



# REVISTA MUSICAL CHILENA



# REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264 - CASILLA 2100  
SANTIAGO DE CHILE  
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES  
Y DE LA REPRESENTACIÓN  
UNIVERSIDAD DE CHILE

DECANO:  
HERMINIA RACCAGNI

DIRECTOR:  
LUIS MERINO

SUBDIRECTORA:  
MAGDALENA VICUÑA

---

Año XXXIII      Santiago de Chile, Abril-Septiembre 1979      N°146-147

---

## HOMENAJE A DON DOMINGO SANTA CRUZ WILSON

Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones  
Facultad de Ciencias y Artes Musicales  
y de la Representación  
Universidad de Chile

### S U M A R I O

HERMINIA RACCAGNI. Una vida en la Música . . . . .	3
JUAN ORREGO-SALAS. Compositor por sobre todo . . . . .	5
LUIS MERINO. Presencia del creador Domingo Santa Cruz Wilson en la historia de la música chilena . . . . .	15

DANIEL QUIROGA. Don Domingo, el colega. (Homenaje irreverente) . . .	80
SALUDOS A DOMINGO SANTA CRUZ, del Dr. Charles Seeger y de Jack Bornoff	93
JORGE URRUTIA BLONDEL. Domingo Santa Cruz Wilson: el hombre y el amigo	96
DON JUVENAL HERNANDEZ JAQUE . . . . .	101
SAMUEL CLARO VALDES. Proyecto Iconografía Musical Chilena. Informe preliminar . . . . .	112
ANOTACIONES Y RESUMENES BIBLIOGRAFICOS . . . . .	115
INFORME DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA REPRESENTACION . . . . .	129
IN MEMORIAM	
Kurt Jooss (1901-1979) . . . . .	142
Mario Miranda Rodríguez (1926-1979) . . . . .	143

*Es propiedad.*

*Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación*

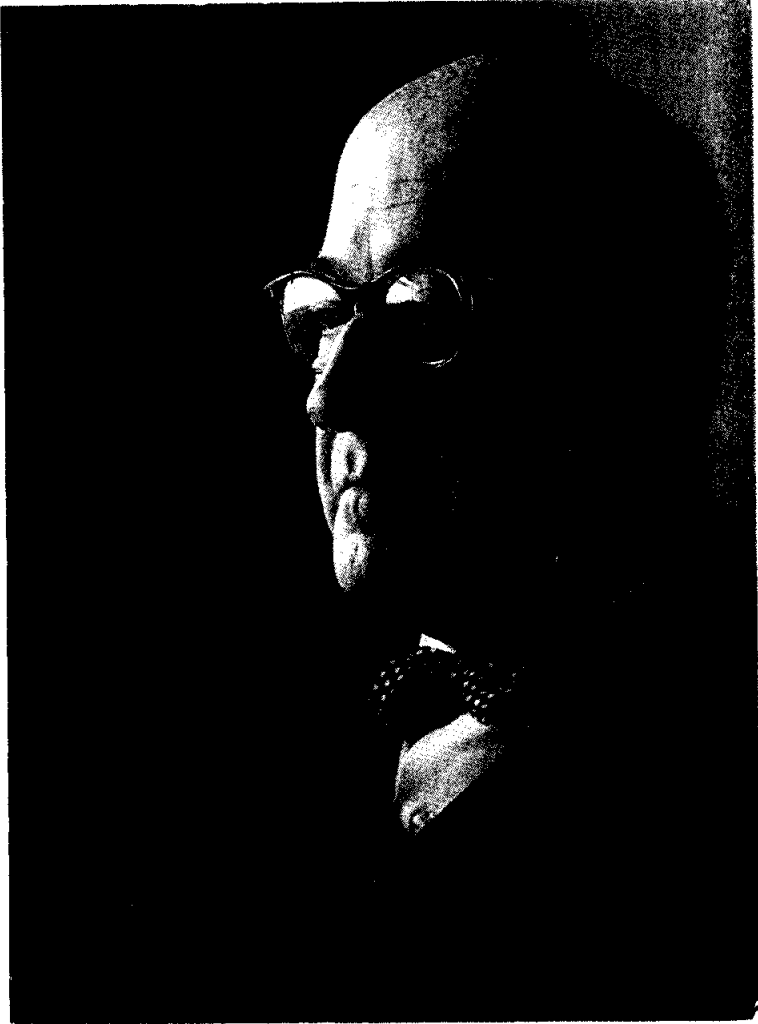
*Universidad de Chile*

*"Revista Musical Chilena"*

*Inscripción N° 49.472*

*Santiago-Chile, 1979*

*Alfabetá Impresores, Lira 140, Santiago de Chile*



DON DOMINGO SANTA CRUZ

A lo mismo voy a  
ver que pertenezca al  
interés del rifle A de la  
atención en tanto.  
Fabricación

## UNA VIDA EN LA MUSICA

*Este año la música celebra dos fechas de importancia en el desarrollo artístico del país: el cincuentenario del nacimiento de la Facultad de Bellas Artes, el 31 de diciembre de 1929 —que unió en su seno a la música y las artes plásticas—, y significó el ingreso de los artistas a la Universidad de Chile con las mismas prerrogativas de las demás disciplinas, y el 80º cumpleaños de Domingo Santa Cruz, forjador, junto a otro músico, Armando Carvajal, de esta institucionalidad para Chile de nuestro quehacer artístico.*

