

# REVISTA MUSICAL CHILENA

*publicada por el*  
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL  
UNIVERSIDAD DE CHILE



XLII  
DICIEMBRE 1951

*INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL*

**JUNTA DIRECTIVA**

Director:

*Domingo Santa Cruz, Decano de la Facultad de Ciencias  
y Artes Musicales.*

Sub-Director:

*Vicente Salas Viu*

**MIEMBROS:** René Amengual, Director del Conservatorio Nacional; Enrique Soro y Alfonso Bulnes, Delegados del Consejo Universitario; Alfonso Letelier, Delegado de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; Enrique López L., Administrador; Víctor Tevah, Director de la Sinfónica de Chile; Ernesto Uthoff, Director de la Escuela de Danza; Mario Baeza, Director del Coro Universitario; Ernesto Ledermann y Ernesto Garrido, Profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile; José Verdugo, miembro del Cuerpo de Ballet; Secretario, Raúl Rivera E.

**REVISTA MUSICAL CHILENA**

**COMITÉ DE REDACCIÓN:**

Gustavo Becerra, Carlos Lavín, Juan Orrego Salas, Eugenio Pereira, Vicente Salas Viu, Domingo Santa Cruz y Jorge Urrutia B.

*Composición y viñeta de la portada por Mariano Rawicz*

**"Lo infinito cabe en un espacio pequeño"**

*Christopher Marlowe*

# **THE CHESTERIAN**

**Una revista musical de avanzada**

DIRIGIDA POR

**ROLLO H. MYERS**

**Suscripción 6 chelines al año**

**Número suelto 1½ chelín**

Publicada por

**J. y W. CHESTER LTD.**

**11 Great Marlborough S. London W. 1**

**Great Britain**

UNIVERSIDAD DE CHILE  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES  
MUSICALES  
DE LA  
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

COLECCION  
DE  
ENSAYOS

MONOGRAFIAS SOBRE FOLKLORE MUSICAL,  
PERSONALIDADES Y ASPECTOS DIVERSOS  
DE LA MUSICA NACIONAL Y EXTRANJERA,  
A CARGO DE DESTACADOS MUSICOGRAFOS

En venta en las principales librerías

PEDIDOS A  
AGUSTINAS 620  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES MUSICALES  
SANTIAGO DE CHILE

# REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: JUAN ORREGO SALAS

AÑO 8.º

*Santiago de Chile, 1952*

N.º 42

REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

Número especial dedicado a Domingo Santa Cruz, con motivo de  
habérsele conferido el Premio Nacional de Arte.

## SUMARIO

### EDITORIAL

ALFONSO LENG.— <i>Domingo Santa Cruz</i> .....	5
VICENTE SALAS VIU.— <i>Las Obras para Orquesta</i> .....	11
ALFONSO LETELIER.— <i>Las Composiciones Corales</i> .....	43
JUAN ORREGO SALAS.— <i>Los Cuartetos de Cuerdas</i> .....	62
RENÉ AMENGUAL.— <i>El sentido dramático de Santa Cruz en sus obras para piano</i> .....	90
GUSTAVO BECERRA.— <i>Los «Lieder»</i> .....	120

*Datos Biográficos*

*Lista completa de sus obras*

*Opinan sobre Domingo Santa Cruz.*

CONCIERTOS .....	168
------------------	-----

REVISTA DE REVISTAS .....	193
---------------------------	-----

## A LOS LECTORES

CON este número especial que comenta la personalidad y analiza la obra de Domingo Santa Cruz, la REVISTA MUSICAL CHILENA cumple con su propósito de rendir un homenaje a los compositores agraciados con el PREMIO NACIONAL DE ARTE, costumbre que se iniciara en 1945 con el consagrado a Pedro Humberto Allende y perpetuada con el que se dedicara a Enrique Soro en 1948 y el que ahora dedicamos a Domingo Santa Cruz, honrado con esta alta recompensa en 1951. Razones ajenas a nuestra voluntad y principalmente basadas en la dificultad que envuelve el confeccionar un número de esta especie, que contiene elaborados estudios acerca de cada uno de los géneros cultivados por el mencionado artista, han retrasado hasta esta fecha la salida de la Revista, por lo cual pedimos excusas a nuestros lectores, anticipándoles que prestaremos el mayor de nuestros esfuerzos por regularizar la publicación de los volúmenes siguientes.

Aprovechamos también esta oportunidad para rendir a Domingo Santa Cruz un nuevo homenaje por el hecho de cumplirse durante el presente año, el vigésimo aniversario de su labor continuada como Decano de la Facultad de Bellas Artes (1932-1952), hoy Facultad de Ciencias y Artes Musicales, en virtud del Decreto del 14 de Junio de 1948. La reelección de Domingo Santa Cruz como Decano durante seis períodos consecutivos, es símbolo de la alta estima en que se tiene su fructífera obra administrativa y el PREMIO NACIONAL DE ARTE, un reconocimiento de su valiosa labor creadora.

EL EDITOR.

Septiembre de 1952.

## EDITORIAL

DOMINGO SANTA CRUZ W. (\*)

**E**N la historia musical de Chile han quedado ya grabados los nombres de Pedro Humberto Allende y de Enrique Soro, por sus bellas obras, y por haber sido consagrados con el Premio Nacional de Arte.

Hoy se añade, con justa y merecida gloria, el de Domingo Santa Cruz, al recibir igual consagración.

Este homenaje que, el Supremo Gobierno, junto con nuestro mundo artístico, rinde a los más destacados valores del país, es una de las más altas demostraciones de cultura que distingue a Chile en medio de muchos países de América, y que revela, a pesar de su corto período histórico, el grado de madurez espiritual que ya ha alcanzado.

Las actividades humanas tienen en el mundo del espíritu una jerarquía que establece el tiempo, ya que la Historia afirma que, por muy grande y duradero que sea el poderío de los pueblos, es al fin transitorio; y cuando ya nada queda de ellos, los únicos datos que en la búsqueda revelan su existencia, los dan las obras de arte, a veces humildes, pero que esconden no sólo el talento, sino hasta el subconsciente y sensibilidad de sus creadores.

Es como si el tiempo fuera el insobornable maestro que enseña la eterna supremacía del espíritu.

Es por eso que todas las expresiones de arte de un pueblo son más valorizadas cuando éste ha logrado un mayor grado de cultura, y cuando sus modalidades psicológicas, que lo caracterizan, se han plasmado e incorporado en el alma de sus artistas.

Chile tiene ya su propia música. No es necesario para que nuestro arte musical sea chileno, el que los compositores tengan que recurrir a estilizar únicamente los pequeños giros del folklore que, por lo demás, esto ha sido realizado en forma insuperable por Humberto

---

(\*) Discurso pronunciado por el compositor chileno Alfonso Leng, durante la ceremonia de entrega del Premio Nacional de Arte en el Teatro Municipal, el 4 de Diciembre de 1951, a las 18.45 horas.

---

Allende y otros, pues inevitablemente se evidencian ya lo que es más importante, algunas características del alma chilena: sobriedad, espíritu de síntesis, expresión directa; si bien no siempre elegante, pero con un buen gusto que indica una elaboración interna refinada. Esa suave ironía que sabiamente elude sonriente el drama de lo inevitable.

Todas estas características están presentes en la producción musical chilena contemporánea, en mayor o menor grado.

La tristeza y cierto quietismo profundo y melancólico que corresponde a nuestro período romántico, ha dado el paso a una música más vital y dinámica que está más a tono con el lenguaje actual y con la mayor capacidad técnica de sus autores.

En el desarrollo de la composición musical chilena ha tenido una influencia importante la actividad docente de maestros extranjeros como Brecia, Stöber y Giarda, como también la de los tres autores que han recibido el Premio Nacional de Arte, Allende, Soro y Santa Cruz, maestros de la brillante pléyade de compositores que dan hoy justo renombre a nuestra música, en todo el mundo. El más digno exponente del alto grado de progreso alcanzado hoy en el arte de la composición en Chile, es Domingo Santa Cruz; por la magnífica calidad de su producción, por el plano elevado en que está concebida y por el sello personalísimo con que está expresada. Domingo Santa Cruz, alumno de Enrique Soro, completó en España sus estudios de Composición con Conrado del Campo.

Desde muy joven su espíritu fué atraído por el arte de Beethoven, de Wagner, y especialmente de Bach. Lo impresionaron vivamente los polifonistas antiguos, en quienes, al lado de la nobleza de las imágenes musicales, nacidas del más elevado afán de superación, estaba el mundo maravilloso de una realización técnica perfecta, difícil, pero indispensable para revelar con justeza su inmenso contenido.

Estas preferencias de Santa Cruz por las más grandes obras del arte musical de todos los tiempos, han sido las coordenadas que orientaron su producción artística por el camino noble y severo que la singulariza, porque eran ellas las que mejor se avenían con sus ideales de perfección y de belleza.

La escuela neoclásica alemana contemporánea, con su común denominador contrapuntístico, tan grato a Santa Cruz, ha dejado también su huella en él; pero su imaginación creadora, rebasa todas estas influencias, para revelar con claridad su constante inquieta, teñida a veces con el acento trágico del alma española, como en su Suite para orquesta de cuerdas, o con estados del más profundo mis-



---

ticismo, en el andante de sus Variaciones para piano y orquesta, como también de sana euforia en sus Sinfonías y en su admirable Egloga.

Desde sus primeras composiciones para piano, las viñetas escritas en 1927 ya se advierte la escritura ágil y nerviosa que ha de mantenerse hasta la ya madura concepción de sus Poemas Trágicos, en los que prima un subjetivismo intenso. Sus Imágenes Infantiles hacen un paréntesis de fina gracia. En sus Canciones para voz y piano ocupan un lugar preferente los cuatro Poemas de Gabriela Mistral, que traducen fielmente la inmensa ternura que la gran poetisa en ellos revela; como también en los Cantos de Soledad, cuya belleza melódica muestra la clara y espontánea inspiración de Santa Cruz. Esta tendencia melódica se encuentra en toda la obra de este músico, expresada en una forma compleja en el contrapunto, ya que éste no es sino una superposición de melodías; complejidad que tiene su equivalente psíquico en el animado mundo de su poderosa imaginación creadora. Sus melodías, por un momento tonales, se desplazan luego hacia otras tonalidades, como expresión de su inquietud en la búsqueda de imágenes cada vez más ricas en contenido y belleza.

En su música de cámara, en los dos cuartetos y especialmente en el 2.º, la trama contrapuntística es llevada a un alto grado de perfección. Cada voz se identifica con claridad y todas se potencian en interés expresivo.

Las Variaciones para Piano y Orquesta, en que resuelve maestramente el difícil problema de la Passacaglia, contiene en el andante una de las más nobles y hermosas páginas escritas por Santa Cruz.

Su Suite para orquesta de cuerdas, que ha tenido tan buena acogida en Europa y América, es una de aquellas obras que por su contenido armónico tan rico y personal, ha de obtener siempre el éxito ya constatado. Igualmente su Sinfonía Concertante para flauta y orquesta y su 2.ª Sinfonía para cuerdas. Pero donde Domingo Santa Cruz ha revelado toda su maestría, es en las obras corales: verdaderos madrigales, como la Cantata de los Ríos de Chile y especialmente en su Egloga. En esta admirable composición ha simplificado y depurado su estilo, manteniendo la riqueza melódica y polifónica, con una orquestación ya más clara, nítida, con una mayor valorización solfística, y con un lenguaje, si bien actual, perfectamente accesible a todos los públicos. Como en todo compositor muy personal, el lenguaje a veces sorprende y desconcierta; pero, a medida que se van asimilando los valores que como contrastes, establecen el dis-

---

curso, lo comprendemos y sentimos más en función de la potencia de sus elementos expresivos.

Domingo Santa Cruz es uno de los pocos compositores sudamericanos que ha logrado obtener su lenguaje propio, un estilo personal, que siempre se mueve en un plano inteligente, expresivo y dinámico. Su obra ha de ser cada vez más valorizada por la alta jerarquía de sus imágenes que está a la altura de la brillante producción musical contemporánea.

No voy a hacer un análisis ni una crítica de sus obras, pues ya lo han hecho otros más capacitados que yo, en Chile y en el extranjero; sólo he deseado subrayar los aspectos fundamentales de su producción que lo ha hecho acreedor al homenaje que tan justamente hoy recibe. Domingo Santa Cruz, además de su obra artística, ha llevado a cabo la más importante labor de organización de las instituciones musicales de Chile, organización que es reconocida en el extranjero y presentada como un modelo en el Continente Americano. Santa Cruz ha realizado una revolución musical que ha hecho avanzar nuestra cultura artística con un ritmo acelerado e incontenible, hasta dejarla al mismo grado de progreso que el de los más avanzados países del orbe.

No se imaginó Domingo Santa Cruz, al reunir en su casa, una tarde de 1917, a los seis jóvenes que iniciaron lo que después sería la Sociedad Bach, que desde ese momento comenzaba el más trascendental movimiento renovador que vino a cambiar fundamentalmente el destino de la música en Chile.

Once años más tarde y después de dilatadas campañas y gestiones ante los Poderes Públicos, siendo Ministro de Educación don Eduardo Barrios, se realizó la reforma de la enseñanza artística en que Santa Cruz y Armando Carvajal llevaron la responsabilidad directiva. Consecuencia directa del movimiento iniciado por Santa Cruz fué la fundación en 1929 de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, cuyos destinos pasó a regir en 1932 como Decano, cargo que desempeñó hasta la supresión de esta Facultad en 1948 y la creación de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales que él, con admirable visión, logró fuera establecida. De esta Facultad, como lo era de la de Bellas Artes, dependen el Conservatorio Nacional de Música y el Instituto de Investigaciones Musicales.

El Decano es también el jefe del Instituto de Extensión Musical, la máxima institución artística de este siglo en Chile, en cuya creación cupo también a Santa Cruz una participación decisiva, no sólo en los largos trámites para obtener el despacho de la Ley, sino que en la ideación de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfó-

---

nicos que precedió a la existencia del Instituto. De este modo, los conciertos sinfónicos tan brillantemente organizados por Armando Carvajal desde 1930, pudieron encauzarse en una iniciativa permanente y costeada por el Estado.

Entre otras de las muchas realizaciones que se deben a la acción directa de Santa Cruz, están la fundación de las revistas musicales «Marsyas», «Aulos», «Revista de Arte» y luego la «Revista Musical Chilena», el órgano de publicaciones musicales más prestigiado que se edite en lengua castellana; la fundación del Instituto Secundario de Bellas Artes; el Instituto de Investigaciones Musicales; la radiodifusión musical universitaria; el Instituto de Extensión de las Artes Plásticas; la Asociación Nacional de Compositores; los Festivales de Música Chilena; la Asociación de Educación Musical; en gran parte la creación del Coro Universitario y una considerable lista, que podríamos citar, de iniciativas universitarias que salen del campo específico de la música y de las artes en general.

La sola enumeración de estos nombres hace pensar: en la serie enorme de problemas que Domingo Santa Cruz ha tenido que resolver en cada uno de ellos, con una dedicación de lo mejor de su vida y de cada instante; con ese entusiasmo y dinamismo que pone en todos los detalles, escrupuloso, inexorable en su afán de perfección, por lo que lógicamente ha tenido que interferir con muchos, en este país del más o menos, y padecer el dolor de la incompreensión. Pero nada lo detiene en la prosecución de sus ideales; y, cuando contempla el desamparo de los compositores, que no sólo no pueden imprimir sus obras, ni menos obtener la más pequeña retribución económica, idea y lleva a cabo la solución de ambos problemas, en forma que hoy todo compositor chileno que escriba obras nuevas de verdadero mérito, pues hay un jurado competente y justo que sabe apreciarlas, puede no sólo obtener la difusión de ellas, sino también un apreciable premio en efectivo.

La recia personalidad de Santa Cruz, condicionada por tan altas cualidades espirituales, de inteligencia y capacidad creadora, nos da un ejemplo elocuente de cuanto valen éstas cuando van acompañadas de esa gran virtud que es la «continuidad en la acción realizadora», virtud tan poco frecuente entre nosotros y que él posee en tan alto grado, como expresión de su poderosa voluntad y deseo de ser útil a la causa del arte. Es esta rara y feliz cualidad de su espíritu la que esconde el secreto del éxito que él ha alcanzado en tan magníficas realizaciones porque involucra un ideal generoso y una entrega total de sí mismo.

Santa Cruz ha podido llevar a cabo así una obra inmensa, con la valiosa y entusiasta colaboración de todos aquellos que, como él, han comprendido y tenido conciencia de que construían, no sólo las bases, sino el templo mismo del arte musical chileno.

Todo esto ha sido posible debido al apoyo incondicional del Rector de la Universidad, Sr. Juvenal Hernández.

Domingo Santa Cruz recibe hoy el Premio Nacional de Arte y la gratitud de su Patria por el doble mérito: de su magnífica producción artística y por su incansable acción de creador y organizador de Instituciones que constituyen un orgullo para Chile y para América.

# LAS OBRAS PARA ORQUESTA

FOR

Vicente Salas Vlu

I

## POSICIONES

**L**A personalidad de Domingo Santa Cruz es la más compleja de la música chilena. Resaltan en su producción un vigor conceptual y una inquietud imaginativa en continuo planteamiento de nuevos problemas. De la primera a la última de sus obras, no existe un punto de reposo en esa búsqueda, porque Santa Cruz no queda nunca satisfecho de lo alcanzado ni fijo en una meta ya vencida. Ello es particularmente manifiesto en sus composiciones para orquesta. Nada más ilustrativo que el conjunto de éstas sobre el rasgo capital a que he aludido en la fisonomía de este músico. Un análisis de su entera producción orquestal sería el mejor espejo de esa problemática que es impulso de su actividad creadora. Al decir de su entera producción orquestal, me refiero a las composiciones consideradas en este artículo más la Cantata de los Ríos, las Variaciones en tres movimientos para piano y orquesta y la Egloga para soprano, coro y orquesta. Estas tres obras se estudian por otros colaboradores del presente número. El lector debe detenerse en lo expresado sobre ellas para abarcar en su completo significado la personalidad y el estilo que nos ocupan.

La música sinfónica ha sido la de más impetuoso desarrollo entre todas las especies y géneros de música que se cultivan desde el Romanticismo a nuestra época. Es más, si algo definitivo aportó el siglo romántico al nuestro, ha sido la creación de un lenguaje sinfónico que supone todo un nuevo centro de gravedad para la música. En el terreno sinfónico plantearon los maestros románticos lo más vivo de su potencia creadora, como también ocurre con los músicos modernos; dentro de los dominios de la orquesta, batallaron y batallan las corrientes y contracorrientes que definen el espíritu de aquellos agitados días y de los nuestros. Las conquistas técnicas, los ideales estéticos, los conceptos personales y las grandes aportaciones colectivas—, rasgos de época,— se descubren en el mundo de lo sinfónico antes que en ningún otro. No en balde la actividad orquestal ha desplazado en el cultivo de la música y en su influencia sobre el público a toda otra manifestación sonora.

Desde la ópera, que en los primeros años románticos disputa a los conciertos sinfónicos su influencia sobre los grandes auditorios,

---

hasta los más recatados géneros de cámara; sobre las masas como sobre las minorías de selectos, la música sinfónica presenta el más amplio repertorio de inquietudes y ejerce la atracción máxima. Los demás géneros viven de las cuestiones planteadas, con respuesta o sin ella, en la música para conjuntos orquestales. Géneros y formas, técnicas incluso, que tuvieron un desarrollo privativo, se nutren de los resultados que en el campo sinfónico se obtienen, o viven en indudable segundo término si tal trasposición es imposible. La ópera presenta elocuente ejemplo de ambos fenómenos desde su renovación en alas del sinfonismo alemán, obra de Wagner. Porque, o adaptada al marco escénico lo conseguido en el reino más vasto de lo sinfónico, o queda en simple rememoración de escuelas caducas. El ballet contemporáneo es sin duda hijo del sinfonismo actual. Las sonatas para quinteto, cuarteto, trío o dúo y hasta para piano solo, se desarrollan a expensas de la sonata de orquesta, incluso reducidas a una peligrosa servidumbre respecto de un lenguaje que rebasa las posibilidades del suyo.

¿Cuál es la posición de Santa Cruz respecto a las corrientes que agitan esta era sinfónica, inaugurada por los románticos y en la que todavía nos movemos? De obra en obra del músico chileno la respuesta se aclara y reafirma con nuevos matices. Así la hemos de seguir en las páginas de este ensayo. No sin antes resumir su esencial contenido.

La música sinfónica de Santa Cruz se encuentra tan alejada de la orquesta colorista y de la expresión netamente armónica que llena una buena parte del Romanticismo para culminar en los impresionistas franceses, como cercana al otro extremo. Ya en su primera composición orquestal, las Cinco Piezas para cuerdas, Santa Cruz se vincula,— en cierto modo a través de Hindemith,— con tendencias neo-barrocas cuyas primeras muestras se ofrecieron en las Sinfonías de Brahms, sobre todo en la última. Esta corriente, al gestarse como reacción al sensualismo y a la «literatura» que impregnaba la música de Wagner y al color pintoresco y el blando sentimentalismo de los poemas sinfónicos de Liszt y Berlioz, abraza postulados que, a fines del siglo XIX, implican: primero, una vuelta al vigoroso sentido formal de Beethoven; después, la resurrección de procedimientos contrapuntísticos de desarrollo que culminará en nuestro siglo con una «vuelta a Bach», cuyos plenos fines no se alcanzan hasta el expresionismo alemán de 1920 a 1930.

La orquesta de Brahms se caracteriza por una marcada preferencia de tonos sombríos. Orquestación monocromática, fiel a una tradición sinfónica cuya fuerza se cifró en la de temas de neto dise-

---

ño, desarrollados con estricta sujeción a puras leyes musicales; esto es, sin arrastre de nada extraño a la música misma. Como el sensacionalismo colorista y la evaporación armónica por alteraciones cromáticas no eran menos condenables que un discurso amorfo, sin casi otra lógica que la del argumento literario sobrepuesto, las firmes secciones de la sonata orquestal restaurada por Brahms se encadenaron por procedimientos de trabajo temático que, partiendo de la gran variación beethoviana, no tardaron en acoger los entonces arcaicos desarrollos por imitaciones, libres o canónicas, y en forma de fuga o de passacaglia. Todo con un sentido de la tonalidad tan extremo que, en líneas generales, se vuelve a la estructura armónica de fines del clasicismo vienés.

Cuando el legado de Brahms se asimila en su exacta verdad, sin las pugnas y enconos con que su producción fué recibida en un comienzo; cuando, por decirlo de una vez, las «nuevas rutas» que Schumann ensalzara en la música de Brahms constituyen el broche de oro de una época definitivamente concluida, el impresionismo francés y, a corta distancia, el expresionismo alemán sustentan ideales que son mucho más que revisiones del pasado romántico o reacciones contra un tiempo en declive. Tal vez en toda la historia de la música no haya existido tan enérgica formulación de nuevos principios, tan ambiciosa búsqueda de caminos no hollados. Y con todo, el pasado romántico gravita sobre los audaces innovadores con más peso del que ellos creyeron. Como impresionistas y expresionistas se oponían al «estúpido siglo XIX», no hay línea recta de descendencia con respecto de aquel que no procurasen enturbiar. Ni unos ni otros quisieron que se les pudiese atribuir la continuación de algo existente en el fermentado período. Sin embargo, mal podría explicarse la existencia de Debussy sin Wagner, ni las de Schönberg y Alban Berg sin Wagner y sin Debussy, fundidos al germanismo implícito en las posiciones que ya en Brahms apuntan hacia lo neobarroco. Hindemith acabará por ser, avanzada nuestra centuria, la síntesis perfecta de tantos elementos opuestos.

El impresionismo fué anti-romántico en sus principios básicos. Una música creada para «agradar al oído», como puro placer estético, y opuesta, por lo tanto, al trascendentalismo y la abundosa filosofía germánicos, buscó de antemano una objetividad enemiga de todo subjetivismo. Horror a la confidencia, a las «grandes ideas», al aparato patético del siglo XIX condicionan su estética. Que lo objetivo terminara por ser lo exterior, que el músico pusiese sus ojos en lo de fuera,— inada de mundo interior!,— para captar su sensación en sonidos, no fué consecuencia tímida, sino deseada por los

---

impresionistas. Y así se produjo una deliciosa música, cuyos más altos exponentes son Debussy y Ravel y que es sobre todo pintura de paisajes, de sentimientos, del alma de las cosas, a lo sumo; siempre lo contrario de la expresión que, frente a la pintura, dijo Beethoven que inspiró a su Sinfonía Pastoral. No es raro que precisamente esta Sinfonía sea una de las obras con mayor encono combatidas por Monsieur Croche. Ahora bien, sin pretenderlo, la objetividad impresionista, resuelta en riquísima paleta de color armónico y de color orquestal, ahonda y refina la doble tradición romántica del cromatismo que disuelve la armonía en sensaciones inasibles y del colorismo orquestal, que es una de las fundamentales aportaciones de los sinfonistas románticos. Una buena zona del Romanticismo a plena orquesta la ocuparon también pinturas de paisajes, como estados de ánimo o como sublimación de la naturaleza. La evolución del lenguaje armónico desde Wagner a Debussy, con paso por Musorgsky y las escalas orientales, presenta grados suficientes de trayectoria lógica. Más todavía, la del lenguaje orquestal desde aquel coloso y sus epígonos a la luminosa paleta del impresionismo.

Al invadir el expresionismo austro-alemán el escenario de la música entre las dos guerras, el fenómeno impresionista había agotado sus recursos, aunque en la postura neo-clásica de Ravel quedase mucho de impresionismo. Los expresionistas vieneses quisieron ser ultrarrománticos y lo consiguieron. Para ellos, el centro de la obra de arte es su creador. Lo subjetivo recobra su imperio y lo ensancha. De espaldas a toda exterioridad, se atiende al mundo de dentro. La mirada acuciosa del músico-psicólogo penetra en la selva de los sentimientos más recónditos, en los repliegues y las lobregueces del espíritu donde anidan los deseos frustrados y la suma de apetitos en quiebra que el psicoanálisis comienza a capitalizar. «La Noche Transfigurada» de Schönberg es tan hija de Wagner como de Freud y «Le Pierrot Lunaire» una sarcástica respuesta al impresionismo en sus exquisitos dominios. Después de los contrapuntos barroquizantes de Reger, el espíritu germánico se cobra con creces su revancha contra el reciente período francés. Los contrapuntos cromáticos de Schönberg, esa polifonía de nuevo cuño, mezcla de una sublimación de la armonía disonante con la restauración de arcaicos procedimientos de desarrollo horizontal, termina por henchir los cauces del rígido sistema dodecafónico. Mientras la experimentación de Schönberg alcanza sus últimos confines, la posición de Hindemith empieza a definirse con caracteres inequívocos. Su arte es pronto la síntesis, ya lo dije, de tanta corriente como agita a la nueva música. El neoclasicismo de Hindemith, o su neo-barroquismo



---

dicho con mayor propiedad, despliega a pleno horizonte la estética a que tendieron, en diversa medida, las sinfonías de Brahms y las obras de Reger. El oficio recobra sus fueros en este dominador de todas las técnicas. El cromatismo armónico, lo politonal, se reajustan dentro de una música que es prodigiosa en su elocuencia y en su sólida construcción. La Sinfonía «Mathis der Maler», hoy todavía la obra máxima de Hindemith, constituye sobre el movimiento musical contemporáneo de Chile el definitivo impacto de esta personalidad.

Conociese o no conociese Santa Cruz otras composiciones de Hindemith antes del estreno en Santiago de la Sinfonía aludida, para Santa Cruz más que para ningún otro músico chileno se reservaba cuanto en esa obra se encierra. El ejemplo de Hindemith en sus Cuartetos Op. 10 y op. 22 influye en cierta medida sobre Santa Cruz al componer su Primer Cuarteto para cuerdas, éste Cuarteto que es su primera obra de gran aliento y la primera también en que se ofrecen rasgos inconfundibles de su personalidad futura.

Hindemith tuvo que ser un inestimable descubridor de perspectivas para el compositor chileno. Desde sus primeros pasos en la música, a fuerza de intuición y sensibilidad, Santa Cruz ha pasado por las experiencias en la expresión armónica de Wagner, Debussy y Schönberg. Al alcanzar la primera etapa en la madurez de su estilo que representan el Primer Cuarteto y las Cinco Piezas para cuerdas,— éstas, con más firmes caracteres,— dos pasiones colman al músico chileno: el austero sentido de la música y la firmeza de estructura de Juan Sebastián Bach; la imaginación dramática y la riqueza armónica de Wagner. La sirena de Debussy filtra sus cantos a través de aquel bosque de columnas y de aquel otro crepitar de cromatismos, que los tamizan. Si se ahonda en la formación espiritual de Hindemith, ¿no vuelve los ojos al pasado barroco-alemán,— la gran etapa,— desde un mundo conmovido por las consecuencias extremas del cromatismo wagneriano? Así Hindemith se ofrece a Santa Cruz, no como un ejemplo que hay que imitar, sino como un esclarecimiento del propio camino.

En la etapa de formación de Santa Cruz fué episódica la influencia del impresionismo, tan fuerte sobre el arte chileno de avanzada a comienzos de siglo. El cromatismo que sustenta el tejido armónico en las obras de Santa Cruz, determina su plan tonal e imprime su sello a la estructura de sus melodías, tiene raíces más profundas. La admiración por Wagner reforzó en el compositor chileno la antes sentida por los madrigalistas del Renacimiento que, en un discurso altamente cromático y con frecuencia disonante, aportaron un so-

---

bremanera intenso caudal de expresión dramática a la música. El conocimiento de Debussy sin duda refinó estas esencias en la escritura de Santa Cruz. Pero su expresión se inclinó cada vez más hacia las primeras fuentes del cromatismo dramático. Los matices armónicos y los procedimientos de escritura que pueden vincularse en la obra del músico chileno al fenómeno impresionista, desaparecen tras de las series de sus composiciones para piano o para canto y piano. En el Primer Cuarteto para cuerdas lo que se conserva del de Debussy no es sino ese acento que en toda la música moderna para Cuarteto es perceptible, dentro de las tendencias más dispares. Ningún compositor de nuestro tiempo ha podido, ni debía, desconocer esa obra perfecta de Debussy al cultivar el género de cámara de mayor responsabilidad. Ni Schönberg, ni Hindemith, ni Ravel, ni Bartok, dejan de ser deudores en alguna medida al Cuarteto de Debussy, como también a los últimos de Beethoven. Son hitos demasiado grandes en la formación del lenguaje para cuarteto de cuerdas que se desarrolla después del Romanticismo.

Es capital en la formación del estilo de Santa Cruz y es característica constante de su estilo,— que evoluciona con él, pero que nunca se interrumpe,— ese sedimento de cromatismo dramático que arranca de los madrigalistas italianos, sobre todo de Gesualdo y Monteverdi. Tal tipo de expresión, tal concepto de la música son consubstanciales a la personalidad del músico chileno, en cuyas obras de mayor enjundia, por ajenas que en sus medios instrumentales sean al género madrigal, lo madrigalesco se hace presente; si se quiere, lo madrigalesco como espíritu y estilo de su música. Así ocurre, por ejemplo, con ese vasto madrigal para coros y orquesta que es la Cantata de los Ríos, o con la Eglóga para soprano, coro y orquesta; para no insistir sobre cuanto en la polifonía cromática del madrigal tiene su cuna y llena las mejores páginas de ambos cuartetos, de las Cinco Piezas para orquesta de cuerdas, la Segunda Sinfonía y otras obras de madurez de este músico.

La expresión de Santa Cruz y las peculiaridades de su lenguaje, tanto en la construcción melódica como en el desarrollo polifónico-armónico de su discurso, están impregnadas de fuertes sustancias extraídas, en lo estético y en lo técnico, del madrigal del Alto Renacimiento. Por paradójica que parezca la afirmación hecha líneas antes, el embrujo de Wagner se ejerció en Santa Cruz sobre la base de cuanto había influido en su personalidad en formación el contacto con los músicos del Renacimiento durante los años en que Santa Cruz, director del Coro de la Sociedad Bach, fué entusiasta divulgador en Chile de las producciones de Arkadelt, Lassus, Victoria, Ve-

---

nosa y Monteverdi. Debe hacerse notar que, de todo el complejo wagneriano, lo que con más fuerza atrae a Santa Cruz como compositor no es el formidable sinfonista, ni el revolucionario del drama lírico. Santa Cruz no ha sentido hasta hoy la tentación del teatro con música ni en su orquesta lo wagneriano sobrepasa a valores episódicos. En cambio, el dramatismo de Wagner, abstraído de la escena, y el lenguaje armónico que le está indisolublemente unido, pueden rastrearse en las obras de Santa Cruz como una persistente presencia. Sobre el campo espiritual a que primero le inclinan sus preferencias en la música, el cromatismo wagneriano se le debió ofrecer como un ensanchamiento de horizontes. Los pasos por Debussy y Schönberg en la evolución estilística de Santa Cruz, son recaladas en islas maravillosas que emergen de la corriente wagneriana impulsora del músico chileno. No ocurre igual con Hindemith. Y ello por varias razones, sobre las que he de insistir.

Si el sedimento cromático, a que aludí repetidas veces, es médula de su expresión a lo largo de las diversas obras de Santa Cruz, no es menos cierto que jamás, ni en los días de intenso fervor wagneriano, el músico chileno soportará un discurso musical que se apoye en principios ajenos a los musicales. La admiración por Bach, el otro polo de su mundo afectivo, se cifra, en cuanto a la materia sonora y el estilo, en la maestría de un músico que fué por sobre todo músico, el ejemplo más alto de quien construyó espléndidas arquitecturas de sonidos, hondas de espiritualidad, sin recurrir a otros materiales que aquellos que la música contiene. Como quiera que la técnica del Barroco en manos de Bach es una de las muestras que la más pura técnica musical ofrece en la historia, lo neo-barroco, la resurrección de tan excelentes medios expresivos para nuevos fines, mueve a Santa Cruz por rutas vecinas a las recorridas por Hindemith en el justo momento en que la obra del chileno empieza a dar sus mayores frutos.

Desde el piélagos del cromatismo expresionista, de aquel ultra subjetivismo romántico, Hindemith arribó a su posición neo-barroca por una íntima apetencia formal. Firme trabazón lógica, severas leyes rigen su discurso, que se desarrolla en una técnica perfecta, tanto en lo instrumental como en lo orgánico de la obra artística. La vuelta a Bach de Hindemith lo es a las normas austeras y precisas del estilo germánico en el apogeo del barroco. Por otros derroteros, los que halló en un medio fundamentalmente distinto del austro-alemán entre las dos guerras, Santa Cruz adopta posiciones cuya coincidencia con las de Hindemith, ya lo hemos dicho, debieron ser para él mismo una sorpresa. Sin Hindemith es posible que Santa

Cruz hubiera llegado a los mismos resultados, ya que con la obra esclarecedora del alemán se encontró el chileno al marchar por la ruta que su formación y las inclinaciones de su gusto le habían deparado. Pero, por esto, no es menos importante el valor que la obra de Hindemith adquiere para Santa Cruz como corroboradora de principios básicos de su estilo.

La suma de los factores que hemos considerado, permite resumir el estilo de Santa Cruz en las siguientes directrices: fuerte sentido dramático que se exterioriza en música pura; firme trabazón de formas, que se desarrollan por procedimientos contrapuntísticos emparentados con la técnica neo-barroca; predominio de ambos factores sobre el interés orquestal, en un tejido sinfónico acolorista; riqueza armónica por el movimiento de partes horizontales cargadas de cromatismos; posición ante la tonalidad muy cercana a la de los maestros del temprano barroco, cuando la herencia polifónico-modal no estaba extinguida y comenzaban a establecerse los modos mayor y menor y las funciones tonales de la armonía clásica, sin la rigidez y pobreza que caracteriza a su imperio en el siglo XVIII. La admiración de Santa Cruz por la música del Barroco claro es que influye en los otros aspectos consignados de su estilo y de su escritura.

Consideremos ahora en particular las obras orquestales de Domingo Santa Cruz, en orden cronológico.

## II

### LAS OBRAS

#### CINCO PIEZAS PARA ORQUESTA DE CUERDAS OP. 14

La obra de mayor relieve que Santa Cruz compuso antes de la que voy a considerar es también la que guarda con ésta una relación más estrecha: el Cuarteto para cuerdas op. 12, compuesto en 1932. He aludido ya a los rasgos sobresalientes del Cuarteto. En resumen, se advierte en él una leve influencia del de Debussy en cuanto al color armónico y la fisonomía de las ideas conductoras. Lo armónico, altamente disonante, y lo polifónico rigen su discurso. Con supremacía de esto último, que atestigua la abundancia de imitaciones, *stretti* y otros procedimientos de desarrollo de fuga. La inestabilidad tonal, hábilmente procurada, no rehuye la superposición de tonalidades, por vía contrapuntística, al igual que las alteraciones disonantes de los acordes, por notas agregadas y cromatismos.

En las Cinco Piezas,— en muchos aspectos un *más allá* del Cuarteto op. 12,— lo polifónico domina a lo estrictamente armónico con mayor rigor. Desaparecen los matices impresionistas en el tejido armónico. Las ideas temáticas se extienden como amplias melodías, de carácter modal en casi todos los tiempos de esta suite, compuesta en 1937.

El primer tiempo, Grave-Algo Movido, es un himno que se construye sobre dos frases alternadas sin apenas desarrollo; mejor dicho, ligeramente variadas en los incisivos melódicos o por incremento de las partes polifónicas. Nada ilustra mejor sobre el carácter de este movimiento que reproducir ambos elementos temáticos.

Ej. N.º 1.  
Frase A.  
Grave (tutti)

Ej. N.º 1.  
Frase B.  
Algo movido

Viola  
p expr.

El contraste entre la pesante frase A y la viveza melódica de la B dan todo su espíritu a este movimiento. Es de subrayar que la melodía B aparece siempre desnuda; a lo sumo, con muy leves apoyos armónicos, y que se mantiene a cada aparición dentro de la misma tonalidad de La menor. Por el contrario, la frase A modula a diversos tonos, aún los más alejados.

El segundo tiempo (Inquieto y doloroso) es monotemático. Presenta un pedal sobre *mi* con una figuración cromática descendente que provee de todo el interés armónico a este movimiento en

las disonancias que se producen entre la figuración acompañante y la línea melódica que sobre ella se desliza, confiada a una viola. El tema melódico nos ofrece aquí ya un ejemplo típico de cómo los construye Santa Cruz en la mayoría de sus obras. Lejos de toda cuadratura, la melodía es de continuo variada en sus acentos rítmicos y en los incisivos melódicos por agregación de notas a los motivos sustanciales de la frase.

En cuanto al desarrollo de este tiempo, las sucesivas apariciones del tema melódico, con incremento del pedal orquestal de su base, hasta constituir amplios acordes en *fortissimo* en el centro de este movimiento, son continuadas por una recuperación, en gradual *decrescendo*, del clima de un principio. El tiempo se extingue sobre el pedal cromático en *pianissimo*. El tema melódico y el bajo *ostinato* del conjunto son, por tanto, los dos elementos esenciales de este movimiento.

Ej. Nº 2  
Inquieto y doloroso (viola sola) cantando, muy expr.  
Vnes. II

El tercer tiempo (Algo movido), se basa como el anterior sobre un solo tema; hermosa y cantable melodía en modo dórico que expone la orquesta al unísono y en octavas.

Todo el movimiento está trabajado en partes reales; desde los más sencillos, pero no menos expresivos contrapuntos, hasta pasajes en *tutti*, a cuatro, cinco o más voces polifónicas. El tema mismo, después de presentado en la forma transcrita (Ej. N.º 3), se prolonga en las siguientes apariciones con glosas, que intensifican su fisonomía más que hacerle presentar otra distinta. Es la tercera pieza de la Suite como un *crescendo* de principio a fin, por incremento de las partes polifónicas. El tema es presentado, como dije, al unísono

Ej. N.º 3.  
-Ritmo movido

Vnas II. (mitad)

*p* ligada

Vc. (mitad)

Vla. (mitad)

y en *tutti*; después, a tres voces, aparición que es seguida por un breve desarrollo; por último, a cinco voces reales y en *forte*.

Ej. N.º 4.  
(*tutti*)

*f* *grandioso*

Aunque la estructura formal de los tiempos de la Suite para cuerdas, con excepción del último, es muy sencilla, el cuarto movimiento (*Lento*, dramático), resalta por su deliberada sencillez. La idea generadora es un corto motivo, con el carácter de una exclamación, sobre las misteriosas armonías que lo apoyan. Hay en este tiempo un clima tan alucinante como dramático. Siempre sobre la frase temática, de tan acusados perfiles, que lo anima.

Ej. N.º 5.  
*Lento* (dramático)

El último tiempo (Muy rápido y festivo), está escrito en forma de sonata. Se aparta por este concepto del carácter que presentan los anteriores, composiciones de neta estructura neo-barroca: sobre un tema predominante o monotemáticas en absoluto y desarrolladas en esa alternativa de pasajes contrapuntísticos y armónicos que distingue a la música instrumental de la primera mitad del siglo XVII. La expresión de la última de las Cinco Piezas para cuerdas es asimismo menos concentrada. La renuncia al relativo arcaísmo que preside los movimientos anteriores, resta austeridad y peso a éste. El contenido expresivo de las largas melodías de carácter modal que prevalece en los cuatro primeros movimientos, y es principal sustento de ellos, cede en el último su lugar a una tensión rítmica, casi una *rítmica ostinata*, rasgo de Santa Cruz mantenido en los finales de sus posteriores obras sinfónicas o de cámara. Este final de las Cinco Piezas para cuerdas se centra entero sobre la pulsación del ritmo de tres corcheas en compás de  $\frac{3}{8}$ .

El espíritu del movimiento es en cierto modo el de un scherzo, aunque la forma se ajuste con estrictez a la de sonata. Las alternaciones rítmicas del motivo característico del primer tema, más los hallazgos armónicos que en el discurso se producen, prestan todo su interés al final de la suite, fluído y liviano, pero, insisto, sin la consistencia de los precedentes.

La quinta pieza se inicia por la exposición del primer tema, repartido entre los violines segundos y las violas.

Ej. N.º 6.

Muy rápido y festivo.

The image shows a musical score for three string parts: Violines (Violins), Violas (marked 'finamente'), and Cello. The music is in 3/8 time and consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The Violines part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Violas and Cello parts start with a bass clef and a key signature of one flat. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Establecido con firmeza el ritmo que domina en todo el movimiento, un breve puente sobre el primer tema enlaza con la exposición del segundo, por las violas. Es indudable el parentesco que ambos guardan.

El desarrollo de los dos temas, con cierto predominio del segundo, conduce a la segunda sección. El primer tema es presentado en



Ej. N.º 7.  
Movido

distinta tonalidad y con disposición levemente variada de la orquesta. El segundo se presenta en una significativa variante que refuerza su carácter y lo define del todo como frase rítmica de estribillo instrumental de jota aragonesa.

Ej. N.º 8.  
Movido

El desarrollo se basa en los incisivos rítmico-melódicos y en las variantes consignadas de ambos temas, siempre sobre el ritmo persistente de tres corcheas. Una *codetta*, lenta, de cinco compases, enlaza con la reexposición, en tempo vivo, de la primera sección.

Es curioso consignar en este último tiempo como el duende de la jota se mueve tras de los temas y sus desarrollos. Por vía de ejemplo, transcribo un estribillo típico de jota comparado con motivos fundamentales de los temas expuestos. La semejanza entre ellos se acentúa al considerar que los temas del final de esta suite son verdaderas células rítmicas, como el motivo de jota que recojo.

Ej. N.º 9.  
Jota

## SINFONÍA CONCERTANTE, CON FLAUTA SOLISTA

Entre las Cinco Piezas para orquesta de cuerdas op. 14 y la Sinfonía Concertante Op. 21, se escalonan en la producción de San-

---

ta Cruz para grandes conjuntos dos obras de relieve: Cantata de los Ríos para coros y orquesta Op. 19 y Variaciones en tres movimientos para piano y orquesta Op. 20. Estas dos extensas obras tienen una importancia más que considerable en la evolución del estilo de su autor y en la de su lenguaje orquestal. Remitimos al lector al estudio que de ellas se hace por otros colaboradores de este número, pues su comprensión es esencial dentro de la materia que nos ocupa. Cuando Santa Cruz escribe la Sinfonía Concertante, un largo camino de experiencias ha sido recorrido desde su primera obra para conjunto de cuerdas. Experiencias que no sólo se refieren al terreno orquestal, sino a todos los demás aspectos de su arte.

La Sinfonía Concertante con flauta solista fué compuesta en 1945 y estrenada en Septiembre de aquel año, por la Orquesta Sinfónica de Chile, con el flautista y compositor norteamericano David Van Vactor como solista. La especificación que en su título se hace de ser la flauta solista, se debe al deseo de subrayar por el compositor el predominio virtuosístico de este instrumento sobre los otros concertantes; que lo son un oboe, dos clarinetes, fagot, dos cornos y una trompeta. La orquesta «de ripieno», abusando del término usual, la forman las cuerdas y un piano.

En la Sinfonía Concertante, Santa Cruz aborda un género que lo fué ya en el siglo XVIII de transición entre el *concerto grosso* del Barroco y la sinfonía clásica. Por su forma, la Sinfonía Concertante de Santa Cruz es plenamente una sinfonía; por su espíritu, una obra de menor envergadura que la establecida por la tradición del máximo género musical desde los maestros del siglo XIX. Sin ningún propósito de reconstitución histórica, Santa Cruz realiza una Sinfonía Concertante que es un prodigio de galanura, de dosificación de elementos. Desde el punto de vista orquestal, constituye una de las producciones mejor realizadas de su autor. El problema básico planteado de alianza entre lo sinfónico y lo concertante, con suma y sin estorbo de sus exigencias específicas, igualmente ha sido bien resuelto. En tal sentido, es mucho lo que el compositor supera a sus obras anteriores. Agregaré, por último, que la Sinfonía Concertante es la primera en que Santa Cruz trabaja la sonata sinfónica.

El primer tiempo (Muy alegre y movido), en forma de sonata, es el más elaborado de los tres de esta sinfonía. Una viva pulsación rítmica, en compases de  $\frac{6}{8}$  y  $\frac{9}{8}$ , llena este movimiento. Distintivo de su autor en la combinación de contrapuntos y ritmos sobre la persistente figura rítmica de tres corcheas o de negra y corchea en los compases nombrados antes.

El primer tema es expuesto, al comenzar, en unísono y octavas, por el grupo concertante de maderas, las cuerdas y el piano.

Ej. N° 10  
Muy alegre y movido



El trabajo temático sobre los incisos de este tema nutre de ingeniosos contrapuntos y crudas armonías el largo pasaje que precede a la aparición del segundo tema en el número 148 de la partitura. Puede decirse que la exposición se cifra íntegra sobre el primer tema, con brillante participación de la flauta solista; ya que sólo al final de esta sección es presentada la segunda idea por la masa de cuerdas, en  $2/4$ , expresiva y cantabile, muy brevemente desarrollada, a la manera de un punto de reposo en un *allegro de sonata* que, de inmediato, recupera su dinamismo al entrar en la sección de desarrollo. El segundo tema es el siguiente:

Ej. N° 11.  
Un poco menos movido.



El desarrollo se basa con preferencia en enérgicos motivos rítmicos del primer tema, dentro de una orquestación liviana, ágil como el espíritu que anima a este tiempo de la Sinfonía Concertante. Las alusiones al segundo tema proveen del dosificado contrapeso de reposo y lirismo, asignado a esta idea melódica desde que fué presentada al término de la exposición. Muy significativo al respecto es el pasaje en que el segundo tema se canta *pianissimo* por el solista sobre armonías huecas de cuerdas y maderas.

La reexposición se verifica de acuerdo con las leyes formales y refuerza la substancia rítmica que llena al primer movimiento. Termina por una última aparición en *tutti* de la imperiosa cabeza del tema fundamental.