*La Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, en esta oportunidad, ha querido concentrar su homenaje a Domingo Santa Cruz, prioritariamente, en su faceta como compositor, labor a la que ha dedicado sesenta años de vida. Es así como el 23 de julio, en la Sala Isidora Zegers, se ofreció un recital-homenaje con sus obras de cámara, incluyendo el estreno absoluto de la Sonata op. 38 para cello y piano, su composición más reciente, y "Serranilla. Moza tan hermosa", una de las Tres canciones op. 18 para coro de hombres a voces solas. Además, la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, dirigida por el maestro Victor Tevah, tocó en el octavo concierto de su Temporada Oficial, el 27 de julio, su Sinfonía concertante op. 21 para maderas, cuerdas y flauta principal. En ambas oportunidades, músicos y público apludieron emocionados "o velho mestre", como con tanto afecto y simpatía se le apodó en el Segundo Festival Internacional de Guanabara, con motivo del estreno en 1969 de su Oratio Ieremiae Prophetae op. 37, por la Orquesta del Teatro Municipal de Río de Janeiro, bajo la dirección del maestro Mário Tavares.*

*Este número de la Revista Musical Chilena, que compositores y musicólogos nuestros dedican al análisis de su labor como creador y organizador de nuestra vida musical, quedará para las futuras generaciones como ejemplo e incentivo de todo lo que puede lograrse en el campo de la música cuando se está realmente impulsado por el amor y la voluntad de entrega a la más exigente de las artes.*

HERMINIA RACCAGNI  
Decano

# Compositor por sobre todo

por Juan Orrego-Salas

Saludo a Domingo Santa Cruz en su octogésimo aniversario con la gran carga de afecto, emoción y gratitud que su persona y su obra han ido despertando en mí a través de los años. En su obra, vasta y variada, por encima de otras, dirijo mis sentimientos más profundos a aquella que ha ido quedando perpetuada en el pentagrama. Es probablemente la que por el momento menos se le reconozca, dadas las dimensiones y espectacularidad de la otra —la administrativa y docente—, pero será, creo yo, la que con el correr del tiempo más nos eleve y la que en definitiva perpetuará su nombre.

Ochenta años de vida en el caso de Domingo Santa Cruz significan sesenta dedicados a la composición. Se inician éstos en 1918, fecha en que su catálogo incluye la creación de *Tres Preludios* op. 1 para piano, y se extiende hasta 1978 en que termina una *Sonata* op. 38 para violoncello y piano, obra que me comenta en una de sus cartas, dentro de la regular correspondencia que hemos mantenido desde mi alejamiento de Chile en 1961. El número de obras escritas podría ser considerado pequeño por estar repartido en tan vasto período; podría merecer al observador ligero la opinión que la labor creadora de Domingo Santa Cruz ha sido marginal o de dedicación puramente esporádica. Aparte de que es en la calidad y no en la cantidad en lo que debe repararse al juzgar la obra de arte, nada sería más falso que suponer que la composición no haya constituido para nuestro octogenario artista su razón de ser en la música y la motivación fundamental de su vida.

Dentro de su personalidad multifacética, la que se refleja en la gigantesca labor que realizó como organizador eficaz e inteligente, como culto e imaginativo educador, como dinámico administrador y penetrante cronista, la creación musical, lejos de ser un aditamento, constituye una especie de centro de convergencia y, al mismo tiempo, de irradiación, hacia dónde se dirigen y de dónde proceden las fuerzas que son vitales a su existencia.

Desde 1918 hasta 1953, año en que se inicia un período de múltiples viajes fuera de Chile en cumplimiento de misiones internacionales<sup>1</sup>, su labor de creación es continua y, podría decirse también, sustanciosa. Domingo Santa Cruz no es un compositor de pequeñas piezas, de "Albumblätter". Cuando aborda el género breve —vocal, coral o instrumental—, lo hace en secuencias que en general comprenden más de dos o tres movimientos relacionados. Esto es importante considerarlo para explicarse que haya a veces,

<sup>1</sup> Más de doce viajes menciona el propio compositor entre esta fecha y 1968.

en su catálogo, espacios de dos o tres años entre una obra y la siguiente, lo que en general coincide con el trabajo en una composición de largo aliento.

Sin embargo, han sido fundamentalmente las contribuciones que Domingo Santa Cruz ha hecho en los terrenos marginales al de la composición lo que hasta el momento le han valido el mayor reconocimiento, dentro y fuera de Chile. Fue la imaginación y el realismo con que puso en movimiento la vida musical de su país, sacándola de un verdadero desierto, fue la visión y audacia que tuvo para seguir nuevos rumbos en los organismos internacionales de la música lo que lo transformó en una figura de perfiles sobresalientes en las Américas y Europa. Fue también esto mismo lo que lo hizo centro de vehementes ataques, especialmente en Chile. Cuando estos vinieron de espíritus elevados y objetivos, no hicieron más que confirmar la importancia de su obra. Cuando no, fueron producto de los naturales resentimientos que se generan alrededor de los hombres de valor y acción, o de diferencias generacionales.

En todo caso, fueron sus quehaceres como organizador los que despertaron reacciones, los que promovieron preocupación, los que ocuparon la atención del medio circundante, por encima de la obra de creación musical que él llevó adelante con constante e intensa dedicación.

El poder y reconocimiento que se confiere a una persona en virtud de su acción administrativa o de su habilidad para dirigir los destinos de una causa, por muy grandes y duraderos que sean, acaban por ser transitorios. Transitorios como son las estructuras de las instituciones o el rumbo mismo de las causas. El poder cesa cuando el tiempo para transferirlo a la generación que sigue sobreviene. El reconocimiento dura mientras los principios que sostienen la causa que defendemos mantienen su validez.