El segundo tiempo (Lento y elegíaco) adopta la forma de canción tripartita (A.B.A.), precedida por una extensa introducción, de gran belleza y patetismo que adelanta en la Sinfonía Concertante el clima de los mejores Preludios Dramáticos compuestos al año siguiente, después de la Sinfonía Primera, en Fa. El color orquestal, levemente teñido de wagnerismo,— bien que aquí mucho más sobrio y menos al pie de la letra que en los Preludios,— es el mismo del tiempo central de esa obra posterior, obtenido con recursos muy semejantes. Pero, más fiel al íntimo sentido de Santa Cruz, como acabo de expresar. La presentación de la primera canción, sobre un pedal de cuerdas, contiene rasgos de estilo que vinculan estas páginas con el Lento de la Sinfonía en Fa y con los primero y segundo Preludios Dramáticos. En suma, la quintaesencia de un estilo se recoge en los compases que figuran a continuación.

Ej. N.º 12.  
Lento

Flauta

*f* *espressivo*

*pp*

cello

El paso del diseño acompañante, de las cuerdas a las maderas y bronces, sirve de puente a la segunda canción, también presentada por la flauta solista. Un ensanchamiento de la orquesta hacia el *forte* sobre el material presentado, enlaza con la reexposición, ligeramente variada, de la primera idea. La coda recupera el clima inicial, al cantar una viola sola la frase de la introducción sobre una delgadísima base armónica de maderas y cuerdas.

El tercer tiempo (Animado, con entusiasmo) está escrito en forma de *rondo* y con tan netos contrastes y oposiciones entre los instrumentos concertantes y la orquesta de cuerdas como los que existen en el *concerto grosso* tradicional. Es un final a lo Concerto

de Brandeburgo, con el distinto contenido que da a esta disposición sinfónica el lenguaje de un músico contemporáneo. El tema del estribillo del *rondo*, presentado por las cuerdas y la flauta solista sobre armonías del piano y las maderas, tiene ya el sello brandeburgués que comentamos y, por supuesto, en sus repeticiones se lo imprime a todo este movimiento.

## Ej. N.º 13.

Animado.



El estribillo es contrapuntístico en su factura; contrapuntos que se confían a las partes concertantes, con leve apoyo en las cuerdas. Las coplas contienen una expresión acusadamente melódica; pero la preferencia por el tratamiento contrapuntístico del material temático es común a todos los elementos presentados en las diversas secciones. Hasta cuando una melodía, como la que transcribo de la segunda copla, se presenta en escritura armónica<sup>7</sup> es desarrollada en imitaciones del oboe, por la flauta, los violines primeros y otros timbres instrumentales.

## Ej. N.º 14.

Menos movido

La Sinfonía Concertante se cierra con una prolongada coda sobre el estribillo del rondó, llena de animación orquestal.

## PRIMERA SINFONÍA, EN FA

A distancia de unos meses, la Sinfonía Concertante se vió seguida por la Sinfonía en Fa, compuesta en 1946 y estrenada en Ma-

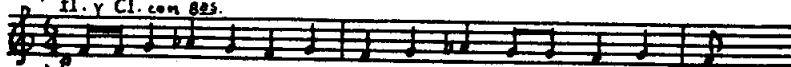
yo de 1948, por la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por Victor Tevah. El compositor tituló a esta Sinfonía como Primera, a pesar de existir ya la recién comentada. Ocupa también la Sinfonía en Fa un puesto considerable en la música chilena, por ser la primera para gran orquesta escrita por un músico nacional tras el estreno, en 1920, de la Sinfonía Romántica de Enrique Soro.

Está compuesta la Primera Sinfonía de Santa Cruz para un conjunto más amplio que el habitual, sobre todo en bronces. Este aumento de los recursos instrumentales se corresponde con el ensanchamiento de la forma y se sostiene por el vigor de las ideas y la firme trabazón de sus desarrollos. En los procedimientos usados para éstos, como en el color de la orquesta, la Sinfonía que comento se vincula más que otras producciones de Santa Cruz con las grandes obras sinfónicas de Brahms. Por último, entre las consideraciones generales, habría que añadir que en esta sinfonía se percibe un claro propósito cíclico. La característica frase que sirve de puente entre los dos temas del primer movimiento es germen de la amplia melodía del Andante y del estribillo del rondó final. En el ejemplo N.º 15, como A), transcribo la frase-puente del primer movimiento; como B) el tema del Andante; como C) el estribillo del rondó; como D) la disposición adoptada por la frase anterior al constituir una célula rítmica de carácter marcial que predomina en el último movimiento.

Ej. N.º 15.

A) Con fogosa animación

fl. y Cl. con 825.



B) Gravemente  
Cl. solo



C) Con alegría. (a la 82)



D) Casi marcial.

Vnes. y fl.

Violas

El primer movimiento (Con fogosa animación), está tratado en forma de sonata. Es el que mayor semejanza encierra con obras anteriores, como las Variaciones para piano y orquesta, por la densidad, a mi juicio excesiva, del tejido sinfónico. La forma se ensancha por dos muy elaboradas secciones de trabajo temático y por el relieve que alcanza, casi como de un tercer tema, la frase-puente a

que nos hemos referido. Por este hecho y por contener el tema del puente lo sustancial de las ideas del Andante y del rondó, el primer movimiento de la Sinfonía es una síntesis de toda la composición.

La lógica en el discurso de este primer tiempo se anima por los claros perfiles de su temática. Primero y segundo temas están diseñados de manera que contrasten con gran fuerza y sostengan la tensión y el dramatismo de una forma basada ante todo en leyes de oposición. El primer tema, presentado sin introducción alguna, es acusadamente rítmico; el segundo, extensa melodía, con marcadas tintas nostálgicas, se confía a las flautas sobre armonías de las cuerdas.

## Ej. N.º 16. A.

Con fogosa animación

Musical score for Example 16. A, featuring a woodwind section. The score is written on two staves. The first staff has a 'Tutti' marking. Below the first staff, the instruction 'con se baja ---' is written. The music consists of rhythmic patterns and melodic lines.

## Ej. N.º 16. B.

Musical score for Example 16. B, featuring a woodwind section. The score is written on two staves. The first staff has a 'fl.' marking. The second staff has a 'cl.' marking. The music consists of melodic lines with various ornaments and dynamics.

En el primer desarrollo, la viveza rítmica del primer tema se impone, así como el uso reiterado de procedimientos de variación por contrapunto. El segundo desarrollo se incrusta entre la reexposición y la coda. Esta se centra sobre el primer tema y el motivo final del segundo. La frase del puente aparece hacia la conclusión del mo-

vimiento sobre un ondular de los bajos que termina con la cadencia final, sobre la tónica de Fa mayor con séptima agregada.

El segundo tiempo (Gravemente) es la página sinfónica de más intenso contenido escrita por Santa Cruz. La expresión de la melodía fundamental se acrecienta en cada una de sus apariciones por los matices no menos expresivos que le agrega el sustento armónico. La escritura orquestal es de extraordinaria finura y concentración. Particular importancia tiene en este movimiento, que responde a la forma de Canción, una frase de las cuerdas opuesta a la melodía fundamental que recogí en el ejemplo N.º 15. Es la siguiente:

Ej. N.º 17.

cuerdas + cornos y fagotes + ob. y Cl.

*p* *aumentando*

En el ejemplo transcrito puede apreciarse: de una parte, el relieve expresivo que dan a la frase los hallazgos armónicos sobre que se sustenta; de otra, la intensificación del sentimiento que impregna a la melodía por una progresión ascendente de sus intervalos, progresión que parte del tercer compás entre los copiados y se completa en el sexto.

El Final (Apasionadamente) comienza por una agitada introducción, en la que poco a poco se perfila el estribillo del rondó (Ejemplo N.º 15 C). Este estribillo presenta un carácter de marcha burlesca al formularse después como un núcleo rítmico que animará el desarrollo, en auténtica función de tema fundamental de una forma de Rondó-Sonata, a que este movimiento obedece. La alegría y decisión del tema rítmico contrastará en este tiempo con el lirismo de las coplas. El núcleo rítmico aludido, expuesto en su primera aparición por las violas, es el que figura en el ejemplo 15 D).



El esquema de la organización formal del último tiempo de la Sinfonía es como sigue: Introducción sobre elementos del estribillo del rondó. Presentación del estribillo en su pleno carácter y de la primera copla, que cierran la sección de exposición de la sonata. La segunda copla, de gran brillantez, con el tema confiado a los violines, va seguida por una frase lírica en las maderas. Precede a la reaparición del estribillo, ahora desarrollado con gran extensión hasta el Lento en que se presenta un Coral de profunda y serena emoción. A éste, lo antecede una frase cuya ambigüedad tonal hará destacarse al tonalismo del coral. Ambas ideas melódicas son la A) y B) del ejemplo 18.

Al coral, brevemente desarrollado, sigue una sección, donde al tema de marcha se contrapone una nueva idea, frase lírica muy extensa, recogida en la c) del ejemplo N.º 18.

Ej. N.º 18.

A) *p*

B) Coral (algo mas lento) *p*

C) Menos movido *mf*

Las frases melódicas recién anotadas y el estribillo rítmico son los elementos temáticos sustanciales en la construcción de este complejo Final de la Sinfonía.

La tercera sección se abre con los compases de introducción a movimiento. Con gran acopio de recursos instrumentales, se desarrolla sobre el contraste del tema rítmico y la aparición sucesiva de las ideas melódicas contenidas en este tiempo. La Coda, como recapitulación del material presentado, culmina con la oposición del coral y el estribillo del rondó; las otras frases melódicas recogidas en el ejemplo 18 son aludidas o se muestran como contrapuntos a la del coral. Hacia la cadencia final, el coral se impone en los bronce, sobre la tumultuosa corriente, en semicorcheas, del resto de la orquesta.

## PRELUDIOS DRAMÁTICOS, OP. 23

La composición de los Preludios Dramáticos para orquesta, op. 23, sigue a la Sinfonía en Fa en el año 1946. Los Preludios fueron terminados en Mayo; su primera audición, dirigida por Armando Carvajal, se efectuó en Agosto.

En los dominios de la técnica orquestal, es indudable que en los Preludios se recoge el fruto de las experiencias adquiridas en las Variaciones para piano y orquesta, la Sinfonía Concertante y la Primera Sinfonía. En cuanto a la textura armónica y al contenido expresivo, por el contrario, Santa Cruz retrocede en los Preludios hacia el ambiente de sus primeras obras. Con la visión más amplia y la seguridad técnica que le presta su madurez, vuelve hacia lo que ya son tópicos de su estilo. Y la influencia wagneriana y la impresionista,— Ravel en este caso,— resaltan en los Preludios sinfónicos con evidencia que no se encuentra en ninguna de las otras creaciones orquestales de su autor. Los Preludios son obra bien concebida y bien resuelta, pero de muchísima menos potencia creadora que cualquiera de las otras que venimos considerando.

Los tres Preludios (Presentimientos, Desolación, Preludio Trágico), se mueven por un contenido descriptivo a la manera del que alienta en los Poemas Trágicos para piano, de su primera época; glosa de estados de ánimo, sin más «programa» que las sugerencias encerradas en los títulos de cada movimiento.

El primer Preludio se inicia en una atmósfera de pastoral. El tema es cantado por la flauta sobre una pulsación rítmica de cuerdas con sordinas. (Ejemplo 19 A).

El paso de la melodía presentada, desde la flauta al clarinete y después al oboe y al corno inglés, va acentuando los matices nostálgicos de este primer preludio, que alcanza su climax a medida

Ej. Nº 19 A.

Plácidamente (♩. 52)



Ej. Nº 19 B.

Vc. y Trb.



que una inquietante frase en los graves de la orquesta,— fagotes, violoncellos y contrabajos,— (Ejemplo 19 B) turba la serenidad del tema fundamental. Cuando al final se restablece el clima de un principio, está empañado por la huella de los presentimientos a que alude el título.

Si se considera el desenvolvimiento del tema que acabo de recoger (Ejemplo 19 A), se observa la alteración de las acentuaciones rítmicas y la prolongación de la frase por compresión o extensión de los incisos melódicos, procedimiento típico del autor que ya comenté al ocuparme del segundo tiempo de las Cinco Piezas para orquesta de cuerdas.

En el segundo preludio, desde el primer compás, se impone un clima tristanesco, que va desde la peculiar estructura melódica del tema hasta el color de la orquesta y el carácter de la armonía. Un

Ej. N.º 20.

Muy lento (P= 92) con doloroso recogimiento

ob.  
Cl. y luego Lag. y Corno.  
Tuba

Detailed description: This musical score is for Example 20, marked 'Muy lento (P= 92) con doloroso recogimiento'. It consists of two systems of staves. The first system shows the Horns (Corno) and Clarinet (Cl.) parts. The second system shows the Trombone (Tuba) and Clarinet (Cl.) parts. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various dynamics like 'p' and 'pp', and articulation marks like slurs and accents.

Ej. N.º 21.

C. 18  
Cornos

dim.  
(cuerdas)  
mod. y Trb.

Detailed description: This musical score is for Example 21, marked 'C. 18 Cornos'. It consists of two systems of staves. The first system shows the Horns (Cornos) and Trombone (Trb.) parts. The second system shows the Trombone (Trb.) part. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes dynamics like 'dim.' and 'pp', and articulation marks like slurs and accents.

cromatismo envolvente, con esos matices de ansiedad, de preguntas que se prolongan sin respuesta, por entero a lo Wagner, llena este

tiempo. Lo wagneriano todavía se subraya por las notas tenidas que pasan de unos instrumentos a otros, como un fondo extático donde se anegan los esfuerzos de una voluntad desfalleciente. Hasta en compases aislados puede percibirse lo avasallador de los ingredientes a que aludimos. Obsérvelos el lector en el ejemplo N.º 20, exposición del tema, y en el ejemplo N.º 21, típica muestra de ansiedad y pesimismo tristanesco.

Debe anotarse que el tema de este Preludio presenta una verdadera serie dodecafónica (La, Si, Do, La b, Sol b, Si b, Mi b, (Sol b), Fa, Re, Do#, Mi). Hecho bastante significativo, que aclara en esta obra de retorno a postulados estéticos de la primera época de Santa Cruz, las consideraciones hechas en mi escrito sobre la formación del músico que nos ocupa y su entronque con el expresionismo Wagner-Schönberg.

Ej. N.º 22.

A) *Rápido* (♩ = 152)

B) *Casi lento* (♩ = 40)

El tercer preludio no es monotemático como los anteriores. Si en el primero y segundo sólo se ofrecen motivos pasajeros de contraste con la idea fundamental, en este tercero la frase contrastante alcanza el valor de un segundo tema. El principal es un tema rítmico sobre nutridas armonías disonantes y una figuración en las cuerdas, bajo ondulante y agitado, pleno de alteraciones cromáticas y notas agregadas a las fundamentales de los acordes.

La segunda idea alude al espíritu de los preludios anteriores; es una frase melancólica, suplicante,

Las bruscas reapariciones del primer tema mantienen la dinámica característica de este final, no tan acertado en la combinación de los timbres orquestales como los tiempos precedentes.

## SEGUNDA SINFONÍA PARA ORQUESTA DE CUERDAS, OP. 25

La Sinfonía op. 25 para orquesta de cuerdas presenta a grandes rasgos el carácter de una recapitulación y depuración del estilo de su autor.

---

En 1947 terminó Santa Cruz su Segundo Cuarteto para cuerdas. La Sinfonía op. 25 fué compuesta al año siguiente. El parentesco entre ambas obras se manifiesta tanto en lo exterior y obvio, —color del conjunto, escritura a partes reales,— como en la técnica contrapuntística que prevalece y en la expresión, en sumo grado descarnada, sobria. Igualmente, el Segundo Cuarteto y la Sinfonía para cuerdas coinciden en reafirmar postulados del estilo de Santa Cruz ya manifiestos en el Primer Cuarteto y en las Cinco Piezas para orquesta de cuerdas. En las últimas obras alcanza mayor relieve al liberarse del eco de influencias que todavía se perciben en aquellas otras páginas. Como la Sinfonía para cuerdas amplía en mucho más que la masa empleada el significado del Segundo Cuarteto, puede afirmarse que esta obra es hasta hoy la más representativa de su autor y, posiblemente, la más honda de contenido y la de realización más pareja a lo largo de sus cuatro movimientos. Son éstos, Tranquilo, Animado, Muy lento y Rápido. El primero es una introducción a la Sinfonía, que conserva así su desarrollo en tres tiempos, como las Sinfonías Concertante y Primera y las Variaciones para piano y orquesta.

La introducción, o primer movimiento, de la Sinfonía se construye sobre un solo tema, desarrollado como canon a la quinta sobre un bajo armónico. Presentan al tema los violoncellos, mientras violines segundos y violas mantienen el bajo armónico. Como es frecuente en el tratamiento de las ideas melódicas por Santa Cruz, las entradas del sujeto en el cánon no se producen en las mismas partes del compás, para lograr de este modo una alteración de las acentuaciones rítmicas que dan mayor dinamismo e interés a la música. Obsérvese en el ejemplo 23 la variación que se advierte en las acentuaciones del sujeto. Los acentos van *corridos*, sobre como presentaron el tema los violoncellos, al contestarlo a la quinta los violines primeros. Las armonías encomendadas a las partes intermedias,— violines segundos y violas,— contribuyen a dar una nueva fisonomía al sujeto, según pasa de una voz a otra.

A medida que el canon se desarrolla, la armonía acompañante se enriquece. Como estructura, este movimiento presenta: una primera exposición del sujeto en canon, de los violoncellos contestados por los violines primeros, de los violines segundos contestados por las violas; un breve desarrollo del tema, en imitaciones y con incremento de la armonía acompañante; una segunda exposición del canon, ahora por las voces intermedias y de la superior a la inferior, en vez de por las extremas y de la inferior a la superior. Esta nueva disposición permite un mayor despliegue polifónico, en contrapuntos con-

## Ej. N.º 23

## Tranquilo (♩ = 66) (c. 4)

(Vnes. 125)

The image shows a musical score for Example No. 23, titled 'Tranquilo' with a tempo of ♩ = 66 and a common time signature (c. 4). The score is arranged in two systems. The first system consists of three staves: the top staff is for the Violins (Vnes. 125), the middle staff is for the Violas (Ves. 125), and the bottom staff is for the Violoncellos and Double Basses (Vc. Cb.). The first staff has markings '(pesadamente)' and '(igual)'. The second staff has markings 'p' and 'p expr.'. The third staff has markings 'p' and 'p expr.'. The second system also consists of three staves with similar markings. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

fiados a los violines primeros y al bajo, violoncellos. Por último, una variación del sujeto, construida sobre la cabeza de éste, lleva al climax, que cierra este movimiento a la vez que sirve de enlace con el siguiente.

El segundo tiempo, o primero si consideramos al anterior como introducción a la Sinfonía, responde a una forma de sonata. La dualidad temática contrastante de esta forma se da junto a una extrema agilidad de escritura, en oposición a la pesante y concentrada del movimiento anterior. La orquesta usa con plenitud de las ocho partes en que se subdividen los cuatro registros de cuerdas. La escritura es nerviosa, agitada, rica en el aprovechamiento de alteraciones rítmicas por sincopación que el enérgico primer tema ofrece, así como en el desarrollo por imitaciones de los característicos motivos que lo integran. El lector avezado en el estilo de Santa Cruz puede deducir el carácter de este tiempo con la sola consideración detenida de los recursos que el primer tema ofrece.

Los incisos señalados en el ejemplo N.º 24 como A) y B) son los de mayor relieve en la elaboración de este tiempo, ya que el primer tema se sobrepone en él, por medio de desarrollos donde la disposición contrapuntística prevalece sobre la de pasajes nutridos de armonías verticales. El carácter *cantabile* del segundo tema,

## Ej. N.º 24

Animado (♩=120)

(Ejemplo N.º 25), se emplea como contraste lírico a la pulsación rítmica de los incisos que subrayamos en la primera idea.

## Ej. N.º 25

Flexible y expresivo (♩=49)

La sección de desarrollo, rítmica y polifónica, con oposición destacada entre los pasajes de estricto contrapunto y los dispuestos en acordes sobre los ritmos del primer tema; la reexposición, ampliamente variada, dentro de la cual se ofrece una nueva idea melódica (Ejemplo N.º 26) frente a la tensión rítmica del tema fundamental; la reaparición del segundo tema, — desplazado de la reexposición, — en el coda, hacen de este *allegro de sonata* un ejemplo muy representativo de su autor en el tratamiento de esta forma. Todos los rasgos esenciales de su técnica están contenidos en estas páginas; desde la sutileza del contrapuntista, que emplea su arte en beneficio de la expresión melódica (como puede advertirse en el ejemplo N.º 26 o en la exposición del coral, ejemplo N.º 27), hasta ese vigor en las reiteraciones y alteraciones rítmicas que en Santa Cruz suele darse

unido con aglomeraciones disonantes sobre recios pilares armónicos (ejemplo N.º 28).

Ej. N.º 26.  
(C. 99) 3 violas solas (2 Vnes solos)

Ej. N.º 27.  
(C. 241)  
Vu. II.  
F. Vla.  
F. Ve.

Ej. N.º 28.  
(C. 152)  
etc... (con doblaje encima y debajo)  
fff etc... id.  
con ss

El Lento de esta Sinfonía, como el de la Primera, o los adagios de los Cuartetos, está impregnado de un sentido elegíaco que se tra-



duce en una magnífica técnica de claro-oscuro. La transparencia de las cuerdas con sordina agrega matices a su patetismo.

## Ej. Nº 29 A.

Muy lento y muy expresivo (p. 92.)  
(con sordina)

## Ej. Nº 29 B.

Ritmo más movido y muy apasionado (c. 31)

Se desarrolla como una canción doble: serena la primera; apasionada, la siguiente. Para reimponer el espíritu de la primera canción al cerrar con ella la forma. La escritura polifónica de la primera

canción y de su desarrollo caen dentro de la técnica y la expresión, caras a Santa Cruz, del madrigal dramático. La segunda canción presenta, como los finales de ambos cuartetos, giros orientalistas indudables; atmósfera hedonista,— no me atrevería a decir sensual,— que contrasta con el austero sentido de la primera idea. Transcribo ambos temas.

El cuarto movimiento de la Sinfonía para orquesta de cuerdas está construido en forma de sonata. Una introducción rítmica, en *tutti*, precede a la presentación del primer tema por los violines primeros. Los perfiles de esta frase y su indudable belleza se alzan so-

Ej. N.º 30.

Tumultuoso, Rápido (♩ = 168)

Musical score for Example N.º 30, showing two staves of music. The first staff is marked "tutti al unisono 8a" and the second staff is marked "8a". The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

Ej. N.º 31.

Musical score for Example N.º 31, showing two staves of music. The first staff is marked "Vn. I." and the second staff is marked "(ad.)". The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

bre el ritmo, como de cabalgata, impuesto desde la introducción. Ritmo en doce octavos que se desdobra en las fórmulas de negra y corchea o de tres corcheas y que es sostenido con una reiteración obsesiva. Transcribo la frase de introducción, presentada en *tutti* (Ejemplo N.º 30) y el primer tema (Ejemplo N.º 31). La insistencia en fórmulas rítmicas cerradas es rasgo común de Santa Cruz con Hindemith, como creo haber señalado antes, y cumple en los dos músicos una función de ensamblaje de ásperas armonías que

prestan interés a sus composiciones, al tiempo que les restan belleza, por paradójica que pueda parecer esta afirmación. El efecto que tal procedimiento causa en la fría lectura, al analizar la original textura armónica y sus hallazgos, se ve muy disminuído en la audición. No sólo Hindemith y Santa Cruz, sino Strawinsky y una buena parte de los compositores modernos, han recurrido al dinamismo rítmico como trabazón de un discurso armónico y orquestal que tendería a disgregarse, hacia la incoherencia o hasta lo cacofónico, de no existir dicha constante rítmica. Pero Strawinsky y Bartok se preocupan de construir una polirritmia en continua variación que equivale a un verdadero procedimiento de desarrollo rítmico y que, como tal, conduce el discurso y le fija una trayectoria de renovado interés para el oyente. El ritmo obstinado que predomina en los finales de Santa Cruz y en que abundan las obras de Hindemith produce, por el contrario, una sensación de agobio, acrecentada por la acumulación de armonías disonantes y el recargo instrumental que el diseño rítmico sostiene. En el caso concreto de Santa Cruz, este aspecto que comento de su música desluce con frecuencia y hace decaer los finales de sus obras sinfónicas. Así lo expresé al reseñar los últimos tiempos de la Sinfonía en Fa y de los Preludios Dramáticos. En la Sinfonía para cuerdas, superior a las dos otras composiciones, el final aminora el efecto de que hablo por la hábil dosificación de una escritura concertante de claros perfiles, en contraste con los pasajes densos de orquesta.

Expuesta la primera idea, un desarrollo sobre motivos extraídos de ésta y sobre el ritmo impuesto, sirve de puente a la segunda idea, en cuatro cuartos, de carácter apacible y escritura abierta, con anchos espacios entre parte y parte.

Ej. N<sup>o</sup> 32.



El desarrollo de elementos de esta segunda idea se combina con motivos de la primera y con el ritmo a que he aludido repetidas veces. El avasallador influjo de este ritmo se conserva en la reexposi-

---

ción y en la coda, construída principalmente sobre él y sobre el primer tema.

\* \* \*

Podría cerrar este ensayo con una recapitulación de las ideas expuestas al comienzo, después de haberlas confrontado con el análisis de las obras sinfónicas de Santa Cruz. Pero ello, sobre fatigar al lector, no sería de mayor interés. Es el lector quien debe agregar a las líneas trazadas su propia reflexión y hacer de esta manera útil nuestro intento de interpretar el estilo sinfónico de un músico que es personalidad señera en el arte chileno contemporáneo.

# LAS COMPOSICIONES CORALES DE SANTA CRUZ

POR

Alfonso Letelier

**D**EBEMOS mirar hacia el romanticismo si queremos encontrar a los músicos escritores, y no decimos poeta, pues si bien es cierto que los campos de ambas manifestaciones artísticas tuvieron entonces un acercamiento bien efectivo, a diferencia de los músicos-poetas de la Edad Media, en gran parte fuente del romanticismo, este acercamiento por lo general no fué más allá de la polémica, la crítica, el comentario o la especulación de índole estética. El único caso, quizás, en que músico y poeta coexisten en una misma persona, participando en la creación, es el de Wagner. Sus dramas discutibles o no, poética o teatralmente, sirvieron de base a una música por muchos conceptos de trascendencia incalculable.

El hecho de esa coexistencia del músico y del poeta en el caso aludido, —seguramente de mucha importancia en el resultado total de la creación wagneriana,— nos inclina a pensar que quien ostente esas dos condiciones garantice una más auténtica correspondencia entre los dos elementos básicos de la música dramática sentida en general, a lo menos así lo exigimos. De esta dualidad se desprenden ventajas para la obra total, ya que el autor puede modificar a su gusto y conforme a las necesidades musicales de la obra, los textos o la escena. Aún más, el peligro de que la forma musical pura sucumba bajo un texto o bajo cualesquiera elementos extramusicales, disminuye grandemente cuando ambas provienen de una sola persona.

Una de las características de la música dramática de Santa Cruz es, a nuestro juicio, esa compenetración, esa identificación de los pensamientos musical y poético; la casi totalidad de su obra coral está hecha sobre textos propios. Y tratando de desechar toda sugestión declararíamos que en donde esa compenetración se resiente es en aquellas obras en que los textos proceden de otro autor. El grave problema de la música dramática cual es el de la coexistencia de la forma pura musical al lado de los elementos expresivos, encuentra en algunas obras de Santa Cruz una solución que no dudamos en calificar de maestra. (Op. 16 Romance del Nogal; Op. 17 Barcos quietos y la Mala Nueva; Canciones de Primavera «De las Montañas baja la nieve»; Cantares de Pascua N.º 6 y 7) (Moteles).

En nuestros días se han hecho sentir con más peso las dos orientaciones musicales que encarnarían por una parte Strawinsky y

---

Bela Bartok y quizás Falla y por otro los representantes más o menos directos o tardíos del sinfonismo post-wagneriano o mejor post-romántico, incluyendo allí las dos tendencias bien delineadas de Schoenberg y de Hindemith. Los primeros, se dice, están dentro del concepto de la música pura, libre de todo elemento extra-musical y en donde la expresión queda reducida a sus posibilidades estrictamente musicales y nada más, ningún realismo, ninguna sugerencia, ninguna concomitancia con algo que no sea música. Los otros serían sobrevivencias del romanticismo, entendido naturalmente, aquí, no como período histórico, sino como concepto o vivencia estética—que admite acoplar a la música elementos extraños. Camino peligroso ciertamente y que llevó a exageraciones destructoras, pero así y todo y aún cuando no hubiese sido significado; más que el aporte técnico estrictamente musical que se puso en juego para dar forma a esa vivencia musical romántica, ya sería bastante como una contribución puramente musical. Pero hay mucho más y cuando entramos a calificar el acontecer musical del Tristán, de Maestros Cantores, de los lieder o los trozos del Jugendalbum de Schumann o las joyas vocales de Schubert, los Estudios de Chopin, los Hängende Gärten de Schoenberg o Mathis der Maler de Hindemith, ¿podríamos dudar de que todo esto no es también música pura? La tentativa de asociar la música con un asunto, con la pasión, con el paisaje, no dispensa a nuestro entender, la exigencia que la música quede siempre música.

Todas las actividades humanas están influenciadas en mayor o menor grado por factores espirituales, intelectuales por una parte y sensoriales, emocionales o pasionales, por otra; nada escapa a esto, ni aún las artes. Por esto pensamos que tan auténticamente musical, pictórica o escultórica, según el caso, viene a ser una obra de arte ya padezca más o menos de unos u otros influjos; en ambos casos exigimos el juego normal de los elementos propios de cada arte para que la obra sea realmente artística.

Santa Cruz sabe desde muy pronto del dolor, de la desolación; hay en su vida una experiencia comprobatoria de ese tremendo mal de la naturaleza humana y si bien el tiempo tiende su manto sobre todo padecimiento, las huellas no se borran y muy al contrario conforman, acrecientan o justifican las morfologías de cada temperamento, si es que no de cada «Weltanschauung». Por esto los primeros versos de Santa Cruz son ya profundamente doloridos y de los que se siguen una gran parte denotan una vibración decididamente trágica. Otra parte de ellos cantan la Naturaleza y por fin otro grupo muestra una ternura delicada y fina. He aquí tres facetas bien

diferenciadas del temperamento del compositor. Su música siempre construída, siempre sujeta a la forma, lleva casi toda ella un contenido emocional poderoso y creemos que una concepción musical necesaria y vitalmente dispuesta a padecer una alta dosificación expresiva encuentra, al realizarse, un excelente campo dentro de lo dramático.

El coro parece ser un instrumento grato a Santa Cruz; ya en sus primeros trabajos que datan alrededor del año 20, encontramos una porción de coros que si no denotan aún al autor de *La Mala Nueva* o de *Los Madrigales* para coros y orquesta, «*Los Ríos de Chile*» nos indican al menos su predilección por la música dramática. Algunos Salmos, «*Lied a 4 voix d'hommes*» (naturalmente no en español...), donde algunos acordes de 7.<sup>a</sup>, notas de paso más o menos audaces que tocan 6.<sup>a</sup> agregadas a intervalos alterados, forman este pre-opus, diríamos.

Dos Canciones Corales, «*Gemía la tórtola*» y «*Rocío*», con textos de Max Jara y G. Mistral respectivamente, llevan fecha 1926 y una hermosa dedicatoria: «*A Wanda que canta con nosotros*». Analizando retrospectivamente la totalidad de la producción coral, podemos determinar con bastante precisión en esta obra, algunas características de lenguaje que ya son anuncios y aún más fisonomías típicas de su posterior procedimiento. Interesa hacer notar la persistencia de ciertas modalidades, pues indican una vivencia estética bien definida y no sujeta a influencias.

Ej. 1.

The image displays two systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The notation is highly chromatic, featuring frequent changes in pitch and complex chord structures. The first system shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff, with various accidentals and chromatic movements. The second system continues this style, with a similar melodic and bass line structure, emphasizing the chromatic and modal characteristics mentioned in the text.

En «*Gemía la tórtola*» especialmente, el predominio del movimiento cromático es absoluto. Sucesiones de acordes de 7.<sup>a</sup>, mayores o disminuidas con o sin notas extrañas, alteradas, no resueltas o resueltas en otra armonía; 6.<sup>a</sup> agregadas, dualidad modal, carac-

terizarían el medio armónico. Todo se mueve dentro de un acentuado cromatismo, ya lo hemos dicho, pero siempre referido a alguna tonalidad; no se advierte en estas canciones la preocupación horizontal a que derivará decididamente su producción posterior. El esquema armónico de los primeros compases de «Gemía la tórtola» nos comprobará lo antes anotado. (Ej. N.º 1).

Una típica resolución a lo Santa Cruz la hallamos entre otras, en el sexto compás de la página tres de la misma obra: evita la normal caída en la tonalidad de mi bemol mayor movilizándolo hacia abajo la tercera del acorde de D de Mi bemol juntamente con deshacer la alteración que llevaba el quinto grado del mismo acorde y resuelve en si bemol menor con séptima (sol sostenido); esta séptima baja medio tono transformando el acorde anotado en un segundo grado con séptima de fa menor,

Ej. 2.

Musical notation for Ej. 2. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff is in bass clef with the same key signature. The lyrics 'del bien y del mal' are written below the notes. The melody starts on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line starts on a half note D3, followed by quarter notes E3, F3, and G3. There are some annotations like '(H)' and a circled '3' in the bass line.

y en un acorde de primer grado con séptima y alteración de la tercera resuelto en un acorde de séptima (II Do mayor).

Ej. 3. (Rocio) (6-23)

Musical notation for Ej. 3. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff is in bass clef with the same key signature. The title '(Rocio) (6-23) suspensio.' is written above the notation. The melody starts on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line starts on a half note D3, followed by quarter notes E3, F3, and G3.

Más significativo aún que los antecedentes armónicos de la obra que estudiamos, es el motivo melódico del comienzo del segundo coro «Roció». La muy simple estructura de dicho motivo podría pasar inadvertida si no fuera que en obras posteriores de factura y ambiente muy distintos, se enuncia el mismo giro no con intención, ni siquiera como recuerdo, sino como una afloración de una cons-



tante. Comparemos la fisonomía del mismo motivo en tres obras tan lejanas en el tiempo como diferentes en estilo y forma.

Ej. 4.

a) "Rocio"



b) "Maigo"



c) "Egloga"



A partir de Los Cantos de Soledad, Poemas Trágicos y Viñetas para piano y primer cuarteto de cuerdas, el lenguaje de Santa Cruz se ha definido con precisión, ubicándose en un expresionismo que va muy bien con su temperamento. Un proceso armónico caracterizado por el uso de procedimientos resultantes del cromatismo, lleva su música a una complejidad armónica cada vez mayor y aún cuando no pudiéramos hablar de «atonalidad», advertimos una absoluta libertad. Por lo demás la resultante musical en nuestro autor, es siempre producto de su concepto y procedimiento horizontal de tipo cromático. Y así, sin que sea necesariamente desligable lo melódico y lo armónico en este caso, hasta el punto de crear medios atonales, normalmente sus líneas melódicas, de muy libre intervalación, se mueven bien ajenas a la tradicional jerarquía tonal.

Este lenguaje, más apto para la música instrumental, lo encontramos también en la música coral con indudable resultado expresivo de la más alta calidad, pese a que la dosificación de lo cromático, a veces excesiva, enturbia la realización.

En el op. 16 «Canciones, Romances y Madrigales» a cuatro voces, nos hallamos con una obra en que personalidad y técnica llevan sello inconfundible. La colección es hermosa y encierra en sus textos dos de los aspectos de sensibilidad a que ya hicimos referencia: ternura y paisaje, muy poco de tragedia. Está dedicada al Cuarteto Letelier Valdés por amistad y circunstancia. En un programa de este conjunto faltaba una obra de Santa Cruz; se le pidió que la escribiera sólo dos días antes del concierto y así el mismo día de la au-

dición por la mañana, llegaba a manos del Cuarteto una pulcra partitura con el título «Canción de Alcanfor» que hubo de bisarse esa tarde del concierto y constituir a la vez la primera obra de la serie. En efecto, meses más tarde se habían agregado cuatro canciones más: Primavera, Canción de Cuna, Romance del Nogal y Romance del Peñón. Esta serie estaría caracterizada por un hálito de frescura y delicadeza difícilmente alcanzable.

«Roto yace el durazno que es de flor», comienzan cantando las voces de mujer en ondulante melodía; algunas frases más conducen a la melancólica palabra «el llanto ha quedado solo, llorando en el mirador» sobre sucesiones de séptimas paralelas por medios tonos entre bajo y tenor. Una reexposición cierra el trozo con hermosa cadencia sobre el hueco acorde sin tercera en mi bemol.

En «Primavera» hay fiesta de agilidad rítmica y melódica. Ternarios y binarios se alternan con elegancia y soltura, armonías en que lo cromático se esconde en las voces intermedias para dejar cantar con ingenuidad la voz superior. Hay algo de estrófico en esta canción y sin que los períodos, que corresponden casi permanentemente a cada dos versos, muestren una rigurosa simetría, se establece en total una sintaxis musical de tipo estrófico por lo demás muy poco grata a Santa Cruz.

«Canción de Cuna», se enmarca mucho más dentro de un tratamiento contrapuntístico. Una bella y tierna melodía es acompañada por otras no menos expresivas; el cromatismo, aquí también interior, que se acentúa hacia el final, hace difícil la afinación y ocurre,— como en otras obras suyas— en las que el tratamiento coral-vocal tiende a soluciones de tipo instrumental— que pierden en claridad. Por ejemplo el hermoso pasaje de la canción que estudiamos.

Ej. 5.

The musical score consists of two staves. The upper staff is for the voice, with lyrics "que no han de na - ve - gar" written above it. The lower staff is for the piano accompaniment, with lyrics "han de na - ve - gar" written below it. The music is in 2/4 time and features a canon-like structure where the piano accompaniment enters before the voice and continues to play while the voice sings. The piano part has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the voice part has a more melodic line with some rests.

En la parte central un canon libre y, cosa muy frecuente en Santa Cruz, iniciado con un contrapunto, lleva en progresivo «crescendo» a un climax tierno y expresivo para luego decaer en pp a la reexposición.

En Romance del Nogal vemos una obra de más extensión y

desarrollo. La melodía inicial, base de la pieza, de carácter alegre y liviano, es algo más que «una tonada» (él indica: casi en el carácter de una tonada); tiene el ritmo, es cierto, pero hay una calidad muy por encima de lo popular. Esta melodía que toma un apreciable vuelo de desarrollo, engendra luego nuevos giros melódicos tratados ya contrapuntísticamente;

Ej. 6.

a) Ba-jo sus de-dos i-ner \_\_\_\_\_ (tes)

Ba-jo sus de-dos i-ner

Ba-jo sus de-dos i-ner

Ba-jo sus de-dos i-ner

ya armónicamente;

b) Por E-ne-ro

Por E-ne-ro

que alternan con alusiones a la primera melodía. El período central es largo y cada vez se hace más y más sombrío conforme al texto, para desembocar en una reexposición; «como al principio (pero con nostalgia y tristeza), menos movido». Con melancólico pretérito el texto canta las hermosuras del viejo nogal: «Viejo nogal de mis días, diáfano de divisar, eras de nieve, de grana, y eras árbol de coral... en las noches muy oscuras, cuando ruge el vendaval ha pasado tu silueta en trágica soledad; tus largos brazos heridos he visto en la tempestad; castigo al cielo pedían a la mano criminal que con saña ordenara echar al fuego el nogal». La música se ha vuelto triste y nostálgica, pero nada extramusical viene a enfatizar subjetividades.

En esta canción hallamos otro giro melódico muy caro a Santa Cruz y cuya silueta volveremos a encontrar en otras obras:

Ej. 7.

las a-ves ya no ten-drian

La última canción de la serie, Romance del Nogal, es una especie de Himno; tiene un sentido de bloque, de peso y solemnidad muy propia del estilo.

El segundo cuaderno, escrito en 1940 (op. 18), consta de tres composiciones a cinco voces, entre las cuales se encuentra, sin duda, lo mejor, no sólo de la obra coral de Santa Cruz, sino de cuanto se ha escrito en el país, para voces. Los Madrigales «Barcos quietos» y «La Mala Nueva» aparte de ir llenas de su espíritu, están realizadas con mano maestra. Mucho hay en ellas del procedimiento madrigalesco de Monteverdi. El elemento expresivo desplaza, o a lo menos reemplaza a veces la polifonía, tendiendo hacia el recitado, como sucede en Barcos Quietos:

Ej. 8. Lentamente.



o más aún en «La Mala Nueva»:

b) Muy lento.

A.I. Co - mo es - pa - da que en la nie - bla  
A.II. Co - mo es pa - da que en  
Teno. Co - mo es pa - da -

para pronto ceder el camino a cortos períodos melódicos de belleza sorprendente, como:

Ej. 9.

He - go la nue - va  
He. go la nue - va

La forma típica del Madrigal, que afectan estas obras, se mantiene sobre un contrapunto armónico siempre expresivo y fluyente; a cada paso encontramos las superposiciones y marchas propias de su estilo.

Ej. 10. *sensible*

(Do#) (Do)

En el ejemplo N.º 10 tenemos una modulación al  $\frac{1}{2}$  tono inferior, pasando por acorde el de sensible, usando la misma fundamental para los tres acordes.

Ej. 11.

De i-lu-sio-nes a - ño - ra - - das

i-lu sio - nes a - ño - ra - das

vi - da dei-lu - sio.nes a - ño - ra - das

En el ejemplo N.º 11 la marcha armónica iniciada en la segunda mitad del compás en mi bemol menor para llegar al II grado de sol menor con su séptima (1.ª inversión). Esta fórmula cadencial, usada de diferentes maneras, es muy típica.

La conducción melódica basada casi únicamente en aspectos rítmicos, en los últimos compases de Barcos Quietos, ofrece un procedimiento de indudable sello personal:

Ej. 12.

a)

pue-dan mor-dar - yu - na ru - ta que se - ña-le en mis no(chas)

la línea es casi inmóvil como intervalación, con cortas quebraduras; la armonía ya sea vertical o resultante de las voces inferiores, va cambiando en forma de progresiones irregulares y por lo general esto desemboca en un climax. Superior aún en logro total es el pasaje, muy similar por lo demás al recién citado, el final de «La Mala Nueva»,

Ej. N.º 12. b)

Con gran expresion *arumentando* - - - - -

S. *mf* que co-men-zo-ba a bro-tar

Al I *p* que co-men-zo-ba a bro-tar

Al II ra el llan-to sin fin que co-men-zo-ba a bro-tar

T. *pp* e-ra el llan-to sin fin que co-men-zo-ba a bro-tar

B. *pp* e-ra el llan-to sin fin que co-men-zo-ba a bro-tar

pa-ra siem-pre dees-ta vi-da!

pa-ra siem-pre dees-ta vi-da!

pa-ra siem-pre de-es-ta vi-da!

pa-ra siem-pre de-es-ta vi-do!

pa-ra siem-pre dees-ta vi-da!

*arumentando* - - - - - *ff*

donde la insistencia anhelante se hace de una intensidad, diríamos, irrespirable. Pensamos que este trozo representa uno de los momen-

tos más hondos y expresivos, si no de los más bellos, salidos de la pluma de Santa Cruz.

Continuando en el estudio del riquísimo material musical de estas obras, anotamos el antecedente melódico de su última obra coral, «Egloga» para orquesta, coros y solistas, que se presenta en Barcos Quietos:

Ej. 13. «Barcos Quietos»      «Egloga»

Pa-ra cre-er que na-ve-gan      Co-rrí-a un mansoa. pro-yue-lo

Insistimos en la importancia de estos antecedentes ya armónicos, ya melódicos, pues significan no un repetirse como se podría suponer, sino una constante interior siempre dispuesta a tomar formas y aspectos diversos. La analogía de los incisos antes anotados es notable, pero su tratamiento y evolución en cada obra en que aparece son absolutamente diferentes.

Si atendemos al movimiento mismo de las voces, vemos que es ya independiente, ya consecuencia del despliegue melódico de un acorde (por lo general alterado). Un constante fluir armónico se produce con el desplazamiento de funciones armónicas y tonalidades como consecuencia de las marchas melódicas de las voces, marchas siempre libres, desprejuiciadas.

En «Barcos Quietos» hay un poco más estatismo tonal que de ordinario; la tonalidad de re menor con que comienza, se mantiene muchos compases como por efecto de un pedal interior, diríamos; más adelante el pasaje, que toma un cierto desarrollo, se mantiene en do mayor con sus secundarios para luego modular sencillamente a Fa. Vemos pues que el proceso armónico aquí es muy simple.

La «Mala Nueva», a nuestro juicio, repetimos, la mejor obra coral de Santa Cruz, es una de las composiciones más características del estilo de su autor. Con gran economía de medios logra provocar la impresión de desolación y dolor de que está lleno el texto; el discurso musical, la sintaxis fluye con soltura y naturalidad; la clara conducción de las líneas melódicas va preparando gradualmente el soberbio climax del final, que por otra parte, se presiente desde el comienzo, ya que a lo largo de toda la obra una emoción terriblemente contenida va intensificándose con cada nuevo episodio musical. La resultante armónica de la superposición melódica bastante sim-

ple aquí también, sigue siendo de naturaleza cromática, aún excluyendo el pasaje:

Ej. 14.

y la som. bra pro- tec - to - ra que mo ri - - a

que lo es deliberadamente y además por completo armónico. En esta obra hay un crescendo interior absolutamente coincidente con el exterior; la intensidad musical y expresiva nos lleva del recogimiento silencioso: «Como espada que en la niebla siega vidas, llegó la mala nueva», a la impudorosa explosión de dolor: «era el llanto sin fin que brotaba para siempre de esta vida».

El segundo, «Romance de las tres torres», contrasta fuertemente con el primero y el tercero, no sólo en cuanto a movimiento, sino también en espíritu dando a la colección esa nota viva y alegre entre la nostálgica del primero y la desolada del último. Si consideramos esta serie en conjunto, «Romance de las tres torres» vendría a ser el tiempo central y rápido de la obertura francesa en el género instrumental.

La obra que cronológicamente sigue es el Op. 18, tercer cuaderno de Canciones, Romances y Madrigales, éste para voces iguales masculinas. Un problema a resolver, una limitación, se impone el compositor al escribir para voces iguales a capella, sobre todo cuando se trata de más de tres voces, ya que el ámbito en que éstas pueden moverse queda notablemente restringido. El caso es muy diferente cuando un coro a voces iguales lleva el acompañamiento o asociación de la orquesta; ejemplos de esta clase tenemos en abundancia, música existe cuando hay músicos y es el caso de estas canciones. La obra, en general, lleva el sello de su autor, pero como cons treñido, privado de esa soltura y libertad que le son tan propias. De las tres canciones, que también podrían considerarse como una suite coral, el Salmo es la mejor lograda, ya que el movimiento lento favorece la permanencia de las voces estrechamente agrupadas en el registro grave que implica el uso de voces masculinas.

Por esa misma época (1941), Santa Cruz escribe su primera obra sinfónico-coral: los Madrigales a los Ríos de Chile, el Maipo y el Aconcagua. Primitivamente el autor pensó llamar esta obra



Cantata Fluvial y está concebida como una serie de tres grandes madrigales, de los cuales el tercero, «Río de Valdivia», no está aún terminado.

Los textos de los dos primeros, escritos en robustos octosílabos, son fuertemente descriptivos, y, para quien conozca el angustiado cauce de los ríos chilenos desde su misterioso y solitario nacimiento allá en el seno de los Andes hasta la ancha placidez de su entrega al mar, no podrá sino sorprenderse del acierto con que están escritos.

El aspecto pastoril, próximo a la naturaleza de la sensibilidad de Santa Cruz, encuentra aquí una poderosa expresión. La orquesta subraya este ambiente especialmente en el segundo, «Aconcagua, telar de los cielos», en que un oboe (y no podría haberse escogido otro instrumento), canta el tema inicial.

La forma y el procedimiento caen de lleno en las exigencias del madrigal de grandes proporciones, pero cuyos límites han sido rebasados por la intervención del elemento sinfónico; hay aquí desarrollos, volumen armónico, color orquestal, y en fin, todos los elementos internos y externos que llamamos sinfónicos.