Domingo Santa Cruz, a estas respetables alturas de su vida, ya ha podido ver alterado o desaparecido algo de lo que construyó, ya sea por la fuerza de cambios que pueden ser transitorios o por la evolución ineludible y definitiva de la historia. En ochenta años de este inquieto siglo XX ha habido tiempo para eso y mucho más.

Queda, sin embargo, la obra de creación; su música, el mensaje de su espíritu expresado en términos que revelan tanto la tradición que los formó, como el momento y el mundo en que le ha tocado vivir. Esa es la que finalmente proyectará, más allá de sus días, la fuerza de su talento, de su recia formación y de su estética, la que se someterá al veredicto del tiempo que es, como lo expresara Alfonso Leng, "el insobornable maestro que enseña la eterna supremacía del espíritu"<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Discurso pronunciado durante la ceremonia de entrega a Domingo Santa Cruz del Premio Nacional de Arte, en el Teatro Municipal de Santiago, el 4 de diciembre de 1951. *RMCh*, VIII/42 (diciembre, 1951), p. 5.



Antes afirmé que por lo menos durante los treinta y cinco años que median entre 1918, en que Domingo Santa Cruz escribe su opus 1, y 1953, la continuidad de su labor creativa marcha a la par con la magnitud de los géneros que aborda. Pero hay otro hecho curioso que observar y es que, dentro de la referida continuidad, existen períodos de mayor concentración de obras, como por ejemplo, el de la década 1940-50. Durante ésta el compositor escribe desde su opus 16 al opus 28, secuencia que comprende una apreciable cantidad de sus obras de mayor aliento y profundidad, como sus cinco ciclos corales "a cappella": "*Canciones* op. 16 para coro mixto, *Madrigales* op. 17, *Canciones* op. 18 para coro masculino, *Cantares de la Pascua* op. 27 y *Canciones de primavera* op. 28<sup>3</sup>; sus dos obras sinfónico-corales, *Cantata de los Ríos de Chile* op. 19 y *Egloga* op. 26; sus *Variaciones* op. 20 en tres movimientos, para piano y orquesta; sus dos primeras sinfonías, opus 22 y 25, de un total de cuatro; su *Sinfonía concertante* op. 21 para flauta y orquesta; sus *Preludios dramáticos* op. 23 para orquesta, y de sus tres sobresalientes cuartetos de cuerda, el segundo, opus 24. Estas trece obras de proporciones mayores fueron producidas durante los diez años de mayor actividad en los otros niveles en que se desarrolló la carrera del músico: las institucionales y administrativas, las de promoción y docencia. Durante este período se desempeña como profesor universitario, crea y dirige el Instituto de Extensión Musical, establece un nutrido programa de intercambio con Estados Unidos en dos giras que realiza por ese país, se desempeña como Decano de Bellas Artes hasta 1948 y, en seguida, con el mismo título, preside la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, establece el Instituto de Investigaciones Musicales y el programa de folklore musical, funda la *Revista Musical Chilena*, pone en marcha los Festivales de Música Chilena y el sistema de estímulo a la composición por medio de los llamados Premios por Obra, establece los programas de radiodifusión, extensión popular y escolar y, en su calidad de Decano más antiguo de la Universidad de Chile, le toca en dos períodos desempeñar el rectorado.

He mencionado, aunque incompleta, la lista de las realizaciones que al margen de la composición desempeñara Domingo Santa Cruz durante su brillante década 1940-50. Sólo una parte de éstas —si no se tratara de una personalidad como la suya— habría superado la capacidad de cualquiera, y no por el factor tiempo, sino que por razones de simple desgaste físico e intelectual. Sin embargo, como hemos podido demostrarlo, la labor de creación se hizo más nutrida y, como el testimonio auditivo de los más connotados ejemplos de este período lo establecen, alcanzó también índices de

<sup>3</sup> Los textos poéticos de los ciclos op. 16, op. 17 y op. 28, como también en parte los del op. 27, agregados a los de la *Cantata de los Ríos*, los de *Cantos de soledad*, op. 10 y *Canciones del mar*; op. 29, para voz y piano, son todos del propio compositor.

profundidad, originalidad y precisión técnica singulares, no sólo en relación a su propia obra, sino que a la música en general. Estoy convencido de esto, a pesar de la decisión tomada, algunos años más tarde por el compositor, de revisar las partituras de las *Variaciones* en tres movimientos, la *Cantata de los Ríos de Chile* y la *Primera Sinfonía* en Fa.

Refiriéndose a su labor de creación musical durante esta década, Domingo Santa Cruz escribe que “constituyó ésta una avalancha de algo retenido, favorecida por las circunstancias únicas que vivíamos, en que la música chilena era colocada muy en alto en la Universidad de Chile”<sup>4</sup>. Diría yo que el torrente “retenido” se desbordó por la fuerza de circunstancias creadas por el propio compositor, desde su posición en las esferas universitarias, y, a la vez, fueron estas circunstancias las que lo estimularon a escribir. Como dijera antes, un flujo de irradiación y convergencia se hizo manifiesto entre el acto creador y sus actuaciones en los terrenos institucionales y universitarios.

Carlos Chávez rindió homenaje a Domingo Santa Cruz con una frase que satisface plenamente la visión que pretendo destacar. Escribió: “Las circunstancias hacen a los hombres y los hombres de genio hacen a las circunstancias”<sup>5</sup>.

Recuerdo muy bien esos años entre 1940 y 1950. El compositor escribía desde el amanecer en su estudio de la calle Europa, antes que el día de labores docentes y administrativas se iniciase. En algunas oportunidades llegué hasta su casa para trasladarnos juntos a las oficinas y aulas de la Facultad. Lo encontraba aún escribiendo, completando alguna idea, orquestando o trazando barras de compás antes de partir. Observé su pasión, la total y profunda identificación con la obra en proceso, su absoluta entrega a ésta cuando se sentaba al pequeño armonio que tenía en su estudio y me leía su manuscrito junto con cantar o silbar algunas líneas —por lo general las más agudas—, manteniendo con pericia una piedra sobre el teclado para ayudarse con los pedales armónicos graves. Actuaba en un estado de verdadero desdoblamiento y transmutación. Llegado el momento parecía desprenderse de este estado de ánimo para bajar al mundo de las realidades institucionales y docentes en que le tocaba actuar el resto del día, las que supo interpretar y manejar con una visión que no me cabe la menor duda surgía de su imaginación creadora y se alimentaba de ella. Por lo tanto, era el compositor el que seguía actuando, “recio y vehemente, autoritario y dúctil, detallista y sintético, apasionado y comprensivo”, como también supo interpretarlo el escritor Alfonso Bulnes<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> “Mi vida en la música”, copia dactilográfica del manuscrito, Vol. II, 3ª parte.

<sup>5</sup> Homenaje a Domingo Santa Cruz con motivo de habersele otorgado el Premio Nacional del Arte. *RMCh*, VIII/42 (diciembre, 1951), p. 147.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 144.

La mencionada década, en la obra de Domingo Santa Cruz, resume y perfecciona su pasado de compositor, se proyecta en el devenir, y aún lo anticipa, junto con incluir algunas incursiones hacia terrenos estéticos que no han de persistir, pero que dejarán rastros artísticos de gran valor.

Entre las obras de este período, pocas merecen un lugar más destacado dentro del repertorio coral contemporáneo que las que Domingo Santa Cruz escribe para voces "a cappella", medio en que se expresa con hondura de sentimientos y gran precisión técnica. Proceden éstas de esa línea evolutiva que se remonta a sus contactos con lo más selecto de la polifonía europea, desde 1917, cuando actuaba como director coral, y también a sus primeros ensayos de compositor en 1919, cuando escribe varias obras "a cappella" y un *Te Deum*, para coro, solistas, órgano y cuerdas, cuyo estreno él dirige. En 1926 sus *Dos canciones* para voces mixtas, sobre textos de Max Jara y Gabriela Mistral, continúan esta línea de desarrollo y anticipan un lenguaje armónico de gran individualidad que logra muy pronto establecer arquetipos que se hacen presentes en las obras de muchos compositores chilenos como Alfonso Letelier, René Amengual, Jorge Urrutia y Gustavo Becerra, y también los reconozco en mi propia obra coral.

Estos modelos estilísticos se observan tanto en las obras "a cappella", escritas en la década que he destacado, como en las dos para coro y orquesta que crea en este período. A pesar de que la orquesta agrega un ingrediente que exige consideraciones especiales, esta línea de evolución que va a rematar en su *Oratio Ieremiae Prophetae* op. 37, para coro y orquesta, de 1970, comienza a vislumbrarse principalmente en la *Cantata de los Ríos*, en sus torrentes polifónicos, su cromatismo y, a veces, en sus acres superposiciones armónicas, aunque lo íntimo, lo profundamente personal, lo casi confidencial e introspectivo de su creación más reciente y su atmósfera de revestimiento atonal no se percibe aún en 1941.

La *Egloga* de 1949, junto con reflejar muchos elementos característicos del estilo del compositor, pertenece a esa categoría de obras que representan una desviación temporal hacia senderos que en muchos aspectos podrían considerarse, si no ajenos, por lo menos paralelos a la línea evolutiva que su obra sigue sin quebranto a lo largo de toda su carrera. Yo definiría este fenómeno como una incursión neo-clasicista, que también se percibe en el *Segundo Cuarteto* de cuerdas, en los *Cantares de la Pascua*, en las *Alabanzas del Adviento* op. 30 (1952), aunque es menos evidente en la *Sinfonía* N° 2 para cuerdas, y muestra sus últimos vestigios en las *Endechas* op. 32, para tenor y conjunto de cámara, escrita en 1960.

Pero en la *Egloga* hay algo más. Diría yo que es un inconsciente o deliberado deseo del compositor, ya sea de despojarse de la complejidad que le es propia y que a veces se ha manifestado en un atormentado dramatis-

mo o bien de marginarse de esta introspección de mayor profundidad en su obra. Ahora quiere hablar claro y directamente a su público, a ese que él mismo había estado formando y educando desde su sitial universitario. La intención es auténtica y revela un caso muy corriente entre los compositores, aun los más grandes; considérense desde los "divertimenti" y "cassationi", de Haydn y Mozart, hasta las *Danzas Húngaras*, de Brahms, el *Bolero*, de Ravel, el *Scherzo a la Rusa*, de Stravinsky, la *Metamorfosis sobre temas de Weber*, de Hindemith, o *El Salón México*, de Copland. Entonces Domingo Santa Cruz encuentra una respuesta inmediata: crítica y público lo acogen con entusiasmo y le confieren a su obra el Premio de Honor de los Festivales de 1950.

Su elocuencia en el manejo del coro coloca a su extrovertida *Egloga* en el mismo nivel de calidad artística de las demás obras de este género, aunque hayan germinado estas últimas en terrenos más individuales y encierren un mensaje menos accesible al gran público. La *Egloga*, como dice Salas Viu, "con el empleo de una técnica más concentrada y sobria" consigue hacer más directo su mensaje<sup>7</sup>.