En la obra musical de Santa Cruz en general, hay una cierta tendencia hacia la monumentalidad y no sólo a aquella íntima, desprendida del puro concepto como solemos hallar, por ejemplo, en los últimos cuartetos de Beethoven, sino también a la formal, a la exterior. Pues bien, esta tendencia la encontramos satisfecha, aunque no totalmente lograda, en la obra que comentamos. Hay quizás una excesiva densidad horizontal que oculta muchas veces la belleza de que están llenos los dos madrigales. Hay efectos, sin embargo, logrados admirablemente con un minimum de medios, como por ejemplo al iniciarse el texto «hondos cajones oscuros» (Río Maipo), en donde pizzicatos de violoncellos y contrabajos, junto con los fagotes y arpas y luego la entrada de los bajos y tenores en melodía muy simple, provocan un clima hermosísimo:

Ej. 15. (c. 80)  
a) Bajos y Tenores

hon - dos ca - jones

hon - dos ca - jones

Tambour

pp

Otro tanto puede decirse de «Presura llevan las aguas», texto al que ha precedido un largo pasaje sinfónico de gran fuerza y precisión rítmica iniciado con el motivo:

Ej. 15.  
 b)  $\text{♩} = 72.$

Una figuración ternaria en el coro se opone a la orquesta que marca un enérgico binario:

Ej. 16.

De sorprendente belleza es el trozo de voces a capella:

Ej. 17 (c. 345)

Cada estrofa se inicia con un nuevo diseño melódico que toma necesariamente proporciones sinfónicas; motivos secundarios desprendidos de las líneas principales afloran y se hunden en el proceso sinfónico, contribuyendo a dar esa fisonomía monumental, mas no sin oscurecer a momentos el discurso musical.

El motivo melódico cuyos antecedentes en una de sus primeras obras aparece en este madrigal con una fisonomía propia, (ver Ej. N.º 4 b).

«Aconcagua, telar de los cielos», ofrece las mismas características generales que el anterior y se advierte un mayor sentido constructivo. Se nos muestra además en él una forma de invención melódica a la que Santa Cruz es muy afecto.

El tema inicial circula a través de la obra con las variantes,— que son muchas— que de por sí permite su factura, como lo veremos. Esta especie de hilo conductor que aparece entre las distintas frases y desarrollo, en nada disturba la forma de madrigal, y al contrario, amarra y unifica toda la composición. La orquesta parece muy diáfana y dosificada, lográndose siempre el efecto buscado. Extraordinariamente acertada es la placidez adormecida y grandiosa que va cerrando por ejemplo los últimos versos:

«En tu semilla de islas  
Pones sosiego de tardes  
Ancho telar silencioso  
Que se adormece en los valles  
Con suave niebla lejana  
Hundida entre las ciudades».

La formación melódica a base de agregaciones de motivos iguales o semejantes que se suman a un motivo determinado, lo hallamos en varias obras de Santa Cruz. Al motivo a del ejemplo N.º 17 se agregan los motivos a' y a''.

En otras apariciones del tema, este complejo motívico (llamémoslo así), lleva otros agregados aún, ejemplos 18 al 20, variantes de a, de a' o de a'', fuera de lo que viene a hacerse parte orgánica del tema: b. Quienes lo hayan oído, recordarán en la iniciación del primer prelude dramático, el motivo inicial (despliegue descendente del acorde de séptima de II grado en Fa). La formación de esa melodía es a base de la repetición del motivo inicial cada vez con agregaciones nuevas.

## Ej. 18.

Oboe

## Ej. 19.

Clars. en si b

## Ej. 20.

Coro (Sop.)

## Fagot.

El tema, luego de alguna elaboración, es tomado en el comienzo de la parte coral (Ej. N.º 19), pero sólo en su parte principal ya que el resto, a' y a'', no se presta a un tratamiento coral.

---

Sin duda alguna, estos Madrigales figurarán como lo más representativo en la obra de Santa Cruz junto con la Primera Suite para cuerdas, por cierto entre las mejores obras extranjeras de su género.

La Egloga, su última producción sinfónico-coral, ha sido vasta y recientemente estudiada y comentada en esta misma Revista; así, no queremos insistir en ello, sino recordar algunos puntos esenciales que acaben de explicarnos sus propósitos y su espíritu.

La obra está muy en la línea de los Madrigales ya citados, con la diferencia de tener, además de coros y orquesta, una soprano solista y de estar escrita sobre texto de Lope de Vega. La construcción también difiere un tanto; una dilatada introducción expone en forma más o menos esquemática los principales temas que más adelante van a tomar desarrollos importantes. El procedimiento es siempre madrigalesco. Los tres elementos, orquesta, coro y voz solista, actúan ya independiente, ya en conjunto, siempre en un cuadro de gran variedad e imaginación; hay claridad en el discurso musical, tendencia más acusada aún a lo monumental a pesar del texto pastoril. Lo lírico y lo dramático están aquí solicitados, en una parte por el texto y en otra por el propósito del músico y en ello vemos una cierta desconexión. Una égloga, por lo general y particularmente ésta, es algo pastoril y aunque el arte nos proponga todos los artificios y convenciones que quiera, difícil será pensar en los «pastores», creados por la imaginación de poetas y de una época, nos hablen trascendentalmente, como lo hace la música de Santa Cruz. Y en este caso la palabra no es un mero pretexto. En medio de esa excelente música de la Egloga, uno se pregunta si en realidad no sería escrita para cantar las desdichas de un Lisardo muy elevado de categoría.

Como contrapeso a esa desproporción, hay un orden constructivo perfectamente lógico, que participando a la vez de la forma cantata y el madrigal, resulta un todo sin soluciones de continuidad, poniendo de manifiesto una obra de tan clara concepción musical que resiste el desborde de ampulosidad de que adolecen algunos pasajes como el del final.

La música de Santa Cruz en general tiende a las grandes proporciones, a lo monumental, como ya hemos dicho, pero no con el propósito deliberado de impresionar al público, al contrario, podría decirse más bien que su música es difícilmente accesible. La Egloga, en cambio, ha llegado al público con facilidad no común entre la producción contemporánea, y hemos visto con especial complacencia una obra chilena, imponiéndose de manera definitiva en la ma-

---

sa; el público la pide y la aplaude sin reserva. Merecido triunfo de una música que participa a la vez de auténtica calidad y de condiciones que la llevan a la popularidad.

«Cantares de Pascua», Op. 17, consta de diez composiciones a voces iguales, a dos, tres y cuatro partes. La colección está destinada a las escuelas y colegios, lo que nos coloca ya ante cierta limitación. Aparte de esto, advertimos en estos cantos una simplificación de medios que no favorece, en general, la expresión musical acostumbrada del autor. La derivación hacia la homofonía y el diatonicismo que impera en todas ellas y que sólo se nos explica dada la finalidad de la obra— «posibles de ser utilizadas en escuelas y colegios»— desvirtúan su personalísima constante estilística que lo distingue en todas sus demás obras, sean ellas cuales fueren.

Por otra parte, la colección cumple muy bien su cometido; son canciones muy simples de factura y por lo tanto fáciles de ejecutar. Su maestría contrapuntística aparece en abundancia en los dos Motetes sobre textos de la Misa de Navidad.

La singular personalidad de Santa Cruz vuelve a manifestarse con fuerza en las «Canciones de Primavera», sobre textos propios. Dolor, naturaleza y ternura se vacian en una música rica en imaginación y de excelente factura. De los seis trozos se destacan la primera, Canción y los tres Madrigales que están en la línea noble y profunda de los del Op. 18.

Santa Cruz es el compositor chileno que más música coral haya escrito hasta el momento y ésta su música vocal se cuenta entre lo mejor de su producción. No en vano hemos visto y seguido a Domingo Santa Cruz a través de su vida de músico, siempre alrededor de las actividades corales. Cuando era aún muy muchacho iniciaba en su casa reuniones musicales, en las que se cantaba obras de Palestrina y demás maestros del renacimiento. Ya es del dominio público todo cuanto se siguió de esos primeros trabajos de Santa Cruz que, tal vez sin saberlo él, debían llevar al correr del tiempo, las actividades musicales del país a un grado de desarrollo incalculable. Pero, aparte de esto, ese grupo de personas que cantaba en coro obras clásicas, era un buen instrumento para Santa Cruz, creador, y ciertamente las primeras composiciones corales suyas fueron ejecutadas por aquel conjunto. Esa circunstancia, sin duda, acrecentó su predilección por la música coral, predilección que se ha mantenido en el curso de su vida de compositor.

El trabajo continuado en esa rama de la música lo ha llevado a obtener el extraordinario dominio en el manejo de la materia coral que observamos hoy día en sus obras para conjunto de voces. Se ha

---

dicho que su lenguaje se ha ido simplificando a través de cada obra; nosotros diríamos más bien que se hizo cada vez más propio, más personal, pues aquella parte de su producción que ha tendido a una expresión homófona y diatónica, por razones cualesquiera que sean, no significa que su estilo haya cambiado, sino que una especial disciplina lo ha impuesto. Me refiero concretamente a las dos últimas composiciones corales a capella; *Cantares de la Pascua* y *Canciones de Primavera*, para establecer, a lo menos hasta el momento, que esa línea que pareció una simplificación de su lenguaje no lo es tal en el sentido que se ha usado el término en este caso. Parece que se ha llamado simplificación o depuración a aquello exento de cromatismo y creemos que tales virtudes pueden existir en cualquier estilo o procedimiento; la claridad viene a ser siempre de una condición esencial a toda obra de arte, ya sea ésta simple o compleja. En *Canciones de Primavera* hay simplicidad de factura y claridad, pero la expresión atormentada, se hace presente de nuevo, con los medios adecuados a esa modalidad que le es tan propia.

La música coral chilena cuenta con un aporte definitivo con la producción de Santa Cruz.

# LOS CUARTETOS DE CUERDAS DE SANTA CRUZ

P O R

Juan Orrego Salas

**E**L cuarteto de cuerdas es, por definición, uno de los más altos medios de expresión dentro de la música. Todo sensacionalismo y virtuosidad le está negado y es por lo tanto un género que puede compararse al del ensayo en literatura; menos monumental que la novela o la opopeya y a la vez menos privativo que la epístola familiar.

La música de cámara no se presta con la facilidad de otros géneros al estímulo sensorial del oído o de los centros nerviosos de nuestro organismo, y esta característica que podría expresarse como ausencia de toda espectacularidad está especialmente sintetizada en el cuarteto de cuerdas. Dos violines, una viola y un violoncello, no pueden aspirar sin exceder los límites de sus propias posibilidades, a lograr los impactos que constantemente alimentan el sensualismo de la obra de un Wagner, de un Tchaikowsky o de un Strauss. Esto es precisamente lo que inviste al cuarteto como una de las formas por excelencia de la música pura, donde el espíritu mismo de este arte aparece en abierta oposición a la materialidad del elemento exclusivamente sonoro, del efecto, del vicio virtuosístico del ejecutante.

Por otra parte, la intimidad misma de este género lo aparta de hecho de ser un vehículo que se preste para la conquista de las grandes masas, permaneciendo en un terreno adonde sólo puede llegar el auditor culto y preparado, capaz de valorizar el significado de la música en la más abstracta de sus condiciones.

En lo que se refiere al creador, la música de cámara y en especial el cuarteto, exigen no sólo una preparación teórica óptima, sino que un verdadero dominio de los elementos expresivos en todos sus aspectos, formales, armónicos, contrapuntísticos, que sobrepasando los estrechos límites de la academia se encaminen a la expresión de sentimientos personales, sirviéndose de los medios más corrientes de la técnica. El recurso colorístico, que constituye una parte importante del lenguaje sinfónico y que con tanta facilidad consigue efectos novedosos, está desterrado de este género, como también todo móvil que aspire a la conquista de adeptos con las envolventes intensidades sonoras de un «tutti» orquestal.



---

Si el cuarteto pertenece a ese tipo de música que Saint Saens describía como «algo que penetraba en el oído como por un umbral, en la razón como por un vestíbulo y que salía aún más rápido», ello cuenta exclusivamente para el auditor que no puede ir más allá que la sensación primaria, que juzga el arte en la medida de lo que él pueda retener en la memoria después de su primer contacto con éste. El cuarteto a medida que penetra más y más en el campo de la música pura, mayor concentración exige por parte del auditor, y en razón directa de ésta aumenta la perdurabilidad de su mensaje.

No sin razón tantos maestros han recomendado a sus discípulos no escribir el cuarteto N.º 1 antes de haber escrito y tirado al canasto una media docena de obras de este género. Al advertir lo expresado no están sino estableciendo la madurez que requiere una creación de este tipo y la experiencia que para triunfar en ella se necesita.

---

Entre los compositores chilenos de todos los tiempos, Domingo Santa Cruz es, por diversas razones, el que con mejores resultados ha abordado este género. Los dos cuartetos de cuerdas que figuran en su lista de obras y los ensayos de juventud que dentro de este tipo de composición realizara durante sus años de estudio con Conrado del Campo en España, son fehaciente prueba de lo afirmado.

Las obras mencionadas pesan dentro de su actividad creadora, no sólo por su inobjetable calidad, sino que también por la importancia que tienen como punto de partida o centro generador de una técnica que Santa Cruz aplica muy corrientemente en sus composiciones sinfónicas.

No sería aventurado el aceptar desde luego la premisa de que no son pocos los elementos que en la obra orquestal de Santa Cruz proceden de un lenguaje formado en las limitaciones inherentes a la escritura del cuarteto de cuerdas, puesto que no deja de ser corriente en ésta, la presencia de procesos armónicos y contrapuntísticos, típicos de este género de composición, como también las exigencias de un virtuosismo que con mayor propiedad corresponde a las posibilidades de ejecución individual que al unísono de una masa de instrumentos.

Lo que afirmamos, mirado por el reverso de la medalla o sea contemplado a la luz de sus cuartetos mismos, nos haría ver con qué frecuencia el empuje dramático característico del lenguaje de Santa Cruz, lo lleva casi a sobrepasar los límites donde el conjunto

---

de cámara comienza a requerir del ámbito sonoro de la orquesta de cuerdas.

Es esta dualidad de empujes, del cuarteto hacia la orquesta y viceversa lo que resulta más característico en el estilo del compositor y lo que en cierto sentido lo conecta muy de cerca con los últimos cuartetos de Beethoven y con la ambición sonora de las seis obras de este género de Béla Bartók.

Puede decirse que Santa Cruz se ha colocado frente al cuarteto de cuerdas con la misma libertad de acción con que procedieron los dos músicos citados, sin perder de vista aquellos elementos que son razón de ser de la música escrita para este conjunto, pero desprendiéndose de las amarras que éstos mismos puedan significar para la libre expresión de sus ideas; impersonalidad en la que muy corrientemente hemos visto caer a compositores de tanta alcornia como Paul Hindemith.

---

Los dos cuartetos de Santa Cruz proceden directamente de esa línea que podría trazarse entre el Beethoven del op. 127 adelante, hasta los seis cuartetos de Bartók, deteniéndose en Hindemith por lo que este músico pueda significar en su artificio contrapuntístico y en Debussy, cuya única obra de este género sigue aún alimentando a la creación de nuestros días, especialmente en el terreno de la armonía.

El romanticismo y en especial todo aquello que procede de la esfera de Wagner y Brahms, que tan decididamente ha servido de sustento estilístico a la obra sinfónica y dramática de Santa Cruz, juega un papel de secundaria importancia en sus cuartetos. Ello se explica primordialmente por el hecho de la fisonomía tan marcadamente armónica que adquieren estas obras en manos de los grandes patriarcas de la época post-beethoveniana, aspecto que aparece como absolutamente opuesto al espíritu del compositor chileno. Prefiere, especialmente impulsado por las razones históricas que se explican más adelante, remontarse a los ejemplos de los polifonistas del alto Renacimiento, a los de la escuela del Madrigal Dramático italiana, de donde procede en esencia el cromatismo de su escritura lineal, al contrapunto de Bach o a los maestros que ya hemos señalado de épocas posteriores.

Sin embargo, el resultado de todas estas influencias se viene a percibir con posterioridad a los primeros ensayos de Santa Cruz en el campo del cuarteto de cuerdas, o sea de aquellas incursiones

---

puramente académicas que realizó bajo la tutela de Conrado del Campo en España y que el propio compositor se preocupó de excluir las de su lista de obras años más tarde.

Lo esencial de su estilo ya existe en el *Cuarteto N.º 1 op. 12* y las transformaciones que éste puede haber experimentado en la segunda de estas obras, o son producto de la madurez adquirida, o de la clarificación de ciertos procedimientos técnicos cuyos gérmenes estéticos son comunes a ambas creaciones.

Si en otra época nos inclinamos a pensar en el *Cuarteto N.º 1* como en una primera etapa dentro de la formación del estilo de Santa Cruz, cuyos resultados sólo vienen a percibirse en los años que escribe el *Cuarteto N.º 2 op. 24*, hoy a la luz de ambas obras, nos apartamos de esta idea y las situamos dentro del mismo plano, como composiciones concluidas y seguras, perfectamente caracterizadas, y a nuestro modo de ver, como lo más valioso que pueda exhibirse dentro de su excelente obra de creación musical.

---

En 1920, el nombre de Santa Cruz comenzó a figurar dentro del creciente movimiento de renovación que surgió en la vida musical chilena, a raíz de la posición manifiestamente reaccionaria que sustentaba la oficialidad artística del país, que no veía más allá de lo que podía ofrecerle la ópera italiana del siglo XIX y un limitado número de obras sinfónicas del Romanticismo.

La necesidad de dar vuelo a sus sanos impulsos reformistas, hacen que Santa Cruz busque el apoyo de un grupo de jóvenes músicos que por esos años permanecían dispersos o bien, estaban afeiados a las esferas oficiales sin comulgar con sus principios. Algunos de éstos, simples aficionados y otros, experimentados en el ejercicio profesional de la música, se unieron a su alrededor para dar forma a la «Sociedad Bach», que pasó a ser un verdadero frente de batalla desde el cual se combatió en contra de lo establecido. Una de las armas eficientes empleadas entonces, fueron los conciertos públicos ofrecidos por el Coro de la mencionada institución, cuyos programas incluyeron, tal vez por primera vez en Chile, obras de los grandes maestros de la polifonía renacentista, como también las creaciones vocales e instrumentales de Bach y las de un buen número de compositores modernos.

Dentro de este atormentado período, Santa Cruz realizó sus primeros ensayos de composiciones, trabajo que hubo de ser compartido con su activa labor de Director de Coros e incansable lucha renovadora.

Echadas las raíces de todo un movimiento que culmina con la reforma del Conservatorio Nacional de Música en 1928 y con la creación de la Facultad de Bellas Artes en 1929, Santa Cruz interrumpe temporalmente su participación en éste ausentándose de Chile con un cargo diplomático que lo lleva a Madrid, donde permanece por el espacio de dos años, los de 1922 y 1923.

Se produce allí su contacto con Conrado del Campo, a quien recurre para completar los estudios de armonía y contrapunto iniciados en Chile con Enrique Soro. El distinguido maestro español lo pone de lleno a practicar fuga y al mismo tiempo le da las bases de sus primeros conocimientos de orquestación, los que Santa Cruz completa más tarde por sí mismo.

De esa época procede la creación de un *Cuarteto de Cuerdas en sol menor*, que no figura en la actual lista de sus obras y cuyo manuscrito fechado Madrid, Junio de 1923, conserva las correcciones hechas por su maestro Conrado del Campo.

Esta obra de juventud, o más bien trabajo de clase, prescribe el recio dominio de la forma que va a caracterizar a las creaciones posteriores de Santa Cruz, como también su preferencia por una escritura lineal que sin lugar a dudas procede de la fuga y que en un alto porcentaje sirve de sustento a todos sus desarrollos. Aunque forzados a permanecer fiel a los principios más académicos, cada uno de los movimientos de este Cuarteto, revelan una soltura poco corriente en el manejo del contrapunto y un empuje dramático, que pese al hecho de remontarse al modelo de las obras de este mismo género escritas por Beethoven, ya dejan ver lo esencial que más tarde podrá exhibirse como lo característico de su obra.

La fuga que ocupa gran parte del desarrollo del primer tiempo, basada en el mismo tema que aparece como base de todo el Cuarteto, anticipa en cierto sentido esa natural preferencia del compositor por este tipo de procedimiento contrapuntístico, cuyos más altos resultados los encontraremos veinticinco años después en el movimiento final de su *Cuarteto N.º 2*, despojado aquí de todas las amarras académicas exigidas por las aulas y adaptado a los principios más propios de la armonía contemporánea.

La escritura cíclica conscientemente buscada por el compositor en este primer ensayo, no vuelve a repetirse en lo sucesivo, subsistiendo como natural resultado de su práctica la estrecha unidad que siempre logra dar a todos los temas de una misma obra.

Puede decirse que esta composición es una sinopsis de todos los recursos empleados por Beethoven en la escritura de cuartetos, donde Domingo Santa Cruz ha recogido su valiosa experiencia en

la práctica de este género, preparando el terreno para una expresión más personal en las dos obras que escribe posteriormente.

Pero a pesar de la sumisión a los cánones beethovenianos, hay en este trabajo de juventud elementos de una prosodia musical que más tarde desarrollará el compositor como exponente de un estilo perfectamente individualizado. Entre éstos no dejan de ser corrientes las interrupciones de los desarrollos contrapuntísticos, pletóricos de cánones e imitaciones de toda índole, por medio de comprimidas cadencias homófonas, de gran densidad a veces, como las que encontramos antes de la exposición de la segunda idea del primer movimiento del ensayo realizado bajo la tutela de Conrado del Campo, e inmediatamente antes del apareamiento de la segunda copla del movimiento final del *Cuarteto N.º 1* (Ej. N.º 1 y 2).

Ej. 1.

*poco rit.*

Ej. 2.

The image contains two musical examples, Ej. 1 and Ej. 2, each consisting of four staves of music. Ej. 1 is marked 'poco rit.' and features dynamics such as 'ff' and 'sf'. Ej. 2 also features 'ff' dynamics and includes articulation marks like 'v' (accents) and 'tr' (trills). Both examples show complex rhythmic and melodic patterns across the four staves.

En el cuarto movimiento «bastante movido» del *Cuarteto N.º 2*, vuelve a producirse un caso parecido, aunque aquí acompañado de una curiosa ornamentación de carácter marcadamente español en el violín primero y violoncello, pero que en todo caso cumple con la función de crear un reposo armónico en medio de una nutrida co-

rriente de líneas polifónicas, desempeñando a la vez el papel de segunda idea (Ej. N.º 3).

Ej. 3.

The image shows a musical score for Example 3, consisting of four staves. The notation is complex, featuring polyphonic textures with various rhythmic values and melodic lines. There are several measures of music, with some notes beamed together and others separated. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff.

Pasajes como los señalados tienen la función específica de crear reposos armónicos en medio de la inquietud contrapuntística en que por lo general se mueve el lenguaje del compositor y responden a verdaderos fenómenos de puntuación, que se producen como necesidad vital de insertar respiraciones en medio de su nutrida polifonía de voces.

Un caso parecido encontramos en ciertas detenciones en extensos pasajes de carácter extático, que por lo general aprovechan las figuraciones melódicas desprendidas de temas anteriores y superpuestas a largos pedales. Este tipo de trozos se presenta como una característica común a los dos cuartetos de Santa Cruz, como también al que escribiera en España, lo que ilustramos en los ejemplos N.º 4, 5 y 6.

Cada uno de estos pasajes vuelve a situarse dentro de la obra respondiendo a la imperiosa necesidad de crear respiraciones de carácter armónico entre procesos manifiestamente lineales, además de desempeñar el papel de incisos preparatorios al advenimiento de una sección importante dentro de la estructura formal de la composición.

El ejemplo N.º 4 corresponde al primer movimiento del *Cuarteto de Madrid*, trozo que aparece inmediatamente antes de la iniciación de una elaborada fuga basada en el tema principal de éste.

## Ej. 4.

El ejemplo N.º 5 pertenece al cuarto movimiento «animado y alegre» del *Cuarteto N.º 1*, y está situado antes de la presentación de la primera copla del rondó.

## Ej. 5.

Finalmente el ejemplo N.º 6 corresponde al último movimiento del *Cuarteto N.º 2* y se produce inmediatamente antes del comienzo del desarrollo. Obsérvese en éste la figuración entregada a la viola, que procede de la segunda idea citada en el ejemplo N.º 2.

## Ej. 6.

La ilustración anterior revela que no siempre el reposo de una o más voces del cuarteto en largos pedales u «ostinatos», adquiere un significado puramente armónico. Por el contrario, muy frecuentemente nos encontramos con pasajes de este tipo que desempeñan un importante rol de exposición temática, como lo son los contenidos en los ejemplos siguientes, tomados de los Cuartetos N.º 1 y N.º 2 respectivamente (ej. N.º 7 a y b).

Ej. 7. a

Viola II  
Viola

b.

Viola II  
Viola

The image contains two musical examples, labeled 'Ej. 7. a' and 'b.'. Each example consists of two staves. The top staff in both is labeled 'Viola II' and the bottom staff is labeled 'Viola'. In example 'a', the top staff has a melodic line with slurs and accents, while the bottom staff has long horizontal lines representing rests. In example 'b', the top staff has a more rhythmic melodic line with slurs and accents, and the bottom staff has long horizontal lines representing rests.

Siguiendo el curso de estas detenciones del proceso contrapuntístico por medio de estructuras predominantemente armónicas, verdaderos signos de puntuación situados en partes importantes de los desarrollos, nos encontraremos con otros elementos que aunque desempeñan similares objetivos, tienen una fisonomía algo diferente a los ya especificados. Los ejemplos N.ºs 8 y 9 nos muestran dos pasajes, uno del primer movimiento, «Allegro enérgico», del Cuarteto escrito en Madrid y el otro del tercer movimiento, «Tranquilo», del Cuarteto N.º 1. En ambos, el compositor se sirve de un antecedente contrapuntístico donde se procede por agregación de voces en forma canónica, partiendo del registro grave para rematar en el agudo y completar así el pilar armónico que actuará como consecuente o antítesis de la parte preparatoria, deteniendo bruscamente el movimiento lineal con la fuerza vertical de dos densos acordes. Este tipo de recursos es muy frecuente en los cuartetos de Beethoven, lo que en Santa Cruz adquiere un sentido de contraste agógico, de luz y sombra, mientras en el autor alemán aparece encuadrado por conceptos preferentemente cadenciales. No deja de ser curioso el observar que tales pasajes rematan en un silencio o en disminución de la velocidad previa, lo que subraya su carácter de respiración o puntuación.



Ej. 8.  
Agitato

Musical score for Example 8, marked "Agitato". It consists of two systems of four staves each. The first system shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The second system continues this pattern with some rests and dynamic markings like "ff".

Ej. 9  
Agitato. Muy lento

Musical score for Example 9, marked "Agitato." and "Muy lento". It consists of two systems of four staves each. The first system has a diagonal line across it with the word "ascenso brusco" written above it. The second system shows a change in tempo and dynamics, with "Muy lento" and "ff" markings.

Hasta el momento nos hemos concentrado a señalar el importante aspecto de la puntuación dentro de la prosodia musical de Santa Cruz, terreno que abandonaremos momentáneamente para volver sobre él cuando nos refiramos al ritmo.

---

El fenómeno contrapuntístico de su música constituye una materia de tal calibre que si se quiere abordar desde el punto de vista científico-analítico, con miras a desprender ciertas conclusiones de orden estilístico, exigiría por sí solo un estudio separado y largo de realizar. Este aspecto, por el hecho de constituir la base más importante sobre la cual Santa Cruz se apoya para expresarse, tanto en el terreno sinfónico como en el de cámara, presenta un sinnúmero de intrincados vericuetos, pletóricos de toda suerte de sutilezas, que tienen un valor determinante en su estilo y que en el caso de este estudio son importantes de subrayar por lo que significan de valioso aporte a lo que es en esencia una buena escritura de cuarteto de cuerdas. Podría decirse aún más, que lo esencial en el estilo de sus cuartetos, gravita alrededor del fenómeno contrapuntístico, característica que una vez más conecta este tipo de obras de Santa Cruz con las de la última época de Beethoven, acentuándose en el caso del músico chileno la independencia lineal de cada voz, por el ensanchamiento del horizonte armónico que implica el divorcio con todas las trabas de la monotonalidad que defendiera el genio de Bonn como patrimonio de su obra.

Aún con todos los pies forzados armónicos, el primer movimiento del *Cuarteto de Madrid*, plantea soluciones contrapuntísticas que van a repetirse en los dos cuartetos posteriores, naturalmente liberadas de todas las trabas tonales que en la época de estudios con Conrado del Campo fueron impuestas por razones académicas.

Sorprendentemente parecido al caso de Beethoven es el hecho de que Santa Cruz escribiera en España un grupo de fugas para cuarteto de cuerdas, cuya elaboración establece en definitiva los elementos que iban a servir de base primordial a sus obras posteriores. Si aceptamos la premisa de que alrededor del Cuarteto N.º 17 en si bemol op. 133, la «Gran Fuga», de Beethoven, gravitan todas las obras de este género, desde el op. 127 al op. 135, o sea sus seis últimos cuartetos, el paralelo quedaría establecido, puesto que es indiscutible que las creaciones de Santa Cruz demuestran un contacto no menos evidente con todos sus tempranos ensayos y en especial con las fugas escritas en España.

La «Gran Fuga», originalmente escrita como movimiento final del op. 130 y aislada posteriormente de esta obra debido a las proporciones que adquirió, resume todas las características que en Beethoven demuestran una afición cada vez mayor por todos los sistemas de desarrollo contrapuntístico. El interés creciente que este autor confesara en sus últimos años de vida por la obra de Bach es, in lugar a dudas, un síntoma importante y posiblemente consecuen-

s

cia de su marcada predilección por la fuga. Si los pasajes fugados en sus primeros cuartetos eran incidentales, en las obras de su tercera época son no sólo frecuentes, sino que muchas veces adquieren proporciones monumentales, como sucede con la «Gran Fuga». Junto a ésta pueden citarse, la fuga con que comienza el *Cuarteto en do sostenido menor* op. 131, las tres que aparecen en las últimas sonatas para piano y una que escribió para quinteto de cuerdas en 1817 y que figura en la lista completa de sus obras con el número de opus 137.

Para Beethoven la aplicación del procedimiento de la fuga a las grandes formas puras de la música, establece en primer lugar el aprovechamiento del sujeto como base temática única en la composición; es decir que todo tema subsidiario resulta ser en cierto sentido una transformación del tema principal, generalmente investida de caracteres dramáticos contrastantes.

Este principio empleado en la «Gran Fuga», como lo ilustra el ejemplo N.º 10, lo encontraremos también en la fuga del primer movimiento del *Cuarteto de Madrid* y en el último del *Cuarteto N.º 2* de Santa Cruz. Obsérvese cómo Beethoven, valiéndose de variaciones rítmicas, transforma la personalidad del tema principal expuesto en la introducción de su mencionado cuarteto en cada una de sus presentaciones.

Ej. 10.

The musical score consists of five staves of music. The first staff is marked 'Allegro' and features a trill (tr) above the final note. The second staff has a fortissimo (ff) dynamic marking. The third staff is marked 'Moderato'. The fourth and fifth staves are both marked 'Allegro'. The music is written in a single system with five staves, likely representing different parts of a string quartet.

La letra «a» de la ilustración anterior nos muestra el tema en la forma proclamatoria con que Beethoven lo expone en la introducción, la «b» es la adaptación de éste, al espíritu juguetón del «scherzo». En la letra «c» aparece revestido de un carácter más gentil y

en las letras «d» y «e» nos encontramos con dos transformaciones de éste, una (e) empleada como sujeto y otra (d) como contrasujeto de la exposición que sigue a la introducción basada en el tema «a».

Después de esta breve incursión dentro de la fuga beethoviana, constataremos en los ejemplos N.º 11 y N.º 12 la existencia de estos mismos principios en las fugas y desarrollos fugados de los cuartetos de Santa Cruz, quien recurriendo a los procedimientos más corrientes de la imitación contrapuntística, se sirve de ellos para mantener la unidad de una obra en la gravitación de ésta alrededor de uno o más temas y de sus diversas transfiguraciones obtenidas por vía de variaciones rítmicas, aumentación o disminución de sus valores.

El ejemplo N.º 11 contiene algunas transformaciones de la idea «a» presentada en el primer movimiento del *Cuarteto de Madrid*, y en la cual se basa toda esta composición, que como dijimos anteriormente tiene carácter cíclico. En las letras «b» y «c» se podrán observar transformaciones de esta idea por aumentación y variación rítmica respectivamente; en la «d» inversión y variación rítmica y en la «e» adaptación rítmica del tema al espíritu del «scherzo».

Ej. 11.

Primer mov.  
Allegro

Seg. mov. Largo.

Tercer mov. Molto vivace.

En la fuga que se inserta en medio del desarrollo del movimiento final del *Cuarteto N.º 2*, el sujeto (Ej. N.º 12 a) derivado del tema principal, se presenta en su forma natural durante la primera serie de entradas, luego se invierte (Ej. N.º 12 b) en el curso de unas com-

primidas imitaciones canónicas, en seguida se contrapone a su propia inversión y finalmente, en la coda de este movimiento aparece aumentado (Ej. N.º 12 c) y superpuesto al tema original del cual se extrajo.

Ej. 12.

$\text{♩} = 132.$

The musical score for Example 12 consists of four staves. The first three staves are in treble clef and contain melodic lines with various ornaments and dynamics. The fourth staff is in bass clef and contains a bass line with a forte (ff) dynamic marking. The tempo is marked as quarter note = 132.

Los ejemplos anteriores (N.ºs 11 y 12) se refieren primordialmente a la unidad temática conseguida en los cuartetos de Santa Cruz por vía de variación o transformación de sujetos de fuga. Existen, no obstante, otros procedimientos que nos hacen volver a una afirmación que hiciéramos al comienzo de este estudio en el sentido de que, a excepción del *Cuarteto de Madrid*, en que el compositor buscó conscientemente una estructura cíclica, en los otros dos donde no subsiste el propósito de seguir este camino, quedan huellas de su temprana práctica, las que se revelan en cierta unidad temática generada por el empleo de incisos melódicos comunes, en todos o en gran parte de los temas principales de una composición, e incluso en ciertos complejos acompañantes.

Un caso interesante de este procedimiento lo encontramos en el *Cuarteto N.º 1*, en que las tres primeras notas del tema principal del primer movimiento (Ej. N.º 13 a) han dado origen a un sinnúmero de elementos empleados a lo largo de toda la obra.

El primero de éstos (b), pertenece a una figuración rítmica que sirve de base al segundo movimiento; el segundo (c), es la cabeza del tema principal de éste; el tercero (d), complejo acompañante en cada uno de los aparecimientos de la segunda idea y el cuarto (e), iniciación de la frase con que comienza la sección central de este movimiento. En el tercer movimiento esta figuración no está presente, lo que no deja de ser curioso, puesto que dentro del conjunto de los cuatro movimientos del *Cuarteto N.º 1* es éste el que más difiere de

los tres restantes, que guardan entre sí estrechas relaciones de estilo. Nos referiremos a él más adelante. Las ilustraciones «f», «g» y «h» del ejemplo N.º 13, corresponden respectivamente al primer tema; —refrán del rondó final,— a la primera copla y a una figuración rítmica que sirve de puente para llegar a la reexposición de los temas «f» y «g» del movimiento.

## Ej. 13.

a) Lento

b) Movido

c)

d)

e)

f)

g)

h)

mf

f

La generosidad de que aparecen revestidos los elementos temáticos de los cuartetos de Santa Cruz, prestándose a esa apreciable cantidad de transfiguraciones ya señaladas, es especialmente valiosa para aquellos pasajes en que una voz instrumental lleva el tema y el resto de éstas forman parte de la base armónica que lo sostiene. Estos acompañamientos rara vez, — fuera de aquellos cortos fragmentos con pedales armónicos ilustrados en los ejemplos 4, 5, 6 y 7, — adquieren la fisonomía de «ostinatos» arbitrariamente seleccionados o de fondos en trémolo, como sucede en un corto pasaje del último movimiento del *Cuarteto N.º 1*. Estos sistemas, tan socorridos por los cuartetistas del siglo XIX y no menos corrientes entre los impresionistas, han sido reemplazados en Santa Cruz por sustentos armónicos que en alguna forma recogen elementos de derivación temática y que traen como resultado el poderlos escuchar con un sentido lineal, reconstitución de un tipo de contrapunto muy simple entre tema y complejo temático acompañante.

Las ilustraciones que aparecen a continuación (ej. N.º 14) muestran dos casos; el primero (a), es una reducción del segundo movimiento del *Cuarteto N.º 1*, en que se superpone al acompañamiento temático analizado en el ejemplo N.º 13 b, la primera idea de este tiempo y el segundo (b), es el puente que conduce a la segun-

da re-exposición del tercer movimiento del *Cuarteto N.º 2*, donde encontramos un «ostinato» extraído de la cabeza de la idea principal de éste y sobre él un elemento temático que sostiene la progresión armónica que aquí se produce y que remata en la tonalidad «mi» con que se inicia el scherzo.



Nada hemos dicho hasta el momento del problema formal en los cuartetos de Santa Cruz. Este aspecto contribuye de manera menos decisiva que otros a imprimir carácter a estas obras. El compositor, consciente o inconscientemente, ha permanecido apegado a las estructuras constructivas tradicionales, introduciendo en ellas aquellos cambios que necesariamente respondan a su posición de avanzada frente a los problemas de la armonía y de la tonalidad. La ausencia preconcebida de un plan tonal que limite el libre devenir de las ideas, y el ensanchamiento de las posibilidades de desarrollo contrapuntístico por medio de superposición de líneas melódicas en tonalidades diferentes, constituyen posibilidades que de hecho apartan formalmente al Cuarteto de nuestros días de los modelos anteriores. Ellas parecen satisfacer a Santa Cruz y alejarlo por el momento de toda incursión que conduzca hacia la generación de otras estructuras constructivas que se aparten de la sonata, de la canción binaria o ternaria, del «scherzo» con trío y del rondó-sonata. Constatado esto a la luz de sus dos cuartetos, —y para ello dejamos a un lado el ensayo de Madrid—, parece el compositor haberse afirmado en estos conceptos, puesto que la primera de las mencionadas composiciones demuestra una mayor libertad formal que la segunda.

No obstante, esta aparente indiferencia por renovar en el campo de la forma, es un factor que en nada entorpece la avanzada po-

---

sición de Santa Cruz ante todos los problemas de la armonía y del contrapunto, como tampoco puede restar frescura e individualidad a su rica imaginación creadora.

Es probable que sea el aspecto recién señalado aquél que conecta muy de cerca la posición de Santa Cruz con la de Hindemith, como también la que lo aparta de Bártok. En cambio con este último creador, al compositor chileno lo ligan estrechos lazos en el terreno armónico, en la ambición sonora que éste busca sirviéndose del timbre de las cuerdas, y en el empuje y convicción de sus propias ideas aplicadas a la más pura y abstracta de las expresiones artísticas. Es cierto que no llega a los extremos de Bártok en el aprovechamiento exuberante del colorido sonoro, como factor de expresión musical del cuarteto, como tampoco al despliegue de recursos virtuosísticos a que lo obliga la búsqueda de nuevos timbres. Podría decirse que Santa Cruz se coloca frente al cuarteto adoptando una actitud más austera que Bártok, y por otro lado, menos académica que Hindemith; es decir, la de un latino entre un eslavo y un germano.

Sin embargo, su latinismo no está tan expuesto como otros a una desmedida influencia impresionista, la que en el caso del cuarteto sigue rindiendo pleitesía a la magnífica creación que Debussy legara a la humanidad dentro de este género. En los dos cuartetos de Santa Cruz quedan algunos rastros de influencia debussyana, pero éstos de ninguna manera permiten ser señalados como una característica importante de sus obras de este tipo. Esto lo coloca en una posición muy especial dentro de la música chilena, donde todos los cuartetos que se han escrito son parientes directos, unos hijos y otros nietos, no más lejanos, del de Debussy.

Es posible que en Santa Cruz esa dosis de germanismo que se ha infiltrado en su estilo, recogida tal vez por vía de su obra sinfónica, lo hayan protegido de una influencia desmedida de Debussy.

Lo latino, en cambio, se revela con meridiana claridad en sus cuartetos. El hispanismo orientalista de muchos de sus temas ya es un síntoma evidente de ello, y una razón más que vuelve a colocarlo en contacto con Bártok. La ornamentación de muchos temas, procedentes seguramente del folklore árabe transplantado a España, empleado inconscientemente por Santa Cruz, y la fisonomía del canto popular eslavo que Bártok recogió tan a menudo en sus cuartetos, se parecen extraordinariamente. Si en este aspecto Santa Cruz y Bártok vuelven a darse la mano, pronto se separan; el chileno, encauzando sus temas dentro de las imposiciones de las formas tradi-



cionales, y el gran genio húngaro dando libre curso a su temperamento esencialmente rapsódico.

Bástenos algunas citas extractadas de su *Cuarteto N.º 1* (ej. N.º 15) que agregadas a las contenidas en los ejemplos N.º 3 y N.º 13 a, servirán para probar lo afirmado.



Volvamos al problema de la forma en los cuartetos de Santa Cruz. El hecho mismo de que los diversos movimientos de estas obras se encuadren en las estructuras constructivas tradicionales, no significa en modo alguno, —ya lo hemos dicho—, que el compositor con ello traicione la posición de avanzada que defiende en otros aspectos de su creación.

En general, la forma en Santa Cruz responde a la creación de espacios de tensión y relajación musical y al equilibrio que entre éstos se establece. El que la unión dentro de un proceso musical continuado, de estos espacios, pueda sintetizarse en tres grandes secciones llamadas exposición, desarrollo y re-exposición, o «scherzo», trío y «da capo», tiene poca importancia frente a la que tienen los procedimientos empleados para llegar a ella, o sea para lograr establecer la afinidad, correlación y contraste entre cada una de sus partes. Esto que en épocas pasadas se consiguió a base de las relaciones establecidas entre las diferentes tonalidades que circundaban a una que hacía las funciones de eje principal, constituye un axioma descartado de hecho por el compositor chileno, sin que para ello requiera apoyarse en los académicos principios que los dodecafonistas ofrecieron como único medio para zafarse de las trabas del tonalismo.

En los cuartetos de Santa Cruz la forma no está basada en un incontrolado potpourri, como tampoco en el agrupamiento arbitrario de determinados materiales temáticos. Ella responde a los dictados de una profunda convicción, determinada en algunas instancias por el roce contrapuntístico de las voces frente a un centro de atracción armónica, y en general por los contrastes que se producen entre las diferentes ideas melódicas o rítmicas que se enfrentan unas con otras.

En el primer movimiento del *Cuarteto N.º 2*, el contraste agógico de dos temas dramáticamente opuestos, se resuelve conforme al esquema de la forma sonata clásica, cuyo proceso de desarrollo armónico gira alrededor de un centro tonal «sol» y de su dominante «re». Sin embargo, toda consideración armónica es secundaria si se enfoca desprendida de la premeditada oposición de dos temas (ej. N.º 16 a y b) que generan el referido fenómeno de tensión y relajación, por diferencias de caracteres. El primero (a) enérgico y de marcado impulso ascendente plantea claramente la quinta sol-re, del acorde de sol mayor o menor, puesto que el resto de las voces emplean indiferentemente el si becuadro o si bemol. El segundo (d) es, en cambio, de carácter modulante, de índole preferentemente lírico-melódica y se expone sobre un pedal re-la del violoncello, que establece de inmediato la relación de dominante con respecto a la tónica «sol» del primero.

Ej. 16.

a) *Animado, con pasión (♩. 160)*

b) *Menos movido*

Durante el desarrollo, los dos temas citados se oponen para crear, el primero pasajes de gran actividad rítmica y de un apasionado impulso motor, que constantemente parecen levantarnos hacia una cumbre difícil de alcanzar. Ante esta acción, responde de inmediato el reposo lírico de la segunda idea. Esta nos coloca en un plano menos atormentado, que siempre resuelve cromáticamente después de la repetición casi literal de dos compases de tres negras y dos corcheas, que se comportan como tesis de una antítesis que parte de un do natural (blanca con punto) con que se inicia todo un período descendente de relajación. La mencionada figura, marcada en sus dos repeticiones en el ejemplo N.º 16 d, es la que durante el desarrollo se emplea como elemento individualizador del citado tema y como expresión genuina del contraste que se ha querido establecer con respecto a la primera idea.

No deja de ser curioso el observar que al re-exponerse el primer tema, se repite dos veces seguidas la cabeza de éste, la segunda vez una octava más arriba, y deteniéndose en un acorde de blanca, lo que muestra una deliberada intención de hacer notar su empuje ascendente (Ej. N.º 17).

Ej. 17.

The musical score for Example 17 consists of four staves. The first measure is marked 'ff' and the second 'fem.'. The music features a prominent ascending melodic line in the upper staves, culminating in a white note chord.

Los acordes que coronan cada una de estas repeticiones, especies de re mayor superpuestos a mi bemol, inician todo un período de tensión armónica, que cubre a toda la re-exposición, donde incluso se ha suprimido el pedal que acompañó a la presentación de la segunda idea en la exposición, y que finalmente resuelve en una brillante cadencia sobre el acorde de sol mayor con que termina este tiempo.

Casos como el del primer movimiento del *Cuarteto N.º 2*, los encontramos corrientemente en este tipo de obras de Santa Cruz, o sea aquellos en que toda la estructura formal responde al contraste entre ideas antagónicas y a la tensión dramática que entre éstas se establece. No menos evidente que el ejemplo recién comentado, es el del movimiento final de este mismo cuarteto, donde se contrapone al tema eminentemente contrapuntístico que sirve de idea principal y que genera el sujeto de la fuga insertada en su desarrollo (Ej. N.º 12), otro de carácter específicamente armónico y estático (Ej. N.º 3).

Existen, no obstante, otros procedimientos como el del tercer movimiento «Tranquilo» del *Cuarteto N.º 1*. Aquí la oposición entre complejos temáticos contrastantes desaparece debido a la presencia de un solo tema, lo suficientemente generoso como para pro-

veer los elementos que se pondrán en juego durante el curso del movimiento. Este tipo de composición demuestra una tendencia innata hacia la creación de perpetuo desarrollo en estilo semi-rapsódico, pero Santa Cruz la evita encauzando sus ideas hacia un cierto tipo de re-exposición donde vuelve a presentarse el tema único en su estado original después de la desintegración experimentada durante el desarrollo.

El mencionado movimiento del *Cuarteto N.º 1* nos presenta un tema de gran extensión (ej. N.º 18), divisible en tres elementos que por separado se oponen polifónicamente unos con otros (a, b y c).

Ej. 18.  
Tranquilo (1: 42)

El movimiento en cuestión comprende cinco secciones: la primera, donde el tema se expone tras una breve introducción basada en la cabeza, parte «a» de éste. En la segunda se desarrolla polifónicamente la idea principal, destacándose sus elementos «a» y «b». La tercera sección, es un fugado, que se basa en un sujeto derivado del elemento «b» y del fragmento rítmico en corchea con que termina el inciso «c» del tema. La cuarta parte consiste en una recapitulación de cada uno de los elementos del tema, presentados en un sentido dramático, y la quinta es una re-exposición, armónicamente muy abierta, de la idea base.

La fisonomía eminentemente cromática del tema mencionado, imprime carácter a todo este movimiento, el que se mueve dentro de la atmósfera de atonalidad de ciertas composiciones de Schoenberg y Alban Berg. Si se observan los tres primeros compases que forman la respuesta del fugado con el contrasujeto en el bajo, podrá apreciarse la concentración de fuerzas cromáticas que hay encerradas en éstos. En la suma de ambas voces y en el corto espacio mencionado, nos encontraremos con los doce sonidos de la escala (Ej. N.º 19).



Sin embargo, existen en este movimiento ciertos puntos de atracción tonal, los que se manifiestan con mayor claridad en el curso de la segunda sección por sus regulares detenciones en los acordes de la mayor, de fa sostenido, de do sostenido y fa menor, y en la interesante cadencia con que termina este movimiento, resolviendo en una doble base armónica re-la después de un impresionante deslizamiento cromático de las voces (ej. N.º 20).



Este tipo de composición generada por desintegración de unidades temáticas, adquiere inusitadas proporciones dramático-expresivas en Santa Cruz, como lo demuestra el tercer movimiento del *Cuarteto N.º 1*. Un caso parecido lo encontramos en el primer movimiento «Muy lento» de esta misma composición. Aquí, la idea principal (ej. N.º 13 a) se desintegra en dos elementos o incisos temáticos, uno que aparece repetido con ligeras variaciones métricas en los dos primeros compases, y que como dijimos anteriormente sirve de base a todo el cuarteto, y el otro, determinado por los tresillos que aparecen en el tercer compás. No obstante, ambas partes del mencionado tema se contraponen aquí a una segunda idea más movida, que no deja de tener un cercano parentesco con la anterior, por la presencia de una figura en tresillos similar al inciso sobre el cual ya hemos llamado la atención.

El «Tiento», segundo movimiento del *Cuarteto N.º 2*, pertenece al tipo de composición monotemática analizada en detalle anteriormente. En una de las más bellas páginas vertidas por su pluma,

aprovecha el compositor la presencia del tema principal para desarrollarlo conforme a todos los recursos contenidos en la arcaica forma del «ricercare», donde el predominio de una escritura contrapuntística de raíces puramente polifónicas, extendidas en amplias frases, lo acercan considerablemente a la atmósfera del madrigal transcrito para cuerdas. El que todo esto se resuelva en una estilizada forma sonata, se debe principalmente a la necesidad de cerrar el ciclo armónico y temático, con una vuelta a la idea principal, que en el curso de su desarrollo habíase transfigurado en virtud de una elocuente desintegración de sus más característicos incisos, oponiéndose unos con otros en un proceso de desenvolvimiento contrapuntístico lleno de imaginación e insospechada belleza.

No requiere Santa Cruz, al presentar por última vez el tema principal, volverlo a rodear de la atmósfera especial que le otorgó el pedal repetido del cello en su primer apareamiento. La vuelta a la base «re» con un tinte marcadamente modal se produce en la re-exposición con una escritura preferentemente lineal, contrastante con la fisonomía armónica del comienzo.

Esta re-exposición variada responde a algo muy propio en la obra de Santa Cruz y nos obliga a detenernos por unos instantes para constatar que el compositor huye por todo concepto de la repetición literal, ya sea concebida a lo largo de un movimiento, como en el espacio comprimido que implica la insistencia en algún motivo melódico o rítmico determinado. Se vale para ello de variaciones rítmicas de sus temas y en otros casos de alteraciones del relleno armónico o del discurso contrapuntístico.

El comienzo del tercer movimiento «Muy alegre» del *Cuarteto N.º 2*, sirve de excelente ilustración al respecto (Ej. N.º 21). Las

Ej. 21.

Muy alegre (♩ = 152)

The image shows a musical score for a piece titled "Muy alegre" with a tempo marking of ♩ = 152. The score is arranged in four staves, likely representing different instruments in a quartet. The music is written in a common time signature (C) and features a complex, rhythmic texture. Dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano) are used throughout the piece. The notation includes various note values, rests, and articulation marks, indicating a lively and intricate composition.

tres repeticiones del motivo principal, que ejecuta el violín primero en el espacio de los seis primeros compases de esta obra, están sustentadas por una distribución cada una diferente de las voces inferiores y al mismo tiempo rodeadas de los distintos coloridos armónicos que éstas prescriben.

Constituye ello una tendencia manifiesta hacia huir de cualquier tipo de simetría, que en el caso del ejemplo anterior se habría producido si cada una de las repeticiones del tema principal hubiesen sido iguales. Las variaciones introducidas en el bajo, como la alteración del do natural en el quinto compás, sirven para romper este equilibrio y dar al discurso un empuje motriz que no se detiene.

Este principio lo encontramos aplicado a cada paso, y muy corrientemente en aquellos pasajes en que sirviéndose de una figura rítmica determinada, se da curso a un «ostinato» que acompañe al tema. En ellos se recurre al desplazamiento métrico del tema con respecto a la figura acompañante como sucede en el cuarto movimiento del *Cuarteto N.º 1* (ej. N.º 22). Obsérvense las cuatro corcheas que personalizan al acompañamiento de violín primero y segundo, figuras claramente binarias, en contraste con el carácter ternario del tema que lleva el violoncello.

Ej. 22.

The image shows a musical score for Example 22, consisting of three staves: Violin I (Vi. n.º 1), Violin II (Vi. n.º 2), and Cello (V.c.). The Violin parts play a rhythmic pattern of eighth notes with accents, while the Cello part plays a contrasting ternary rhythm with dotted notes and rests. The score is in 6/8 time and includes dynamic markings like 'p' and 'f'.

No siempre esta tendencia a defenderse de toda cuadratura rítmica, la encontramos solucionada a base de superposición de elementos diferentes, lo que en esencia constituye una verdadera solución polirrítmica. Si revisamos los diferentes temas empleados por el compositor, y entre éstos todos los citados en el presente estudio, podremos fácilmente darnos cuenta que predominan entre éstos, aquellos en que se descarta toda división regular de sus componentes motivicos.

Un caso interesante sucede en el tercer movimiento del *Cuarteto N.º 2*, donde la gran regularidad rítmica de las figuras en  $\frac{6}{8}$  que genera la idea principal, citada en el ejemplo N.º 21, requiere de un oponente temático que en alguna forma destruya esta simetría. En el primer compás cuarenta y ocho se produce esta esperada reacción. El compositor introduce, haciéndole desempeñar un claro papel de se-

gunda idea, figuraciones sincopadas, que responden a esta necesidad, deteniendo la anterior sucesión de dos tresillos por compás y al mismo tiempo, creando aquél tipo de puntuaciones o respiraciones señaladas en acápite anterior. La fisonomía claramente armónica de estas síncopas (ej. N.º 23), acentúan aún más su carácter de reacción ante el devenir de líneas horizontales anteriores.

Ej. 23.



Aunque en el curso del presente estudio nos hemos detenido reiteradamente a señalar aspectos que conciernen al fenómeno armónico en los cuartetos de Santa Cruz, nos restaría aún el prestar atención a ciertos elementos de su armonía que responden de preferencia a necesidades puramente colorísticas.

Si damos por aceptada la idea de que dentro del lenguaje esencialmente contrapuntístico de Santa Cruz, la verticalidad del acorde no es más que el resultado de los encuentros de las diferentes líneas en un momento determinado del proceso musical, el referido fenómeno armónico en su obra de cámara, pasaría a tener una importancia absolutamente secundaria. Sin embargo, el compositor no se abandona totalmente a los dictados de una escueta polifonía, la que considerando el cromatismo de sus ideas melódicas, podría fácilmente hacerle caer, sin otras expectativas, en el más atonal de los lenguajes. Se defiende de ello creando, como ya lo hemos demostrado, centros de atracción armónica o bases tonales, a las cuales se mantiene en constante referencia.

Restaría un tercer aspecto en lo que se relaciona con la superposición vertical de valores sonoros, que es, como lo dijimos, aquél que obedece a los dictados de conceptos emanados de necesidades timbrísticas. En este aspecto Santa Cruz recurre a las más variadas superposiciones de intervalos, evitando en general toda duplicación de voces en tercera y empleando de preferencia duplicaciones en intervalos abiertos de quintas, cuartas y octavas y por contraposición a éstos en séptimas y novenas, como lo demuestra el interesante pasaje del *Cuarteto N.º 1* que citamos a continuación (Ej. N.º 24).



Ej. 24.

En esta ilustración podrá observarse la extrema disonancia de las tres voces superiores, sometidas a la atracción tonal de sol mayor planteada por el cello. Constituye ello un recurso muy típico en la técnica de construcción armónica de Santa Cruz y por lo tanto de muy corriente empleo en sus cuartetos. Hay instantes en que la presencia de estos centros de atracción tonal se postergan, como sucede en la introducción al cuarto movimiento del *Cuarteto N.º 2*, donde las atormentadas figuraciones en semicorcheas de todas las voces no establecen puntos de referencia armónica alguna hasta resolver finalmente en un «ostinato» en corcheas de la viola y violoncello, claramente sentado en «si», sobre el cual aparecerá enseguida la primera idea de este movimiento. Todo el pasaje que antecede a la irrupción del acorde sin tercera de «si», tiene un valor puramente colorístico y rítmico, claramente orientado hacia solicitar la necesidad del advenimiento de la parte propiamente temática de esta composición.

Pese a lo mucho que nos hemos extendido en este estudio anatómico y comparativo de los dos cuartetos de Domingo Santa Cruz, a los cuales hemos agregado por razones puramente científicas, algunas consideraciones acerca de su primer ensayo realizado en Madrid, todavía restaría mucho por hacer para llegar, como lo hemos pretendido, a establecer cuáles son las características más propias de su lenguaje. Sólo el análisis detallado de las dos excelentes obras creadas por este compositor dentro de este género, y hecho a la luz de sus partituras, podría aclararnos muchos puntos dentro de cada

---

uno de los aspectos técnicos que hemos tratado por separado y que son primordiales en su especial forma de expresión musical. Por sí sólo el variado e inagotable lenguaje contrapuntístico del compositor merecería un estudio especial, que llegara a establecer la procedencia histórica y la orientación que dentro de su estilo tienen cada uno de los recursos que pueden señalarse como característicos de su propio artificio.

---

Nos restaría decir, ahora sirviéndonos del testimonio del oído y no del frío veredicto del análisis visual, que los cuartetos de Santa Cruz pueden tenerse como lo más completo y valioso que se haya producido en la creación musical chilena. No sólo los consideramos como lo mejor de su autor, sino que también como un aporte definitivo en el conjunto de los más destacados cuartetos contemporáneos.

Cada una de las dos obras escritas por Santa Cruz, a pesar de los innumerables nexos estilísticos que las unen, guardan su distintiva personalidad; propia tal vez de la época en que fueron creadas.

La técnica, cuyo seguro manejo constituye uno de los atributos más sobresalientes en Santa Cruz, aparece en el primero de sus cuartetos revestida de una austeridad, que aunque inteligente en extremo, no logra conmover en la forma que lo hace el Segundo Cuarteto. La personalidad del músico se torna aquí más humana y más directa, primando la emoción sobre el intelecto, es decir, poniendo al servicio de ésta, toda la riqueza que le es posible extraer de su inmejorable artesanía.

Los quince años que median entre 1932, fecha de composición de su *Primer Cuarteto* op. 12 y 1947, en que completa el manuscrito del *Segundo Cuarteto* op. 24, constituyen un período lleno de nutridas experiencias para el compositor, durante el cual da a luz a algunas de sus más connotadas composiciones, como sus *Cinco Piezas Breves* op. 14 para orquesta de cuerdas (1937), la *Cantata de los Ríos de Chile* op. 19, para coro y orquesta (1941), las *Variaciones en tres movimientos* op. 20 para piano y orquesta (1942-43), la *Sinfonía Concertante* op. 21 para flauta y orquesta (1945) y la *Primera Sinfonía* en fa op. 22 (1945-46). Cada una de estas obras demuestra una madurez creciente en la adaptación de todos los principios técnicos adquiridos al través de su profunda meditación en los asuntos musicales, a una personalidad cada vez más definida y menos arraigada al terreno exclusivo de las conquistas puramente intelectuales. La misma expansión de sus líneas melódicas, el agrandamiento del

---

espacio armónico entre las voces, amplía los horizontes expresivos de su música. El atormentado cromatismo de sus primeras obras, acepta alternar después con sucesiones puramente diatónicas, sin que ello signifique una renuncia a esa personalidad que el análisis técnico de su música nos ha permitido establecer como dentro de una sóla y continuada línea evolutiva, desde sus ensayos de juventud hasta el presente.

Hoy el compositor trabaja en su *Tercer Cuarteto de Cuerdas*, el que seguramente enriquecerá aún más su ya magnífica producción dentro de este género e incrementará la serie de sus obras escritas para este conjunto con otro ejemplo en el que todo lo dicho será mejorado con creces.

# EL SENTIDO DRAMÁTICO DE SANTA CRUZ EN SUS OBRAS PARA PIANO

P O R

René Amengual

**E**N la ya vasta obra musical de Domingo Santa Cruz, las composiciones para piano solo, son numerosas, por lo menos entre las «reconocidas» por él, pues no sabemos cuántos preludios, estudios y aún sonatas deben haber por ahí malamente escondidos por su autor. Como también quisiera ocultar o por lo menos no mostrar con entera satisfacción la mayoría de las obras para piano, materia del presente comentario; así lo ha manifestado él mismo varias veces, no creo que por falsa modestia, sino porque verdaderamente no se sienta totalmente conforme con ellas. Es la reacción natural de un artista en plena evolución, en constante rebusca de medios, cada vez más simples de expresión, sin que ello signifique un menoscabo en la riqueza de su sentido musical, ni menos aún de fuerza dramática.

Domingo Santa Cruz no es un ejecutante y por lo tanto en él ha primado el interés musical, sobre el virtuosístico, cosa que muchas veces ha menguado el brillo pianístico de las obras y no se han aprovechado las posibilidades del instrumento; a lo mejor por temor de caer en lugares comunes. Muchas de las obras que comentaremos habrían ganado en brillo y riqueza sonora, sin que hubieran perdido nada musicalmente, con sólo haber recurrido un poco a la inmensidad de recursos de toda índole que ofrece el piano. Además, la psicología de los pianistas lo exige; se entusiasman con obras de gran brillo y despliegue técnico y aunque musicalmente sean pobres, las ejecutan regularmente; se inclinan reverentemente ante obras de gran contenido musical, pero como éstas no dan oportunidad de lucimiento, no las ejecutan. Afortunadamente existen honrosas excepciones entre nuestros pianistas locales.

Siendo Domingo Santa Cruz un compositor de profunda fuerza dramática, sus obras para piano no podían escapar a esta necesidad fundamental de su autor, especialmente si consideramos la época en que ellas fueron compuestas. Con la sola excepción de las *Variaciones para piano y orquesta*, la totalidad de ellas pertenece al tipo de «música mixta»; sugeridas por la literatura, desde el título genérico de *Viñetas* y *Poemas Trágicos*, con subtítulos la primera, y algunas glosas la segunda, o sugeridas por la plástica, como sucede con las «*Imágenes Infantiles*» basadas en dibujos de su hijo Domin-

go, realizados cuando éste tenía ocho años de edad. Santa Cruz jamás llega a lo puramente descriptivo; sus recursos musicales van mucho más lejos que la mera representación musical de cosas determinadas, ahonda en la esencia misma de los fenómenos psicológicos y casi podríamos decir que en muchos casos el resultado es como un retrato de sus propios estados anímicos.

Comentaremos en orden cronológico cada una de sus obras pianísticas desde la colección titulada *Viñetas* (1927), hasta las *Variaciones para piano y orquesta* (1942-1943).

\* \* \*

Las *Viñetas* son «Cuatro Piezas para piano solo» dedicadas a «Wanda que fué mi compañera, 1927». Tales son el título, dedicatoria y fecha, puestos por el autor. Pertenecen las *Viñetas* a lo que podríamos llamar una primera época, a pesar de que las obras comprendidas en ellas fueron creadas hasta con dos años de diferencia. Es la época de algunas obras para canto y piano, canciones corales, *Poemas Trágicos* y *Cuarteto N.º 1*. No pretendemos catalogar la obra musical de Domingo Santa Cruz en diferentes épocas en razón a algo determinado, sino que es una cuestión puramente personal del que esto escribe, casi seguro de que hay varios compositores y musicólogos que también lo estiman así.

*Viñetas*, sin tener todavía la madurez técnica a que el autor llega en obras posteriores como el *Cuarteto N.º 1* y más aún el *Cuarteto N.º 2*, la *Sinfonía en Fa*, la *Cantata de los Ríos* y varias otras, reflejan ya la enjundia musical del autor, siempre presente en composiciones posteriores, pero muchas veces no tan espontáneamente expresada, tal vez por una mayor preocupación técnica y otras veces por pudor. Cuando no lo domina esta preocupación, llega a lo magistral, como son casi sin excepción los movimientos lentos de sus grandes obras sinfónicas, sinfónico-corales o de cámara.

Como en casi todas las obras de esta primera época, en *Viñetas* predomina el sentido armónico sobre el contrapuntístico, siendo que ésta será la característica fundamental de este compositor, a partir del *Cuarteto N.º 1*. En la primera de ellas «*Galante*» encontramos un Santa Cruz que se puede decir desaparece más adelante, no por el espíritu musical, sino por la forma y el lenguaje. Está hecha a base de repeticiones y variaciones de semi-frases, frases y períodos, procedimiento totalmente rechazado posteriormente por el autor, como también rechazada toda relación con las tendencias impresio-

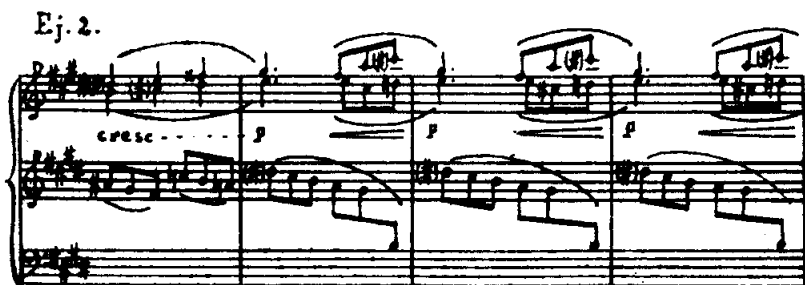
nistas, sin embargo, presentes en las primeras obras para piano, y canto y piano.

«Galante» escrita en compás de seis octavos, tiene toda la gracia y flexibilidad del ritmo ternario propio de un vals, lo que la conecta muy de cerca con algunos de los bellísimos *Valses nobles y sentimentales* de Ravel. Es tal vez una de las obras más cuadradas de Santa Cruz, pero aún dentro de esa cuadratura, el autor evita la simetría con la repetición variada de algún inciso o motivo, como se puede apreciar en el ejemplo N.º 1, correspondiente a los cinco primeros compases de esta obra (Ej. N.º 1).

Ej. 1.

Un poco movido

Es ésta la primera frase de la obra, que se repite literalmente desde el sexto tiempo del quinto compás hasta el noveno; en el décimo se rompe la simetría con la repetición variada del tercer compás; esto le sirve como un pequeño puente que lleva a la segunda idea que aparece en el compás quince y que es aún más raveliana que la primera. (Ej. N.º 2). Esta frase se repite dos veces más, la primera en una octava más grave y variada armónicamente y la segunda vez haciendo figuraciones armónicas.



Después de cierta elaboración de esta idea musical, se reexpone textualmente lo presentado desde el sexto tiempo del quinto compás hasta el compás trece y el resto de la obra es una pequeña recapitulación de la segunda idea, que en este caso desempeña más bien el papel de coda.

Un fuerte contraste con la obra anterior establece la segunda de estas *Viñetas*, «*Desolada*», pese a su escritura esencialmente armónica. Aún más que en la anterior, Santa Cruz nos muestra lo mejor de su fuerza dramática y en veintiocho compases de tres y dos medios en movimiento lento, nos da lo que pudo haber sido otro «poema trágico». Aquí apreciamos más que en otras obras de este compositor la raíz común que tiene con Alfonso Leng. No solamente el título, sino las indicaciones de expresión y matices hacen de esta obra un verdadero poema, el cual tiene una fuerza de sugerencia tal, que cualquiera podría interpretarla literariamente.

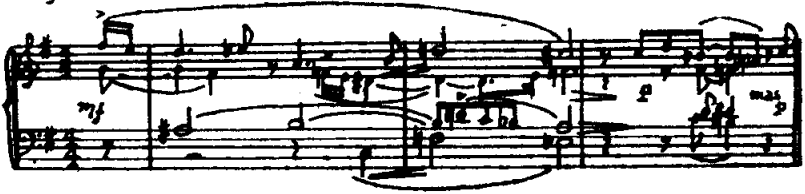
Es desde todo punto de vista interesante mostrar con pequeños ejemplos la atmósfera que rodea a la obra desde el comienzo hasta el fin.

Los compases iniciales parecen describir el caminar agobiado bajo el peso de un dolor y la desolación de que somos víctimas ante la evidencia de las cosas. Luego el espíritu se rebela y grita, lanza imprecaciones y nadie lo escucha, hasta que finalmente debe aceptar su derrota.

En la tercera de estas piezas «*Clásica*», Domingo Santa Cruz se nos presenta en su faz polifónica, de la que él es maestro en obras corales, de cámara y sinfónicas, pero que en esta obra no pretende ser realizada totalmente de acuerdo a las técnicas contrapuntísticas. El autor pierde espontaneidad al elaborar demasiado sus elementos. Es bien sabido que el piano que no es el instrumento más adecuado para escritura a varias voces, y menos aún para casos de una polifonía muy tensa, lo que se resuelve en una estructura más bien

armónica, en detrimento de la horizontalidad perseguida, como sucede en los compases iniciales de esta *Viñeta* (Ej. N.º 3).

Ej. 3.



A partir del compás veintiocho, la obra se hace más flexible; más bien diríamos más espontánea y más de acuerdo con el espíritu imperante en las dos *Viñetas* anteriores. Al final volvemos a encontrar el parentesco con Leng, especialmente con la parte inicial de su lied titulado «*Cima*», donde sonoridad y armonización producen efectos muy similares.

La última de las *Viñetas*, «*Grotesca*», es dentro de las obras para piano solo de Domingo Santa Cruz la que presenta mayores dificultades pianísticas, siendo al mismo tiempo la más acabada en su forma y de mayor riqueza rítmica, que hacen de ella una de las mejores de su autor, sin que por esto deje de ser escollo aún para grandes pianistas, los que una vez que han resuelto las dificultades técnicas, no obtienen el resultado que seguramente imaginaban, ya que en la audición no parece ni muy brillante ni muy difícil. ¿Cuál es la causa de esto? Volvemos casi al punto de partida del presente artículo; en Santa Cruz prima el interés musical, sobre el virtuosístico, pero en el caso de «*Grotesca*», creemos que ésta fué realizada con el fin de obtener un gran brillo pianístico y no resultó así. Ello se debe, en nuestra opinión, a que el tratamiento del instrumento está demasiado limitado a un registro (salvo pequeñas excepciones se mueve todo el trozo en el registro medio), cosa no muy conveniente en un instrumento que posee un solo timbre, pero que es rico en recursos y posibilidades sonoras. Recuerdo habérsela oído a Claudio Arrau en un concierto en el Carnegie Hall en 1944, entre un grupo de obras latinoamericanas, justamente antes de una *Toccat*a de Juan José Castro. La obra de mayor contenido musical fué «*Grotesca*», pero desapareció oída antes de la muy pianística y brillante composición del gran autor argentino, pese al escaso valor musical de ésta.

Este trozo podría ser catalogado como una «*toccat*a» o un «*perpetuum mobile*», dadas sus características formales. Tiene una vivacidad rítmica extraordinaria, en la que alternan los compases de



siete, dos, cinco, cuatro, tres, seis y ocho octavos. Aquí cabría preguntarse ¿por qué no fueron algunas veces siete en vez de dos más cinco? (Ej. N. 4).

Ej. 4.

*d. p. 60*  
**Muy rápido (nerviosamente)**

*p* *sf* *sf* *sf*

*simile* *un poco retenido* *En ritmo* *(un poco retenido)*

*cresc.* *ff*

Esta vida rítmica se mantiene a lo largo de toda la obra, con una inquietud e inestabilidad tan rica y poderosa que indiscutiblemente ya entonces revelaba una de las características más interesantes en la múltiple personalidad de Domingo Santa Cruz.

Armónicamente presenta no sólo la escritura de esa época, sino la esencia del sentido armónico de su autor, el que se ha ido aclarando más y más hasta lograr un máximo de riqueza con un mínimo de recursos.

En lo melódico no se puede hablar de temas o líneas melódicas, sino más bien de motivos pequeños que son presentados insistentemente, con esa insistencia tan característica de su autor, casi lindante en la obstinación. El motivo del primer compás está repetido exactamente en el segundo y con la alteración de su última nota en el tercero (ver línea melódica del ejemplo anterior). El motivo de los compases cinco y seis se repite igual en los cuatro compases siguientes (esto es lo que a nuestro parecer pudo haber sido todo realizado en tres compases de siete octavos). Ambos motivos, muy similares, por lo demás, se pueden considerar los generadores de toda la trama melódica de esta composición.



En esta obra Santa Cruz emplea nuevamente el procedimiento de la repetición, no sólo de motivos, sino de períodos completos como por ejemplo: los diez primeros compases se repiten exactos desde los compases veintiséis al treinta y cinco inclusive, además de otras pequeñas repeticiones. Posteriormente este compositor ha rechazado este procedimiento de composición, por temores infundados a nuestro modo de ver, pues en «*Grotesca*», las repeticiones en ningún momento perjudican a la obra, pues ella de por sí tiene tal elasticidad, viveza, riqueza armónica y dinámica que se escapa a toda posibilidad de haber sido una obra estrictamente cuadrada.

\* \* \*

Los *Cinco Poemas Trágicos* fueron escritos dos años más tarde que las *Viñetas*. Estos revelan una mayor madurez musical y técnica y además el tratamiento del instrumento está mejor logrado que en la obra anterior. En los cinco poemas podemos apreciar ampliamente el sentido dramático de Santa Cruz, esta vez vaciado en un discurso musical que fluye sin preocupaciones formales, como las que encontramos en «*Galante*», o de elaboración técnica como sucede en «*Clásica*».

Las glosas de Juan de Armaza, no fueron hechas para la obra de Domingo Santa Cruz como pudiera creerse, sino que fueron escritas casi simultáneamente con la obra musical *Viñetas*. Alfonso Bulnes estaba en Europa cuando escribió sus propias *Viñetas*, según lo ha manifestado Santa Cruz, es más bien como si él hubiera glosado con música la obra literaria de su amigo. Lo cierto del caso es que tanto la obra literaria como musical, trasuntan una misma fuerza espiritual, rica en contenido dramático y capacidad de sugerencia.

«¡Me han deshecho, Señor! me arrebataron en jirones como una túnica disputada». No se podría sentir de otra manera al escuchar este primer *Poema Trágico*, en que la música desgarrada y arrebatada expresa también el significado de la glosa citada. Son los mismos elementos musicales que lo logran con tal fuerza y vehemencia que no cejan un ápice y de nada sirve rebelarse ante esa fuerza dramática; uno se siente agobiado ante sentimientos tan fuertes y tan humanos. En los primeros cuatro compases se descorre el telón, mostrándonos el dolor profundo, sin llantos ni lamentaciones y por lo mismo más fuerte y más grande (Ej. N.º 6). Este es el motivo generador de todo el trozo, que se repite constantemente con los más diferentes ropajes armónicos y en los más variados registros del piano. Tiene el sello indiscutible de su autor y más que una repetición volvemos a encontrar la idea obsesionante, como si el aferrarse a ella y gritarla pudiera calmarlo interiormente.



Al escuchar la obra comentada, uno se da cuenta cabal de cómo un motivo bien elaborado y que responde a una emoción auténtica, puede bastar para expresar con claridad y potencia una idea poética, también clara y potente.

Difícil arte el de la música mixta, y digo difícil porque muy a menudo se cae en lo descriptivo, en lo casi grotesco, que hace perder toda la grandeza del motivo que la origina y más aún, desglosada de éste, queda como algo insubstancial y sin sentido propio.

«... La tarde avanza; la copa de la encina se aprieta oscura; la

frase es larga, apasionada y melancólica como este apagarse del valle entre los cerros violetas». Esta glosa encabeza el segundo de los *Poemas Trágicos*. Después de tres compases de nueve octavos, en los que aparece un bajo obstinado que se repite casi seis veces, Santa Cruz expone una frase también larga, apasionada y melancólica; nuevamente apreciamos aquí la fuerza dramática de su autor y ese extraordinario sentido que tiene para representar imágenes por medio de la música, las que a su vez son sugeridas por la literatura. (Ej. N.º 7).

Ej. 7. *bien cantado*  
(se repite tres veces)

The image shows a musical score for Example 7. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line is marked 'bien cantado' and '(se repite tres veces)'. The basso continuo line has a 'p' marking and a 'tr. (x)' marking. The music is written in a style that suggests a dramatic and melodic character.

A partir del compás quince más o menos y hasta el veintisiete, la obra decae y pierde la fluidez del comienzo. Es como si se hubiera terminado el aliento de la frase larga y el autor comenzara una elaboración que perjudica el sentido musical. En el compás veintiocho aparece el bajo obstinado, pero esta vez sólo en dos compases y la frase inicial cambiada y más bien desempeñando el papel de una coda.

El tercer poema sin glosa alguna, nos muestra cómo el autor no necesita de un incentivo extraño a su propio sentir para darnos una pieza que cumple ampliamente con las exigencias, —por lo menos para el auditor,— de un título genérico. A lo largo de sus treinta y un compases, este poema mantiene una unidad similar a la del primero, unidad lograda por medio de un elemento melódico único que aparecen en toda la obra, en las distintas voces y con diferentes ambientaciones armónicas. (Ej. N.º 8). La composición sería susceptible de ser subdividida en dos secciones; una primera hasta el compás diecisiete inclusive y la segunda desde el dieciocho hasta el

fin. Aquí no hay disgregaciones ni rebuscas; todo fluye espontáneamente y sin haber una preocupación por la forma, ésta existe.

## Ej. 8.

*Muy lento, con profunda tristeza*



El cuarto poema es el menos logrado de todos. Las ideas musicales están demasiado desmenuzadas y es como si el espíritu que reina en los demás, se hubiera alejado temporalmente. El carácter mismo de esta obra la acerca al estilo de las *Viñetas*. Un pequeño inciso genera toda la obra, pero a diferencia de otras composiciones de este autor, éste no logra darle al trozo la unidad requerida.

El quinto Poema Trágico es el más rico en recursos sonoros propios del piano; el ambiente que envuelve a la obra es diáfano por momentos, muy tenso en otros y de una construcción bien sólida y clara, lo que lo hace ser el preferido de los pianistas.

«Hay largos calofríos, la luz columpia lienzos blanquecinos; el chuncho está invisible, y en el canto parece que goteara la luna». Aquí es donde se dan más estrechamente la mano la fuerte sugerencia de la glosa, con las imágenes musicales. Todo el poema está construido sobre un si bemol central, a veces reforzado en la octava inferior, que representa el canto monótono del chuncho; la sucesión de acordes descendentes son el «ambiente diáfano y helado» que su autor desea se imprima al trozo (Ej. N.º 9).

## Ej. 9.

(se repite 2 veces)



El primer período comprende veinticinco compases, en los cuales hay la repetición exacta y otras veces variada de los tres compa-

ses finales del ejemplo anterior. En esta sección aparece un motivo que se envuelve entre el monótono si bemol y un pedal agudo de Mi. Estas simples notas tienen una expresión tan honda, que son como el anuncio del clima dramático a que se llega más adelante. El segundo período abarca desde el compás veintiséis al cincuenta y cuatro inclusivos y es el desarrollo de la obra, no solamente desde el punto de vista de la técnica de la composición, sino más bien de una idea expresiva.

El tercer período, que es como si dijéramos el epílogo de la obra, va desde los compases cincuenta y cinco hasta el fin. Todo el calor y la fuerza expresiva que se desprenden de la sección anterior, vuelven a sumirse en la monotonía de un sonido y aquí es donde «la luz columpia lienzos blanquecinos», y la música nos evoca una helada noche de Junio. Todo se evapora y solo persiste la insistencia del canto del chuncho.

\* \* \*

Las *Imágenes Infantiles* de Santa Cruz fueron inspiradas por dibujos de su hijo, los que debieron haber ilustrado la primera edición de la obra de su padre, cosa que desgraciadamente no se hizo, lo que desde todo punto de vista habría sido muy interesante. Estas obras fueron completadas en 1932 y publicadas en dos series en suplementos de la revista «Aulos» el año 1933.

Es tarea difícil crear música inspirada en la literatura y eso que las palabras mismas tienen un gran poder de sugerencia y pueden ayudar enormemente al lenguaje musical; como lo decíamos anteriormente. Es difícil porque hay el peligro de caer en algo excesivamente descriptivo, lo que resulta de baja calidad musical, o es totalmente arbitrario el resultado musical, obtenido por medio de la sugerencia literaria. En el caso de la música mixta inspirada en la práctica, pintura, escultura o dibujo, el problema es aún mayor. La escritura o el cuadro son elementos tangibles, presentes; son artes del espacio y para interpretarlas musicalmente hay que reconvertirlas en ideas literarias y para eso se debe profundizar en la esencia psicológica del asunto y en la simple representación material. El caso más perfecto de estudio psicológico de obras pictóricas y después realizadas musicalmente es el de «*Cuadros de una Exposición*» de Moussorgsky, inspirados en una serie de cuadros de Hartmann. Domingo Santa Cruz no sólo vió los dibujos realizados por su hijo, sino que profundizó en la psicología de ellos, que era por lo demás la psicología de un niño de ocho años.

«*Mientras los grandes hablan*» es la actitud mental de algunos niños cuando oyen hablar a los mayores y no alcanzan a comprender el significado de las palabras, no demuestran su aburrimiento, porque son bien educados y entonces la monotonía de un lenguaje sin sentido para ellos, casi ya como un murmullo, les lleva a volar con su imaginación por regiones insospechadas.

Ej. 10.

Tranquilo con monotonía

$\text{♩} = 108$

*p* muy ligado

Esta frase inicial (Ej. N.º 10) se repite idénticamente en la voz superior, con excepción del último sonido y variada en la voz inferior, especialmente en su armonización. En todo el trozo se nota un sentido melódico mucho más pronunciado que el existente en *Viñetas* o en *Poemas Trágicos*. El trozo puede dividirse en dos partes y una coda. La primera abarca los compases uno al once. La segunda desde el doce al dieciocho y la coda los últimos cuatro compases. En la formación de sus líneas melódicas, Santa Cruz recurre demasiado a la repetición de incisos o motivos, pero afortunadamente salva lo que pudiera ser una falta, dándole a las frases una gran variedad armónica.

Un cortejo fúnebre en que el difunto es un pajarito y los dolientes son niños, no podía tener la gravedad ni la pompa de una marcha fúnebre común y corriente y así es como el autor ambienta «*El entierro del pajarito*» con una armonización muy diáfana, que se mueve especialmente en los registros agudo y central del piano. La primera sección consta de dos períodos de ocho compases cada uno; los tres primeros compases del segundo son los mismos del primer período, para después caminar hasta una cadencia que da término a esta primera parte. La segunda de nueve compases comienza entre los registros central y grave y asciende gradualmente hasta llegar a la tercera parte de diez compases y cuyos primeros seis son casi idénticos a los primeros de la pieza. (Ej. N.º 11).

## Ej. 11.

Tranquilo.

♩ = 92.

En «*El pobre perrito cojo*» Domingo Santa Cruz representa la cojera por medio del ritmo corchea con doble punto y fusa. (Ej. N.º 12a). Aquí priman los elementos rítmicos y armónicos por sobre el melódico y la forma es la de una canción simple de organización ternaria, casi igual a la de «*Mientras los grandes hablan*». La primera sección consta de dos frases; la primera de éstas, de cinco compases y la segunda de cuatro.

## Ej. 12.

Lento, muy marcado el ritmo.

♩ = 58

Se puede apreciar en los ejemplos anteriores que los dos compases iniciales de cada frase son iguales en su parte superior, pero cambian en el bajo, lo que les da una fisonomía armónica totalmente diversa.

La segunda sección comienza en el noveno compás y prácticamente está hecha de un mismo compás que se repite dos veces más y un cuarto que sirve de unión a la tercera parte o coda que consta de cuatro compases. La insistencia del sol sostenido, la repetición del mismo motivo y la armonización misma, además de las indicaciones de expresión, ambientan extraordinariamente el cuadro del



pobre perrito cojo que mira con ojos suplicantes, pidiendo no solamente un mendrugo de pan, sino un poco de compasión.

Al hijo de Domingo Santa Cruz le pasó lo que a muchos otros niños y especialmente a hijos de músicos: lo hicieron estudiar piano. Y mientras el pobrecito tenía que hacer estudios para los cinco dedos, tanto de la mano derecha como de la izquierda, su imaginación se puso a viajar y llegó al país de los enanos; y el enano más pícaro de todos le hizo cometer un sinnúmero de notas falsas (Ej. N.º 13).

Ej. 13.  
(se repite dos veces)

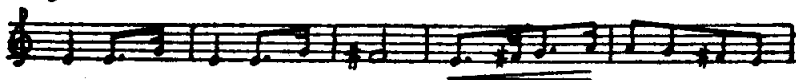
«Lo que me dijo el enano» es a nuestro juicio la mejor composición de las dos series de *Imágenes Infantiles* y si el autor no se enfada, diríamos una de las mejores obras para piano. Consta de treinta compases de cuatro cuartos y uno de tres, el décimo y a lo largo de todos ellos impera tal sentido de alegría, humor y picardía que no sólo es un deleite oírlo, sino ejecutarla.

Aunque no obedece a ninguna forma determinada, se puede fácilmente dividir en tres secciones. La primera hasta el compás diez inclusive; la segunda, desde el 11 hasta el veinte y la tercera desde el veintiuno hasta el fin.

La segunda serie de las *Imágenes Infantiles* se inicia con «Marcha de los gatitos Mímís». La pieza comienza con una introducción de dieciséis compases que son como una llamada de clarín antes de iniciarse la marcha. La marcha abarca una extensión de cuarenta y tres compases, los que están agrupados, casi generalmente, en frases de ocho. En seguida hay dos compases que enlazan con el mismo período que sirve de introducción, el que se repite idénticamente durante catorce compases y le sigue una pequeña coda de cuatro compases. En la elaboración de las frases de la marcha, Santa Cruz

vuelve al procedimiento de la repetición melódica y variación armónica. Así construye el primer período de dieciséis compases, donde la armonía juega el papel más importante, ya que los incisos melódicos se repiten demasiado. (Ej. N.º 14).

**Ej. 14.**



Esta línea melódica se repite exactamente igual en los ocho compases siguientes; en seguida hay once compases en que aparecen fragmentos de ella, en una progresión ascendente que nos lleva a otra frase de ocho compases en la que aparece la misma línea melódica original, ésta comenzando en un fa sostenido agudo. A esta frase sigue otra de ocho compases, que se inicia igual que la anterior y después se convierte en el puente que vuelve al mismo período de la introducción.

Domingo Santa Cruz jamás ha recurrido a elementos folklóricos, ya sean de índole rítmica o melódica, y en su música aparecen más el irlandés y el español que el chileno. Por eso es que «*La toná e ña Pancha*» es desabrida; no como lo son nuestras tonadas campesinas, que viene de la calidad de las voces y manera de cantar de nuestro pueblo, sino que por falta de chispa rítmica y melódica, y ausencia de la forma propia y clásica de la tonada chilena. Además resulta muy difícil para cualquier compositor el querer estilizar o crear tonadas artísticas, después de las geniales y bellísimas tonadas del maestro Humberto Allende.

La forma del trozo corresponde a la de una canción simple de organización ternaria. El primer período de doce compases se repite exactamente. Un puente de seis compases lleva hacia el tercer período de trece que es simplemente una imitación del primero a la cuarta superior y variado fundamentalmente en su armonización.

De esta segunda serie se destaca especialmente «*El niño que hizo una maldad*» y comparte los honores con «*Lo que me dijo el enano*» de ser de las mejores obras para piano de Santa Cruz. Se puede encontrar en ella, —por supuesto que en la proporción que corresponde al trozo—, lo mejor del sentido dramático de su autor. Las síncopas de la línea melódica, la insistencia rítmica (siempre corcheas, ya sea en lo melódico o armónico), el tiempo muy movido y las indicaciones de expresión, reflejan generosamente la ansiedad de un niño que ha hecho una maldad y teme ser descubierto. (Ej. N.º 15). La obra se puede dividir en dos secciones, la primera hasta el compás diez inclusive y la segunda desde el once hasta el fin.

Ej. 15.

Muy movido. con ansiedad

♩ = 152.



«*Chaplin triste*», última de las Imágenes, es el retrato musical del conocido actor, en quien se funden lo grotesco con lo sentimental. Domingo Santa Cruz ha sabido emplear muy bien todos los elementos musicales para darnos esta imagen. A veces son pequeños motivos melódicos sincopados o los mismos con distinta armonización, con otras indicaciones de expresión, diferentes matices y con figuraciones rítmicas más rápidas. Todo esto está vaciado en la forma de una canción unitaria, es decir una canción simple.

Terminamos así, el comentario de las composiciones para piano solo de Domingo Santa Cruz, las que, como lo dijimos al iniciar este artículo, corresponden al tipo de música mixta.

\* \* \*

Entre los años 1942 y 1943 nuestro laureado compositor escribió las *Variaciones en tres movimientos para piano y orquesta*, obra que corresponde al opus 20 de este autor y pertenece a lo que llamaríamos segunda época. Es posterior a la *Cantata de los Ríos*, que a nuestro juicio es una de las mejores composiciones de Santa Cruz, y anterior a la *Primera Sinfonía*, que es como si dijéramos la culminación de las experiencias sinfónicas adquiridas a través de las dos obras anteriores. Fué estrenada en la temporada oficial del Instituto de Extensión Musical, en el mes de Junio de 1943, con Hugo Fernández como solista y el maestro Armando Carvajal como Director. Años más tarde se ejecutó nuevamente en otra temporada oficial, con el mismo pianista y el recordado maestro Fritz Busch como Director. Desde entonces no se ha vuelto a ejecutar y su autor, no muy conforme con ciertas partes, especialmente del primer movimiento, decidió una revisión total de ella, cosa que realizó y terminó de hacerla el año 1951.

Como lo dijimos al comienzo del presente artículo, en Domingo Santa Cruz prima lo puramente musical, sobre lo virtuosístico; sin embargo en las *Variaciones* nos da la impresión de haber querido justamente imprimir un brillo pianístico que va en aumento desde

el primero al tercer movimiento, pero que por razones de la forma en que están tratados piano y orquesta, no logra el total cumplimiento de lo deseado.

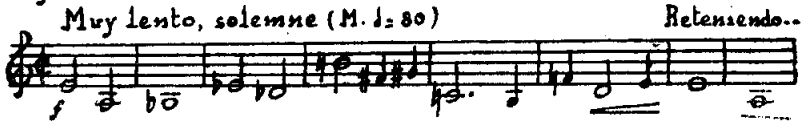
El tratamiento en conjunto del piano y la orquesta, ha originado algunas controversias sobre el título de la obra, título que el mismo autor ha terminado por dejar en su forma primitiva, después de haber pasado por los de: Variaciones en tres movimientos para orquesta y piano concertante; y Concierto para piano y orquesta, este último sugerido por un pianista de fama internacional, que seguramente estimaba que si él las ejecutaba, sería de más categoría figurar como solista de un concierto para piano y orquesta y no de unas variaciones en tres movimientos para orquesta y piano concertante. En nuestra opinión, el título original se acerca más a lo que la obra es en realidad, pero quedaría mejor si fuera: «Variaciones en tres movimientos sobre el tema de una passacaglia». Decimos esto en atención a que el tema de la passacaglia aparece variado en toda la obra. El tema del segundo movimiento contiene íntegro el de la passacaglia y lo mismo sucede con la segunda idea del tercer movimiento. La obra también se podría considerar como una sinfonía concertante para piano y orquesta, pues el tercer movimiento tiene forma sonata y la aparición constante del tema de la passacaglia le da un carácter cíclico.

El tema de la passacaglia lo exponen al unísono las cuerdas, los instrumentos centrales y graves del grupo de viento-maderas y los cornos. En el noveno compás entra el piano presentando el tema en los registros grave y sub-grave, mientras el primer fagot presenta el contrasujeto (Ej. N.º 16). Hasta el compás sesenta y cuatro inclusive es el piano el que sigue presentando el tema, cada vez con mayor intensidad y con refuerzos a la octava superior e inferior. El contrasujeto sigue apareciendo en diferentes instrumentos, tanto de viento como de cuerda, y además se generan contrapuntos nuevos, derivados del contrasujeto o del tema y muchas veces el piano es reforzado por distintos instrumentos de la orquesta, lo que lo hace aparecer con diferentes coloridos orquestales.

En la reducción para dos pianos, el autor indica siete variaciones, desde la primera entrada del piano hasta el compás sesenta y cuatro, o sea que corresponde una variación por cada nueva presentación del tema por el instrumento solista. A nuestro parecer todo ese período no es sino la exposición del material temático, y si hay algo que varía es en el orden de los timbres orquestales, pero no en el sentido estricto de una variación. En la partitura de orquesta no hay ninguna indicación de orden de las variaciones, por lo tanto,

desde el compás sesenta y cinco en adelante las consideraremos según nuestra opinión, sin tomar en cuenta las indicaciones de la reducción para dos pianos.

## Ej. N.º 16.



En esta primera sección, pese a que el compositor ha aligerado y simplificado en muchas partes esenciales la orquesta, nos sigue pareciendo demasiado densa, no sólo la orquestación, sino el tratamiento de las partes reales, las que muchas veces están a cinco, más el tema consignado al piano y sus refuerzos orquestales. Es una lástima que toda esta exuberancia musical no pueda ser debidamente apreciada, ya que para el oído humano es punto menos que imposible seguir tantas voces. La obra se aclara enormemente al ser escuchada con la partitura, pero desgraciadamente no todos los auditores pueden disfrutar de esta ventaja.

En el compás sesenta y cinco comienza a nuestro parecer la primera variación; el tema está presentado en «pizzicato» de las cuerdas mientras el instrumento solista hace un fino arabesco que es como una variación del contrasujeto. En el compás ochenta y uno el tema pasa al primer corno; las cuerdas, ahora con arco, y los instrumentos de viento hacen diversos contrapuntos, mientras el piano sigue con su arabesco generalmente tratado a tres partes. Hasta este punto el tratamiento de la obra es esencialmente contrapuntístico, cosa muy lógica dado el carácter de ella y propio del estilo de su autor. No se puede hablar de armonías como tales, pues ellas son la resultante del tratamiento de las voces, pero de todas maneras, conservan el sello característico de Santa Cruz; esto se hace más evidente en la siguiente variación, que comienza en el compás noventa y siete con el tema en los tambores, contrapuntos en otros instrumentos de viento, mientras el piano hace una variación de pura índole armónica, la que es duplicada por las cuerdas. La variación siguiente es un punto de reposo después de todo el dinamismo y elaboración contrapuntística y orquestal de las anteriores; el tema está consignado a dos violas y primer clarinete y poco más adelante entran otros instrumentos de viento y el resto de las cuerdas, haciendo imitaciones del inciso melódico que presenta el piano en el agudo. (Ej. N.º 17).

Ej. N.º 17.  
 Mas lento  $\text{♩} = 60$

Esta es una de las variaciones más hermosas, lo que se ha conseguido gracias a lo simple de su orquestación, a lo expresivo de la parte del piano y a que el movimiento «más lento» la destaca de las anteriores y las siguientes, de tiempos mucho más vivos. Como en la anterior, aquí se combinan lo armónico del piano con lo contrapuntístico de la orquesta.

La variación siguiente vuelve a tomar el tiempo vivo de la primera; esta vez son casi la totalidad de los instrumentos viento-maderas y dos cornos los que tienen el tema de la passacaglia, en blancas seguidas de silencio de blanca; y los instrumentos de cuerda hacen un contrapunto en figuraciones de corcheas o negras y corcheas. En el quinto compás de esta variación entra el piano con la misma figuración del contrapunto de las cuerdas. En esta variación encontramos pequeños detalles de orquestación que de haber sido tratados de otra manera, posiblemente habrían ayudado a una mayor riqueza sonora, especialmente en el tratamiento del tema. Por ejemplo: ¿por qué si las trompetas insinuaron los dos sonidos iniciales del tema, no continuaron con él?; ¿por qué no haber dejado el contrapunto solamente a las cuerdas y el tema a las maderas?; en esta forma tal vez se lograría una mayor pureza en los colores orquestales, lo que seguramente fué la idea del compositor.

La quinta variación, a nuestro modo de ver, y décimotercera según el autor, comienza en el compás ciento cuarenta y cinco con el tema en la trompeta primera, contrapunto en los violines primeros, fagotes y clarinetes, mientras el piano hace un juego contrapuntístico a dos partes, el que a veces es reforzado por otros instrumentos. A continuación el tema aparece repartido entre los violines primeros divididos y los cornos. A poco de iniciarse esta entrada, se llega a un gran «tutti», en el cual el piano no tiene sino dos compases con acordes, con carácter más bien de instrumento de la orquesta, que de solista. Antes de terminar esta variación, los violines segundos insinúan un dibujo musical que será la base del piano en la

variación siguiente y en la que el tema es presentado entre diversos instrumentos y con pequeñas variaciones. El instrumento solista enlaza ésta con la siguiente, en una figuración rítmica constante de tresillos de corcheas y muchas veces al unísono, mientras los violines primeros presentan el tema, sobre contrapunto del resto de las cuerdas y algunas imitaciones canónicas de la cabeza del tema.