"Escribir para coro ha sido una de mis preferencias desde que a través de los coros tomé contacto con la música", escribe Domingo Santa Cruz<sup>8</sup>.

Habría que agregar que es el medio coral, con sus limitaciones de registro, su confinación a un número de partes restringidas, junto a la visión tan estrictamente idiomática que el compositor tiene del género, libre de todo subterfugio colorístico de procedencia instrumental, el que conviene a su lenguaje austero, a su vigor y pureza conceptual.

El ámbito absoluto del cuarteto de cuerdas le es afín como el del coro "a cappella", y por motivos muy similares, sobre todo cuando se considera que Domingo Santa Cruz procede, en el tratamiento de este género, de esta tradición rigurosa y a la vez capaz del más profundo dramatismo de un Beethoven, el que al mismo tiempo mantiene su distancia del colorismo de Bartók o de los malabarismos virtuosísticos posteriores, y que se coloca más cerca de Schoenberg, entre sus contemporáneos, y también de Hindemith, aunque orillando el academismo en que este último cayó al final de su vida.

El *Cuarteto* N° 2, escrito en la superactiva década de 1940-50, constituye, dentro de la producción de Domingo Santa Cruz, otro ejemplo de orientación neoclasicista, aunque muchos de los elementos que podrían citarse como propios a este ideal lo fueron desde antes y seguirán siendo característicos del lenguaje de este compositor, como por ejemplo, su adhesión a los principios formales de la sonata y a los conceptos estructurales de la

<sup>7</sup> Vicente Salas Viu, *La Creación Musical en Chile*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, c. 1951, p. 409.

<sup>8</sup> "Mi vida en la música", copia dactilográfica del manuscrito, Vol II, 3ª parte.

fuga, entre otros. La realidad es que aquí impera una objetividad que no se deja dominar por la pasión romántica a la que responde la mayor parte de su obra y que, a veces, se resuelve en soluciones de gran complejidad y en expresiones de gran patetismo. Este Cuarteto, por el contrario, es transparente, de expresión profunda pero contenida, es lírico dentro de un marco apolíneo. El desarrollo polifónico que es consustancial al estilo de Domingo Santa Cruz, trasciende aquí con nitidez e independencia de cada una de las partes. Predomina además un diatonismo, a veces de tinte modal, como en el hermosísimo "Tiento", segundo movimiento, que reemplaza al cromatismo dominante en otras obras de este compositor.

Todos estos rasgos que podrían definirse como una especie de paréntesis en el transcurso estilístico de Domingo Santa Cruz, de los que también participa la *Sinfonía concertante*, no privan a estas obras, y principalmente al Cuarteto, de ocupar un lugar muy destacado dentro de su producción. Representan una incursión a las regiones de una estética que no es la corriente en su obra, pero que a la luz de estos ejemplos demuestra que con emocionante elocuencia y maestría sabe manejar.

En la serie de sus cuartetos, el *Cuarteto* N° 2, que me honra con su dedicatoria, está escoltado por uno escrito en 1930, diecisiete años antes, y por otro terminado en 1959, doce años después. El *Cuarteto* N° 1, op. 12, precedido en su catálogo por los *Poemas trágicos* para piano, fue compuesto en una de esas épocas de gran actividad del músico en otras órbitas. Durante ésta promueve la creación y participa en el establecimiento de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, que confiere categoría de estudios superiores a los de música. En 1932, Domingo Santa Cruz pasa a ser su Decano interino y lo es en propiedad en 1933.

El *Cuarteto* de 1930, aunque comparte muchos rasgos con uno anterior escrito en Madrid<sup>9</sup> y con los dos que le siguen, especialmente en lo que se refiere a ciertas readaptaciones de algunos gérmenes de la tradición beethoveniana, refleja no obstante un sabor armónico impresionista y una temática en que no pasan desapercibidos algunos rasgos de ancestro español. Tras la incursión neoclasicista en el *Segundo Cuarteto*, el *Cuarteto* N° 3, op. 31, sin apartarse de la línea evolutiva de las obras que lo preceden, se aventura por las sendas de la atonalidad. Este nuevo camino no es accidental, puesto que iniciándose con esta obra va a hacerse presente en casi todas las que le siguen: en su *Quinteto* para vientos, op. 33 (1960), en su *Sinfonía* N° 3 (1965), su *Sinfonía* N° 4 (1968) y en su *Oratio Ieremiae*

<sup>9</sup> Juan Orrego-Salas, "Los Cuartetos de Cuerda de Domingo Santa Cruz". *RMCh*, VIII/42 (diciembre, 1951), pp. 62-89, incluye un comentario detallado de este *Cuarteto* en sol menor, escrito en 1923.

*Prophetae*, op. 37 (1970), y de acuerdo con la descripción del propio compositor, en su más reciente *Sonata* para violoncello y piano.

No adhiere Domingo Santa Cruz a los conceptos académicos de la dodecafonía ni del serialismo. Su espíritu es demasiado libre para encasillarse. Su incursión por la atonalidad más bien constituye una expresión natural de un lenguaje armónico que, con el correr del tiempo, parece reaccionar tanto contra las recurrencias frecuentes a los mismos sonidos de la escala, como apartarse de una interválica que envuelva tríadas mayores o menores, en favor de las segundas, séptimas y tritonos. Sin embargo, subsisten áreas de referencias tonales, aunque en frecuente mutación e incluso puntos cadenciales muy claros.