Es curioso que un compositor que nunca cae en lo vulgar, nos dé algunos incisos melódicos que casi lo son, si no fuera que se salvan de tal cosa al ser revestidos de una armonía y orquestación siempre rica e interesante. (Ej. N.º 18 a y b). Este motivo del piano es la base de toda esta variación rítmica y en distintos timbres; el empuje rítmico y armónico del piano hacen que el tema sea poco audible en esta variación.

## Ej. N.º 18 A

*Algo menos*

La décima variación nos muestra el tema en «pizzicato» de las cuerdas, alternados con valores largos en las trompetas; el piano se mueve en uno de esos arabescos tan característicos que emplea Santa Cruz al tratar este instrumento.

En el compás doscientos cuarenta y uno se inicia otra variación con el tema tratado en forma muy interesante; los violines, flautas y flautín hacen oír el primer sonido del tema en un trino largo, que termina con tres sonidos cromáticos que descienden hasta el segundo sonido del tema, el que es tratado en igual forma por las violas, corno inglés y clarinete; vuelve a las cuerdas y maderas y se desarrolla. En esta variación encontramos uno de los mejores tra-

---

tamientos del instrumento solista, pero el preciosismo orquestal hace que el resultado sonoro total sea confuso.

El piano presenta el tema en la siguiente variación, en octavas descendentes y ascendentes con figuración de negras, o negras y corcheas. Aquí lo vigoroso del piano, el uso más moderado de partes reales y la concordancia rítmica de casi todas las partes, hacen que esta variación sea una de las más claras, pero no de las mejores musicalmente hablando, pues con el perdón del compositor le encontramos un cierto parecido con alguna de las variaciones para piano y orquesta de Rachmaninoff sobre un tema de Paganini. En la variación que comienza en el compás doscientos setenta y tres, Santa Cruz quiere un efecto grandioso y le asigna al piano un tratamiento con octavas y acordes marcados «fortísimo»; la orquesta mientras tanto hace oír en varios momentos hasta siete voces, muchas de ellas reforzadas cuatro veces. Hay una figuración permanente en seisillos de corcheas (el compás es tres medios) de las cuerdas y vientos, instrumentos que hacen oír fragmentos ascendentes o descendentes de escalas cromáticas y diatónicas; desgraciadamente el resultado es demasiado confuso, pues no se distinguen claramente ni el piano ni la orquesta.

Lo mejor del lirismo, casi romántico de Santa Cruz, se encuentra en la siguiente variación; fácilmente se puede apreciar la raíz común que ésta tiene con las partes culminantes de la «*Egloga*». Sin la preocupación técnica que muchas veces amarra a este compositor, la variación en referencia fluye espontáneamente y al ser así la obra sale ganando musicalmente. El tema está presentado entre diversos instrumentos; el piano canta tan naturalmente, atrae todo el interés musical, que no importa oír, ni siquiera saber si el tema está presente. A partir de la segunda parte de la variación que consta de treinta y dos compases, la orquesta apoya al piano o dialoga con él.

Después de una variación que comienza en el compás trescientos veintiuno, en la cual el piano tiene una figuración muy rápida en seisillos de corcheas y la orquesta, el tema y contrapuntos, llegamos a otra variación en la que Santa Cruz nos vuelve a mostrar lo rico de su temperamento romántico, pero también un poco temeroso de parecerlo. Como en muchas otras, el demasiado juego contrapuntístico obstaculiza la claridad orquestal y la idea musical del piano, desde el noveno compás de la variación hasta el final de ella, también se complica. ¡Es lástima que muchas veces un compositor no sepa frenar a tiempo sus grandes conocimientos técnicos!



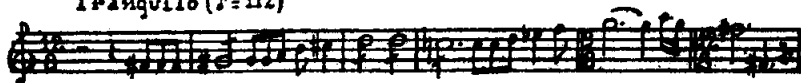
---

Una última variación, «muy rápida y violenta» nos lleva a una gran coda final que está basada en cánones a distintos intervalos y entre diferentes instrumentos de la orquesta. En el compás treinta y tres de esta coda, entra el piano (mano izquierda) en canon a la octava con violines primeros, flautas y clarinetes y dos compases más adelante la mano derecha hace un canon a la octava disminuída con la izquierda. Terminado este último canon, el piano inicia un final de pura índole armónica con contrapuntos orquestales o refuerzos del solista. Dieciséis compases antes de terminar este movimiento se produce una especie de cadencia final en la menor, con figuraciones muy rápidas de octavas alternadas en el piano, sonidos repetidos en corcheas en las cuerdas, negras en las maderas (con excepción de fagotes y contrafagot) y fondo armónico de los bronces. El movimiento termina en la mayor y el efecto de su final es muy grandilocuente.

En pleno período de elaboración canónica se vuelven a producir momentos de gran confusión sonora; técnicamente está todo muy elaborado, lo que pierde claridad en la audición, especialmente cuando actúan todos los bronces, aún cuando ellos estén duplicando partes que también hacen oír otros instrumentos.

El segundo movimiento, «*tranquilo, con sereno y profundo recogimiento*», se puede dividir en dos grandes secciones; la primera de ellas llega hasta el compás cuarenta y dos y la segunda se inicia con la entrada del piano en el compás cuarenta y tres y llega hasta el fin de esta parte. Todo el trozo está escrito en octavos, generalmente doce y el pulso rítmico con que se inicia es el que se mantiene a lo largo de todo este segundo movimiento (tresillos lentos de corcheas). El estilo corresponde al de polifonía armónica y es curioso hacer notar que durante los treinta y dos primeros compases, los graves de la orquesta actúan como apoyos armónicos al movimiento contrapuntístico de las partes centrales y agudas, para en seguida incorporarse en el punto culminante de esta sección, a la marcha polifónica general. Hasta ese momento el movimiento de los graves se hace evidente por el pulso rítmico a que hicimos referencia anteriormente. El segundo movimiento lo inician las violas, cellos y contrabajos haciendo oír un do sostenido a la doble octava; los violines segundos hacen un re en el segundo compás, lo que es el punto de partida del juego armónico. Violines primeros y oboes al unísono y corno tercero a la octava inferior tocan un fa sostenido en los últimos tres tiempos del segundo compás, que es el punto de partida de esta «melodía inagotable». (Ej. N.º 19).

## Ej. N.º 19.

Tranquilo ( $\text{♩} = 112$ )

Este vehículo melódico y el que hace oír el corno inglés en los compases nueve y diez, son los que forman el primer período de esta sección. El segundo se inicia en el compás diecisiete con un tema expuesto por el oboe segundo, cuya segunda parte es la misma que toca la flauta en los compases cinco, seis y siete, y la primera son los dos sonidos iniciales del tema de la passacaglia. Esto es lo que se ve a la simple vista o audición, pero la realidad es que este tema encierra la totalidad del discurso anterior, como puede verse en el ejemplo siguiente. (Ej. N.º 20).

## Ej. N.º 20

Oboe



Los sonidos marcados son los que corresponden al tema del primer movimiento de la obra. (Comprobar con ejemplo N.º 16 de este estudio). La primera sección termina con un gran «tutti», tal vez demasiado recargado de sonoridad, lo que hace perder la línea tan hermosa y expresiva mantenida hasta este momento. Seguramente se pudo haber obtenido el climax deseado sin haber recurrido a tantas duplicaciones de las partes y tal vez menos uso de los bronce en el tratamiento de ellas. Santa Cruz emplea las cuerdas en sordina desde el comienzo hasta el compás veintinueve, lo que le da una sonoridad muy íntima que hace resaltar aún más lo expresivo de su rico contenido musical.

El piano se inicia con una larga frase de cinco compases, en movimiento más lento que la sección previa, en la que está latente el tema anterior y por añadidura el de la passacaglia.

Ej. N.º 21  
Menos movido P. 80



El inciso en semicorcheas desempeñará el papel de un «leitmotiv» no sólo en el instrumento solista, sino también en el desarrollo orquestal. Un motivo en fusas que aparece en el segundo compás de esta sección, en el piano tiene también una gran importancia en la elaboración de esta segunda sección. Todo lo expresivo de la primera está reforzado aquí por la acción del solista, el que está muy bien tratado dentro de todos sus recursos. En el compás cincuenta y siete el piano presenta, en forma condensada, el tema, como lo hizo oír el oboe en el compás diecisiete.

En esta sección volvemos a encontrar puntos en los que se pierde la claridad de la intención musical, en algunos casos debido al recargo de orquestación y en otros al excesivo número de partes reales. Es lo que a nuestro modo de ver sucede en los compases cincuenta y nueve y sesenta, en que la orquestación debió haber sido más tenue o los vientos haber reforzado las cuerdas y no al piano. Lo mismo sucede entre los compases setenta y dos y setenta y cinco, en que todo es muy denso y se siente confuso, por la abundancia de partes reales donde se requeriría de una mayor claridad, pues nos encontramos casi al final de este movimiento, en el que el piano en los últimos seis compases, casi solo, hace una hermosa figuración, dentro de una «sonoridad vaporosa», pero que resulta imprevista después de lo anterior.

En el primer movimiento el piano desempeña el papel de instrumento concertante; en el segundo, tiene la responsabilidad de toda la segunda sección y en el tercero es un verdadero solista, muy bien tratado dentro de los recursos de un buen juego pianístico. La obra en general es difícil para el piano, y si a las dificultades agregamos el que sea incómoda en muchas partes, especialmente en las variaciones, tenemos que esta composición, que es de lo mejor que se ha escrito para piano y orquesta en nuestro país, pese a sus defec-

---

tos, será siempre mirada con recelo por los pianistas. Dado el carácter del tercer movimiento por lo solístico de la escritura del piano y por estar escrito en forma sonata, podría justificar el título de «concierto», que conforme se dijo antes, alguien sugirió. Este movimiento se enlaza con el segundo, cuyo último compás tiene la indicación de *«alargando mucho»*, y el tercero ataca *«bastante movido, con frescura y alegría»*. La exposición abarca desde el primero hasta el compás ciento veintiuno; el desarrollo desde el compás ciento veintidós hasta el doscientos treinta; la reexposición desde los compases doscientos treinta y uno al doscientos ochenta y cuatro inclusive y la coda que es un «fugatto» para orquesta y piano sobre el tema variado de la passacaglia, abarca desde el compás doscientos ochenta y cinco al trescientos noventa y tres, fin de la obra. Aquí nos encontramos con una franca desproporción entre la exposición y la reexposición; la primera de cientoveintiún compases y la segunda de solamente cincuenta y cuatro. Claro está que si a la reexposición le agregamos los ciento nueve de la coda, la proporción entre las dos partes en referencia se equipara. Pero a nuestro modo de ver el mal no está ahí, sino en que en la exposición, la primera idea, o más bien dicho, el primer complejo temático, es de noventa y seis compases contra veinticinco del segundo complejo temático. En la reexposición esto es más normal, ya que la primera idea tiene veintidós compases y la segunda treinta y dos.

En Santa Cruz es corriente encontrar exposiciones muy amplias, pues él no solamente expone el material temático y los puentes, sino que hace verdaderos desarrollos de cada idea después de expuestas. En la obra del presente comentario lo hace así con el primer complejo temático en la exposición, pero no lo hace con el segundo tema, ni tampoco en la reexposición; de ahí que resulte la desproporción a que nos referimos anteriormente.

El tercer movimiento se inicia con el piano, que presenta el motivo principal del primer complejo temático, mientras la orquesta apoya en acordes muy cortos, no precisamente al solista sino al sentido armónico inicial, que viene a ser un acorde de novena sobre re menor. (Ej. N.º 22).

## Ej. N.º 22.

*alargando mucho* . . . . .

*sf* *ff*

*trastamente* . . . . .

The image shows a musical score for two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music, including a half note chord with a fermata. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains several measures of music, including a half note chord with a fermata. The score is marked with dynamics: 'sf' (sforzando) and 'ff' (fortissimo). Above the first measure of the top staff is the instruction 'alargando mucho' with a dotted line. Below the first measure of the bottom staff is the instruction 'trastamente' with a dotted line. The score is divided into two systems by a vertical bar line.

Sería punto menos que imposible el seguir paso a paso la marcha armónica, pues en Santa Cruz la armonía está totalmente su-peditada a sus necesidades de expresión musical y él no se amarra a ella para seguir un plan determinado. Sin embargo, encontramos en este movimiento, y en toda la obra en general, un predominio del modo menor y toda ella está en la tonalidad de «la», con inflexiones del modo mayor, como es la iniciación del segundo movimiento y final de la obra que está en «la mayor». El mismo acorde inicial tiene la fuerza de «re menor», pero contiene en su totalidad el acorde de «la menor».

La segunda idea está también expuesta y reexpuesta en la menor y el «fugatto» comienza en mi menor, es decir la dominante en menor de «la».

Después del motivo inicial del piano, éste sigue haciendo dibujos basados en el inciso de cuatro semicorcheas que aparece en el segundo compás. Este inciso que es una disminución del anterior en corcheas, tiene gran importancia en toda la exposición y desarrollo; además, rítmicamente es igual al segundo inciso de la segunda idea. En la exposición se producen períodos de desarrollo y puentes bastante amplios, de ahí que ella sea tanto más extensa que la re-exposición.

En el compás cuarenta, el piano presenta un nuevo elemento en ritmo de semicorcheas, que no se reexpone. Hasta este momento la orquesta ha apoyado el sentido armónico o ha hecho pequeños contrapuntos con «pizzicatti» de las cuerdas y figuraciones muy sutiles de los instrumentos de viento. En el séptimo compás comienza a tomar vuelo dialogando con el instrumento solista. Al alzar del compás sesenta y cuatro presenta un tema que nos recuerda algunos motivos rusos. (Ej. N.º 23). Es curioso que en Domingo Santa Cruz podamos encontrar raíces comunes con varios compositores rusos, más que con algunos de otras escuelas, especialmente la francesa, como sucede con la mayoría de los compositores chilenos. Des-

de las pequeñas obras para piano hasta las grandes obras formales de este compositor, podemos distinguir algo de Rebikoff, Shostakovich, Tchaikowsky, Prokofief. En el caso presente bien podría ser Rimsky-Korsakoff o Borodin.

Ej. N.º 23



Un último puente en síncopas prolongadas en el piano apoyadas por las cuerdas, los clarinetes y fagotes en figuraciones de semicorcheas, nos lleva a la segunda idea que aparece en el piano en el compás cien, precedida de cinco compases de un trino (mi-fa), en semicorcheas y después en seisillos de semicorcheas, sobre un pedal de «la menor».

En la segunda idea del tercer movimiento, volvemos a encontrar íntegro el tema de la passacaglia (Ej. N.º 24). Este motivo aparece incompleto en la flauta primera en el compás ciento seis y también incompleto en los violines primeros y segundos apoyados por flautas y oboes en el compás ciento doce. A continuación, hay seis compases de una pequeña elaboración de este tema y el desarrollo se inicia en el compás ciento veintidós.

Ej. N.º 24.

La falta de mayor número de elementos en la constitución de la segunda idea, es la que produce desproporción entre el primer complejo temático donde hay varios motivos con sus respectivos des-

arrollos, como ya se hizo notar y la segunda idea, a la que no podemos llamar segundo complejo temático, ya que tiene un solo elemento de este tipo.

El desarrollo comienza con una frase en el piano con pequeños apoyos de carácter rítmico en los bronce y maderas (Ej. N.º 25).



Esta frase es un derivado rítmico del motivo inicial del tercer movimiento y en lo melódico es una aumentación del segundo inciso (semicorcheas) de la segunda idea. Las cuerdas en «pizzicati» y después las maderas hacen oír este motivo, el que en seguida se presenta invertido en las cuerdas, ahora con arco y los instrumentos de maderas. En el compás ciento treinta y nueve el piano sigue desarrollando este motivo y poco a poco van entrando diferentes instrumentos de la orquesta, hasta que en el compás ciento sesenta y uno, un violín solo presenta el tema inicial. El instrumento solista inicia luego una figuración de dos tiempos de duración, la que se repite nueve veces consecutivas y sirve de fondo a lo que hace el violín en el compás ciento sesenta y uno. La figuración del piano se repite cuatro veces más, pero esta vez modulada al grado superior y con inflexiones en el modo menor. En el compás ciento sesenta y seis, el piano presenta una inversión del motivo inicial del desarrollo, mientras las cuerdas lo presentan en su forma original; maderas y bronce apoyan algunos al solista y otros a las cuerdas. El piano presenta una sola vez el tema principal del movimiento (compás ciento setenta y tres), y después continúa con un nuevo elemento de desarrollo, que más bien es un pequeño puente que lo lleva a otra figuración pianística, rítmicamente igual a la aparecida en el compás ciento cincuenta y nueve; esta nueva figuración en este caso, sirve de fondo sonoro a la elaboración que hacen del tema principal el flautín y el clarinete. A continuación, varios instrumentos van presentando un elemento melódico que viene siendo casi el mismo que consideramos como un pequeño puente en el piano, elemento que aparece en el compás ciento setenta y cinco. Con la elaboración

---

de este motivo se llega a un gran «tutti» de cuatro compases; después de un compás en el que piano y cuerdas, en matiz piano súbito, presentan el tema primero variado, las cuerdas tocan el motivo obstinado que presentó el piano en el compás ciento cincuenta y nueve. Este elemento, elaborado, sirve de contrapunto al tema de la «passacaglia» que ahora se presenta en una nueva variación rítmica repetida varias veces, que nos conduce a la reexposición, después de haber pasado por un «tutti» de quince compases. En todo este período las figuraciones en semicorcheas y en pasajes de difícil ejecución, hacen que se pierda nuevamente la claridad de la intención musical, a no ser que ella justamente haya sido la de dar la impresión de un caos sonoro.

Como lo dijimos antes, la reexposición tiene la mitad de duración de la exposición; comienza en el compás doscientos treinta y uno y se reexponen casi textualmente los primeros catorce compases de la exposición; los ocho compases siguientes son un puente en mi menor que nos conduce a la segunda idea que está reexpuesta en terceras en las flautas, mientras el piano hace un trino en mi menor; la segunda idea se presenta en la menor, lo mismo que en la exposición. Poco a poco el piano se va saliendo del trino, mientras la orquesta desarrolla la segunda idea y la obra llega a un penúltimo «tutti» que termina con un acorde de séptima de re mayor con la cuarta aumentada agregada.

Con el compás doscientos ochenta y cinco se inicia la gran coda final, la que se podría subdividir en dos secciones: la primera, un «fugatto» sobre el tema de la passacaglia en una nueva variación; y la segunda parte que se inicia en el compás trescientos cuarenta y uno, donde se presenta el tema original de la passacaglia, ahora en el piano y en casi todos los instrumentos de madera, mientras los bronce y cuerdas hacen diferentes contrapuntos. Hay que hacer notar que el instrumento solista presenta el tema de la passacaglia en la mano derecha, mientras la izquierda y también la derecha hacen contrapuntos «ocasionalmente» los mismos que hace la orquesta o diferentes.

Este final de la obra se resiente también en su claridad; se ve que el autor quiso hacer un final grandilocuente, brillante, una terminación muy propia de una obra solística, pero el resultado no es del todo satisfactorio. En casi todas sus grandes obras formales, o sinfónico-corales, Domingo Santa Cruz recurre a este tipo de con-



clusión, lo que a nuestro modo de ver no está de acuerdo con la posición estética de este autor.

N. DEL E.—El compositor ha analizado el primer movimiento de sus Variaciones para piano y orquesta en la siguiente forma:

«Consta éste de treinta variaciones agrupadas en diferentes bloques. Se inicia con la exposición del tema al unísono o duplicado en octavas. Luego se presenta el primer grupo, desde la primera a la séptima variación, con el tema en el bajo. Desde la octava a la décimosexta variación comprende el segundo grupo. Aquí el tema es tomado en su integridad por diferentes instrumentos, someténdose a modificaciones de carácter contrapuntístico. El grupo siguiente abarca desde la variación décimoséptima a la vigésimoquinta, donde el tema aparece repartido en la masa orquestal y variado armónicamente. Las dos variaciones siguientes sirven de paso a la coda y restablecen el carácter contrapuntístico del comienzo. Desde la vigésimooctava a la trigésima variación se producen toda suerte de imitaciones temáticas en cánones estrechos. El movimiento termina presentando el tema en forma de un coral muy ornamentado».

# LOS "LIEDER" DE SANTA CRUZ

P O R

**Gustavo Becerra**

**D**ENTRO de su ya voluminosa producción, Domingo Santa Cruz revela una marcada tendencia hacia la música dramática. Su bien cimentada cultura humanística parece haberlo llevado en la mayoría de los casos a tomar su inspiración de asuntos literarios. Estos asuntos proceden de tres fuentes de la literatura poética francesa, como en el caso de sus primeros «lieder» inéditos, de la literatura hispanoamericana y especialmente de su propia pluma.

De la personalidad de Santa Cruz cabe destacar su predilección por las estructuras monumentales, que resultan en su mayoría, a través de las producciones de este autor, obras de tesis con exigencias técnicas exhaustivas. Por esta razón, no es raro notar la proporcionalmente escasa producción que ofrece del género «lied», ya que la mayor parte de su actividad creadora se ha concentrado en la solución de problemas de mayores proporciones.

Es importante destacar el profundo conocimiento del idioma que revelan las obras dramáticas de este autor, tanto en el aspecto sonoro, en el cual logran un tratamiento fluido y natural de la prosodia, como los aspectos lógicos y emotivos, en los que su agudeza analítica le permite establecer con precisión la trayectoria emocional que entrafía el texto, curva que sabe destacar con gran variedad de matices.

La calidad de hombre de estudio que caracteriza al autor que me ocupa, tiene un puesto importante en la determinación del tipo que va ofreciendo su música a lo largo de su producción. Influidó de toda nueva tendencia o teoría, su creación toma en su trayectoria, el aspecto de un cauce que sirve a dos fines: la expresión de sus emociones y la conquista de nuevos horizontes. Es muy difícil si no imposible, precisar cuál de estos dos factores es el que determina en un momento dado aquellos pensamientos musicales que una vez vertidos en el pentagrama, pueden ser sometidos a nuestro examen.

La producción vocal de Domingo Santa Cruz tiene la importancia de haber sido el campo de sus primeras creaciones. En torno del año 1925, en que la intelectualidad chilena se nutría de fuentes europeas no hispánicas, no es raro encontrarse con que la creación para canto apareciera en forma inevitable en francés, alemán e italiano. Parece ser que la nostalgia del viejo continente, especialmente de Francia, punto casi obligado de viaje de nuestros intelectuales, hiciera pensar con cierta retiscencia a los compositores chilenos,

---

en escribir obras que no mostraran en forma evidente su raigambre europea, que según las predilecciones ambientales era signo de distinción y prestancia. De esto se desprende que los primeros «lieder» de Domingo Santa Cruz fueran escritos sobre poesías francesas, siguiendo el ejemplo de Alfonso Leng que escribía en alemán y Enrique Soro que escribía en italiano.

El presente estudio está dedicado sólo a su producción de canto y piano que ha visto la luz pública y que está contenida en su mayor y más importante parte en dos series; «*Cuatro Poemas*» para canto y piano (1927), con texto de Gabriela Mistral, y «*Cantos de Soledad*» (1936), sobre textos del autor.

Los *Cuatro Poemas* sobre textos de Gabriela Mistral revelan el estado de avidez técnica y efervescencia intelectual que parecen haber dominado al autor durante la época en que los escribió. Pueden agruparse en dos secciones que representan tendencias opuestas: «*Arbol Muerto*» y «*Tres Arboles*» que podían ser clasificados en una tendencia atonalista y «*Piececitos*» y «*La Lluvia Lenta*» que responden en un sentido general a una tendencia más bien impresionista. Esta es notoria en las últimas obras ya citadas de este autor, que, aunque muchas veces reprimida, toma por momentos el primer plano en el campo general de sus obras como ocurre en su *Primer Cuarteto* y especialmente sus *Preludios Dramáticos para orquesta*.

Examinaré en primer término el grupo compuesto por «*Arbol Muerto*» y «*Tres Arboles*». Estas obras, por su cromatismo, estructura melódica y planteamiento armónico, responden a una tendencia alemana post-wagneriana, cuya modulación constante y de creciente frecuencia, permiten clasificarlas en la corriente estética que culminará con la dodecafónica.

«*Arbol Muerto*» presenta, a pesar de su evidente estructura de cohesión motívica, un vago aspecto que permitiría clasificarla como composición discursiva (no estrófica) de organización ternaria, debido a que al aproximarse a su término, parafrasea en una forma más o menos evidente el primer párrafo de este trozo.

Del análisis aplicado por separado a la línea cantante y al acompañamiento se desprende que el autor ha pretendido entregar la responsabilidad estructural de la obra al piano, pues si bien la voz podría sostenerse sin el comentario instrumental, es evidente que responde a un tratamiento de recitado arioso, en donde el predominio del texto hace reposar en este último su sentido, atenuando los compromisos de lógica lineal pura.

En los dos primeros compases de esta obra (N.º 1) se exponen la totalidad de los motivos que, en todas sus formas de presentación

## Ej. 1.

Bastante lento. (con un sentimiento trágico) 1:50

En el me-dio del flo - - ro un ar-bol

(sombrio) p

p

se baja

(directa, inversa, retrógrada, aumentada y variada), constituirán la base de la estructura melódica y muchas veces también la armónica de este lied de tendencia atonal (N.º 2). Estos motivos son de fuerte raigambre wagneriana, la cual se acentúa por momentos por obra de la trama cromática.

## Ej. 2.

a su tor-no en Sep-tiem-bre v-

p

sf

cresc.

(rápido)

El acompañamiento presenta dos formas diferentes; una de tendencia polifónica y otra de tendencia armónica, figurativa, en el siguiente orden: A (polifónica), B (figurativa), C (polifónica), D (figurativa) y E (polifónica).

Sin embargo, en todos los pasajes predomina un sentido más bien armónico.

«Tres Arboles» presenta un curioso caso de comunidad de giros con la obra arriba considerada, pues en sus tres primeros compases muestra al igual que «Arbol Muerto» todo su material motivico, el que por rara coincidencia es el mismo, aunque el aspecto que presenta a primera vista parece no evidenciarlo.

En lo que respecta al tratamiento de la voz, presenta las mismas características que la obra anterior, por lo que también constituye un arioso en la parte vocal, con un denso acompañamiento pianístico.

La escritura de ambas partes, lo mismo que en la obra anterior, tiende al dodecafonismo, y aparecen por momentos, series casi completas (N.º 3), que muestran con frecuencia evidente, la totalidad

Ej. 3.

The image shows a musical score for voice and piano. It is labeled 'Ej. 3.' at the top. The score is written on four staves. The top staff is the vocal line, with the lyrics 'cie' and 'ros' written below it. The bottom three staves are the piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings 'cresc.' and 'sf'.

de los grados de la escala cromática. Sólo un pasaje es ajeno a esta descripción (muy inquieto, más movido), el que también se aleja de los motivos iniciales.

A diferencia del poema anterior, no presenta una organización ternaria y es igualmente discursivo.

Este trozo puede dividirse en cuatro secciones, en las cuales se nota un decreciente tratamiento de la polifonía. La tercera de estas secciones presenta un aspecto figurativo. Por estas razones, hacia el final, este trozo se acerca más al recitado que al arioso.

El segundo grupo en que he dividido estos «Lieder» sobre textos de Gabriela Mistral, presenta una fisonomía bastante diferente del anterior. El tratamiento armónico es de tipo colorístico, dentro del cual no hay una densidad tan marcada como en el grupo anterior, sobre todo en lo que se refiere al número de sonidos distintos que integran los acordes. La curva melódica está en estos últimos, más cerca del Aria que en los anteriores, pero jamás alcanza la cuadratura de ésta.

La intensidad del factor impresionista predominante de este grupo varía de «Piececitos» a «La Lluvia Lenta», para lograr una forma clara y continua en este último. El acompañamiento tiene en estas obras un sabor más tradicional que en las primeras, porque se mueve en ese constante insistir en pequeños motivos que dan a

la parte instrumental, un ambiente de «Preludio», al que nuestro oído clásico-romántico está habituado. Este hecho se acentúa especialmente en «*La Lluvia Lenta*», que es un ejemplo de música unitaria (durchkomponierte Musik). Esto ocurre también a «*Piececitos*» pero en menor grado, debido a la organización A, B, C, A', D, A'',—que le da una estructura que aunque no resulta periódica, tiende a ser de tipo cerrado.

Todo el material de «*Piececitos*», consta de dos motivos que son confiados en su parte más importante al piano, mientras la voz ha sido tratada, como superación de las limitaciones del recitado estricto que implica en este caso, por razones de prosodia y rima, motivos que están presentes a lo largo de todo el trozo.

Hay en «*Piececitos*» un perpetuo y suave roce entre el sentido binario del piano y el ternario, tan frecuente en el canto.

El Lied «*La Lluvia Lenta*» con que finaliza este breve estudio de la serie *Cuatro Poemas* con textos de Gabriela Mistral, es el que presenta la fisonomía más clara de toda esta colección. Es éste un trozo en que el discurso musical nunca se interrumpe para dirigirse en un constante fluir a través de imperceptibles fluctuaciones agógicas hasta el final, en donde parece extinguirse como resultado de una supresión gradual de recursos.

Aparte del material motivico de la línea cantante, que es muy sencillo, fluido y ajustado a la prosodia, el acompañamiento presenta una escritura figurativa que prelude a lo largo de esta obra que construye sus motivos a base de arpeggios que el autor sabe apartar de lo convencional. Si se agrupara este trozo en partes, éstas tendrían que subordinarse a sus cinco tipos predominantes de figuración, que en su alternación dan una estructura a la obra.

Al fin del estudio de esta importante serie que constituye *Cuatro Poemas* sobre textos de Gabriela Mistral, de Domingo Santa Cruz, se puede decir que son un buen ejemplo que nos ha legado de su elocuente inventiva y espíritu de avanzada.

La segunda serie de Lieder de Domingo Santa Cruz titulada *Cantos de Soledad*, presenta una fisonomía mucho más uniforme que la anterior colección ya examinada. Sólo el primer canto «*Dolor*», muestra cierta tendencia hacia la fragmentación motivica constatada en «*Arbol Muerto*» y «*Tres Arboles*» examinados anteriormente.

Los otros dos cantos presentan un definido aspecto de «Lied» tradicional, con una fuerte tendencia al acompañamiento a base de «obstinados» y una melódica más cercana al tipo de Aria, especialmente la *Canción de Cuna*, que si no es un Aria Da Capo, por lo menos envuelve una estructura de aspecto ternario. En general, «*Can-*

ción de Cuna» es un preludeo con una línea melódica superpuesta.

*Dolor* en su estructura ambientada en forma libre con un sentido A, B, A', presenta un carácter de Arioso trágico de gran economía de motivos. La primera parte A (N.º 4) tiene por característica

Ej. 4.

*Muy expresivo*

el enlace de acordes por movimientos contrario y la segunda parte B (N.º 5) por las síncopas y en menor grado por la figuración ar-

Ej. 5.

mónica. La tercera parte A' tiene la misma fisonomía que la primera parte. Es una de las obras que mejor responden al sentimiento denso y profundo que caracteriza en general a la obra del autor.

El segundo de los *Cantos de Soledad*, «*Madre Mía*» es, en casi toda su extensión, un obstinado (N.º 6), con leves fluctuaciones y

Ej. 6.

una transformación y variación en el momento del climax (enjugaba tiernamente mis lágrimas), para retornar luego al obstinado que por alternar con la variación, da al trozo cierto aspecto de canción ternaria.

Esta obra que prepara un climax por insistencia y lo obtiene por variación, tiene un sentido obsesionante plenamente logrado a pesar de sus exiguas proporciones.

La *Canción de Cuna*, como ya se ha sugerido, tiene aspecto de un preludio con una línea melódica superpuesta (N.º 7) y conside-

Ej. 7.  
 en ritmo  
 (muy tierno y sencillo)

Duerme te que - li - to ve - llon - ci - to de a - mor

rado en general, es un Lied típico. Es de las creaciones más tonales de Domingo Santa Cruz y casi aparece como una concesión dentro de sus principios y predilecciones. La estructura ternaria que se deriva de la línea melódica, aunque sólo insinuada, es efectiva y da al trozo un aspecto tradicional, en un ambiente de ligereza que produce una unidad estrecha entre el texto y la música.

A través del estudio de estas obras tempranas del ingenio de Domingo Santa Cruz, se desprende que son al mismo tiempo obras altamente reveladoras de su fuerte sentido de avanzada de sus extraordinarias dotes de musicólogo. Hay ausencia absoluta de muletillas y cada una de ellas representa un aporte muy distintivo en la trayectoria creativa de este excelente compositor chileno. El presente estudio, aunque no exhaustivo, contiene las facetas principales que a mi juicio caracterizan el sentido general de la obra de Domingo Santa Cruz y en especial el de su obra dramática.

En la actualidad, Domingo Santa Cruz está dedicado a la composición de una serie de «lieder», cuyos textos, escritos por él, se inspiran en diferentes ideas sugeridas por el mar. El hecho de que en la mencionada obra participa en su doble capacidad de poeta y músico, reafirma los conceptos emitidos anteriormente acerca de su personalidad y en especial en relación con sus *Cantos de Soledad*,



---

que prueban igual que éstos, el sentido unitario de su creación dramática y el temperamento esencialmente humanista de que es poseedor. En esta última creación vuelve sus ojos hacia la naturaleza, una de sus fuentes predilectas de inspiración. Frente a ella se aparta de adoptar una actitud puramente contemplativa, y orienta sus ideas conforme a lo que haría un dramaturgo con los caracteres de su obra. Ello me mueve a afirmar, tal vez aventurando una profecía, de que la cumbre de la creación dramática de Santa Cruz, aún no ha sido alcanzada. Quizás si ésta cristalizará en el futuro, en alguna creación escénica, género aún no abordado por el autor y que creemos, puede ofrecerle las más amplias posibilidades para exteriorizar su rico acervo poético-musical.

# DOMINGO SANTA CRUZ WILSON

## DATOS BIOGRAFICOS

Nació el 5 de Julio de 1899, en el fundo Pochay, en La Cruz, provincia de Valparaíso. Séptimo hijo de D. Vicente Santa Cruz Vargas (1850-1910), abogado, diplomático y político y de Da. Laura Wilson Navarrete (1856-1943).

Hizo sus primeros estudios en un Kindergarten inglés (1906) y luego en el Instituto de Humanidades de la Univ. Católica (1907-1908) y cursó Humanidades en el Colegio de los Sagrados Corazones, (Padres Franceses), 1909-1915. En este colegio agrega a sus estudios corrientes los de música como alumno de violín de D. Eulogio Flores. En 1914 funda en el mismo colegio un conjunto orquestal, que dirige, formado por los alumnos de cuerdas.

Obtuvo el grado de Bachiller en Humanidades el 6 de Enero de 1916 e ingresó a la Universidad de Chile a la Escuela de Medicina, que muy pronto abandonó para incorporarse a la de Derecho de la misma Universidad. Sigue todo el curso de Derecho y obtiene en 1919 (7 de Julio), el Bachillerato en Leyes y Ciencias Políticas y la Licenciatura en 1921 (2 de Septiembre) y rinde el examen de Abogado ante la Corte Suprema el 10 de Septiembre de 1921. La tesis de Licenciatura versó sobre «El derecho de Patronato de la República de Chile ante el criterio moderno» (136 p. Imp. Cervantes).

Durante los estudios de Derecho continuó con los de música: violín (1916-1917), Composición, como alumno privado del Director del Conservatorio Nacional, D. Enrique Soro (armonía y contrapunto), desde 1917 hasta 1920. Tuvo clases de piano con D. Alberto García Guerrero (1918-19) y siguió el Curso de Latín con D. Emilio Vaise (Omer Emeth) desde 1918. Hizo el servicio militar en la artillería (Grupo General Escala), como oficial de reserva (1920).

Al salir de las Humanidades fundó en su casa un «Centro Musical», pequeño conjunto orquestal que se reunía a leer música de cámara (1916). En 1917, fundó en su casa, calle San Antonio 530, un conjunto coral a cappella, de voces de hombre, que se denominó «Sociedad Bach». El 2 de Agosto de 1919 presentó su primera obra en público, un «Te Deum» (posteriormente destruído), para coro mixto, con niños, tenor y bajo solistas, cuerdas y órgano.

Doce días después de recibir su título de abogado, fué nombrado Segundo Secretario de la Legación de Chile en España (21-Sept.-1921) y parte a Europa en Diciembre.

Reside en Madrid durante los años 1922 y 1923. Durante estos años prosigue sus estudios de Composición con el Prof. y composi-

tor don Conrado del Campo (fuga, formas y orquestación). Realiza varios viajes, no sólo a París, a donde va muchas veces, sino que también a Holanda, Bélgica, Alemania y Austria. Recorre las ciudades en donde vivió J. Seb. Bach (Eisenach, Cöthen, Arnstadt, Weimar, Leipzig, Dresden), visita bibliotecas y asiste a festivales. Concorre a los Festivales Wagnerianos de 1922 en München y visita Bayreuth, Bamberg, Nürenberg, Berlín, etc. Recorre gran parte de Francia y de España. Contrae matrimonio en París con Wanda Morla Lynch (hija del diplomático chileno D. Carlos Morla Vicuña y de Da. Luisa Lynch Solar). Regresa a Chile en Diciembre de 1923, al Ministerio de Relaciones Exteriores y es destinado a la Sección Confidencial (Clave).

El 25 de Diciembre de 1923, al reorganizarse la Sociedad Bach, que había continuado existiendo desde 1917, es elegido nuevamente Director de ella y le cupo desde ese momento, por diez años consecutivos, llevar la presidencia y la dirección artística de esta Sociedad y por consiguiente intervenir personalmente en todas las gestiones y campañas que ella desarrolló. En la Sociedad Bach ejerció el cargo de Director del Coro Mixto. A partir de 1924, D. S. C. ha tenido las siguientes actuaciones y cargos:

1924.

Preside la Asamblea Inaugural de la Sociedad Bach como entidad pública (1.º de Abril), en la Biblioteca Nacional antigua y redacta el discurso programa de su futura acción.

Dirige el primer concierto que ella da (11 de Julio), dedicado a obras de Bach. (Estreno en Chile de un Concierto Brandenburgoés, el N.º 3, y del Concierto para dos pianos y cuerdas en do menor. Solistas: Claudio Arrau y Armando Palacios).

Dirige la primera presentación coral pública de la Sociedad (12 de Noviembre), seguramente la primera vez que en Chile un coro mixto cantó en público obras polifónicas del Renacimiento, (Roselli, Palestrina, Gabrieli, Lassus, Victoria, Costeley).

Desde el 1.º de Julio queda a firme en el Ministerio de Relaciones Exteriores en la Sección Clave.

1925.

1.º de Enero.—Dirige un «Concierto Espiritual», obras de órgano y música polifónica renacentista en la Basílica de la Merced.

Traduce y prepara el Oratorio de Navidad de Bach y ejecuta en él el bajo continuo en órgano.

Redacta el Decreto-Ley 701, creando los pensionados musicales a Europa.

Miembro de la Comisión de Reforma del Conservatorio Nacional de Música (Noviembre), y redactor del proyecto del Decreto-Ley 801, que creó el Consejo de Enseñanza Musical.

1926.

Pasa a las oficinas de la Subsecretaría de Relaciones (1.º de Enero).

Dirige el estreno de la Misa «Quarti Toni» de Victoria y otra serie de obras polifónicas, entre las cuales las primeras ejecuciones de las canciones corales de Debussy y Ravel. Dirige (25 de Noviembre), el primer concierto polifónico completo de la Sociedad Bach en el Teatro Municipal, con un programa íntegro a cappella.

1927.

Como consecuencia de la muerte de su esposa (14 de Abril de 1926), resuelve cambiar sus trabajos y dejar el Ministerio de Relaciones Exteriores para dedicarse por entero a la música.

Preside la Conmemoración Oficial del Centenario de la muerte de Beethoven (27 de Marzo) y pronuncia el discurso en nombre de la Sociedad Bach. (Salón de Honor de la Universidad de Chile).

Funda y organiza el Conservatorio Bach y forma parte de la Comisión que elabora su plan de estudios (más tarde adoptado por el Conservatorio Nacional). Coopera en la fundación de la Revista Musical «Marsyas» y escribe en ella. Dicta conferencias sobre Claude Debussy y toma a su cargo la cátedra de Historia de la Música en el Conservatorio Bach.

En el mes de Mayo es nombrado miembro del Consejo de la Dirección General de Enseñanza Artística (Sección Música). En el establecimiento de esta Dirección le cupo una activa participación.

1928.

Miembro de la Comisión que estudió la reorganización del Conservatorio Nacional de Música (Enero-Febrero).

Nombrado Profesor de Historia de la Música y de Análisis de la Composición (Composición Analítica), el 1.º de Marzo.

Prepara las primeras cantatas de Bach ejecutadas en el país, las N.ºs 105 y 106 (Actus Tragicus). Hace las traducciones de ambas.

---

Dicta conferencias sobre Schubert, con ocasión del Centenario de su muerte.

Redacta el Reglamento de Pensionados a Europa, que es decretado por el Gobierno y cumplido por primera y única vez.

Estrena sus «Viñetas» para piano en el Salón Oficial de Artes Plásticas (Partenon de la Quinta Normal de Agricultura).

1929.

Dicta conferencias sobre Monteverdi en la Sociedad Bach, ilustradas con partes de sus óperas y con madrigales, obras, todas ellas, no oídas aún en Chile.

Dicta conferencias sobre «La polifonía profana en el Renacimiento», en la Sala de Conciertos del Conservatorio. Primeras ejecuciones, en estas conferencias, de madrigales de Palestrina, Marenzio, Monteverdi y del Príncipe de Venosa. Obras que él preparó y dirigió.

Toma parte en las reuniones a que el Ministro de Educación convocó para estudiar la creación de la Facultad de Bellas Artes.

1930.

En conformidad al D. F. L. N.º 6.348, de 31 de Diciembre de 1929, que estructuró la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, pasó a formar parte de ella con las cátedras de Historia de la Música y Análisis de la Composición.

Dirige conciertos corales de la Sociedad Bach y en el Conservatorio dicta conferencias acerca del «Madrigal italiano»: en una de ellas presenta nuevas obras de Arcadelt, Gero, Palestrina, Marenzio, Venosa y Monteverdi.

Compone su Cuarteto de Cuerdas N.º 1.

1931.

Da una conferencia en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, en que presenta las primeras ejecuciones en Chile de obras de la Edad Media, entre ellas, partes de la «Misa de la Coronación» de Guillaume de Machault.

Participa como miembro fundador de la «Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos».

Es elegido por la Facultad de Bellas Artes como delegado a la Comisión de Reforma Universitaria.

1932.

Al reunirse la Comisión de Reforma Universitaria, integrada

por todas las Facultades, los alumnos y egresados, es nombrado Vice-Presidente de ella.

Como Vice-Presidente de la mencionada Comisión, al renunciar el Consejo Universitario le cupo redactar el Decreto Ley que creó el Consejo Ejecutivo de la Universidad y en conformidad a él, la Universidad se rigió hasta Septiembre de 1933.

El personal docente completo que dependía de la Facultad de Bellas Artes lo elige representante en el Consejo Ejecutivo y en ese carácter Decano interino de la Facultad. (2 de Agosto).

Obtiene la reorganización de la Facultad de Bellas Artes y redacta el Decreto que le da, por fin, una fisonomía idéntica a las demás que integran la Universidad (26 de Septiembre).

Interviene en la redacción y obtiene el despacho de los decretos que reforman: el Salón Oficial de Artes Plásticas (5 de Nov.) y el paso a la Universidad de todos los Certámenes anexos a los Salones. Redacta las bases del Certamen van Buren con los albaceas del fundador.

Forma parte del Consejo del Museo de Bellas Artes.

Redacta los Estatutos y obtiene la aprobación universitaria de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos (28 de Nov.); en ella pasa a representar a la Universidad en el Consejo Directivo.

Desde el mes de Octubre edita la revista musical «Aulos» por su cuenta. (Aparecieron 12 números).

1933.

Obtiene que la Universidad de Chile dote a la Facultad de Bellas Artes de una sede independiente que se instala en la calle Huérfanos 1373.

Miembro de la Comisión que estudió la correlación de los estudios artísticos con los grados universitarios (con los educadores D. Luis Galdames y D. Darío Salas), (25 de Enero).

Promueve la creación del Instituto Secundario de la Facultad de Bellas Artes (26 de Junio).

Decano en propiedad de la Facultad de Bellas Artes (29 Septiembre).

1934.

Funda y dirige la «Revista de Arte» de la Facultad de Bellas Artes (Junio).

Promueve el establecimiento de las transmisiones radiales de la Facultad, que se encarga personalmente de llevar adelante.

---

1935.

Miembro fundador de la Asociación Nacional de Compositores y elegido Secretario de ella.

1936.

Profesor de la II Escuela de Verano (Apreciación Musical).  
Miembro de la Comisión que estudió la racionalización del manejo económico de la Universidad. (Con la Sra. Amanda Labarca y D. Gustavo Lira).

Es reelegido por segunda vez, Decano de Bellas Artes (14 de Octubre).

1937.

Profesor de la III Escuela de Verano (Apreciación Musical y Repertorio e interpretación coral).

Toma parte en las iniciativas del Proyecto de Ley que establecía la Orquesta Sinfónica Nacional. Redacta los considerandos y el ante-proyecto mismo.

1938.

Dicta un curso público de análisis del «Clavecín bien temperado» de Bach, que dura seis meses.

1939.

Es nombrado Jefe de Extensión Artística de la Universidad, al crearse el Departamento correspondiente (1.º de Enero).

Miembro de la Comisión que estudió las iniciativas del Presidente Aguirre Cerda sobre fomento de las actividades culturales.

Participa en la redacción del Proyecto de Ley que el senador don Maximiano Errázuriz presentó y que es el texto de la Ley 6.696, que creó el Instituto de Extensión Musical. En las discusiones de este proyecto representó a la Universidad ante el Senado, participando varias veces en los debates de la Comisión de Educación.

Es elegido Decano de la Facultad de Bellas Artes para un nuevo período (10 de Octubre), (3ra. elección en propiedad).

1940.

Asume la dirección del Instituto de Extensión Musical en su calidad de Decano de la Facultad de Bellas Artes, al dictarse la ley de 2 de Octubre. Le corresponde, en consecuencia, presidir la organización de la Orquesta Sinfónica de Chile, del Ballet y de los organismos de cámara.

1941.

Inaugura el 7 de Enero las actividades del Instituto de Extensión Musical, con un discurso oficial en nombre de la Junta Directiva.

Es invitado a los Estados Unidos de N. A. por el Departamento de Estado y permanece allá durante tres meses, visitando universidades, museos, escuelas artísticas y echando las bases del futuro intercambio cultural en el terreno de las artes plásticas y de la música. Dicta conferencias en Filadelfia, Chicago, Universidad de Michigan (Ann Arbor), Rochester (N. Y.), Boston y New Haven. Da a conocer obras de los compositores chilenos.

Obtiene el Premio de Honor en el Concurso de Composición del IV Centenario de Santiago (Jurados: Aarón Copland, O. Lorenzo Fernández y Honorio Siccardi) con su «Cantata de los Ríos de Chile» y dos colecciones de coros a cappella.

1942.

Promueve la reforma de la Facultad de Bellas Artes que es aprobada por el Gobierno.

Es nombrado Profesor de Composición en la vacante dejada por don Humberto Allende, que jubila (1.º de Abril).

Es invitado por la Unión Panamericana y por la Music Educators National Conference a los EE. UU. Concorre a la inauguración de la Exposición chilena destinada a circular en ese país, en la ciudad de Toledo, Ohio y concorre al Congreso Bienal de Educación Musical de Milwaukee. Permanece algunos meses en Estados Unidos y obtiene sustanciales ayudas de parte de Mr. Nelson Rockefeller para la vida musical chilena: equipos de grabaciones, microfilm, blueprint, etc. que se destinan al Conservatorio. Regresa visitando Méjico, Panamá, Venezuela, Brasil y Argentina.

Le corresponde llevar adelante las gestiones para incorporar el Instituto de Extensión Musical a la Universidad de Chile, lo que se consigue mediante la fórmula que propone.

Es reelegido por cuarta vez, Decano de la Facultad de Bellas Artes (Octubre).

1944.

Como Decano más antiguo, le corresponde en adelante, ser Vicerector de la Universidad.

Promueve la fundación del Instituto de Investigaciones Folklóricas (26 de Abril).

Redacta una nueva constitución de las cátedras del Conservatorio, que es aprobada.



1945.

Es nombrado miembro de la Comisión de Reforma Universitaria por el Consejo Universitario.

Propone la creación de la Revista Musical Chilena, que se funda en Mayo.

Propone la fundación del Instituto de Extensión de las Artes Plásticas, que se aprueba (18 de Mayo).

Se incorpora a la Junta Superior de Extensión Universitaria creada a petición suya (4 de Julio).

Participa en la Comisión Reorganizadora de la Facultad de Arquitectura.

Es elegido nuevamente por quinta vez Decano de la Facultad de Bellas Artes en Septiembre.

Colabora en la fundación del Coro Universitario.

1946.

Es nombrado Jefe de Extensión Musical y en ese carácter sigue como Director del Instituto.

Forma parte de una nueva Comisión de Reforma Universitaria, presidida por la Sra. Amanda Labarca.

Propone la creación del Instituto de Investigaciones Musicales que, en forma más amplia, realizaría las investigaciones folklóricas, pedagógicas, históricas, etc.

1947.

Obtiene una Mención Honrosa con su Sinfonía N.º 1 en el Concurso Interamericano de Composición, organizado por Mr. Henry H. Reichhold.

Propone el proyecto de creación de los estímulos a la composición musical, consistentes en los Premios por Obras y en los Festivales de Música Chilena (13 de Agosto), proyectos que son aprobados.

1948.

Toma la iniciativa de pedir al Consejo Universitario la división de la Facultad de Bellas Artes, en virtud de su crecimiento. Esta división es acordada y ratificada posteriormente por Decreto del Gobierno (14 de Junio).

Es nombrado Director del Instituto de Extensión Musical, en propiedad, cargo que se crea suprimiendo el Departamento universitario que lo regía e incorporando el Instituto a la dependencia de la Facultad (1.º de Enero).

Como Vice-Rector de la Universidad, reemplaza al Rector don Juvenal Hernández desde el 17 de Marzo al 11 de Mayo.

---

Obtiene el Primer Premio de Música de Cámara en el Festival de Música Chilena correspondiente a ese año, con su Cuarteto N.º 2.

Es designado Decano interino de la nueva Facultad de Ciencias y Artes Musicales y luego elegido Decano en propiedad (sexta elección).

1949.

Preside la Delegación Chilena al Primer Congreso de Universidades Latinoamericanas, realizado en la ciudad de Guatemala y suscribe, en nombre de la Universidad de Chile, la creación de la «Unión de Universidades Latinoamericanas». En dicho Congreso se fija a Santiago de Chile como sede del futuro Congreso. A su regreso de Guatemala visita Panamá y el Perú. En la ciudad de Lima es recibido en forma oficial por la Universidad de San Marcos y dicta conferencias en la Facultad de Letras de dicha Universidad y en el Conservatorio Nacional de Música del Perú.

En la conmemoración del Primer Centenario de la Fundación del Conservatorio Nacional de Chile (26 de Octubre de este año), pronuncia el discurso oficial en nombre de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales.

1950.

Traduce al castellano la Pasión según San Juan, de Bach, y preside los Festivales conmemorativos del Segundo Centenario de la muerte de Juan Sebastián Bach.

Participa en la Comisión designada por el Gobierno para estudiar la nueva reglamentación de la Radiodifusión.

El 2 de Octubre pronuncia el discurso conmemorativo del décimo aniversario de la fundación del Instituto de Extensión Musical.

En el segundo Festival de Música Chilena, obtiene el Premio de Honor con la ejecución de su Egloga para soprano, coro mixto y orquesta.

1951.

En Enero dicta una conferencia sobre la evolución de la enseñanza universitaria en Chile durante la primera mitad del siglo XX.

Por ausencia del Rector, le corresponde nuevamente asumir como Vice Rector, el gobierno de la Universidad de Chile (18 de Abril a 8 de Agosto).

Obtiene el Premio Nacional de Arte.

Promueve la fundación de la Asociación de Discófilos de Chile.

Es reelegido Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales (23 de Agosto), como séptima elección.

# LISTA COMPLETA DE LAS OBRAS DE DOMINGO SANTA CRUZ

OP.	NOMBRE	MEDIO DE EJECUCIÓN	AÑO DE CREACIÓN	EDICIÓN	DURACIÓN APROXIMADA	FECHA Y LUGAR DE ESTRENO
1	Tres Preludios	Piano	1918	MS.	—	—
2	Dos Canciones de R. Tagore, en francés	Canto y piano	1919	MS.	—	—
3	Coros: <i>Nisi Dominum</i> <i>Ave María</i> <i>Libera me Domine</i>	TTBB SATB SATB	1919- 1920	MS.	—	—
4	Te Deum	SATB, órgano y orq. de cuerdas	1919	(Destruído)	—	2-VIII-1919 Iglesia San Alfonso
s. n.	«Dans les bois»	TTBB	1919	MS.	—	—
5	«Pensées poétiques» (R. Tagore) a) <i>Reverie</i> b) <i>Chant d'allégresse</i> c) <i>Poème LXVII</i> d) <i>Poème II</i>	Canto y piano	1919	MS.	—	—
6	Cuatro Canciones a) <i>La vida</i> (G. Yoacham) b) <i>Todo pasa</i> (G. Yoacham) c) <i>L'Ideal</i> (S. Prudhomme) d) <i>Lecture a deux</i> (S. Prudhomme)	Canto y piano	1921	MS.	—	—
s. n.	«Le ciel en nuit s'est déplié» (E. Verhaeren)	Canto y piano	1925	MS.	—	—

OP.	NOMBRE	MEDIO DE EJECUCIÓN	AÑO DE CREACIÓN	EDICIÓN	DURACIÓN APROXIMADA	FECHA Y LUGAR DE ESTRENO
7	Dos Canciones Corales: a) <i>Gemía la tórtola</i> (M. Jara) b) <i>Rocío</i> (G. Mistral)	SATB	1926	Edit. por el autor	—	—
8	«Viñetas» (Cuatro Piezas)	Piano	1925-1927	Edit. por el autor		Diciembre 1928 (Salón Oficial de Artes Plásticas)
9	«Cuatro Poemas de Gabriela Mistral» a) <i>Arbol muerto</i> b) <i>Piececitos</i> c) <i>Tres árboles</i> d) <i>La lluvia lenta</i>	Canto y piano	1927	I. E. M.		Dic. 1932
10	«Cantos de Soledad» (Textos del autor): a) <i>Dolor</i> b) <i>Madre mía</i> c) <i>Canción de Cuna</i>	Canto y piano	1927-1928	Edit. por el autor (Rev. Aulos)		
11	«Cinco poemas trágicos»	Piano	1929	Edit. por el autor		
12	Cuarteto N.º 1 (4 movimientos)	Cuerdas	1930	I. E. M.	38 min.	Agosto 1932
13	«Imágenes Infantiles». Dos series de 4 trozos cada una	Piano	1932	Edit. por el autor		

OP.	NOMBRE	MEDIO DE EJECUCIÓN	AÑO DE CREACIÓN	EDICIÓN	DURACIÓN APROXIMADA	FECHA Y LUGAR DE ESTRENO
s. n.	«Serenidad» (preludio)	Piano	1933	Boletín de música (1938)	—	—
14	«Cinco piezas para orq. de cuerdas»	Orquesta de cuerdas	1937	I. E. M.	22' 20"	31-V-1937 (Carvajal)
15	Tres piezas para violín y piano	Violín y piano	1937	New Music Ed. (N. Y.)	—	—
16	Cinco canciones para coro mixto o solistas (Textos del autor) a) <i>El alcanfor</i> b) <i>Primavera</i> c) <i>Romance del Nogal</i> d) <i>Canción de Cuna</i> e) <i>Romance del Peñón</i>	SATB	1940	I. E. M.	—	—
17	3 Madrigales (Textos del autor) a) <i>Barcos quietos</i> b) <i>La malanueva</i> c) <i>Romance de las tres torres</i>	SAATB	1940	I. E. M.	—	—
18	Tres canciones para coro de hombres: a) <i>Al son de los arroyuelos</i> (L. de Vega) b) <i>Salmo LI</i> (paráfrasis)	TTBB	1941	I. E. M.	—	—

OP.	NOMBRE	MEDIO DE EJECUCIÓN	AÑO DE CREACIÓN	EDICIÓN	DURACIÓN APROXIMADA	FECHA Y LUGAR DE ESTRENO
	<i>c) Moza tan fermosa</i> (M. de Santillana)					
19	«Cantata de los ríos de Chile» (Textos de lautor)	3333-4431- Perc. 2A-SATB. Cuerdas	1941	I. E. M.	31'	27-XI-1942 (Carvajal)
20	«Variaciones en 3 movimientos» para piano y orquesta	3333-4431- Perc. xl. piano solista y cuerdas	1942 1943	I. E. M.	38'	25-VI-1943 (Carvajal y Hugo Fernández)
21	«Sinfonía Concertante», con flauta solista	0121-2100- Piano, flauta solista y cuerdas	1945	I. E. M.	20'	29-IX-1945 (Tevah-Van Vactor)
22	Primera Sinfonía (en Fa)	3333-4431- perc., cel. y cuerdas	1945-1946	I. E. M.	32' 05''	28-V-1948 (Tevah)
23	«Preludios Dramáticos»	3333-4331- Timp. perc. cuerdas	1946	I. E. M.	16'	30-VIII-1946 (Carvajal)
24	Cuarteto N.º 2	Cuerdas	1946-1947	I. E. M.	25' 05''	30-XI-1948
25	Segunda Sinfonía	Orquesta de cuerdas	1948	I. E. M.	21' 25''	26-XI-1948 (Tevah)
26	«Egloga» para sopr. coro mixto y orq. (Lope de Vega)	333-4431- Timp. perc. cuerdas-sopr. SATB	1949	I. E. M.	28'	24-XI-1950

Op.	NOMBRE	MEDIO DE EJECUCIÓN	AÑO DE CREACIÓN	EDICIÓN	DURACIÓN APROXIMADA	FECHA Y LUGAR DE ESTRENO
27	«Cantares de la Pascua» (10 obras con texto del autor)	SSAA	1949	I. E. M.		7-XII-1950 (Coro Ana Magdalena Bach-dir. Canales)
28	«Seis canciones de Primavera» (Texto del autor)	SATB	1950	I. E. M.		7-XII-1950 Coro de Madrigalistas-dir. Soubllette)

### ARTÍCULOS SOBRE MÚSICA

**A**RTÍCULOS polémicos numerosos que aparecen en todos los diarios a partir de Abril de 1924 en que la discusión acerca de la «Mala Música Religiosa» enciende el primer debate periodístico de la Sociedad Bach. Los artículos de Domingo Santa Cruz aparecen sobre todo en «El Mercurio» desde ese año, 1924; también en «La Nación», «El Diario Ilustrado», «El Imparcial», «La Hora», «Las Últimas Noticias», «Los Tiempos» y en algunos semanarios.

#### EN LA REVISTA «MARSYAS» (1927-1928)

Los Cuartetos de Beethoven (N.º 1, p. 10) (N.º 3, p. 95).

Por qué el Conservatorio no ha llenado su misión cultural (N.º 3, p. 73).

Claude Achile Debussy (N.º 5, p. 153).

Alexander N. Scriabin (N.º 10, p. 363).

El Culto Católico y la Mala Música (N.º 11, p. 409).

(Y artículos de Crónica, Crítica de libros, ediciones y revistas).

## EN LA REVISTA «AULOS».

Hacia una mejor comprensión de la música (N.º 1, X-32).

*Editoriales:*

Lo que somos.

El más grave problema de la cultura musical de Chile: la enseñanza en escuelas y colegios (N.º 2, XI-32).

Teatros que yerran sus funciones (N.º 3, XII-32).

El primer concurso periódico de composición musical (N.º 4, I-II-33).

Los conciertos y su finalidad musical (N.º 5, III-IV-33).

La Sociedad Bach y su misión histórica (N.º 6, VI-VII-33).

Una reforma indispensable (los programas secundarios) (N.º 7, I-II-34).

Redactó toda la crítica de conciertos, de libros, ediciones, noticias, etc., firmadas «S» o a voces sin firma.

## REVISTA DE ARTE.

El valor cultural de los discos (N.º 1, p. 10).

Rumbos de la Historia Musical (N.º 3, X-XI-34).

La transfiguración de Bach (N.º 4, p. 2).

*Editoriales:*

Cultura Artística (VI-VII-34).

Enseñanza artística universitaria (N.º 2, VIII-IX-34).

Exigencias de cultura intelectual en la enseñanza artística (N.º 4, XII-34, III-35).

Pro y contra en el arte (N.º 7-1935).

Y artículos de crítica y crónica firmados «S» o «S. C.» (hasta 1938).

## EN LA REVISTA MUSICAL CHILENA

La música contemporánea en los conciertos (N.º 1, p. 17-V-1945).

Las Masas y la Vida Musical (N.º 15, p. 11, X-1946).

Las normas musicales del comunismo (N.º 34, p. 7, VI-VII-1949).

La Fuga en la obra de Bach (N.º 38, p. 16. Invierno 1950).

El Concierto para piano y orquesta en la obra de Juan Orrego Salas (N.º 39, p. 33. Primavera 1950).

Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach (N.º 40, p. 8. Verano 1950-1951).

*Editoriales:*

Intercambio Musical con el Perú (N.º 10, p. 3. IV-1946).

La Asociación de Educación Musical (N.º 11, p. 3. V-1946).



- 
- Salas de Conciertos (N.º 12, p. 3. VI-1946).  
Sobre la crítica musical (N.º 13, p. 3. VII-VIII-1946).  
Estímulo a la música chilena (N.º 14, p. 3. IX-1946).  
La tradicional ópera de Septiembre (N.º 15, p. 3. X-1946).  
Las actividades corales (N.º 16, p. 3. XI-1946).  
El Instituto de Investigaciones Musicales (N.ºs 17-18, p. 3. XII-1946-I-1947).  
Música Chilena en la radio (N.º 19, p. 3. IV-1947).  
El fanatismo político y los conciertos (N.º 20-21. V-VI-1947).  
Plan de fomento a la creación musical (N.º 24, p. 3. IX-47).  
En torno a la música de cámara (N.ºs 25-26, p. 3. X-XI-1947).  
Unidad de las entidades musicales (N.º 27, p. 3-XII-1947).  
Música de la tierra de nadie (N.º 28, p. 3. IV-V-1948).  
La Facultad de Ciencias y Artes Musicales (N.º 29, p. 3. VI-VII-1949).  
Enrique Soro y nuestra música (N.º 30, p. 3. VIII-IX-1948).  
Jerarquía musical de Chile (N.º 31, p. 3. XII-1948-I-1949).  
Premios y Festivales (N.º 31, p. 3. XII-1948-I-1949).  
El canto en español (N.º 33, p. 3. IV-V-1949).  
Centenario del Conservatorio (N.ºs 35-36, p. 3. VIII-XI-1949).  
Medio Siglo - La Radio (N.º 37, p. 3. Otoño 1950).  
Tempestad fracasada (N.º 41, p. 5. Otoño 1951).  
Obras corales en idioma castellano (N.º 41, p. 10. Otoño 1951).  
Centro de Documentación de Música Internacional (N.º 41, p. 14. Otoño 1951).

# OPINAN SOBRE DOMINGO SANTA CRUZ W.

ALFONSO BULNES.—(Escritor chileno).

Sin inspiración, el arte no florece; sin una trabajada cultura, no llega el arte a cuajar en frutos duraderos; el Premio Nacional otorgado a Domingo Santa Cruz ha consagrado definitivamente una obra en que inspiración y cultura musical se expresan en perfecto equilibrio.

La inspiración ha asomado a la luz las complejas reacciones sensibles de Santa Cruz ante la vida, desde sus corrientes más profundas, allí donde la alegría desemboca a veces en dolor, y a los instantes de serenidad suceden minutos de tragedia; es este calidoscopio emocional, en que las imágenes continuamente se desplazan y se agrupan en formas inéditas, la configuración necesaria del alma del artista.

El artista se enciende y se consume sin tregua; con el artista creador, la naturaleza se muestra despiadada y no le ofrece otra continuidad que aquella de verter sus dolorosas contradicciones. Pero en Domingo Santa Cruz la naturaleza rompió sus moldes habituales, y a la par de emociones y de ritmos le enriqueció con dotes extraordinarias, escasamente otorgadas al artista.

Junto al creador, cuya obra refleja de modo auténtico y sabio la época en que le ha tocado vivir, hay en él un organizador social, una voluntad de empresa y dirección infatigable en vastas iniciativas, también los fértiles recursos del hombre que sortea dificultades; si estas condiciones añadidas le hubiesen inclinado hacia otros sectores de la actividad social, habría triunfado en política y hoy su nombre estaría ligado a grandes aciertos de administración.

Pero prefirió jerarquía espiritual más pura, y esas grandes fuerzas añadidas las consagró a la colectividad en el solo fin de elevar la cultura musical, después de asentarla en bases indestructibles; en esta misión social de su vida, paralela a la del creador de ritmos individuales, le sirvieron su clara visión y su paciencia.

El panorama artístico que rodeó sus primeros años era casi un desierto; sólo por aquí y por allá, altos nombres aislados; faltaba, en la árida superficie, la amenidad de los prados para que el público transitase por ella; faltaba el riego generoso para que el erial se transformase en campo de esparcimiento. Y entonces Domingo Santa Cruz, con ese don misterioso de los captadores de corrientes subterráneas, sintió temblar en sus manos la varilla vegetal e hizo aflorar las corrientes. Hoy el público, antes esquivo, acude presuroso a los sonos orquestales, y las dotes organizadoras y directivas de Santa Cruz han levantado estructuras oficiales al servicio exclusivo de la música. Compositores y ejecutantes son ya un prestigioso gremio del cual no podría prescindir la vida nacional, y hay en Chile por primera vez una actividad musical constante que en el extranjero se conoce.

Recio y vehemente, autoritario y dúctil, detallista y sintético, apasionado y comprensivo, Santa Cruz urge al minuto y sabe contemporizar; y así, urgiendo y contemporizando, ha adquirido la di-

fácil técnica de que no expire ningún minuto vacío. El laurel nacional le ciñe en su mediodía, y es cosa que pasma ver que en ese mediodía cabe lo que suficientemente llenaría una excepcional jornada completa; y el laurel nacional llena esta vez la doble misión de premio al artista creador y de reconocimiento al servidor de la cultura chilena.

A. B.

PIERRE CAPDEVIELLE.—(Vice-Presidente de la S. I. M. C.).

Es honra para los países el saber honrar a los hombres destacados de su «elite». Es por ello que los músicos de Francia han sentido un profundo regocijo ante la alta distinción de que ha sido objeto el Maestro Domingo Santa Cruz, al otorgársele el Premio Nacional de Arte.

Por mi parte saludo con emoción, deferencia y cordialidad a este músico eminente, cuyas creaciones se sitúan en el primer plano de la producción musical contemporánea y cuya labor e influencia han producido resultados tan efectivos y valiosos en favor de la música actual, de las ciencias y cultura musical, tanto en América como de esa porción del mundo donde se ignoran las fronteras.

P. C.

AARON COPLAND.—(Compositor norteamericano).

Saludo a Domingo Santa Cruz.

Desde mi visita a Chile, hace diez años, he tenido la convicción de que Domingo Santa Cruz es una de las figuras claves dentro de la vida musical de ambas Américas. En los Estados Unidos nos inclinamos siempre a pensar de que no existen los hombres indispensables. Tal vez esto sea verdadero entre nosotros. Pero al historiador de la música chilena le sería difícil reconstruir el panorama de las tres últimas décadas sin poner en primer plano el nombre de Domingo Santa Cruz. Así como hay personalidades que son símbolo de la vida musical de ciertos países, Sibelius de Finlandia, Bártok de Hungría, Chávez de Méjico y Villa-Lobos de Brasil, la de Santa Cruz lo es de Chile.

Me imagino que a lo largo de su vida consagrada con pasión al ennoblecimiento de la música, mi querido amigo Domingo Santa Cruz ha debido enfrentar momentos difíciles y sufrir los celos y rivalidades provocados por aquellos que han creído que el poder de la convención y el estagnamiento es invencible. Pero esto en nada nos ha afectado, puesto que siempre hemos estado convencidos que la penetrante inteligencia y capacidad organizadora de Santa Cruz, continuarán sirviendo a todo lo más avanzado de la música de las Américas.

A. C.

GILBERT CHASE.—(Diplomático y musicólogo norteamericano).

Hace diez años conocí a Domingo Santa Cruz, en la época en que trabajaba en la Biblioteca del Congreso de Washington y en circunstancias en que éste realizaba una visita oficial a los Estados Unidos. Al través de él obtuve mis primeras informaciones acerca del importante movimiento musical de Chile y en Julio de 1942 publiqué en la revista «The Inter-American Monthly» (Vol. I, N.º 3), una entrevista a Santa Cruz, que resumía el desarrollo artístico de este país desde la fundación de la Sociedad Bach en 1918 hasta la creación del Instituto de Extensión Musical en 1940. Las cualidades de Domingo Santa Cruz como guía y organizador y su atrayente personalidad, resaltaron de inmediato; sus conquistas como compositor debían esperar para poder apreciárselas. En aquellos años yo sólo conocía sus «Cinco Poemas Trágicos» y unas Piezas breves para violín y piano. Ambas obras sirvieron para despertar mi interés por su música, pero no fueron suficientes para poder medir las insospechadas proyecciones de su capacidad creadora.

En 1945 tuve la suerte de viajar a Chile y la oportunidad de escuchar en mi breve visita dos obras importantes de Santa Cruz, las «Variaciones en tres movimientos» para piano y orquesta y la «Sinfonía Concertante» para flauta y orquesta, obra que fué ejecutada entonces por nuestro común amigo David Van Vactor. La audición de ambas obras y en especial de la primera, me impresionaron profundamente, y me dieron la posibilidad inmediata de penetrar en la gran capacidad creadora del compositor, haciéndome tomar la determinación de seguir su carrera futura con la mayor atención que las circunstancias me lo permitieran. Las oportunidades de escuchar su música han sido desgraciadamente pocas desde entonces. Sin embargo pude gozar de una ejecución de sus «Cinco Piezas Breves» para orquesta de cuerdas en Washington y de esta misma obra en el programa titulado «Music of the New World», que yo organizaba en la N. B. C.

Años después adquirí una grabación de su Primera Sinfonía op. 22, la que después de escuchar y estudiar con cuidado, me llevó a la conclusión de que Santa Cruz es uno de los compositores más importantes de Latinoamérica. Mi gran deseo ahora estriba en poder escuchar su «Cantata de los Ríos de Chile», sus «Preludios Dramáticos» para orquesta y sus obras de música de cámara que me son desconocidas en su totalidad.

Este somero conocimiento de la obra de Santa Cruz me ha alejado de realizar un estudio profundo de su música, pero no me ha impedido reconocer su valor, siendo una de las grandes satisfacciones de mi vida, el haber podido contribuir en algo a la difusión de ésta en los Estados Unidos. En una serie de conferencias dictadas durante la Primavera de 1949, bajo los auspicios de varias Universidades Americanas, me serví de fragmento de su Primera Sinfonía para ilustrar mis afirmaciones, las que situaron a Domingo Santa Cruz en la cumbre misma entre los creadores actuales de Latinoamérica. En un artículo publicado en «Musical America» en 1950,

consagré ocho párrafos a la obra de Santa Cruz, en los cuales traté de subrayar la importancia de ésta, no sólo en Chile, sino que en todo nuestro hemisferio.

Si me he extendido en la enumeración de todos los esfuerzos hechos por dar a conocer la personalidad de este músico, no ha sido ciertamente por destacar mi propia labor, sino porque equilibran en lo posible mi modesta contribución a este «Symposium» en honor de Domingo Santa Cruz. Deseo que mi estimación por él, como artista y persona, sea medida, no al través de este inadecuado homenaje, pero por la suma total de todo lo que he tenido oportunidad de expresar, escribir y pensar al respecto durante la pasada década. Cierto es que ni siquiera todo esto puede hacer justicia a la totalidad de las conquistas realizadas por Santa Cruz. Pero su obra no ha llegado aún a la meta de su desarrollo, él tiene mucho más que darnos y los años venideros son tan ricos en promesas como las pretéritas fueron en resultados.

G. Ch.

CARLOS CHAVEZ.—(Compositor y Director mejicano).

Las circunstancias hacen a los hombres, y sólo hombres de genio hacen a las circunstancias.

Nuestros países latinoamericanos están formándose, y a veces —en el campo de la cultura— piden de algunos de sus hombres más de lo que les dan.

Domingo Santa Cruz es el maestro ejemplar de la América Latina, porque ha entendido que sus capacidades lo obligan a dar a su colectividad gran parte de lo que debiera ser para sí mismo y para su obra personal: su genio, su esfuerzo, su tiempo.

Ha entendido que sólo de una organización compleja y precisa puede resultar el adelanto musical, y la ha ideado, ha luchado por ella, y se la ha dado a su país.

Al empuje de su inquietud interior, ha hecho sin embargo su obra de músico creador, que, esa sí, ya no es solamente privilegio de su Patria.

Jamás recompensa más merecida que la que ahora Santa Cruz recibe.

C. Ch.

ZOLTAN FISCHER.—(Profesor y Primer viola de la Orquesta Sinfónica de Chile).

Agradezco el que se me permita colaborar al justo homenaje que se le rinde a Domingo Santa Cruz. Conozco el ambiente musical chileno desde hace veinte años. El progreso y desarrollo que ha tenido en este lapso de tiempo es casi increíble, ya que puede compararse, en muchos aspectos, a la actividad musical de Europa. Esto es reconocido y apreciado por todos los Directores de Orquesta y músicos que he conocido. Todos hemos contribuído con nuestras

fuerzas para obtener este resultado, pero sin la dirección, entusiasmo sincero, inteligencia y talento de Domingo Santa Cruz no creo que se hubiera conseguido.

Z. F.

NORMAN FRASER.—(Compositor y pianista chileno).

En mi capacidad de músico chileno desterrado, he podido seguir la obra de Domingo Santa Cruz desde países vecinos o lejanos, siempre con una objetividad que me permitiera juzgar sus actividades imparcialmente, dentro de su cuadro nacional, y sobre todo por los resultados que ha logrado. Acepté, pues, con el más vivo placer el honor de poder agregar algunos pocos conceptos a la ovación tan merecida que se prepara en reconocimiento al padre de la floración musical chilena actual.

Mi primer contacto con Domingo Santa Cruz fué en la antigua Facultad de Bellas Artes, después de la reforma del Conservatorio. Me nombraron profesor y bibliotecario de dicho instituto, y tuve la oportunidad de enterarme de lo que pasaba. ¡Y en verdad el Conservatorio me asombró! Con Domingo Santa Cruz de Decano, Armando Carvajal de Director, Carlos Humeres de Secretario, y un excelente cuerpo de profesores, me encontré dentro de un establecimiento progresista, donde aún el viejo edificio de la calle San Diego se aprovechaba al máximo con su simpática sala de conciertos y sus flamantes pianos de cola Blüthner. En la biblioteca también encontré un vasto material de libros y música recién adquiridos en Europa, y los principios de un sistema modernísimo de catalogación. Cuando me compenetré de todos estos avances, sentí ese orgullo oculto que uno siente cuando alguien de la familia se ha ganado un premio o alguna distinción merecida. ¡Todo esto en Santiago de Chile donde, hacía poco tiempo, las tejas coloniales dormitaban sobre una vida agradable y sencilla, pero bastante atrasada! ¿De dónde había venido el enorme empuje dinámico para realizar todo esto? ¡De Domingo Santa Cruz! ¿Quién luchaba para aumentar las planillas, ampliar la Facultad, etc., etc.? Como siempre: ¡Domingo Santa Cruz! Rodeado, felizmente, de un grupo de presbítes entusiastas como, por ejemplo, su gran amigo Carlos Humeres.

En 1935 volví a Europa para ingresar en la B. B. C. de Londres, pero nunca me alejé completamente en espíritu de ese Santiago renaciente e interesantísimo de entonces. Mis amigos y alumnos me informaban sobre lo que pasaba, y de vez en cuando llegaba la Revista de Arte que yo llevaba con orgullo bajo el brazo cuando iba a casa de mis nuevos colegas, los músicos ingleses.

Entonces vino la guerra con sus preocupaciones y angustias, mi eventual traslado al British Council, y por fin mi visita a Chile en 1944, después de casi diez años. El día después de mi llegada fué a un concierto sinfónico dirigido por el lamentado Fritz Busch. Desde el comienzo no tuve dudas de que la orquesta había sido transformada en un instrumento artístico de primera categoría, y esto gracias a la energía incansable de un visionario práctico: Domingo

---

Santa Cruz. Pero en este caso no debemos de olvidar la labor constante y tenaz de la Secretaria, Filomena Salas, sin cuya inquebrantable lealtad no se habrían conseguido tales resultados sobresalientes. Durante este magnífico concierto en la flamante sala de la Universidad Santa María, volví en mi pensamiento a mi niñez en Valparaíso, cuando la ocurrencia de un concierto sinfónico, aún de pésima categoría, habría sido un acontecimiento musical extraordinario, pero nunca oí una orquesta sinfónica antes de radicarse mi familia en Suiza en 1912. ¿Y ahora? ¡Y ahora esta espléndida unidad tocaba no solamente en Valparaíso, pero giraba por las ciudades del sur! ¿Y a quién debíamos este milagro cultural? De nuevo un solo nombre surgía obstinadamente: la de Domingo Santa Cruz.

Me enteré de nuevo de lo que se hacía en la Facultad, ahora con todos sus ramos florecientes, y sentí de nuevo ese orgullo agradable y auténtico. En casa del autor estudié la partitura de la Cantata de los Ríos de Chile, obra que me impresionó hasta tal punto por su fantástica virtuosidad contrapuntística, que me quedé con frenillo (como el compositor se recordará) sin poder decir adecuadamente lo que sentía en mi franco asombro delante de un trabajo de tal magnitud y óptima ciencia musical.

Desde mi Centro en Buenos Aires seguí las actividades musicales de Chile con el mayor interés, y aunque no era razonable compararlas con las de la opulenta nación donde vivía, me di cuenta de que, el Brasil aparte, no hubo otro país sudamericano con un desarrollo musical semejante al nuestro aún cuando dos países amigos: Perú y Colombia, empezaban a abrir sus pasos muy decididos en esa dirección.

De vuelta a París, y ahora en Londres, sigo con interés siempre creciente todos los acontecimientos musicales chilenos. Cuando ocurrió algo único en la historia mundial de la música: el primer Festival de música chilena con votación pública, me pregunté: ¿Y a quién debemos esta innovación singular? ¡No lo voy a repetir, pues ya suele convertirse en cliché! Pero cuando las actividades positivas de alguien se suman hasta tal punto, ya es tiempo de proclamar que aquí se trata de un hombre completamente fuera de lo común; un hombre que ha tenido la valentía de seguir, sin jamás vacilar, el camino que él se impuso, venciendo prodigiosamente dificultad tras dificultad hasta triunfar rotundamente sobre fuerzas mezquinas y enemigas para ganarse la más alta distinción que pueda merecer un artista chileno: el Premio Nacional de Arte. Pensándolo, en este día gris del invierno londinense, siento de nuevo ese orgullo legítimo y sano, y si pudiera tener un buen vaso de vino chileno en mi mano, brindaría con todo corazón por Domingo Santa Cruz, hombre al cual debemos, si no toda, gran parte de la cultura musical chilena.

N. F.

LUIGI STEFANO GIARDA.—(Compositor italiano).

Recién llegó a mi conocimiento que al maestro Domingo Santa Cruz se le había otorgado el Premio Nacional de Arte, me apresuré

a felicitarlo, no sólo por la amistad y comunión de ideales de arte, sino, principalmente, porque lo merecía por su larga actividad en pro del arte musical y su producción artística.

Cuando comenzó a componer, me hizo oír una de sus primeras obras y pidió mis consejos, y yo, con la sinceridad que me caracteriza, me atreví a sugerirle algunas modificaciones que él aceptó bondadosamente. Encontraba que poseía exuberancia de ideas y una instrumentación demasiado rica, aunque no muy variada.

Se modificó, se perfeccionó y, sus otras obras las realizó en una forma altamente artística. No siguió las formas clásicas o románticas, dándose de lleno a la corriente modernista, lo que significa un progreso. Es fácil seguir la ruta que otros nos han indicado, pero decir una palabra nueva es difícil, sin embargo, Santa Cruz ha sabido decir esa nueva palabra de arte.

Su actividad es tal que ya ha compuesto muchas obras de un valor preciso y decisivo. ¿Habrá llegado ya a la *obra maestra*? Pero yo me pregunto: ¿Existe verdaderamente en arte la obra maestra? ¿Podríamos nosotros decir cuáles son las obras maestras de un Haydn, de un Mozart o de un Beethoven? Es el conjunto de sus obras que forman la obra maestra.

Don Domingo Santa Cruz es joven todavía y puede dar al arte musical mucho más, y debemos felicitarlo muy sinceramente por la elevada producción que ha conseguido regalarnos, instándolo a perseverar y proseguir por el lumen camino que se ha trazado, y también agradecerle por todo el adelanto que supo dar al arte musical de Chile. Debemos pensar que si hoy en este país tenemos un Instituto de Extensión Musical de tanta importancia, se lo debemos indudablemente a sus esfuerzos y como Decano de la Facultad del Arte y como profesor del Conservatorio, su nombre es el que da la palabra y el resultado de toda realización artística.

L. S. G.

ALBERTO GINASTERA.—(Compositor argentino. Director del Conservatorio de La Plata).

Domingo Santa Cruz es una de las figuras más interesantes del continente americano. Y menciono muy particularmente a nuestro continente, porque todos los países de América, debido a su desarrollo reciente tienen, o han tenido hasta hace muy poco, los mismos problemas. Para los músicos de México o Chile, de Estados Unidos o Argentina, la falta de una tradición arraigada y el incipiente desenvolvimiento de la cultura popular, constituyen serios inconvenientes que debemos superar. Nuestros artistas no pueden sentarse tranquilamente a escribir sus obras, como los europeos por ejemplo; debemos ser todavía, a pesar del camino recorrido, propulsores de la cultura.

Aun en los Estados Unidos, donde compositores como Copland, Sessions, Harris y Piston, después de largos años de labor consiguieron imponer su música y colocarla al mismo nivel de las más altas



---

creaciones del arte contemporáneo, existen a veces hechos que nos demuestran que la lucha no ha terminado aún. Leía hace poco en la revista «Musical America», una severa crítica que se le hacía, en una nota editorial, a la Orquesta Sinfo-Filarmonica de Nueva York, que actuó en los Festivales de Gran Bretaña, donde ejecutó, en doce conciertos, sólo dos obras de escaso relieve de autores norteamericanos. En el comentario se hacía notar que las orquestas de Inglaterra y Francia, en sus recientes visitas a los Estados Unidos, dieron a conocer música inglesa y francesa, respectivamente.

Este desprecio hacia el arte propio, tan común en todos los pueblos americanos, debe ser combatido con todas nuestras fuerzas, pues retrasa el desarrollo de nuestra cultura. Como vemos, el problema no es local, propio exclusivamente de un país, sino común a todo el continente.

He querido alejarme un poco del tema principal de mi artículo para hacer comprender mejor cuánto necesitamos en nuestros países de creadores que sean a la vez hombres de acción para dar empuje y fuerza al desarrollo del arte musical. Santa Cruz es, como pocos, el hombre adecuado e imprescindible para su tierra y para su época. Tal vez en Chile, a pesar de la admiración y el cariño que le profesan, no puedan por falta de perspectiva que da la distancia, valorar en todo su gigantesco alcance la labor que ha realizado Santa Cruz en pocos años.

En este primer medio siglo de su vida, Santa Cruz se ha dedicado a tres actividades diferentes, pero que han tenido un objetivo único: la música. Renunció, con el desprendimiento y la generosidad del verdadero artista, a todo lo que pudiera ser interés personal, para entregarse con entusiasmo y valentía a una obra de interés general. Compositor, maestro y organizador, éstos son los tres caminos que Santa Cruz elige y que recorre con la fe inquebrantable que puso en el porvenir musical de Chile.

Como compositor ya lo conoce el público chileno y de los principales centros musicales internacionales y por eso no trataré de analizar aquí sus obras. Sólo diré que es justamente en ellas donde podemos medir a Santa Cruz en toda su talla. Allí están presentes su fuerte personalidad, la pureza y austeridad de su pensamiento, el empuje tan lleno de vida y la absoluta perfección de su técnica.

Como maestro, Santa Cruz tiene una influencia dominante en el campo musical chileno. Es maestro en el verdadero sentido de la palabra, como lo son Honegger o Hindemith, como lo fué Casella y mucho antes Schumann o Bach; maestro que orienta no sólo con el consejo oportuno, sino con el ejemplo de una vida de sacrificios y con la enseñanza de sus obras, realizadas sin concesiones. ¡Cómo dudar de sus cualidades de gran maestro, cuando lo vemos rodeado de un grupo de compositores que son ya la sólida realidad de la música chilena!

Además de las dos actividades ya mencionadas y que bastarían por sí solas para llenar la vida de un hombre, Santa Cruz es un promotor y organizador. Promotor de cultura, que con actividad incansable ha creado desde los comienzos de su carrera centros mu-

sicales con el objeto de difundir la música, especialmente la contemporánea. En este sentido su labor puede compararse a la de un Copland en los Estados Unidos, pues ambos han trabajado con un doble propósito: el de difundir la música de nuestra época e imponer la música nacional elevándola, en la consideración del público, a la misma categoría de la internacional. Estos dos objetivos fueron impuestos en Chile gracias a la infatigable energía de Santa Cruz. Una prueba de ello son los Festivales de Música Chilena, certamen en el cual se estrenan las mejores obras de los autores nativos, así como los conciertos de la Asociación de Compositores Chilenos, donde se ejecutan las obras más representativas de la música actual.

Santa Cruz, para quien todos los esfuerzos son pocos, ha sido y sigue siendo el alma creadora del Instituto de Extensión Musical, organismo que como pocos en el mundo contempla todos los problemas que atañen al compositor: la Orquesta Sinfónica, maravilloso conjunto que no es, como otras orquestas, plataforma para lucimiento de directores, sino un medio de hacer llegar al pueblo todas las manifestaciones del arte musical; el Conservatorio, donde se forman los músicos del futuro; la Revista, que informa y difunde en el exterior, con sano sentido nacional, los actos de la vida musical chilena; el taller de copistería y el estudio de grabación fonoelectrónica, que dedican sus esfuerzos a las obras de los creadores chilenos. Esto y mucho más tiene el Instituto. Y digo mucho más, porque el sentido principal del Instituto es el de ayudar y proteger los intereses del músico.

¿Qué más se puede decir de Santa Cruz? El que escuche sus obras o visite el Instituto, únicamente aprecia un aspecto de su personalidad. Sólo el que lo ha conocido plenamente puede tener una visión clara y completa del significado que la obra y la acción de Domingo Santa Cruz ejercen en el arte musical americano.

A. G.

LEOPOLDO HURTADO.—(Musicólogo y crítico musical argentino).

En varias oportunidades, pero especialmente en sus recuerdos sobre la Sociedad Bach, se ha referido Santa Cruz a los comienzos de su vida artística, de cómo tuvo que optar en su juventud entre la carrera diplomática y la profesión de músico. Esta encrucijada representaba para él tener que decidirse entre una situación destacada en la diplomacia y un porvenir incierto como compositor. El joven abogado, de inteligencia brillante, de vasta cultura, vinculado a los hombres dirigentes de su país, no podía abrigar dudas acerca de la carrera de honores y dignidades que le esperaba en las filas de la diplomacia; no podía tampoco abrigar dudas acerca de la lucha incierta y desigual que le esperaba en el campo de la música, en caso que se decidiera por ésta; pero su vocación o su destino prevalecieron por encima de toda consideración y Santa Cruz se decidió por la música.

Piénsese que no se trataba de la opción entre un puesto burocrático y el ejercicio más o menos tranquilo, lleno de halagos, de una vida dedicada al arte, tal como se hubiera presentado a un joven europeo en las mismas condiciones. En Chile, como en todo país centro o sudamericano, no se trataba de un simple cambio, de salir de un ambiente para ingresar a otro más de acuerdo a sus inclinaciones. El cambio implicaba nada menos que un salto en el vacío, al lanzarse a una tremenda aventura.

Para comenzar, el incipiente músico tenía que luchar contra el pesado handicap del menosprecio hacia su profesión artística, que estaba vedada a un joven de su clase como indigna de ésta. Además, no se trataba de trasladarse a Chile y ponerse allí tranquilamente a componer música; había que comenzar por crear la atmósfera necesaria, organizar el medio, obtener las facilidades indispensables para que su música, la que él se proponía crear y difundir, empezara a abrirse camino en su patria. Para ello no era suficiente el solo entusiasmo artístico, la vocación heroica, el ardor apostólico del propagandista «in partibus infidelium». Era menester un temperamento de caudillo, de diplomático y de político, dotado del ascendiente personal, de la astucia, la ingeniosidad, el tesón, la valentía que su magna obra requería.

Y Santa Cruz fué ese caudillo. Pero no nos asustemos por ello; toda obra cultural, en América, los ha requerido. Caudillos fueron Horacio Mann, y Sarmiento, y Lastarria, y Martí, y Varona y tantos y tantos otros. No hubieran podido realizar su obra sin esa condición de hombres hechos para la lucha. Y en esa obra mezclaron —como Santa Cruz, por qué no?— sus grandes y pequeñas cualidades, sus condiciones excepcionales y sus debilidades, sus rasgos de genio y sus flaquezas.

Y es así como, luchando palmo a palmo, se fué creando en Chile el ambiente necesario para la buena música; cómo se fueron ganando, uno a uno, los adeptos del nuevo credo; cómo se fueron perfilando y organizando, poco a poco, contra mil obstáculos y contrariedades, los institutos y las entidades musicales que toda América admira hoy.

Esto no se hizo de la noche a la mañana; fué menester una labor ciclópea de treinta años de no descansar jamás, de empujar todos los días un poco hacia adelante, labor que no ha terminado todavía, pero cuyos frutos están a la vista.

Esto es lo que los argentinos, y creo yo, todos los americanos que pueden apreciar la magnitud de la tarea, reconocemos en Santa Cruz; ésta es su obra y la de sus colaboradores, guiados y alentados por su voluntad incansable.

Es motivo de honda satisfacción para todos sus amigos de América, el que Chile le haya reconocido estos méritos, conjuntamente con los de su obra de creación artística, al acordarle el Premio Nacional de Arte, y que se los haya reconocido en vida. Esta cualidad de reconocimiento honra al país hermano tanto como al favorecido por ella, porque no ha sido frecuente en la historia de estas repúblicas.

L. H.

---

ENRIQUE INIESTA.—(Concertista y primer violín de la Orquesta Sinfónica de Chile).

Domingo Santa Cruz y la música en Chile.

Para quienes saben con cuánta lentitud, medidos pasos y grandes esfuerzos, ha evolucionado la cultura musical en cada medio, hasta que pudiera considerarse formado el ambiente elementalmente imprescindible para que el artista pueda producirse, causa asombro lo conseguido en Chile, dentro de un período de tiempo apenas mayor de treinta años.

Ganar la guerra al Tiempo y a la natural resistencia pasiva de la indiferencia, es el único procedimiento para lograr tan rápida evolución, y esa guerra hay que comenzarla sin timidez, para que todo salga de un solo trazo y todo camine decidido.

Así empezó Santa Cruz a hacer la música en Chile, con la seguridad en sí mismo y en sus colaboradores y la perseverancia en el esfuerzo que exija esa línea recta, ininterrumpida e indeleble, ese «trazo firme» que representa la marcha magnífica de la educación musical de la nación chilena.

Domingo Santa Cruz inició su labor organizadora sin claudicaciones ni concesiones al mal gusto con que ganar fácilmente adeptos. Dentro del más puro eclecticismo, puso su pensamiento en Bach y comenzó.

Antes de su viaje de ampliación a Europa, dejó la semilla extendida con la fundación del Coro Bach, y al volver se dispuso a recoger los frutos, que no se hicieron esperar cuando aquel organismo cristalizó en la creación de la Sociedad Bach, que inmediatamente había de expandir su labor al gran público y cuyo espíritu sería luz en todo cuanto de música se tratase en lo sucesivo dentro del ámbito nacional. Sus principios, llenos de vitalidad y de razón, constituyeron el mejor punto sobre el que se apoyó, todo cuanto Santa Cruz ha continuado creando; reforma del Conservatorio Nacional y de su Plan de Estudios, Fundación de Pensiones para Músicos chilenos en el extranjero, Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos con una Orquesta titular, publicación de varias Revistas Musicales, culminando con la que hoy existe bajo el nombre de Revista Musical Chilena, de circulación internacional.

Aun la labor de Santa Cruz había de experimentar interno incremento a partir del instante en que asume el Decanato de la Facultad de Bellas Artes, y Chile queda definitivamente incorporado a las vanguardias musicales del mundo, con la creación del Instituto de Extensión Musical, cuya dirección recae sobre su fundador, y desde cuyo puesto crea la Orquesta Sinfónica, el Cuarteto de Instrumentos de Arco, el Quinteto de Viento, la Escuela de Danza, el Ballet, el Instituto de Investigaciones Musicales y las organizaciones de los Premios por Obras y los Festivales de Música Chilena.

Junto a tan ingente capacidad organizadora y administrativa de Santa Cruz, consecuencia inmediata de su elevación de espíritu y de su polifacética educación intelectual, coadyuva a la consecu-

ción de cuanto va dicho, con la mejor aportación; su talento de compositor. En tal sentido, resulta doble la trascendencia de su trabajo; crear música y enseñar a crearla. De su labor como pedagogo, da fe la existencia de tantos y tan brillantes compositores nacionales, cuya obra traspasó las fronteras repetidas veces para honor de la música chilena.

La composición de Santa Cruz muestra aspectos bien distintos de su talento profesional, al integrar su producción obras sinfónicas, corales, mixtas, de cámara, y «a solo». En cualquiera de estas manifestaciones destaca una fecunda y luminosa inspiración de la más robusta nobleza. Su escritura es depurada hasta el límite, de integridad absoluta, huyendo de la redundancia; la trabazón armónica es de belleza admirable y de honda emoción en su color grave, de tintas sombrías y sin embargo, transparentes; bagaje clásico de cualidades, junto a un sentido profundamente moderno de plenitud y de alegría de crear.

Al lado de estas características y elementos constructivos en la obra del autor de la «Egloga», se hace perceptible en su música, un cierto españolismo en el color, que sin utilizar el folklore, ahonda en el sentimiento de lo racial, de donde en forma libre y autónoma, surge pintoresco y de alto rango.

Para un artista chileno como Domingo Santa Cruz, nada puede suponer mejor recompensa a su labor que la que el Gobierno acaba de otorgarle; el Premio Nacional de Arte, así como la alegría de servir a su patria y al mundo en la educación del espíritu.

E. I.

FEDOR KABALIN.—(Compositor chileno).

Cómo veo a Domingo Santa Cruz.

Es propio de la juventud tener ideales—altos, lejanos, inalcanzables; en una palabra: locos. Y es igualmente propio no preocuparse de lo que sean locos, porque es propio de los ideales que sirvan como guía hacia una meta, como la dirección en un camino, pero con el entendimiento de que alcanzarlos— es otra cosa. En realidad ¿cuántos hombres pueden jactarse que han realizado estos sueños juveniles locos que tenían por ideales?