Los rasgos de la nueva estética, que se hacen presentes en las obras posteriores a 1960, no constituyen por lo tanto un salto inusitado a otras esferas, sino que una etapa dentro de una evolución paulatina. Esto no se logra sino que con una dedicación continuada y consistente, la que Domingo Santa Cruz ha logrado mantener, no a *pesar* de la multiplicidad de sus otros quehaceres, sino que *en virtud* de ellos, como fuerza complementaria y de refuerzo de éstos.

La continuidad es un componente inseparable de la evolución y la tradición, es continuidad en constante evolución y promueve persistentemente el cambio.

Esta continuidad puede haber sido en muchos instantes aparente dado su revestimiento exterior, pero su contenido se ha mantenido activo hasta hoy en la carrera de Domingo Santa Cruz y es la que le ha permitido evolucionar sin perder contacto con lo esencial de su arte. El creador que hay en él no ha dejado jamás de gobernar sus destinos a todos los niveles. La válvula de descarga más efectiva y permanente ha sido para él la música que ha escrito y ésta es la que proyectará su obra más allá de su existencia terrena.

Por desgracia, sus creaciones permanecen ocultas para los oídos de muchos: allí están materializadas en sus muy cuidadosos manuscritos en algún estante de biblioteca, en el archivo de algún centro especializado, o, cuando se les ha impreso, en el escaparate de una tienda del ramo, esperando. ¿Esperando qué?... Que les llegue el momento. Por de pronto, cuando se despeje la atmósfera cargada de artificiales formulismos y trucos usados y abusados por aquellos que se han dado el título de "vanguardistas" sin serlo en lo profundo, y así dar paso a lo sustancialmente nuevo. Luego, al nivel nacional, habrá que esperar también que se restituyan los mecanismos que antes permitieron al público chileno tomar contacto con la creación musical de su propia tierra.

Una comunidad desconectada de las expresiones de su propio arte es una comunidad despersonalizada, sin fisonomía propia, desviada del camino de sus tradiciones y de su cultura, que sólo viste ropas ajenas. Casi podría decirse que es un plagio social.

Esto fue lo que Domingo Santa Cruz precisamente pretendió obviar al crear los sistemas de estímulo y difusión de nuestra música, haciendo participar al público, como jurado, en la asignación de premios en los Festivales.

El público chileno de entonces pudo establecer un contacto más frecuente con las obras de sus compatriotas, pero las de este octogenario maestro siguen siendo en gran parte desconocidas. Los más jóvenes no han podido escuchar ejemplos tan fundamentales de la música chilena como sus *Variaciones* para piano y orquesta o su *Cantata de los Ríos*, sus cuatro sinfonías, sus cuartetos, sus ciclos de canciones y coros, sus refrescantes y expresivas *Cinco piezas* op. 14 para orquesta de cuerdas, algunas de las cuales en el pasado hasta lograron sobrepasar la convencional barrera de la "primera audición".

Quienes tuvieron la oportunidad de disfrutar de las memorables presentaciones de sus obras sinfónicas dirigidas por Armando Carvajal, Fritz Busch, Juan José Castro y Herman Scherchen, entre otros, y más tarde por Víctor Tevah, saben de la elevada experiencia artística de que se está privando al público que no ha logrado un conocimiento de ellas.

Mi participación como uno de los asistentes de Carvajal en la preparación del coro, y luego como miembro de éste entre las voces de bajo, en el estreno de la *Cantata de los Ríos* en noviembre de 1942, constituye un hito en mi vida de músico. La profundidad de emociones como ésta y de otras relacionadas con sus obras, la posibilidad de revivirlas con tanta intensidad, por sobre mi admiración por su artesanía como compositor, es la que reafirma mi convicción de que la música de Domingo Santa Cruz será reconocida tarde o temprano como la del artista y maestro chileno que con mayor fuerza y profundidad nos representa en este siglo XX, y se confirmará aquello que Gilbert Chase escribió en 1951, de que "es uno de los compositores más importantes de Latinoamérica"<sup>10</sup>; lo que manifestaron también Aaron Copland, Alberto Ginastera, Eugene Ormandy, Paul Paray y Robert Stevenson, entre otros.

Como promotor y organizador, Domingo Santa Cruz tiene ya un lugar asegurado en la historia de la Universidad de Chile y en el de las instituciones musicales de todo el país. Como miembro y dirigente de organismos internacionales lo tiene en los anales de aquellos en que participó. Como compositor tiene asegurado un lugar en el futuro, porque su obra, además

<sup>10</sup> *RMCh.* VIII/42 (diciembre, 1951), p. 146.

de su precisión y solidez técnica, revela una magia que trasciende su edificio sonoro, aquello que para Benjamín Britten estaría representado por ese algo que "no es palpable, pero le pertenece"<sup>11</sup>, el que por lo tanto no puede ser abordado por el análisis, porque representa una fuerza inherente a la personalidad, al talento, al espíritu del artista. Como maestro, amigo, colega y todo lo que nos ha unido en la proximidad y en la distancia geográfica, en el acuerdo y en el desacuerdo, Domingo Santa Cruz tiene un lugar de raíces cada vez más profundas en mi corazón.

Indiana University  
Mayo de 1979

<sup>11</sup> Palabras pronunciadas al aceptar el primer Aspen Award por servicios a la humanidad; *Saturday Review*, Nueva York, agosto 1964.