Pero todavía acontecen milagros: Domingo Santa Cruz es uno de estos hombres felices. Hasta más de esto, si se considera que la labor que bastaría para llenar una vida entera y que del punto de vista de la historia cultural significa haber puesto Chile en el mapa musical del mundo, está completada cuando su máximo arquitecto acaba de pasar la marca de los 50 años de vida, entrando así en la edad de plena madurez del hombre y libre para dar a conocer al mundo los frutos de esta madurez en forma de creaciones artísticas. Si yo estoy ligando empedernidamente estos hechos de estadística de cumpleaños con sus actividades actuales, no es en un esfuerzo de establecer las relaciones superficiales, ni de expresarme con cierto preciosismo estilístico. Lo hago más bien para poner de relieve

la característica más sobresaliente en mi impresión sobre Domingo Santa Cruz, que en mi mente tiene casi el significado de un momento obsesionante. Para más claridad, quiero recordar que yo he conocido a Domingo Santa Cruz primero por su fama de administrador y jefe de las instituciones musicales que preside y luego como músico, oyendo en una retrospectiva rápida sus obras más importantes que llevaron a esta cúspide en su obra creativa hasta la fecha y verdaderas obras maestras que son su Segundo Cuarteto, Sinfonía para Cuerdas y la Egloga.

Estas obras han venido para mí con impacto de una sorpresa. De un hombre que no solamente dirige las instituciones musicales máximas del país, sino quien también las ha creado, uno esperaría gran celo y capacidades administrativas, pero no que necesariamente sea buen músico. Pero el milagro al que me he referido más arriba tiene su explicación en otro milagro en la persona de Domingo Santa Cruz. Es que él reúne en sí el celo de los mecenas aristocráticos, protectores del arte desde Renacimiento hasta los principios del siglo pasado, con las dotes prácticas de grandes empresarios que han sucedido a los primeros y que—si tenían diferentes móviles para sus actividades—tenían en común con los protectores aristocráticos cierto sentido político y capacidades organizadoras. Estos dos elementos reúne en sí perfectamente Domingo Santa Cruz. Pero aquí hay una diferencia que significa una enorme ventaja de Domingo Santa Cruz sobre los prototipos del protector aristocrático de artes o del empresario comercial. El empresario es de costumbre una persona interesada en música y por esta razón eligió tomar ésta y no cualquiera otra actividad como base de su negocio; el protector aristocrático era más de las veces un dilettante culto. Pero ambos obran por amor a la música, desde afuera, como personas extrañas a la misma esencia de las actividades musicales. Mientras que la fuente de las energías hercúleas del dinamismo enorme de Domingo Santa Cruz está en el hecho que él ha entrado—por necesidad—en los campos del administrador o empresario, siendo él mismo artista.

En una persona de tantas actividades múltiples es difícil establecer cuál de ellas es la principal o «la verdadera», cuáles son las secundarias. De todas maneras, las opiniones sobre ello casi nunca concuerdan entre las personas que juzgan estas actividades y las que las han efectuado. Nunca he preguntado a don Domingo cuál de sus actividades es más importante para él, pero lo que he dicho en el párrafo anterior no me deja duda a mí que el músico, más precisamente el compositor, es el núcleo debajo de todas las múltiples cortezas de pedagogo, organizador, administrador, etc. Y es una suerte que sea así. En el momento en que los proyectos más ambiciosos—y más necesarios—para el funcionamiento de la vida musical chilena están realizados, en el momento cuando la máquina está construída y se mueve con regularidad y precisión, puede él dedicar más de su tiempo y energías a la composición. Aquí parece que podemos esperar mucho de él, porque desde hace un tiempo atrás parece que su pluma vierte puras obras maestras. Un fenómeno

de simetría admirable: el período de lucha interna para encontrar su lenguaje propio paralela al período de las luchas para conseguir el marco apropiado para el desarrollo de la cultura musical chilena, al que sigue él de la madurez en la expresión y purificación del estilo de composición alcanzado, casi contemporáneamente con el afianzarse de instituciones musicales—también obra suya— en una forma sólida y definitiva.

F. K.

EDUARDO LIRA ESPEJO.—(Escritor chileno).

Cuando en el recuerdo nos acercamos a lo patrio, surgen sus donosidades y realizaciones con perfil de dura serpiente levantada.

Lo pequeño y codicioso, la permanente negación del mediocre, la envidia de acíbar y el destruir de confitería, permanecen excluidos por ser sombras de flaquezas, accidentes estériles, de triste recordación.

Por la materna tierra, en la existencia del trasunto del mundo, se vinculan en la emoción vibrante y filial, la voz enfurecida del llamado pacífico mar; la pampa salitrosa y el carbón submarino; la uva prometedora del vino de la euforia; la mujer desprendida como llama celeste para enardecer terrenas pasiones; la rosa junto al río y la cordillera, párpado avizor de horizontes.

Todos los elementos y sus divinas generosidades, avivados en cada minuto para excitar la comunión geográfica, natural y rumorosa, con la raíz de su sangre al fatigado peregrino.

El meditar en estas cosas parece que sea un oasis en el cotidiano vivir...

Refrescado por la brisa austral, la lectura de libros y poemas, el saber que la creación es abundante en músicas y pinturas, nos estremece de orgullo y más aún, cuando se constata que la calidad es innegable y responde a un proceso de estructuras y perspectivas halagüeñas. Y en esta expresión mágica del arte, en este sentir alucinado de sus artistas, se refleja Chile, la fisonomía de esa personalidad colectiva y del conjunto de valores humanos y vitales que hacen de nuestro Chile, nada menos que una Nación.

Ha tiempo que ha dejado de ser la América, en arte y música, desestimable eco europeo o bucear primario al que había que permitirle un tolerante compás de espera.

Nadie puede dudar de la literatura hispanoamericana y su contribución al pensamiento universal. Y nadie se atrevería a negar la plástica y la música, con rasgos propios, de complejo ser, las cuales minuto a minuto se enriquecen en substantivos y esenciales aportes. Cuando se ha recorrido este continente de hablar castellano, más la tierra del decir portugués; cuando se ha penetrado en novísimos escenarios, donde lo racial y sus mestizajes, lo geográfico y sus disímiles influencias, la cultura y sus disparejos niveles, y donde las inquietudes fijan angustias diversas, se advierte un matiz, un acento diferencial y a la vez común, que a estos pueblos los vertebral en acción centrípeta y centrífuga, conjuntamente. Y todo esto

---

determina la originalidad fisonómica que distingue la expresión de nuestros artistas, de la de aquellos de lejanas residencias.

Y en este orden de cosas, circunscribiéndose a la música, Chile luce categoría individual ejemplar. Es curioso anotar, porque quizás sea el país donde sus compositores han economizado recurrir al folklore, al nacionalismo extraído de las particulares modalidades del pueblo. Tal vez porque éste, en lo criollo y en lo indígena, no posea riqueza desbordante, como otros, situados en la misma órbita continental. Existiendo a manera de referencia, en algunos, y permanentemente, en los menos, lo típico, lo populista y lo folklórico, no son los que definen la expresión musical de Chile. La unidad de la música de mi país es indiscutible, sin abolir la diversidad expresiva entre uno y otro creador. En esta unidad y diversidad, en este penetrar en valores más substantivos y complejos, de hondas raíces psicológicas, geográficas y emotivas, se endurecen los indestructibles nexos con lo continental, con lo hispanoamericano.

Este perfil y vértebra, hábito de sangre vital que se constata en las partituras, no es esporádico. Significa traducir, reflejar, transparentar, el sentir de la individualidad colectiva, de su gallarda madurez de cultura.

No siempre es fácil valorar y vocear las excelencias de una obra de arte; atributo de especialistas sensibles y cultos. Por esto con frecuencia en el exterior, incluyendo países hispanoamericanos, Europa y los Estados Unidos, he oído hablar con entusiasta admiración de la receptividad culta, del pueblo chileno y de la magnífica organización que en música posee. A mi vez constato que en todos los países que he recorrido, los cuales suman algunas decenas y centenares de ciudades, no he conocido nada que se acerque a lo que aquí se está realizando. El Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, es único tanto desde el punto de vista de su orientación, como por las realidades alcanzadas. Con satisfacción he escuchado ratificar mi concepto, lo mismo en una ciudad argentina, brasileña, colombiana o en una norteamericana, como en los más distantes centros europeos, ya sean ingleses, franceses, suizos o italianos. Y el elogio para nuestras instituciones fué siempre sustentado por personalidades de la música, por los más selectos espíritus de la cultura.

Y aquí surge una afirmación categórica, demostrable y polémica. Los asuntos musicales, enfocados desde los ángulos de organización, de perspectivas sociológicas, de sedimento positivo en el progreso, de enraizamiento en el pueblo y en nuestra nacionalidad, no sólo se ubican entre los más importantes de las Américas, sino constituyen ejemplo para todos los centros cultos de la tierra. Y si tal afirmación no se puede hacer tan enfática, en lo que a creación se refiere, las obras de los compositores chilenos exhiben modalidad propia, original y cimentada, que excede en calidad a lo mucho, fácil y pintoresco que en otros países se realiza. Cuando el tiempo seleccione nombres y partituras, para incorporarlos en la historia de la música contemporánea, sin lugar a dudas entre los hispanoamericanos, Chile tendrá un sitio destacadísimo.



En esta empresa cultural y de arte, contemplada como cimera conquista, entregado con toda su acción y pensamiento, esperanzas y angustias, afirmaciones y fracasos, se identifica hasta confundirse con ella misma, un hombre moderno y dinámico, artista y Maestro, elogiado y negado, nuestro Domingo Santa Cruz. Ha permanecido, en buena hora, en la brega, con místico pensamiento y motriz empuje, desde hace cerca de treinta años. Y si los que lo combaten, apartándose de sus personales resquemores, cargaran la balanza de los pro y contra, el fiel, siempre consecuente con la fidelidad de justicia, se inclinaría decididamente a lo positivo.

Los aciertos, empequeñecen sus intolerancias y humanos fracasos. Nadie ha golpeado tan reciamente la sordera burocrática. Ni ha buscado para las artes y la música, estabilidad, respeto y el sitio que les corresponden, esto es, la Universidad. Pocos, en mi país, han planteado a los músicos, a los artistas, problemas serios y profundos en el crear, que han hecho estremecer la infelicidad de la pobre Inspiración, aprisionada sin saber por qué. Ha volcado la música Domingo Santa Cruz, como quien abre esclusas para que se derrame de un extremo a otro, entre el pueblo que habita la larga cinta chilena, sin descender en sus generosas calidades de arte.

En todo esto reside su grandeza, que nada ni nadie puede escamotear.

El Domingo Santa Cruz combativo, nervioso y decidido de las magníficas realizaciones de esta empresa cultural que levanta a Chile a cimas espectables en el mundo, se manifiesta apasionado y medurado, espontáneo y crítico, arcaico y moderno, en la expresión de música, de su obra. Creador por temperamento, domina lo sustantivo con la agilidad de artífice y artista a la vez, al igual que el auténtico escritor que a la gramática, prefiere el idioma. Hay una rumorosa vitalidad, interna, sincera, elegante, en el decir de músico de Santa Cruz, cuyos orígenes es preciso buscarlos en raíces de intensa emotividad humana.

Con estas músicas, con la magnificencia de la realidad de cultura de nuestro pueblo, con la existencia de hombres esforzados y artistas de excelentes creaciones, tal es el caso del Maestro Santa Cruz, en el recuerdo, nos acercamos jubilosos a lo patrio, a nuestro Chile acariciado de gracia celeste.

Caracas, Diciembre 5 de 1951.

E. L. E.

JEAN MARTINON.—(Director de la Orchestre Colonne, París).

No sé qué es lo que hay que alabar preponderantemente en Domingo Santa Cruz, si al artista, al organizador o al hombre de corazón. Sin duda cada uno de estos aspectos se destaca con igual fuerza.

Organizador de primera categoría, enérgico e inteligente.

Músico completo, dotado de poderosas y fecundas cualidades creativas.

Artista escrupuloso y profundamente sincero.

---

Me satisface pensar en Domingo Santa Cruz como en un amigo verdadero, de aquellos con quien uno puede contar sin que el tiempo o la distancia disminuyan la devoción que se le tiene.

J. M.

OTTO MAYER SERRA.—(Compositor y Director de Orquesta Mejicana).

Desde hace muchos años, primero desde Europa y ahora desde este mismo continente, pero siempre a miles de kilómetros de distancia, he observado y seguido con interés y admiración la labor dinámica, consciente, planeada y fecunda de ese gran hombre, gran músico y gran amigo que es Domingo Santa Cruz.

Más que en los países del Viejo Continente, donde desde hace siglos existe el sentido institucional de los organismos culturales, la América Hispánica necesita, para su incipiente formación artística, de hombres que pongan todo su empeño, todo su entusiasmo y toda su vida al servicio del arte nacional. En todas partes,—aquí en Méjico tenemos el ejemplo de Carlos Chávez,— han surgido por fortuna, tales hombres que luchan por dotar a su patria de instituciones estables que desarrollen una labor permanente, con independencia de los caprichos y las vicisitudes de la política y que brinden a los talentos—los muchos talentos de los pueblos americanos—bases sanas de capacitación profesional.

En Chile y para Chile, el esfuerzo personal de Domingo Santa Cruz ha logrado brillantes resultados, en este sentido, que sobrepasan todo lo realizado en los demás países hispanoamericanos.

Vuestras instituciones docentes, orquestales, de investigación, de ballet, ópera y música de cámara, etc., cuya existencia está firmemente arraigada en la legislación chilena, tienen, no sólo una estabilidad, sino también un alto nivel técnico-profesional, y están organizadas en una forma tan racional y eficiente que pueden servir de modelo y han llevado el prestigio de esa República más allá de sus fronteras.

Los artistas visitantes, encantados con la magnífica calidad de la orquesta y el alto nivel cultural del público, se han convertido en los mejores propagandistas del Chile musical y una pléyade de jóvenes compositores lleva el mensaje de la musicalidad chilena por América y Europa.

El Gobierno de Chile ha tenido un gesto de admirable justicia al otorgar su más alta distinción artística al hombre que ha creado las actuales instituciones musicales del país, que deben ser orgullo de sus compatriotas.

Felicitamos a nuestro querido amigo Domingo y le deseamos otros muchos años de fecunda labor en el Instituto.

O. M. S.

---

EUGENE ORMANDY.—(Director de la Sinfónica de Philadelphia).

A pesar de que mi contacto con Domingo Santa Cruz fué muy breve, éste me brindó la oportunidad de poder reconocer en él, a una de las más grandes personalidades sudamericanas en el campo de la creación musical contemporánea.

La clara inteligencia, ilimitada cultura musical y seguridad de conceptos de Santa Cruz, lo convierten en una figura preponderante dentro de nuestra profesión. Durante mi permanencia de tres semanas en Santiago, llegué a conocerle y admirarle como hombre, amigo y organizador en la misma forma que como compositor.

E. O.

HERMINIA RACCAGNI.—(Concertista y Profesora de piano del Conservatorio Nacional de Música).

En nuestro ambiente musical de hace algunos años, en el que luchaban un grupo de artistas, que con sus conocimientos, esfuerzos y sacrificios, trataban de elevar a un nivel superior la cultura artística de Chile, se destacó un nombre; el de Domingo Santa Cruz.

Dotado de excepcionales condiciones organizadoras, de espíritu de trabajo y amplia cultura, llenó las necesidades de nuestro medio, logrando realizar una labor de grandes proyecciones.

Como Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, merece destacarse la dedicación prestada para el desarrollo de las escuelas dependientes de esta entidad, haciéndolas acreedoras al prestigio y consideración conquistados con los años.

Como Director del Instituto de Extensión Musical, su labor es aún de mayor responsabilidad, y sus resultados son bien conocidos de todos los que se mueven en el campo de la música y del público, que disfrutan de su labor.

Sólo resta destacar su responsabilidad de músico, establecida por la creación de obras de gran envergadura, poniendo en evidencia sus grandes conocimientos técnicos, su madurez y su honradez espiritual, lo que lo han hecho acreedor a la más alta recompensa, que es el Premio Nacional de Arte y a los elogiosos comentarios de la crítica nacional y extranjera.

H. R.

CARLOS RIESCO.—(Compositor chileno).

En el desarrollo musical de las jóvenes repúblicas americanas, se destaca con aguzados perfiles, la figura máxima que ha producido Chile en el ambiente musical.

Domingo Santa Cruz, no sólo sobresale como un compositor de grandes dotes naturales, sino también como un titánico organizador de instituciones, que pueden servir de modelos a otros países, aún a los más avanzados.

---

En su calidad de compositor, Santa Cruz ha servido de guía y padre espiritual en las nuevas generaciones, estimulando a los jóvenes compositores con consejos y enseñanzas, a la par que facilitando los medios de ejecución de sus obras. En sus propias composiciones, este músico, ha sabido reflejar sobriedad de estilo, buen gusto y por sobre todo, mayor nobleza de espíritu que lo ha hecho acreedor de la admiración y cariño de los músicos chilenos.

Como organizador e impulsador de las instituciones musicales en Chile, Santa Cruz no tiene parangón en América. Un musicólogo ha dicho lo siguiente: «dentro del campo de la música, Domingo Santa Cruz ha sido y es la figura señera. No hay empresa musical de elevados propósitos, cumplida en las tres últimas décadas, a la que este compositor no haya prestado el fervor y la capacidad intelectual que lo distinguen».

Me falta testimoniar mis más profundos agradecimientos por las enseñanzas y consejos, tan desinteresados, que Santa Cruz me ha ofrecido y sobre todo, por su amistad.

C. R.

CARLOS SANCHEZ MALAGA.—(Compositor y ex Director del Conservatorio Nacional de Música de Lima).

Domingo Santa Cruz y la música chilena en el Perú.

En 1949 vi por segunda vez en Lima a Domingo Santa Cruz a su paso para Centro América, donde asistió a un Congreso de Universidades y como delegado de la Universidad de Chile, en su carácter de Vice-Rector de la misma.

Por el Perú pasó siempre fugazmente, dándome la impresión de un turista o agente viajero; hasta que a su regreso de Guatemala, lo detuvimos en Lima—como quien dice en Guatepeor— y sólo en esta oportunidad pudimos fijarlo y arraigarlo. Casi fué sometido, impensadamente, a un verdadero examen de capacidad con las entrevistas diarias y las consecuentes conversaciones sobre organización pedagógica y administrativa musicales, sobre la organización de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la cual es Decano y sobre tantas otras cosas que interesan a los hombres inquietos y afanosos de procurar para sus pueblos los mejores progresos de cultura y adelanto artístico.

Santa Cruz, en esta oportunidad—en el lapso de una semana— conquistó resueltamente al ambiente artístico limeño. Su actividad se dosdobló en: dos conferencias en el Conservatorio Nacional de Música sobre el movimiento musical Chileno, en una reunión de mesa redonda en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en audiciones comentadas de grabaciones de músicos chilenos en la Discoteca del Conservatorio, etc. Los amigos bautizaron su estadía como la «Semana Santa Cruz»; semana fructífera y provechosa para nosotros los peruanos que lográbamos conocer más de cerca la música, los compositores, y en una palabra, todo el desarrollo musical chileno de los últimos tiempos. Fué entonces que esbozamos un intercambio musical entre nuestros Con-

---

servatorios, el envío de becarios y hasta la posible permuta de profesores.

Posteriormente, aprovechando mi permanencia de 15 días en Santiago—donde fuera invitado con ocasión de los festejos conmemorativos del primer centenario de la fundación del Conservatorio Nacional de Música— pude constatar todas las actividades musicales de las que era Santa Cruz su principal gestor.

La organización de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y la labor del Instituto de Extensión Musical, tenían que irradiar su fuerza creadora y renovadora en actividades dignas de aplauso como: la Orquesta Sinfónica, el Ballet, el cuadro de Opera, la Orquesta de Cuerdas del Conservatorio, el Coro Universitario y los Coros de Liceos y demás escuelas de educación común. Confieso mi envidia de no haber podido participar en toda esa valiosa actividad; hasta me habría matriculado en el Conservatorio chileno si el de Lima no me hubiera hecho volver a la realidad.

A mi regreso al Perú, traía el convencimiento de una sincera amistad lograda a través de los invariables y efectivos vínculos del arte. Con el material valioso de autores chilenos que Domingo Santa Cruz me proporcionó para el Conservatorio de Lima, fué posible establecer una «sección chilena» en nuestra Biblioteca y Discoteca, dar audiciones corales y de música de cámara y, en una palabra, despertar en nuestro público simpatía e interés por la producción contemporánea de Chile.

Todo este movimiento era inusitado en el Perú, y no se habría producido a no ser por la presencia de Domingo Santa Cruz y su eficaz labor de acercamiento. Fué necesaria su recia personalidad—tan bifurcada por los caminos de la composición, las letras, y la enseñanza, pero tan equilibrada y bien conformada por su método, organización y energía— para abrir un sendero de mutuo conocimiento y estimación.

Al otorgársele en el presente año, la mayor y más honrosa distinción de Arte en Chile, se ha cumplido con un deber de estricta justicia y de reconocimiento a su elevada e importante labor artística y a sus eminentes méritos de compositor y maestro.

Los músicos peruanos, que aquilatamos su fecunda labor musical, al conocer la noticia de esa gran distinción, nos hemos apresurado a expresarle nuestra felicitación y simpatía, por ser testigos inmediatos en su interés de un acercamiento musical americano. Los pueblos que honran a sus hijos por grandes virtudes o heroísmos, encumbran y relievan los valores humanos. Chile, en la persona de Domingo Santa Cruz, encumbra y relieva los valores de la inteligencia y del espíritu.

Lima, 24 de Noviembre de 1951.

C. S. M.

CHARLES SEEGER.—(Musicólogo norteamericano y Jefe de la Sección Música de la Unión Panamericana, Washington).

Una invitación del Editor de la Revista Musical Chilena para colaborar en ella, constituye un encargo agradable de cumplir, so-

---

bre todo cuando se trata de una contribución al número dedicado a Domingo Santa Cruz.

Conocí a este excelente hombre en 1941, en circunstancias que viajaba por los Estados Unidos como huésped de Honor del Departamento de Estado. Fué el primer músico invitado a este país de acuerdo con los principios de «la política del buen vecino». La única de sus obras que entonces conocía eran sus *Cinco Poemas Trágicos* para piano, sin embargo, su fama había precedido a su visita y él era conocido en este país, no sólo como uno de los más destacados compositores del Nuevo Mundo, sino que también como el espíritu más calificado en la formación de una síntesis entre la empresa musical privada y estatal, realizada en su país como modelo de desarrollo cultural para cualquiera de las Repúblicas con pasado colonial.

En forma distinta a la mayoría de los huéspedes venidos del extranjero, que por lo común tratan de impresionar con la acentuación de las *diferencias* que pudieran mediar entre ellos y sus invitantes, Santa Cruz hizo su entrada a este país subrayando las semejanzas existentes entre nuestras Repúblicas y la unidad de sus nombres dentro de las más altas aspiraciones de la cultura humana. El hecho de venir de un país pequeño, distante o relativamente desconocido para nosotros, no fué esgrimido por el huésped. El era un chileno, pero situado frente a nosotros de igual a igual. Nada extraño nos separaba y por el contrario, nos unía la naturalidad con que supo iluminar nuestro primer encuentro.

El término medio de los músicos se presenta por lo general ante los ojos del extranjero, o lamentándose de la inferioridad de su propio país y de las escasas oportunidades que allí se le ofrecen, o bien haciendo sentir la superioridad de éste y de su posición dentro de él. Pero en este «leader» de la música chilena, nos encontramos con un hermano en las armas que en todas las situaciones adoptó una actitud modesta y segura. Es posible que una parte de esta seguridad proviniera de su formación diplomática en las leyes, prácticamente desconocida en combinación con la música de este país. Si hubiera sido un hombre de mundo, no habría podido llegar a la altura que éste ha alcanzado como compositor. Pero cuando se tiene la base musical necesaria, no hay duda de que esto puede procurar una experiencia cultural y una fuerza de personalidad rara y enviable en el extranjero.

Como ejemplo de lo que acabo de afirmar y de cómo esto se traduce en la práctica, sería interesante que los chilenos supieran en qué forma estuvieron representados en este país en un campo tan altamente especializado como es la música.

Con la ayuda de la Fundación Rockefeller, nos fué posible reunir en el Congreso Bienal de Educadores Musicales de Milwaukee (1942), a diez destacados músicos de seis Repúblicas Americanas. Estos tuvieron reuniones diarias y a puertas cerradas al fin de cada jornada de trabajo, presididas por Domingo Santa Cruz, a quien ellos mismos eligieron para el efecto. Todos los que le vieron actuar en esa oportunidad, confesaron más tarde de que nunca se habían enfrentado a un ser más absolutamente franco y sin inhibiciones

---

para plantear los más variados problemas dentro de su especialidad.

Durante algunos años, la vanguardia de los compositores e investigadores norteamericanos se sintieron altamente confundidos por el desarrollo de la enseñanza musical en las escuelas de los Estados Unidos, especialmente en secundaria, donde primaba un espíritu exhibicionista, guiado principalmente por el propósito de impresionar con grandes actividades y poderosa organización, descuidando en la forma más alarmante la calidad de la música empleada para el efecto. Cuando, como representante extranjero, se solicitó a Domingo Santa Cruz el dar una opinión al respecto, habló con tanta propiedad a los profesores, que todos quedaron convencidos de que no era posible que una organización de tal importancia o un instrumento tan maravilloso pudiera emplearse en la interpretación de tan mala música.

Esta crítica ya había sido hecha a los educadores norteamericanos por muchos de sus compatriotas. Pero el oírla con tanta precisión y franqueza por un visitante extranjero, y en correcto inglés, fué especialmente impresionante para ellos. Nosotros los norteamericanos tenemos por lo menos una cualidad encantadora: nos gusta ser criticados por los extranjeros, más aún cuando sabemos que tienen razón y mucho más cuando despiertan el respeto que supo despertar Santa Cruz en esta oportunidad. Los resultados de su participación en estas reuniones fueron insospechables entonces. Hasta hoy día uno se encuentra con gente que evoca estos hechos y dice: «¿Recuerdas a ese chileno que con tanta justicia nos tiró las orejas?»

Posiblemente el hecho de que Luis Sandi, de Méjico y Juan Bautista Plaza, de Venezuela volvieran al Congreso siguiente en Cleveland, impulsados por el mismo espíritu renovador, se haya debido al ejemplo dado por Santa Cruz.

Esta campaña en pro de la buena música es algo vivo y la lucha por conseguir calidad debe continuar. Nada más indicado que el espíritu como el de Santa Cruz para pelearla y defenderla una vez ganada. Existe también un lugar para la música de otras categorías y mucha gente para darle sustento.

Quiero celebrar el Premio Nacional de Arte otorgado a este hombre extraordinario, sin olvidar al valiente grupo de jóvenes que Santa Cruz ha sabido congregar a su alrededor para que perpetúen su magnífica obra. Dios permita que ellos vivan en la prosperidad por largo tiempo y que la unión de América a través de la música sea cada día más estrecha.

Ch. S.

CARLETON SPRAGUE SMITH.—(Musicólogo, Jefe de la Sección Música de la Biblioteca Pública de Nueva York).

Domingo Santa Cruz es una personalidad sobresaliente que ha influenciado la vida musical de una generación. Uno pone a Santa Cruz al lado de Carlos Chávez y Heitor Villa-Lobos, como uno

de los grandes organizadores y creadores de música al sur del Río Grande.

Santa Cruz es un hombre de ideas fuertes, templadas con un gran sentido de humor. Para muchos, esa es una de las cualidades sobresalientes de Santa Cruz. Al mismo tiempo, su mejor música es sumamente seria. Chileno y al mismo tiempo cosmopolitano Santa Cruz desea ante todo calidad y perfección; hay pocas personas que toman la escuela creativa nacional tan en serio como él.

Como otros organizadores creadores, Santa Cruz quiere las cosas a su manera y crítica principios estéticos, los cuales no aprueba. Al mismo tiempo, muchos de los músicos importantes del pasado han sido caracteres positivos y Domingo Santa Cruz no es excepción a la regla.

C. S. S.

ERIC SIMON.—(Director de Orquesta, británico).

Acabo de enterarme que se le ha conferido el Premio Nacional de Arte al compositor y Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, maestro Domingo Santa Cruz.

En varias oportunidades, al incluir obras de autores chilenos, y muy especialmente las de este compositor, en mis conciertos en Gran Bretaña, Canadá y Uruguay, he dado viva expresión a la gran admiración que siento por él como compositor e inspirador de la actual intensa vida musical chilena, la cual he creído en todo momento, debía difundirse más allá de las fronteras de su patria. En mis repetidas visitas a Santiago, he tenido ocasión de cultivar su amistad con la que me honro, y he podido apreciar la magnífica labor que ha desarrollado al frente del Instituto de Extensión Musical, considerándolo un Instituto modelo en América Latina y cuya fama se ha difundido en Europa.

Sé cuánto han influido sus enseñanzas en la joven generación de compositores chilenos. Su talento unido a una gran sabiduría y gran capacidad de organización, han hecho posible que el rumbo que sigue hoy la vida musical de la república trasandina pueda considerarse ejemplar. Los Festivales de Música Chilena, los Concier-tos de Música Contemporánea, la ejemplar Orquesta Sinfónica y la labor en el terreno de la organización y difusión de la música coral, son resultados de su energía, previsión y entusiasmo.

Al hacer llegar estas líneas, quiero expresar que aunque separados en el espacio, estoy cerca de la alegría que deben sentir Chile y América toda al haberle otorgado tan justo premio.

E. S.

ENRIQUE SORO.—(Compositor chileno).

Domingo Santa Cruz es tal vez el músico más preparado que tenemos en Chile y quien, indiscutiblemente, ha llegado a grande altura como Compositor, Profesor y en varias otras actividades artísticas.



---

A él, en gran parte, se le debe la creación del Instituto de Extensión Musical, el que puede considerarse como un Monumento entre todas las iniciativas artísticas de América.

Es, por todas estas razones, que, formando parte del Jurado, en representación del Ministerio de Educación Pública, que debía en el presente año otorgar el Premio Nacional de Arte, di mi voto a Domingo Santa Cruz, pues nadie merecía más que él esta distinción.

E. S.

DAVID VAN VACTOR.—(Compositor y Director de la Orquesta Sinfónica de Tennessee).

Para expresar la gran estimación que tengo de Domingo Santa Cruz y la admiración que profeso por su obra de creador y organizador, es preciso tener dotes literarias mucho mayores de las que poseo. Trataré, no obstante de expresar mi pensamiento con el sincero deseo que mi entusiasmo pueda suplir la pobreza de mi pluma de escritor.

Tuve el privilegio de conocer a Domingo Santa Cruz en 1941, durante la jira que el «Quinteto de Vientos Norteamericano» realizó por América del Sur, bajo los auspicios de la Liga de Compositores de Nueva York. En pocos días nos hicimos amigos y esta amistad siguió profundizándose en sus visitas a Chicago, Milwaukee, Evanston y otras ciudades americanas. Siempre han coincidido nuestros puntos de vista acerca de la música, de la necesidad de enfocar su enseñanza con nuevas miras y de soportar toda iniciativa que tienda a la difusión de la obra de los compositores contemporáneos.

En 1945, el Gobierno de Chile me honró invitándome a pasar ocho meses en Santiago, como director huésped de la Orquesta Sinfónica de Chile y Profesor del Conservatorio Nacional. Viajé a ese maravilloso país acompañado de mi esposa y de mis hijos. En todo momento el entusiasmo y gran espíritu de Domingo Santa Cruz, me sirvieron de guía en Chile y han seguido, desde entonces, prestando ayuda al desarrollo de todas mis actividades en Estados Unidos.

El Gobierno chileno debe ser felicitado por su iniciativa de reconocimiento a la obra de Santa Cruz al través del Premio Nacional de Arte. El es ciertamente lo más sobresaliente que ha producido la vida musical chilena y ocupa un alto lugar entre los compositores contemporáneos del mundo. ¡Para él mi saludo!

D. V. V.

# CONCIERTOS (\*)

CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA de *Carlos Riesco*.

Durante la temporada de conciertos que auspicia el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, esta institución, por medio de los diversos instrumentos de ejecución musical que de ella dependen, Orquesta Sinfónica, conjuntos de cámara, ballet, solistas contratados, etc. hace escuchar todos los años cierto número de obras de compositores nacionales, de las que algunas son estrenos. Esta norma establecida desde que se fundó el Instituto y llevada a la práctica desde las primeras temporadas de conciertos sinfónicos, es uno de los tantos medios con que se estimula la creación musical culta en Chile, otros son los Premios por Obra y los Festivales de Música Chilena; que ya por dos veces consecutivas se han realizado con gran éxito en el país.

Es indudable que la aspiración máxima de un compositor es la de poder oír en una sala de conciertos la ejecución de una obra suya, la que se supone debe haberle costado no pocos esfuerzos y desvelos. Ello permite, que la crítica ejerza sus funciones; que su propia autocrítica establezca, si existe, perfecta correspondencia entre lo que ha pensado y lo que ha logrado, o sea, la observación de defectos para corregirlos si la obra lo permite, o superarlos en composiciones posteriores. Si la crítica la elogia y el público la aplaude, lo que no es pedir poco en estos tiempos de divorcio de público y artista creador, sus esfuerzos y desvelos no habrán sido vanos; su obra la estimará como funcional y su mensaje como susceptible de ser captado por el público que la escucha, lo que es una satisfacción no despreciable.

Ahora bien, con respecto a aquello de si el éxito significa una consagración definitiva de perennidad o no, es mejor soslayarlo con la respuesta de que para predecir el futuro de una obra de arte, es necesario poseer el don de la profecía... Por el momento, lo que más importa es, pues, que sea buena música y bien escrita.

Entre las obras que en la última temporada de conciertos lograron el mayor impacto sobre el público, figura el *Concierto para violín y orquesta* de Carlos Riesco, y su estreno tuvo, hasta cierto punto, contornos de acontecimiento sensacional. En efecto, la personalidad de Carlos Riesco, hasta su Concierto para violín y orquesta, había estado fraguándose a través de una serie de obras que si bien revelaban a un compositor de futuro promisorio, no iban más allá de los escauceos de quien busca su camino, con la posesión del bagaje técnico necesario para ello. Todo hacía prever en él un largo proceso de maduración. Pero, sorprendentemente se produce lo que en términos de dialéctica filosófica se llama el salto de lo cuantitativo a lo cualitativo, y aparece el compositor de calidad, interesante en todos los aspectos musicales y técnicos. El Concierto para violín y orquesta en la producción de Riesco, está más allá de la valla que separa al compositor novel del compositor en plena posesión de todas sus facultades; es un aporte valioso en los dominios de la música instrumental y enriquece con un acento nuevo a la música chilena.

(\*) En esta sección se incluyen comentarios de las obras chilenas ejecutadas en primera audición durante la temporada pasada. En el próximo número de la Revista Musical Chilena se proseguirá con el comentario regular de conciertos.

Naturalmente no deseamos despistar a los lectores con elogios exagerados que no hacen sino contribuir a formarse una opinión errónea de una obra. Es cierto que al Concierto del mencionado compositor, se le han formulado algunas críticas, especialmente en lo que se refiere a la orquestación (\*) y a algunos aspectos formales.

Nosotros estamos de acuerdo con las objeciones que se le han hecho en materia de orquestación: en efecto, quizás una mayor uti-

## Ej. N.º 1.

*Allegro cantabile*

## Ej. N.º 2.

(\*) N. del E. Es de nuestro conocimiento el hecho de que este compositor ha sometido a una total revisión la partitura de esta obra durante su reciente estadía en Méjico.

lización de bajos que sirvan de apoyo al edificio sonoro de la orquesta, eliminaría la sensación que da de flotar en el aire; también es probable que cierta dosis de orquestación colorística contribuiría a darle más brillo. Por otra parte, entendemos perfectamente bien que el compositor, al orquestar, tuvo la intención de alivianar la orquesta todo lo posible, de manera que el instrumento solista, que es el actor principal de esta obra, no corriese nunca el riesgo de ser cubierto por la orquesta, cosa que efectivamente logró. Sin embargo, es posible que con una revisión de los aspectos señalados, la partitura no haría sino ganar en brillo y eficacia expresiva.

Menos importantes nos parecen las objeciones de carácter formal. Existen las articulaciones principales de la forma sonata en el primer movimiento, que comienza con una introducción de diez compases (N.º 1), a la que sigue de inmediato la presentación del primer tema en el violín (N.º 2).

Después de un puente, en el que aparecen incisos que lo conectan con el primer tema y un pasaje virtuosístico en el violín, seguido de una pausa de doce compases en que calla el instrumento solista mientras sigue su discurso la orquesta con algunas imitaciones de diversos grupos instrumentales, emerge el segundo tema ejecutado por el violín solista (N.º 3), emparentado de tal manera con el primer tema, que se transforma en realidad en un tema subsidiario del que le precede. Obsérvese, por ejemplo, la absoluta identidad rítmica del tercer compás del primer tema y del segundo, a lo que hay que agregar la similitud del giro melódico. ¿Puede considerarse esto un defecto formal? Desde el punto de vista de las normas que rigen la exposición de la sonata clásica tradicional, sí lo sería; pero juzgado desde un ángulo más amplio, no lo es, puesto que puede considerarse como un primer movimiento de forma sonata monotemático, con una segunda idea subsidiaria del primer tema. En el desarrollo el compositor presenta dos veces el primero y el segundo tema completos, y existen en medio recuerdos del primero utilizando la cabeza del mismo o algunos de sus incisos característicos, melódicos o rítmicos. Es curioso observar que cada vez que presenta el primero o

Ej. N.º 3. Poco più lento

e .segundo tema, o algún elemento nuevo, lo hace de tal modo que siempre llama la atención, preparando funcionalmente aquello que desea hacer oír. Y todo esto con los más variados recursos, de manera que nunca decae el interés del oyente. Asimismo la reexposición es ingeniosamente preparada, de manera que llega como la consecuencia de un proceso lógico, y sigue el mismo orden que la exposición, con

ligeras variantes en el puente que conecta el primer tema con el segundo. Escuchado el segundo tema, un brillante pasaje virtuossístico cierra el primer movimiento.

El segundo movimiento, Lento, está concebido como lied A-B-A. En la sección A el instrumento solista canta una melodía infinita, que alcanza su climax en octavas para descender y extinguirse, mientras los violoncellos y después los violines segundos y violas ejecutan cuatro compases a base de un dibujo rítmico-melódico de corcha con punto y semicorchea, que adquirirá más importancia en la sección B. En seguida, repetición en el violín a la quinta superior de la misma melodía anterior, pero variada y abreviada, para caer en la sección B, Piú mosso, en que flautas y oboes exponen el antecedente y el consecuente de una melodía a base de valores grandes, con el carácter, aunque no muy definido, de segundo tema. Mientras tanto el solista ejecuta rápidas escalas ascendentes y descendentes, intercalando después, dobles cuerdas entre ellas. Al final de un pasaje de dobles cuerdas con que se cierra esta subsección de escalas del violín solista, reaparecen en imitaciones, en la orquesta, las corcheas con punto y semicorcheas, para después hacer oír el antecedente con que se inicia esta sección, para recalcar en la sección A, con una coda en que el solista repite a la octava el comienzo de la misma melodía, variándola al final.

El tercer movimiento, Allegro giocoso, que ha sido unánimemente considerado como el mejor logrado de toda la obra, es sin duda el movimiento en que el compositor ha podido resolver eficazmente todos los problemas formales, técnicos y estéticos que se le han presentado. Es de forma Rondó y el estribillo con que se inicia, consta de dos articulaciones importantes (N.º 4, a y b), exponiendo la parte «a» a toda orquesta y la «b» con el instrumento

Ej. N.º 4.

a) *Allegro giocoso*

b)

solista. A veces, el semiperíodo b, reaparece solo, ocupando el lugar del estribillo; otras lo intercala, con una simple alusión rítmica, en una copla, etc. También «a» aparece yuxtapuesto a «b» y solamente como alusión en uno de los estribillos. Toda esta gama variada de trabajo temático es una consecuencia de las ricas posibilidades de desarrollo que brinda el tema.

Las variaciones A', A'' y A''' son de orden armónico y las señaladas con a' y a'' se refiere a los apócopos que han sido impuestos a la primera articulación del estribillo. El pequeño puente que sigue a «a-b» empieza siempre con la cabeza de a. La copla C es reproducción fiel del primer tema del primer movimiento seguido de su puente respectivo, lo que confiere al concierto el carácter de cíclico.

Nos hemos referido a algunos de los defectos que posee esta obra; sin embargo significan poca cosa ante el importante cúmulo de virtudes de que hace gala el compositor en ella, entre las que mencionamos, como principales, las siguientes: una gran espontaneidad melódica, que no cae nunca en la vulgaridad y que por el contrario posee siempre un sello de distinción y elegancia que cautiva al oyente; un notable interés rítmico y mucha lógica en la sucesión de las ideas, que son presentadas siempre en el momento más favorable. Los pasajes virtuosísticos son de mucha calidad musical y el tratamiento del instrumento solista es de primer orden, obteniendo de él la máxima eficacia en cuanto a brillo y expresividad, con las mínimas exigencias mecánicas. A este respecto podríamos agregar que cualquier violinista, sin ser un virtuoso, con buena musicalidad y un mecanismo normal, puede lucirse con este concierto.

Toda la obra posee las características de música objetiva que singulariza a la tendencia neoclásicista contemporánea y sin lugar a dudas, está vinculada a los procedimientos técnicos y conceptos estéticos sustentados por los compositores norteamericanos de la mencionada tendencia, lo que es perfectamente lógico en un compositor que ha permanecido varios años en los Estados Unidos, perfeccionando sus estudios de composición. Sin embargo, la obra se salva siempre de caer en la sequedad que con frecuencia se observa en la producción de los compositores neoclásicos de ese país, gracias a que los conocimientos y las influencias han sido asimiladas por una mente cuyo sentido crítico ha sabido descartar lo peor y cuyo temperamento es indiscutiblemente el de un hispanoamericano, es decir el de un latino en su esencia y modo de expresarse.

#### SUITE SINFÓNICA, «MUSICA PARA UN CUENTO DE ANTAÑO» de *Jorge Urrutia Blondel*

En uno de los conciertos sinfónicos de la temporada pasada, tuvimos la oportunidad de escuchar una nueva versión de la Suite Sinfónica «*Música para un cuento de antaño*», del compositor chileno, Jorge Urrutia Blondel. Esta obra, según reza la partitura, fué terminada en 1948 y estrenada en el Primer Festival de Música Chilena efectuado ese mismo año en Santiago, mereciendo el segundo premio en la categoría de obras sinfónicas.

A pesar de hallarse en plena madurez de sus facultades de compositor, Urrutia Blondel no posee una nutrida producción musical. No es difícil dar, sin embargo, con la explicación de este rasgo de su personalidad si observamos algunas de sus partituras, ya que salta a la vista en ellas el trabajo minucioso, detallista, casi de orfebrería, tanto en la elaboración del material musical empleado, como en lo que se refiere a la orquestación. Este procedimiento de composición, insinúa incuestionablemente mucho tiempo al compositor antes de dar por terminada su obra, y le exige ejercer al máximo su sentido autocrítico. No nos cabe la menor duda, que cada una de sus composiciones tiene que haber sufrido un sinnúmero de redacciones antes de lograr la versión definitiva. Este fenómeno no es privativo del compositor chileno, cuya obra estamos comentando, sino común a todos los compositores de la época post-impresionista francesa, en quienes sólo por excepción, la fecundidad creadora corre pareja con el lento y cuidadoso proceso de elaboración que exige la tendencia estética aludida.

Hasta «Música para un cuento de antaño», Jorge Urrutia Blondel encarna en Chile las tendencias de la escuela post-impresionista francesa, sin que ello asuma las proporciones de sumisión total de los dictados de esta estética, ya que no es difícil hallar en él rasgos que son comunes a todos los compositores de categoría de este país. Nos referimos, para ser más precisos, a la utilización intensiva de la escritura contrapuntística, especialmente de la fugada, que es en la actualidad una de las características de la composición chilena. Si bien esta característica no es tan acusada en Urrutia Blondel como en otros compositores, existe, sin embargo, y en virtud de ella se vincula a las tendencias que en la composición musical predominan en Chile.

La armonía utilizada por el compositor, así como la técnica de orquestación, es de indudable gusto francés, lo que le brinda amplio margen para el uso de la sonoridad colorística, a tono con el carácter de música programática de la partitura.

La primera serie de la Suite Sinfónica «*Música para un cuento de antaño*» consta de cinco piezas, cada una de las cuales lleva un subtítulo que alude a un cuento inexistente. La primera de ella, de-

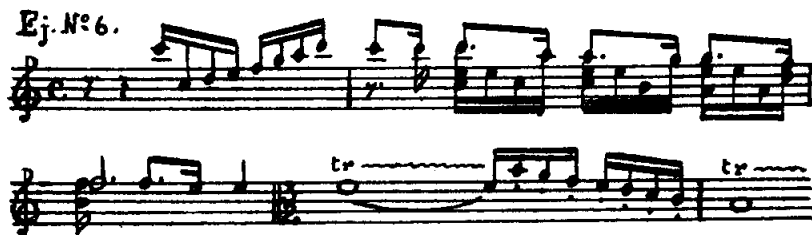
### Ej. N.º 5.



nominada «*Pequeño Preludio*», asume el tiempo y la forma de una Allemande. La escritura es contrapuntística y ha sido estructurada a base de un tema con que el autor, al desintegrarlo, crea un reducido número de elementos rítmicos y un discurso musical que utilizará en el desarrollo de esta composición (N.º 5).

Como puede observarse, más que de un tema se trata de un complejo temático altamente comprimido, en el cual la parte «a» le

servirá de elemento rítmico, la «b» y «c» de movimiento y de desplazamiento. El tema es presentado tres veces consecutivas sin solución de continuidad, primero por los violines, en seguida por los clarinetes y fagotes, con un tresillo de semicorcheas en los dos valores finales de «c», procedimiento que será utilizado en el desarrollo, y por último se oye en el oboe. Pero de pronto, como si toda la fuerza centrífuga de este complejo temático hallase expansión, el compositor lo reordena (N.º 6).



Como se verá, es fácil reconocer los elementos «a» y «b» con el de la inversión de «b» para cerrar la exposición, pues lo que a continuación se sigue, no será sino una repetición de estos mismos elementos dispuestos de las más diversas maneras, ya sea fragmentándolos, ya sea en imitaciones, ya superponiéndolos, lo que confiere a la pieza una ceñida unidad. Hacia el final, la pieza hace crisis en un climax logrado con la acumulación de todos estos elementos, superpuestos los unos a los otros, para clarificarse en los últimos compases y terminar con el elemento rítmico «a».

Durante todo el trozo predominan las cuerdas y es evidente su conexión con el tipo de Preludio de la Suite Barroca del siglo XVII.

La segunda pieza de esta suite es una Zarabanda, denominada «Música para el castillo» con el ritmo y la forma tradicional de esta danza. Es de carácter armónico y la línea melódica se halla superpuesta unas veces y otras ubicada entre planos de color.

A la Zarabanda sigue un Allegretto grotesco, con el subtítulo de «*Musica para una bruja*». Posee ésta el carácter de un Scherzo, sin compromiso formal alguno, que contrasta con el trozo anterior por su colorido timbrístico incisivo y por el uso intensivo de la percusión, con el objeto de lograr el clima fantástico y dramático que el compositor se propuso.

El procedimiento de composición es el mismo que prima en el Preludio y es algo menos evidente en la Zarabanda: se expone un tema, esta vez muy quebrado y con intervalos de séptima mayor, novena y segundas menores, que luego es desintegrado en sus elementos más importantes para construir el desarrollo. Naturalmente aquí el compositor ha echado mano de un mayor número de elementos secundarios, como son, por ejemplo, fragmentos de escala cromática que se escuchan en duplicaciones al unísono, a la octava, en cuartas, etc. Existe una sección intermedia, de carácter más agitado y percutido, para oír luego sucesiones de quintas en cuerdas al aire y



después volver al mismo movimiento y a los elementos temáticos anteriores.

La cuarta pieza, Lento doloroso, con el subtítulo «*Ruegos ante el ogro*», posee un carácter completamente distinto del Allegretto grotesco. Consiste en secciones alternativas de una voz imaginaria que suplica, confiada al timbre del saxofón, y las respuestas del ogro adjudicadas a instrumentos como clarinete bajo, fagot, contrafagot, cellos y contrabajos, que se oyen frecuentemente al unísono o a la octava. Tales secciones alternativas van preparando un climax con un *accelerando y crescendo*, en donde la alternancia de la voz suplicante y el ogro se produce, de compás a compás, con frases muy expresivas y cromáticas asignadas al saxofón, y respuestas ceñidas sobre una misma nota del ogro, con el grupo de instrumentos antes señalado. Al final existe un gesto sonoro que simbolizaría el desmoronamiento, o la derrota del ogro.