# Presencia del creador Domingo Santa Cruz en la Historia de la Música Chilena

por Luis Merino

## INTRODUCCIÓN \*

El 5 de julio pasado, Domingo Santa Cruz Wilson cumplió ochenta años. Hemos querido aprovechar esta ocasión tan significativa en nuestra vida musical para realizar una nueva revisión de la faceta más trascendente de su quehacer multifacético: la creación musical. Dada su calidad e importancia ha sido objeto de estudios por eminentes compositores, críticos y musicólogos nacionales, encabezados por Jorge Urrutia Blondel, quien en 1927 publicó en el número 4 de la revista *Marsyas* un penetrante comentario acerca de las *Dos canciones* op. 7 para coro mixto a voces solas, "Gemía la Tórtola" y "Rocío", la primera obra que revela el potencial creativo de Santa Cruz<sup>1</sup>. Posteriormente se destacan, entre otros, los escritos de los críticos Nino Colli<sup>2</sup> y Daniel Quiroga<sup>3</sup>; los medulares estudios del musicólogo Vicente Salas Viu —el único que ha proporcionado una visión de conjunto del compositor<sup>4</sup>—, y el aporte de otros creadores chilenos: René Amengual<sup>5</sup>, Gustavo Becerra<sup>6</sup>, Carlos Isamitt<sup>7</sup>, Alfonso Leng<sup>8</sup> y Alfonso Letelier<sup>9</sup>. Merece destacarse, además, lo realizado por Juan Orrego-Salas. En su calidad de Director de la *Revista Musical Chilena* organiza el número especial dedicado a Santa Cruz, con motivo de habersele conferido el Premio Nacional de Arte en 1951 (VIII/42), e incluye su artículo "Los Cuartetos de Cuerdas" —punto de partida indispensable para la definición del lenguaje del compositor<sup>10</sup>— versión castellana de la monografía "The String Quartets of Santa Cruz", publicada en la prestigiada revista musicológica *The Musical Quarterly*, XXXIV/3 (julio, 1948).

Partiendo de este legado de análisis y reflexión, el presente estudio tiene como propósito configurar la trayectoria creativa del compositor, vale decir, la secuencia de permanencia y cambio estilístico, desde las *Dos canciones* op. 7 de 1927, hasta la *Sonata* op. 38 para cello y piano completada en septiembre de 1975. Esto involucra dos tareas fundamentales: una síntesis y revisión crítica de las obras que ya han sido analizadas, las que abarcan hasta las *Seis canciones de primavera* op. 28 compuestas en 1950, y la síntesis global de las nueve obras completadas posteriormente, desde las *Canciones del mar* op. 29 hasta la *Sonata* op. 38 para cello y piano. El estudio

\* Los dibujos musicales han sido realizados por Danitza Fuentes y Efrén Capdevila. Este estudio forma parte de un proyecto iniciado en 1977 con el apoyo de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation y la Universidad de Chile.

se enmarca en un método que conjuga tanto los aspectos intrínsecos de la obra musical misma como su contexto social, histórico y humano.

#### ASPECTOS GENERALES

Desde una perspectiva histórica, Domingo Santa Cruz es el último de la generación de los grandes compositores chilenos nacidos en el siglo XIX. En orden cronológico, figuran en este grupo Próspero Bisquertt (1881-1959), Alfonso Leng (1884-1974), Enrique Soro (1884-1954), Pedro Humberto Allende (1885-1959), Carlos Isamitt (1887-1974) y Acario Cotapos (1889-1959). Su labor creativa es de fundamental importancia en la historia de la música chilena, pues marca hitos que, de una manera u otra, han servido como marco de referencia para los compositores ulteriores. En otras palabras, con ellos se inicia una tradición creativa nacional que se transmite gracias a la orgánica promoción, difusión y preservación impulsada por Santa Cruz. La falta de una estructura similar hace que el legado musical de compositores decimonónicos de la calidad de José Zapiola o Federico Guzmán tenga vigencia durante un período sumamente restringido, cayendo en el olvido después de la muerte de sus creadores.

A primera vista la producción de Santa Cruz podría parecer reducida en términos cuantitativos, en comparación con la de otros compositores nacionales. Consta de 38 opus completados, distribuidos más o menos equitativamente entre la música puramente instrumental y la música con texto. Sin embargo, en ningún caso aparece reducida si se la evalúa desde un punto de vista cualitativo. En primer término ella se realizó junto a las pesadas tareas de intensa organización institucional y administrativa, durante un lapso superior a los treinta años, lo que impidió al compositor tener la tranquilidad espiritual necesaria para el desarrollo cabal de su creación artística. Habría, además, que considerar esa faceta suya definida tan adecuadamente por Gustavo Becerra: "De la personalidad de Santa Cruz cabe destacar su predilección por las estructuras monumentales... [sus] obras [tienen] tesis con exigencias técnicas exhaustivas", y agrega que "la mayor parte de su actividad creadora se ha concentrado en la solución de problemas de [grandes] proporciones"<sup>11</sup>. Obviamente este enfoque, conjugado con la actitud profundamente autocrítica del compositor, ha sido fundamental para el volumen de su creación y la comunicación de ésta con el público.

La música de Santa Cruz tiene un sello intensamente personal emparentado espiritualmente con la música de Alfonso Leng<sup>12</sup>, Alfonso Letelier<sup>13</sup> y León Schidlowsky<sup>14</sup>. El compositor exterioriza un mundo afectivo muy íntimo más que una configuración autónoma. Su personalidad de gran intensidad emotiva e intelectual se expresa siempre con sinceridad directa.