La quinta pieza, Final, que lleva por epígrafe «*Fin feliz y acción de gracias sobre un coral propio*», es el más interesante por su elaboración desde el punto de vista formal y contrapuntístico. Se inicia con un tema de carácter picaresco (N.º 7) ejecutado por el flautín e imitado por diversos instrumentos. La orquestación es fina y sin densidad. Sigue un desarrollo con toda la orquesta para decrecer y seguir con la segunda sección: Coral. Píu lento e maestoso.

### Ej. N.º 7.



El coral expuesto por los instrumentos de viento, se interrumpe con una explosión de alegría (Subito píu animato e giocoso). La sección está hecha a base de fragmentos del tema (N.º 7) y conduce a la parte más elaborada: Fugado y Coral, Molto píu tranquilo. En esta sección, que es un fugado a tres voces, se expone el tema N.º 7 en aumentación. En dos ocasiones, hace oír simultáneamente el tema del fugado, ejecutado por las cuerdas, y el Coral ejecutado por los instrumentos de viento (N.º 8). Todo esto conduce a una sección, Súbito píu animato, en que a reminiscencias del coral se superpone el tema N.º 7 o fragmento del mismo. Termina en una coda, Píu lento e tranquilo, en que el tema N.º 3 es expuesto por aumen-

### Ej. N.º 8.



tación. Concluye la suite en una cadencia eclesiástica, contribuyendo así a simbolizar con ello la *Acción de Gracias* a que alude el epígrafe de la pieza.

Si bien existen indudables aciertos de orquestación en la partitura, señalamos de paso una excesiva utilización de los «divisi», en algunos pasajes, lo que a nuestro juicio contribuye muchas veces a ahogar en un oleaje sonoro el hilo conductor de la idea musical. Quizás planos sonoros más puros y más definidos, redundaría en beneficio de lo que debe figurar en relieve para ser claramente percibido por el autor.

Como ya lo hemos expresado anteriormente, la partitura comentada pertenece a la categoría de música mixta. Abundan en ella las sugerencias sonoras que podrían ser objetivadas con la danza y un coreógrafo hallaría un campo muy rico donde explayar su imaginación. La obra ganaría con ello y el repertorio de ballet chileno se enriquecería con un aporte más.

UMBRAL DEL SUEÑO, *Ballet con música de Juan Orrego Salas, coreografía de Malucha Solari y escenografía de Fernando Debasa.*

El año 1951 figurará como importante en la historia musical de Chile, porque es en su transcurso que se estrena por primera vez un ballet concebido y realizado en su totalidad por artistas nacionales, lo que es un acontecimiento de la misma magnitud y comparable en su significado a la fundación del Instituto de Extensión Musical, a la creación de la Orquesta Sinfónica y otros acontecimientos análogos que jalonan el proceso de progreso artístico del país. No creemos exagerar al afirmar lo dicho, porque la creación de un ballet es siempre producto del esfuerzo colectivo, por su carácter de manifestación de arte mixto, y por ende mucho más importante que la creación unipersonal en cuanto a índice revelador de la etapa cultural que vive un país. Es, por otra parte, una consecuencia directa de la labor que ha estado realizando el Ballet, cuyo papel no se ha ceñido solamente a montar un número importante de obras, sino que ha contribuido a crear todos los elementos necesarios para llenar un vacío que no debe ni puede existir en un país que se precie de hallarse en un estadio avanzado de su evolución cultural. Es por todo esto que el estreno de *Umbral del Sueño* marca una etapa en la historia artística de Chile, y por lo que lo saludamos con el optimismo que merece todo lo que es un experimento nuevo y difícil de realizar cuando no existe una tradición sedimentada, sobre cuyos cimientos es fácil construir y seguir adelante.

*Umbral del Sueño* es un ballet dramático y tiene por personaje principal del argumento a «la que sueña, una muchacha cualquiera, « de un lugar cualquiera, que en su pesadilla vive la angustia del « mundo actual. Siente que todo está bajo el imperio del *Tiempo*; « todo transcurre fugaz e inexorablemente, sin permitirle asentarse « en parte alguna ni entregarse a nada con permanencia. En su « mundo de sueños, reproducción fantástica de la realidad, el tiempo « arrastra en su cortejo a los elementos de la vida que ella busca y

« anhela como un asidero y una respuesta a su angustia. Así aparecen \* y se esfuman, atrapados con el fluir del *Tiempo*, el *Amor*, el *Sexo*, « la *Alegría*, el *Dolor* y los *Recuerdos*. Finalmente, cuando *La que sueña* va a seguir esa suerte, viene el *Despertar*, que representa la « reconquista de la paz y el *Triunfo de la Vida*».

El argumento fué creado por la talentosa bailarina del Ballet del Instituto de Extensión Musical, Malucha Solari, quien al mismo tiempo plasmó toda la coreografía una vez en posesión de la música, compuesta por Orrego Salas.

El argumento fué desglosado en las secciones siguientes: PRESENTIMIENTOS (*La que sueña* es capturada por el embrujo del *Tiempo* y aguarda en tensión el advenimiento de cosas ignoradas). CORTEJO DEL TIEMPO (aparecen los Espectros del *Tiempo*, grupos fantasmales que intentan arrastrar a *La que sueña* en su Cortejo). SOLICITACIÓN DE LAS QUIMERAS (*La que sueña*, buscando escapar del dominio del *Tiempo*, recurre a elementos que la salven). EL AMOR (Evoca al *Amor*, concebido como un sentimiento ingenuo y adolescente, pero él también es prisionero del *Tiempo*). EL SEXO (Va hacia el *Sexo*, que más que representar la concepción común, es imaginado como un elemento de virilidad y lucha, pero también el *Sexo* es atrapado por el *Tiempo*). DOBLE FAZ DE LA ILUSIÓN: LA ALEGRÍA (Acude entonces a la *Alegría*, creyendo encontrar allí el asidero que busca, pero... EL DOLOR: (Las *Máscaras de la Alegría* tórnense en *Máscaras del Dolor* y *La que sueña* queda prisionera de ellas). RECUERDOS DE LA ADOLESCENCIA: (Queriendo huir de las *Máscaras*, *La que sueña* quiere refugiarse en los *Recuerdos de la Adolescencia*, encontrando el mismo fracaso). GRAN CORTEJO: (La pérdida de su última ilusión parece anunciar el triunfo definitivo del *Tiempo*. Reaparecen el *Amor* y el *Sexo* y todos los elementos del sueño forman el *Gran Cortejo*. En el instante que *La que sueña* llega al borde de la entrega al imperio del *Tiempo*, se esfuma la pesadilla y viene el *Despertar*. DESPERTAR A LA VIDA: (*La que sueña* se libera paulatinamente de la atmósfera fantasmal. El despertar señala la reconquista de la paz y el *Triunfo de la Vida*). A todas estas secciones el compositor antepuso un Prólogo musical destinado a crear el ambiente de un argumento que es de carácter eminentemente subjetivo, que está vinculado a toda una tendencia literaria que goza de gran predicamento en el mundo occidental. En esencia se trata de las visiones que se producen en el transcurso de un sueño en la mente de una mujer que ha traspuesto el linde de la adolescencia. El sueño es consecuencia de la carga emocional depositada en su subconciencia por la angustia del mundo actual. La crítica que puede hacerse es de que el final del argumento es un tanto ambiguo y puede prestarse a las más variadas y contradictorias interpretaciones, si nos atenemos a las palabras. Sin embargo, escenografía y danza en la escena aclaran algo más el sentido. En efecto, en la escena se advierte un parque donde por una senda bordeada de estatuas con paso tranquilo se encamina una doble fila de bailarinas vestidas de malla blanca hacia un fondo azul. El simbolismo de esta escena podría ser interpretado como que el individuo sólo puede hallar la paz por la senda de su

---

perfeccionamiento espiritual. Esta solución idealista entronca el argumento del ballet con las tendencias sustentadas por algunos de los filósofos de nuestra sociedad individualista.

Naturalmente, no estamos muy de acuerdo con las consecuencias que se derivan de esta tendencia filosófica para la sociedad, aunque para determinados individuos pueda significar la solución efectiva de sus problemas en el camino de la superación moral y espiritual; pero no es éste el momento de rebatir una tendencia filosófica. El argumento es rico en sugerencias, tanto para el coreógrafo como para el músico, y su sencillo simbolismo permite ser fácilmente objetivado por la danza. Tiene el mérito, pues, de ser funcional.

Malucha Solari ha demostrado poseer en «*Umbral del Sueño*» no sólo talento de argumentista, sino también excelente imaginación de coreógrafo, no obstante las fallas que pudieron notarse en la realización coreográfica del argumento y que se deben más que a otras causas, a la falta de experiencia que tiene la notable bailarina en este campo. Se trata de la primera vez que se enfrenta con los complejos problemas estéticos que plantea la coreografía y es lógico que no todo haya resultado a la perfección. Los músicos solemos decir: «No siempre el compositor es el mejor intérprete de su obra», y quizás esto valga hasta cierto punto para el coreógrafo, cuando él es creador e intérprete y al mismo tiempo tiene que manejar conjuntos y representar el papel principal. La perspectiva que da la contemplación objetiva no es la misma que se tiene actuando en el centro de gravedad de la escena y si bien puede objetarse que existen grandes bailarines que son intérpretes y coreógrafos a la vez, ello ha ocurrido siempre después de una existencia rica en experiencias artísticas. Naturalmente, insistimos: esta crítica no debe tomarse en el aspecto negativo, sino en lo positivo que ella pueda tener, es decir, que las condiciones existen y que bien hubo fallas, también hubo aciertos notables, que no hay razón de callar. En cuanto a su actuación de bailarina, fué de todo punto de vista excelente.

Fernando Debesa, escenógrafo experimentado, y colaborador en el montaje de esta obra, cumplió una labor encomiable en lo que se refiere a los escenarios y menos acertada en cuanto al vestuario de los intérpretes.

Hemos dejado deliberadamente para el final nuestro juicio sobre la partitura del compositor, porque ella nos parece el aspecto más interesante del Ballet. Desde luego, obra en su favor el hecho de que es un músico con una larga experiencia en el arte de componer, dotado de una sólida técnica, de una pluma fluida y fácil y de un temperamento de gran plasticidad en la adaptación y el foque de los problemas que emergen del objetivo que se propone al escribir una obra. Es así, que de su imaginación han surgido en estos últimos tiempos toda una serie de obras de música pura y mixta, la mayoría de las cuales son un acierto en cuanto a superación de los propósitos perseguidos.

Indiscutiblemente su fina sensibilidad hasta hace poco le había llevado a preferir la composición de música de carácter intimista y de cámara, que es donde ha obtenido sus mayores éxitos. Desde

---

hace un par de años se ha abocado a escribir principalmente obras de gran formato para orquesta, y en este lapso de tiempo ha compuesto su *Sinfonía N.º 1*, un *Concierto para piano y orquesta* y el Ballet *Umbral del Sueño*, a lo que hay que agregar la colección de hermosas canciones para soprano y piano *El Alba del Alhelí*.

Señalamos como dato importante que es en la partitura de este ballet donde Orrego Salas evidencia con la mayor franqueza hallarse en pleno proceso de evolución estilística. Esto es índice revelador de inquietud y búsqueda constante, lo cual es la negación de la posición estática, que conduce irremisiblemente al estancamiento y a la repetición.

Algunos críticos han señalado en este ballet dos o tres concomitancias con algunas frases de compositores contemporáneos. En efecto, ellas existen, pero tales concomitancias no invalidan el hecho de que *Umbral del Sueño* sea una partitura donde existen muestras a cada paso de la originalidad de Orrego Salas. ¿Qué hubieran dicho nuestro señores críticos, si un Ricardo Wagner viviera en Chile y un buen día al ocurrírsele escribir un Tristán e Isolda calcara todo el proceso armónico y melódico de una página de la Polonesa Fantasia de Chopin? ¿Disminuiría esto en algo la personalidad de Wagner? Y si retrocedemos un poco más en el tiempo, la cosa se pone mucho más escabrosa, puesto que, por ejemplo, en el siglo XVII ya no se trata de calco, sino de copia lisa y llana y hecha por grandes autores... En el terreno de la literatura hay mucho más que decir y parece que los escritores y poetas han sido menos celosos de su originalidad que los músicos. Tomemos, por ejemplo, a García Lorca, gran poeta, personalísimo en su estilo y universalmente estimado como una de las grandes figuras de la literatura española; sin embargo, un buen cuarenta por ciento de sus metáforas las encontramos también en Góngora. Y entre los franceses, ¿qué decir de Corneille, que insertó en algunas de sus tragedias escenas enteras traducidas casi literalmente de algunos de nuestros clásicos españoles? Naturalmente, no pretendemos justificar con lo dicho el latrocinio artístico; ni siquiera el plagio o la imitación en pequeña escala; pero después de los ejemplos aducidos, preguntamos ¿qué importancia pueden tener unas cuántas alusiones a compositores contemporáneos en una partitura de ciento treinta y ocho páginas, cuando un compositor tiene la obligación de estudiar la obra de sus colegas vivientes en forma asidua? Ninguna, a nuestro parecer, especialmente si se tiene en cuenta que aún en los compositores de estilo más personal emergen de cuando en cuando frases que han ido depositándose en su subconsciente y que no son suyas. En definitiva, el estilo de un compositor es la resultante de estilos que le precedieron o que le fueron familiares en cierta época de su vida, sumados a ese algo que nunca tuvo nadie antes, ni tendrá después que él. Y Orrego Salas posee ese algo que lo distingue de sus colegas chilenos, sudamericanos y de todo el mundo. Evidentemente las críticas formuladas son un caso más de aplicación exagerada al arte, de las leyes que rigen el régimen de la propiedad privada en nuestra sociedad capitalista.

Pero volvamos a *Umbral del Sueño*. En el aspecto orquestal,

Juan Orrego Salas mantiene las características generales que le conocemos, es decir, la de una orquesta liviana, con aire entre los diferentes planos sonoros. Sus «tutti» son siempre claros y puros, sin ninguna cargazón o duplicaciones inútiles. Sin embargo, es probable que la sugestión coreográfica haya influido esta vez en una utilización más intensa de los instrumentos de viento, con lo que la orquestación gana en color y equilibrio, a diferencia de la orquestación de sus partituras anteriores que se concentraban principalmente en las cuerdas. Por las mismas razones se justifica el uso constante que ha hecho de la batería menuda, costumbre desusada en un compositor de gusto tan sobrio en el manejo de estos recursos.

En el aspecto dramático, el compositor se ciñó en forma estricta a las situaciones planteadas por cada una de las secciones en que está dividido el libreto, logrando aciertos notables, e iluminando con la emoción de la música las incidencias de la danza. Citamos al azar el tema de gran expresión con que comienza la sección «*Presentimientos*» (N.º 9); el ostinato de los timbales y las séptimas mayores



y segundas menores, que en síncopa se oyen simultáneamente en el xilofón, el piano y las cuerdas al acercarse al climax; la larga melodía nostálgica, impregnada del más puro idealismo, ejecutada en la flauta, a la que hace contrapunto un corno inglés, sobre una base armónica de arpa y violas en divisi; cuando hace su aparición «*La Quimera del amor*» (N.º 10) el ritmo poderoso, a la Prokofieff, que caracteriza la danza de «*El sexo*»; las segundas menores y que se oyen en las trompetas, con las que el compositor subraya la transformación de las «*Máscaras de la Alegría*» en «*Máscara del Dolor*». Podríamos seguir sumando ejemplos y citas a las ya enumeradas y ello no haría sino probar con cada uno el acierto con que el compositor enfocó las diferentes situaciones del libreto. No queremos dejar pasar por alto el «*Preludio*» que encabeza el Ballet, que por medio de una escritura de carácter contrapuntístico alcanza un alto grado de expresión y de perfección formal. (N.º 11). Después de cuatro entradas sucesivas del tema, el desarrollo se realiza a base de imitaciones, modificándolo según las circunstancias o fragmentándolo y utilizando alguna de sus partes. Posee, además, un acusado sentido funcional, porque en él se prepara el clima que predominará en la sección «*Presentimientos*».

La partitura revela a cada instante las más extraordinarias dotes para este género de composición y el mejor elogio que podemos hacer, es el de que *Umbral del Sueño* no sea el primero y el último Ballet que escriba Juan Orrego Salas.

No queremos olvidar que además de Malucha Solari, se desta-

Ej. N.º 10.  
 «La Quimera del Amor»  
 Adagio sostenuto (♩ = 42.)  
 cantabile

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Fl. I., Cor. Ing., Arpa, and Va. div. The second system includes parts for Fl. I., Cor. Ing., Arpa, and Va. div. The score is in 4/4 time with a tempo of Adagio sostenuto (♩ = 42.) and a mood of cantabile. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first system features a flute melody with dynamics *mf marc.* and *p*, and a harp accompaniment with *mf marc.*. The second system continues the flute melody with dynamics *p* and *espr.*, and the harp accompaniment with *simile p espr.*. The violin part in the first system is marked *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

caron como intérpretes muy valiosos Oscar Escauriaza y Octavio Cintolesi.

Recalcamos, nuevamente, que el Ballet *Umbral del Sueño* constituye una de las experiencias más importantes que se han realizado en estos últimos tiempos en Chile y honra por igual al músico, a la libretista, coreógrafo e intérprete y al escenógrafo que en estrecha colaboración lograron darle vida.

Ej. Nº 14.  
"Prólogo"

Lento espressivo (1=52)

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Violin I, Viola, and Cello. The second system includes Flute I, Clarinet II, Trombone, Harp, Violin II, Viola, and Cello. The score is in 2/4 time and features various dynamics and articulations such as *con sord.*, *pp*, *p*, *senza cresc.*, and *v*. The key signature has one flat (B-flat).



---

---

**SONATA PARA PIANO de *Alfonso Leng*.**

Entre las novedades de compositores chilenos que se estrenaron en los conciertos auspiciados por la Asociación Nacional de Compositores, figuró una Sonata para piano escrita por el destacado compositor Alfonso Leng.

Es sobradamente sabido que Leng figura entre los compositores que con más asiduidad ha cultivado la composición pianística de Chile y que su aporte es de los más valiosos. Su técnica y su lenguaje son la consecuencia del contacto que tuvo en los años de su juventud con las obras de los mejores compositores de las tendencias neorománticas e impresionistas llegadas principalmente de Alemania y que el compositor chileno supo adaptar a su singular y refinada sensibilidad. Es por esto que si bien no puede hablarse de una técnica y un lenguaje nuevos en la obra de Alfonso Leng, sí puede hablarse de una personalidad musical con perfiles propios.

Como todos los países sudamericanos, Chile ha sido objeto, hasta hace poco tiempo, de alternantes influencias provenientes del Viejo Mundo. Unas de las no menos importantes y que perduró por varias décadas fué la que ejerciera Alemania antes de la primera Guerra Mundial. En la cúspide de su apogeo intelectual, económico y militar, practicaba todas las diversas formas de imperialismo que tienen a mano las grandes potencias cuando necesitan ampliar el círculo de sus negocios. Junto a la penetración de la infraestructura de Chile por medio de un importante aporte étnico y de más estrechos vínculos comerciales, etc., llegó también la penetración de la superestructura, ejerciendo, por lo menos en el aspecto musical, una poderosa influencia, que juzgada a través del tiempo, no puede sino calificársela de beneficiosa. Es quizás este país el único en América del Sur en que dicha influencia dejó rastros duraderos.

Países como la Argentina o el Brasil, para hablar de los más importantes de la orilla atlántica, también tuvieron sus veleidades germanizantes, pero permanecieron relativamente fieles por lo menos en lo literario a Francia y en lo musical a Italia, hasta que la tendencia impresionista francesa vino a desplazar a esta última. De ahí también que la composición en ambos países se orientara hacia el nacionalismo musical. En Chile, en cambio, la influencia francesa vinculada al nacimiento de la nacionalidad, por lo menos en el aspecto ideológico y literario, si bien se hizo presente, no tuvo tanto arraigo en lo musical como en los dos países que acabamos de mencionar. Evidentemente, casi todos los compositores del país pasaron por una época de afrancesamiento, inclusive Alfonso Leng, pero fueron pocos los retoños del impresionismo francés que fructificaron plenamente.

Así, pues, la juventud de Alfonso Leng transcurrió en un ambiente saturado de influencia germana en lo filosófico, estético y musical, y aclara perfectamente bien el carácter trascendentalista que a veces asumirá su música, o la otra faceta, la de confesión íntima, meditativa y desolada que se observa en sus obras pianísticas.

Es importante señalar que sobre este compositor no han ejercido casi ninguna influencia todos los movimientos que han rodeado a la composición musical durante los últimos treinta años. Su posición se mantiene la misma desde que escribiera sus «*Doloras*», que se cuentan entre sus primeras obras pianísticas. En otras palabras, permanece fiel al ideal romántico de que la música es ante todo emoción. Es por ello también que nunca ha tenido grandes preocupaciones formales al crear una obra, ya que enhebra sus ideas obedeciendo más al imperativo de las emociones que a los del intelecto. Y el ejemplo más claro es la *Sonata* que vamos a comentar y que posee más bien el carácter de poema sonoro en cada uno de sus movimientos, que el de una sonata formalmente realizada. En efecto, el primer movimiento, *Allegro con brio*, comienza con una frase introductiva a) de gran lirismo dramático (N.º 12) que se interrumpe en poderosos acordes. La misma idea es reexpuesta, variada y abreviada, interrumpiéndose

## Ej. N.º 12.

a) *Allegro con brio* 1.108.

b)

piéndose esta vez en acordes sincopados y repetida nuevamente utilizando la fórmula pianística de la sección «b», aunque no las mismas notas, a lo que siguen tres compases basados en el tema. (N.º 13). En seguida otra idea (N.º 14) es brevemente desarrollada para caer en un crescendo y acelerando de tres compases en acordes sincopados. Inmediatamente se produce una sección contrastante en carácter, movimiento y estructura armónica (N.º 15). El ostinato de la mano izquierda, que dura algo más de una página, da lugar a las más interesantes combinaciones armónicas.

## Ej. N.º 13.

Musical notation for Ej. N.º 13, showing a short piece in G major with a treble and bass staff. The piece consists of four measures. The treble staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The bass staff begins with a half note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note C3. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

## Ej. N.º 14.

Musical notation for Ej. N.º 14, showing a short piece in G major with a treble and bass staff. The piece consists of four measures. The treble staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The bass staff begins with a half note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note C3. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

## Ej. N.º 15.

Moderato J = 88.

Musical notation for Ej. N.º 15, showing a short piece in G major with a treble and bass staff. The piece consists of four measures. The treble staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The bass staff begins with a half note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note C3. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

El final de esta sección se conecta por medio de algunos acordes con la primera idea del *Allegro* (N.º 12 a). Se siguen tres compases similares al ejemplo N.º 13. Sigue una sección de cuatro compases que empieza con la idea del ejemplo N.º 12 a, aumentada y variada, para continuar brevemente con la idea del ostinato, conectándolas con otras nuevas y muy breves. Todo esto que podría tener un remoto carácter de desarrollo, cae en la idea del ejemplo N.º 13, esta vez de tinte sombrío, entre el registro medio y bajo del piano. Al final nos hace oír la idea del ejemplo N.º 12 a para cerrar el primer movimiento con los acordes de la misma idea con que comienza la composición. Hemos realizado esta minuciosa descripción con el objeto de demostrar el carácter poemático y de improvisación que prima en toda la obra. Todo se desarrolla sin embargo, con naturalidad e interés para el que escucha, ya que tanto las grandes secciones de que está compuesto el primer tiempo, así como las secciones pequeñas de trabajo temático, tienen perfecta lógica y cohesión entre sí. El autor ha mirado más bien hacia el objetivo de oponer diferentes secciones contrastantes, que a escribir un movimiento de sonata como la entiende, por ejemplo, un compositor de tendencia neoclásica.

El *Andante* es un trozo corto concebido como Lied A-B-A y es un buen exponente de esa musicalidad meditativa que se ha señalado en Leng. Está impregnado de una melancolía emotiva y es de gran belleza musical, como podrá observarlo el lector, por el interés y la calidad armónica del ejemplo (N.º 16).

Ej. N.º 16.

Lento  $\text{♩} = 50$

Ej. N.º 17.

Allegretto  $\text{♩} = 120$ .

Animato enérgico.

El Final, *Allegretto*, está basado en dos secciones importantes. La primera sección consta de dos subsecciones, una de acordes (N.º 17) y la otra de carácter movido (N.º 18). La segunda sección consta de una idea armonizada a cuatro voces (N.º 19), la parte es repetida tres veces consecutivas, variando la armonía y la melodía. Un corto puente a base de la idea del ejemplo N.º 18 conecta esta sección con la primera repitiéndola en forma casi textual. Vuelve la segunda sección (N.º 19) con el tema en la mano izquierda y variaciones de tipo melódico en la derecha, para caer después en la primera, invirtiendo el orden de las subsecciones, es decir, con los acordes al final. Ambas subsecciones están acortadas y variadas, especialmente la de los acordes que figuran como simple alusión o recuerdo. Predomina en este movimiento un tipo de variación muy libre escrita sobre las dos secciones principales que lo componen.

Toda la obra está escrita con un excelente sentido pianístico y sus dificultades sólo pueden ser superadas por un ejecutante que haya vencido con éxito las que presentan, por ejemplo, los Estudios y algunos Preludios de Chopin, es decir, cuyo mecanismo se halle en un grado muy avanzado de desarrollo y, lo que es muy importante, posea grandes dotes de musicalidad.

Por último, como ya lo hemos expresado, la Sonata para piano de Alfonso Leng significa una importante contribución a la literatura instrumental moderna.

## Ej. N.º 18.

Musical score for Example No. 18. The score consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains a melodic line with several triplets, each marked with a '3' and a slur. The notes are mostly eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking 'f' (forte) is present in the treble staff.

## Ej. N.º 19.

Cómodo  $\text{♩} = 80$   
 molto espressivo

Musical score for Example No. 19. The score consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The tempo is marked 'CÓMODO' with a quarter note equal to 80 (♩ = 80). The dynamic marking is 'mp' (mezzo-piano). The music is characterized by a 'molto espressivo' style, with a focus on expressive phrasing and dynamics. The treble staff features a melodic line with slurs and ties, while the bass staff provides a steady accompaniment.

## SONATA PARA VIOLIN Y PIANO de Hans Helfritz.

La Sonata para violín y piano de Hans Helfritz fué estrenada en los Conciertos de Música Contemporánea, organizados por la Asociación Nacional de Compositores. El autor de esta obra presenta una de las más curiosas personalidades entre los compositores chilenos, debido a las múltiples actividades que desarrolla. En efecto, alterna las del estudioso del folklore sudamericano en sus más variados aspectos, con la de cinematografista y la de compositor.

Entre las obras que ha compuesto durante su residencia en Chile, figuran un *Concierto para piano y orquesta*, un *Concierto para saxofón y orquesta*, premiado en los Primeros Festivales de Música Chilena, 5 *Canciones Corales* sobre melodías religiosas del folklore boliviano; *China Klagt*, canciones para voz de soprano y piano, premiadas en los Segundos Festivales de Música Chilena y otras más de música de cámara y orquesta.

Su *Sonata para violín y piano*, si bien no supera a sus mejores obras, muestra, como siempre, al compositor hábil y conocedor a fondo de su oficio. El primer movimiento se asemeja al de una sonatina moderna por la poca amplitud que tienen sus diversas secciones. La estructuración es más bien motivica que temática. La exposición abarca tres secciones en las que advertimos una primera idea (N.º 20) un puente y una segunda idea en el violín con alusiones a la primera en el piano. Un compás de transición nos conduce al desarrollo en el que la alusión motivica a elemento de las tres secciones de la exposición se presenta a cada paso. Un desarrollo de dos páginas nos

conduce a la reexposición, en la que aparece la primera idea de la exposición muy disfrazada. Hacia el final unas dobles cuerdas aluden al puente y cuatro compases forman la coda.

Ej. N.º 20.

*Andante con moto.*

El segundo movimiento es de escritura contrapuntística, a dos voces, (N.º 21). Es un ejemplo de «durchkomponiert», es decir de creación perpetua con forma unitaria. Sólo al final, en el penúltimo compás, oímos el motivo que ejecuta el piano repetido en el violín e imitado en seguida nuevamente por el piano. Con dos acordes, uno en el piano y otro en pizz. del violín concluye este movimiento.

Ej. N.º 21.

*Alliegretto.*

El tercer movimiento es una Passacaglia. El tema (N.º 22) se presenta primero en el violín y en seguida comienzan las variaciones. Antes de la coda final, el tema es presentado por aumentación.

El último movimiento es un Rondó. El estribillo que comienza en el piano, es seguido por una copla de violín y piano, y la repeti-

ción textual del estribillo en el piano. Cada vez que el piano presenta el estribillo, se contrapone a éste una figuración lineal diferente del violín. La última copla cumple la función de una extensa coda.

Ej. N.º 22.

Lento. Tranquillo.



EL ALBA DEL ALHELI, 10 Canciones para soprano y piano de Juan Orrego Salas.

La colección de canciones que figuran bajo el epígrafe de «*El Alba del Alhelí*» fueron compuestas en 1950 y estrenadas en 1951, por la cantante Clara Oyuela. Las poesías utilizadas son de Rafael Alberti.

Constituyen, por lo que sabemos, una de las últimas creaciones en el estilo hispanizante de Orrego Salas; estilo que hemos comentado suficientemente.

Este compositor ha sabido elegir con acierto lo característico de los medios de expresión de que dispone. Voz e instrumento, melodía y armonía se amalgaman a la perfección con la intención poética, formando un rosario de canciones de gran interés musical.

Cada una de ellas, en su aspecto formal, se someten a los dictados de la poesía. Revelan en conjunto, intenciones de construcción cíclica, puesto que vemos reproducirse en la canción final «*Castilla tiene castillos*», giros melódicos parecidos a los de «*La flor del candil*» que ocupa el cuarto lugar en la colección.

Ej. N.º 23.

«Prólogo»

Moderato (♩ = 80.)

En la primera «*Prólogo*», observamos uno de los procedimientos utilizados con más frecuencia por Orrego Salas en sus colecciones vocales con acompañamiento. Se inicia con una idea rítmico-melódica

(N.º 23) la que alterna con la melodía de la voz, durante toda la primera sección. Dicha idea se transforma en la segunda parte de esta canción, en un ostinato rítmico-armónico (N.º 24), al que el compositor superpone la melodía. En la canción siguiente «*La novia*», este

Ej. N.º 24.

«Prólogo»

*Poco meno mosso.*

The musical score for "Prólogo" (Ej. N.º 24) is presented in two systems. The first system features a vocal line in the upper staff with the lyrics "pa-ra ti." and a piano accompaniment in the lower staff. The piano part consists of a rhythmic ostinato of eighth notes, with some triplets indicated by a '3' and a bracket. The tempo is marked "Poco meno mosso." The second system continues the piano accompaniment, with the lyrics "yo que gustas-te" appearing in the vocal line. The piano part maintains the same rhythmic pattern.

procedimiento ha sido usado intensamente, porque el texto se presta para ello; y así tenemos que la célula rítmica (seicillos de semicorchea) que ocupan los cuatro compases de introducción, reaparece, después de un recitado y un compás de transición, en la forma de un obstinado rítmico en el piano con la consiguiente superposición melódica. A este procedimiento hay que agregar el de estacionamiento en largos pedales armónicos que acontece en forma reiterada en esta canción. En «*El Pregón*», que se cuenta entre las mejores partes de esta colección, observamos un procedimiento similar (N.º 25), que alcanza su grado máximo de expresión en el ejemplo N.º 26.



Ej. N.º 25.  
«El Pregón»

Ej. N.º 26.

La canción más lograda es, a nuestro juicio, «*El Pescador sin dinero*». El recitado es de intensa expresión, muy próxima al realismo dramático de Mussorgsky (N.º 27).

Pero no siempre han sido utilizados los mismos procedimientos. En la canción «*Madrigal del peine perdido*», la voz de la soprano se sostiene sobre una armazón de carácter contrapuntístico, a cuatro voces, e cecutado en el piano, interesante en su proceso armónico y algo similar a la de «*Castilla tiene Castillos*».

## Ej. Nº 27.

## «El Pescador sin dinero.»

Que ton-to! Y ya na-die te ha-ce ca-so, ni tu no-via  
 ni tu her-ma-no, ni la her-ma-na de tu-a-mi-go, por-que e-res ton-  
 to. Que  
 ton-to! Me di-go y me re-di-go

*Allegro*  
*mf*  
*p*  
*marcato.*  
*Allegro*  
*to.*  
*Que*  
*pp.*  
*Poco rit. Allegro comodo (♩ = 100)*  
*pp.*  
*molto legato*

La colección «El Alba del Alhelí» constituye un aporte más al rico repertorio de canciones que ya posee Chile.

## REVISTA DE REVISTAS

*The Musical Times*. Vol. 92. N.º 1304. Octubre 1951. Londres. Ingl.

Constant Lambert	Hubert Foss
Verdi and Vienna	Frank Walker
Tradition and Revolution at Bayreuth	Adolf Aber
Church and Organ Music	
The Edinburgh Festival	W. R. Anderson
Orchestral Concerts in Paris	Joseph E. Potts

*The Musical Times*. Vol. 92. N.º 1306. Diciembre 1951. Londres. Ingl.

On Choosing a Dictionary of Music	Leonard Duck
Schubert's «Wanderer» Fantasy	Maurice J. E. Brown
Nicholas Carlton and the Earliest Keyboard Duet	Frank Dawes
The Ballad-Monger	Frances Collingwood
A Belgian Enterprise	John Lade
Round about Radio	W. R. Anderson
A Youth Festival in Munich	Elizabeth Norman

*Tempo*. N.º 20. Verano 1951. Londres. Ing.

Notes and News	
Strawinsky's «The Rake's Progress»: Intro- duction, Synopsis and Illustrations	W. H. Auden
Some reflections on opera as a Medium	Erich Walter White
«The Rake's Progress»	Ernest Fleischmann
Contemporary Music in South Africa	George Weldon
Music in Turkey	Peter Gradenwitz
Israeli Composers	Edward J. Dent
A History of English Opera	
Book Guide	

*The Chesterian*. Vol. XXVI. N.º 168. Octubre 1951. Londres. Ingl.

Lennox Berkeley: some recent compositions	Val Drewry
The French Position To-day	Norman Demuth
Bayreuth Reconsidered	John Culshaw
Sandor Veress	Colin Mason
Paris Letter	René Chalupt
London Letter	Scott Goddard
New Music	Colin Mason
From Berlioz to Fauré	Herbert Antcliffe

*Monthly Music Broadsheet*. N.º 13. Londres. Ingl.

*Monthly Music Broadsheet*. N.º 15. Londres. Ingl.

*International Folk Music Council. Manual for Folk Music Collectors. Londres. Ingl.*

Introduction	Maud Karpeles-Arnold Baké
Preparation for a collecting expedition	Maud Karpeles-Arnold Baké
General Advice	Maud Karpeles-Arnold Baké
The Noting of Songs	Maud Karpeles-Arnold Baké
Noting of Instrumental Tunes	Maud Karpeles-Arnold Baké
The Noting of Dances	Maud Karpeles-Arnold Baké
Recording Machines	Maud Karpeles-Arnold Baké
Folk Dancing on Cine-Film for the Amateur	
Photographer	Doris Plaister
Bibliography	

*Intersection. Information Bulletin. N.º 1. Noviembre 1951. Londres. Ingl.*

Editorial	Edward Clark
News from Sections:	
Musical activities of the Argentine Section	Alberto Ginastera
Australian Music in London	Don Banks
Cuba, Report N.º 1	Aurelio de la Vega
Denmark	Flemming Weis
Egypt	Hans Hickmann
Finland	Eino Roiha
Great Britain: Tribute to Schoenberg	Malcolm Rayment
Israel	Peter Gradenwitz
New Zealand Music Society in London	Ivan Sutherland

*Hinrichsen's Musical Year Book. Vol. VI. 1949-1950. Londres. Igl.*

*Centre de Documentation de Musique Internationale. N.º 2. Octubre 1951. París. Fr.*

De la nécessité technique et esthétique de faire entendre des oeuvres de siècles lointains	Georges Migot.
Ce que disent nos délégués Dans notre bibliothèque L'Activité internationale	

*Polyphonie. 2.ª Serie. N.ºs 7 y 8. 2.º Trimestre 1951. París. Fr.*

Definitio Musicae	A. M.
La Musique et l'Inconscient collectif	Dr. Lauffenburger
Autorité Humaine de la Musique	Etienne Souriau
De la Musique dans l'activité de l'homme	Andre Varagnac
La Musique et la Médecine	Armand Machabey
Musique Fonctionnelle	Jacques Descotes

*Revista Ritmo. Año XXI. N.º 238. Septiembre 1951. Madrid. España.*

Editorial: Pio X y la música en los Templos	
Una Sonata de Chopin para piano y cello	J. García López de Haro

Técnica Musical: Notación	Manuel Barasoain Julbe
Compositores argentinos	Ernesto de la Guardia
Arnold Schoenberg y Serge Koussevitzky	Carlos José Costas
Líneas Noticiarias Musicales	

*Gazeta Musical*. Año II. N.ºs 13-14. Octubre-Noviembre 1951. Lisboa. Portugal.

Nova Temporada	L. F. B.
Bibliografía Musical	F. L. G.
O que pensam da Música os nossos intelectuais	Adolfo Casais Monteiro
Do «Pelléas et Mélisande» de Debussy ao «Bolívar» de Milhaud	João José Cochofel
Algumas tendencias da Música Holandesa Con- temporânea	Marius Flothuis
Apontamentos de Bibliografía Musical	Manuel Joaquim

*Gazeta Musical*. Año II. N.º 15. Diciembre 1951. Lisboa. Portugal.

Vincent D'Indy	L. F. B.
Os Concertos	
Algumas tendencias da música holandesa con- temporânea	Marius Flothuis
Música e Cinema	Rebelo Bonito

*Bollettino degli «Amici del Pontificio Istituto di Musica Sacra»*. Año III. N.º 2.  
Abril-Junio 1951. Roma. Italia.

Letteta Apostolica per il XL del Pont Istituto di Música Sacra	
L'Opera di Pio X per la Musica Sacra	Igino Anglés
Una Circolare della S. C. dei Religiosi sul canto liturgico e sul Pont. Istituto di Musica Sacra	Igino Anglés
L'Insegnamento della Liturgia nel Pont. Ins- tituto di Musica Sacra	P. Cesario d'Amato
Notiziario	

*Bollettino degli «Amici del Pontificio Istituto di Musica Sacra»*. Año III. N.º 3.  
Septiembre 1951. Roma. Italia.

Impresiones generales sul Congreso Internazio- nale di Musica Sacra in Roma dal 25 al 30 maggio 1950	Mons. Igino Anglés
L'Insegnamento del Canto Gregoriano nel Pontificio Istituto di Musica Sacra in Roma	P. Thomas O. S. B.
Il Beato Pio X e gli «Amici del Pontificio Istituto di Musica Sacra»	Mons. Fiorenzo Romita

*Musical America*. Vol. LXXI. N.º 11. Septiembre 1951. Nueva York. U. S. A.

Bayreuth 1951: A Vigorous New Style	Ernest Newman
New York Philharmonic at Edinburgh Festival	Arthur Jacobs
Arnols Schoenberg	Abraham Skulsky
Glyndebourne Group Gives First British Idome- meneo	Edward Lockspeiser
Aspen Institute presents eight-week Music Festival	Quaintance Eaton
Festivals Supplement Summer Music in Paris	Edmund J. Pendleton
New Music Review	

*Musical America*. Vol. LXXI. N.º 12. Octubre 1951. New York. U. S. A.

Strawinsky's <i>The Rake's Progress</i>	Newell Jenkins
Annual Survey of Orchestral Repertoire	Robert Sabin
Contrasting Modern Operas Hold Parisian Stages	Henry Barraud
Edinburgh Festival Ends; Plans Advanced for 1952	Arthur Jacobs
Festival at Menton Centers on Chamber Mu- sic	Edmund J. Pendleton
New Music Reviews	

*Musical America*. Vol. LXXI. N.º 14. Noviembre 1951. New York. U. S. A.

The Swiss Festival-Music Amid Scenic Beauty	Edmond Appia
The Musical Life of Yugoslavia: Its Racial and Political Influences	Eugene Zukov
Writings About Verdi: A Rich Store after fifty years	Elio Gianturco
New Music Review	

*The Gramophone Shop, Inc.* Vol. XIV. N.º 10. Octubre 1951. New York. U. S. A.

*The Gramophone Shop, Inc.* Vol. XIV. N.º 11. Noviembre 1951. New York. U. S. A.

*Boletín Música y Artes Visuales*. N.ºs 17-18. Julio-Agosto 1951. Washington. U. S. A.

*Musical Leader*. Vol. 83. N.º 9 Septiembre 1951. Chicago. U. S. A.

*Musical Leader*. Vol. 83. N.º 10. Octubre 1951. Chicago. U. S. A.

*The Music Index*. Vol. III. N.º 6. Junio 1951. Michigan. U. S. A.

*Midwest Folklore*. Vol. I. N.º 3. Otoño 1951. Indiana. U. S. A.

Five Directions in American Folklore	Richard M. Dorson
The Legend of Nellie Mac Quillie	Paul Frazier
Bugle Calls	Hans Sperber
Southern Illinois Phantoms and Bogies	Jesse Harris and Julia Neely
Syncopated Therapy	Gertrude Prokosch K.
The International Congress of European and Western Ethnology	Richard M. Dorson
Proverbial Exaggerations from Paducah, Ken- tucky	Martha Dell Sanders

Notes, New and Queries  
Books Reviews

*Nuestra Música*. Año VI. N.º 22. 2.º Trimestre 1951. Méjico D. F.

Discurso pronunciado el día 3 de Marzo de 1951, en el Conservatorio Nacional de Música	Carlos Chávez
La Lección de André Gide	Jesús Bal y Gay
El Olé Charandel	Vicente T. Medoza
Genio y Figura de José Verdi	Adolfo Salazar

*Orientación Musical*. Vol. X. N.º 115. Julio 1951. Méjico.

Editoriales: La muerte del compositor Arnold Schoenberg. Teoría de la Armonía.	
La Potencialidad de la Música	Leland Hall
La Música y sus Aplicaciones Extramusicales	Sara Klachky de M.
La Presentación del Maestro Otto Schubert	Raquel Calero
La música en el extranjero	

*Orientación Musical*. Vol. X. N.º 116. Agosto 1951. Méjico.

Editoriales: En la Conmemoración del IV Centenario de la Universidad de Chile. El Analfabetismo y el Arte.	
El Coro de King's College de Cambridge	Julián Herbaje
Primer Aniversario de la Agrupación Folklorí- ca Mejicana	Alfredo Ramos E.
La música en el extranjero	

*Orientación Musical*. Vol. X. N.º 117. Septiembre 1951. Méjico.

Editorial: Las Orquestas Mexicanas y su ac- tuación divulgadora	
La Conversión de Rossini	
Educación y Música a través del tiempo	José E. Guerrero
La música en el extranjero	

*El Música*. Año I. N.º 11. Agosto 1951. Méjico D. F.

Orquesta Sinfónica de la Universidad	
Diapasón	Cheo Martínez
Crónica Musical	
La música en Buenos Aires	Alberto E. Giménez
William Steinberg	

*El Música*. Año I. N.º 12. Septiembre 1951. Méjico D. F.

La música en Buenos Aires	Alberto E. Giménez
Diapasón	Cheo Martínez

Presentación de Hermann Scherchen  
Crónica Musical

*El Músico*. Año II. N.º 13. Octubre 1951. Méjico D. F.

La música como expresión del sentimiento colectivo	Fernando Flores
La muerte del Maestro Roth	Luis A. Martínez
Crónica Musical	
Un reportaje gráfico de Benjamin Britten	

*El Musico*. Año II. N.º 14. Noviembre de 1951. Méjico.

Crónica Musical	
La música en Buenos Aires	Alberto E. Giménez
Los grandes Directores: Arturo Toscanini	Guillermo Posadas
Diapasón	Cheo Martínez

*S. A. C. M.* Año I. N.º 2. Septiembre-October 1951. Méjico D. F.

La Comisión de Etica de la Radiodifusión Ricardo Palmerín	Mario Talavera
Interesantes conceptos del maestro Bernal Jiménez sobre la música mexicana	
El compositor de Méjico	Pablo Martínez G.
Cómo trabaja Arthur Honegger	René Delange
De la Junta Ejecutiva	Luis M. Meade

*Juvenia*. Año I. N.º 2. Septiembre 1951. La Habana. Cuba.

Editorial: Fallos de un Jurado	
Honrando a un gran Maestro	José A. González
El Maestro del Susurro	George Marek
El Ritmo en nuestra vida y en nuestra música	Blanquita del Valle
La Sonata Instrumental	
Lo positivo del Arte	Tomás Pedrosa R.

*Juvenia*. Año I. N.º 3. Octubre 1951. La Habana. Cuba.

Editorial: Una nueva convocatoria	
Leopoldo Romañach, Maestro de Maestros	Esteban Valderrama
Edgardo Martín, Premio Nacional de Música	Saturnino Tejera
Cuando no existía el derecho de autor	Raymond Barthe
Nueva generación de músicos franceses	Enrique Díaz G.
Orquesta Filarmónica: Directores y solistas	

*Do Re Mi*. Año V. N.º 5-6. Septiembre-October 1951. La Habana. Cuba

Editorial  
Biografía de Nicolo Paganini



Movimiento Musical  
Instituto y Club Musical

*Polifonía*. Año V. N.º 54. Septiembre 1951. Buenos Aires. Argentina.

Los Conciertos de Amigos de la Música	Alberto E. Giménez
Lo que perdura	Alberto Williams
Acerca de la música actual y sus problemas	F. V. B.
Arthur Schnabel	Rodolfo Caracciolo
Crónica Musical	

*Buenos Aires Musical*. Año VI. N.º 99. Oct. 15 1951. Buenos Aires. Arg.

*Buenos Aires Musical*. Año VI. N.º 100. Nov. 15 1951. Buenos Aires. Arg.

*Ricordiana*. Año I. N.º 5. Septiembre 1951. Buenos Aires. Argentina.

La Argentina apresura el ritmo de su cultura musical	
Los orígenes del «Ballet»	Cyril W. Beaumont
Julián Aguirre	Juan F. Giacobbe
Historia de los instrumentos musicales	O. T.
Actividades Musicales	
La Música a través del mundo	
Ecos del Festival Internacional de Música Contemporánea	

*Ricordiana*. Año I. N.º 6. Octubre 1951. Buenos Aires. Argentina.

Franco Alfano	Guy Pan
La música moderna y la didáctica violinista	Michelangelo Abbado
In Memoriam de Fritz Busch	
Strawinsky	Alfredo Casella
Chopin	J. F. Giacobbe
El modelo de los Maestros	Maurice Emmanuel
La temporada musical 1950-1951 de París	Marc Pincherle
Actividades Musicales	
La Música a través del mundo.	

*Ricordiana*. Año I. N.º 7. Noviembre 1951. Buenos Aires. Argentina.

Un triunfo de la cultura argentina en el exterior	
El estreno de «The Rake's Progress», de Strawinsky, en «La Fenice» de Venecia	A. Della Corte
Nueva Escuela Violínística Italiana	Francesco Sfilio
Beethoven en la crítica de su tiempo	
La Temporada Musical 1951	R. S.
Actividades Musicales	
La Música a través del mundo	

---

*Revista de Estudios Musicales.* Año I. N.º 3. Abril 1950. Mendoza. Arg.

La música indígena y colonial en Nicaragua	Luis A. Delgadillo.
Ensayo sobre la música indígena de El Salvador	
La Música Folklórica de Costa Rica	María de Baratta
Estudios Brasileños	Julio Fonseca
Mosaico Folklórico de Extremadura	Francisco Curt Lange
Informaciones de los actos realizados y de las actividades musicales en los principales centros argentinos.	Bonifacio Gil