Sus composiciones tanto vocales como instrumentales incluyen indicaciones en castellano no solamente sobre los elementos externos de la agógica o dinámica, sino que sobre el carácter y emoción de la música. A modo de ejemplo, valgan las indicaciones de una obra temprana, las *Viñetas* op. 8 y de la más reciente composición de su catálogo, la *Sonata* op. 38 para cello y piano. Sobre la primera de ellas escribe: "Lento y fúnebre"; en la N° 2: "Con profunda desolación"; en la N° 3: "Moderado muy expresivo y triste", "Poco más inquieto", "Dolorosamente", y en la N° 4: "Burlescamente" o "cómicamente". En la *Sonata*, la indicación que encabeza el movimiento central dice: "Muy lento, cantando libre y dramáticamente".

### FASES CREATIVAS

La trayectoria creativa de Domingo Santa Cruz puede dividirse en tres etapas que abarcan: (a) 1926-1929, (b) 1930-1952 y (c) 1959 hasta la actualidad. Tal como dijéramos en artículos anteriores, estas etapas sirven de puntos de referencias metodológicos. No representan, por lo tanto, divisiones tajantes, sino que hitos fijados para una mayor perspectiva de la permanencia y los cambios en su música.

#### INICIACIÓN, 1926-1929

Esta etapa marca el inicio de una serie de fenómenos fundamentales. Partiendo de la Asamblea Inaugural de la Sociedad Bach como entidad pública, el 1° de abril de 1924, Santa Cruz establece las líneas directrices que conducen a la institucionalización definitiva de la vida musical chilena. Impulsa una vigorosa actividad encauzada a ampliar el vocabulario musical y el repertorio que debe ofrecérsese al público chileno. A través de conciertos y conferencias difunde las obras de los maestros de la Edad Media, el Renacimiento, el Barroco (Juan Sebastián Bach, principalmente), el Romanticismo e Impresionismo; muchas de ellas eran totalmente desconocidas hasta ese momento<sup>15</sup>. Un logro notable es la fundación y organización del Conservatorio Bach, en 1927. Su estructura curricular es la base del ulterior Conservatorio Nacional y en ella se advierte un sentido pedagógico funcional, un énfasis en la formación integral del músico, la preocupación por el estudio sistemático de la composición y la pedagogía, la incorporación de la Historia de la Música y el Análisis con enfoque musicológico moderno, y la importancia de la música contemporánea chilena y europea al mismo nivel de la de extracción clásico-romántica<sup>16</sup>. Finalmente, cabe recordar la fun-

dación de la revista *Marsyas*, en 1927, comienzo efectivo de la actividad musicológica en Chile<sup>17</sup>.

Su actividad creativa tiene un punto de partida tan doloroso como decisivo: la muerte de su primera esposa, Wanda Morla Lynch, el 14 de abril de 1926. Su dolor, unido al sabio consejo materno, lo impulsa definitivamente a abandonar el Ministerio de Relaciones Exteriores para dedicarse definitivamente a la "música, y sobre todo su causa"<sup>18</sup>. Su mundo interior, atormentado y desolado, se expresa fundamentalmente a través de la pequeña forma, en ciclos de música para piano, *Viñetas* op. 8, *Cinco poemas trágicos* op. 11 para voz y piano, *Cuatro poemas* de Gabriela Mistral op. 9, los *Cantos de soledad* op. 10 y *Dos canciones* op. 7, que fueron compuestas un poco antes y que están dedicadas "A Wanda, que canta con nosotros".

La música se hermana con la poesía en función de este propósito expresivo. Los *Cinco poemas trágicos* op. 11 se acompañan de epígrafes poéticos en prosa de Juan de Armaza, el poeta e historiador chileno Alfonso Bulnes, procedentes de un libro cuyo título es, curiosamente, *Viñetas*<sup>19</sup>, y que glosan la música en forma similar al comentario que Pedro Prado hace de las *Doloras*, de Alfonso Leng, obra asociada espiritualmente a la música pianística de Santa Cruz. "Rocío", segunda canción del op. 7, y los *Cuatro poemas* de Gabriela Mistral op. 9 se inspiran en versos de la gran poetisa Premio Nobel 1945, con la que Santa Cruz tiene una profunda afinidad. Para el compositor ella es, entre los poetas chilenos, "quien mejor conjugó su lirismo y su drama con el sentimiento que predomina en mis obras a lo largo de cuarenta años"<sup>20</sup>. De esta conjugación surge el lirismo musical de "Rocío", "Piececitos" y "La lluvia lenta" en variadas atmósferas armónicas, en contraposición al denso y monocromo dramatismo de "Árbol muerto" y "Tres árboles".

Además de Gabriela Mistral, Santa Cruz se inspira en Max Jara para la primera de las *Dos canciones* op. 7. En cambio, los *Cantos de soledad* op. 10 llevan poemas del mismo compositor. Los dos primeros, "Dolor" y "Madre", son prosa poética, mientras que el tercero, "Canción de cuna", está en cuartetas rimadas. La línea vocal de este último es una auténtica canción de cuna que entonaba su esposa Wanda, cuya placidez pone de relieve el desgarrado sentimiento que late en estos versos y en las restantes dos canciones. Así se inicia su trayectoria como compositor-poeta que lo lleva a ocupar un sitio de importancia en la música chilena. Una gran parte de su música vocal ulterior está escrita sobre textos propios.

El sentido expresivo es un factor de gran peso en el tratamiento de la textura, por sobre el contrapunto de las etapas posteriores, Santa Cruz enfatiza el elemento armónico melódico. Coexisten dos facetas que son de importancia crucial en su lenguaje. La primera es la vertiente impresionista,

de gran ascendiente entre los compositores de su generación. Puede apreciarse en los frecuentes pedales armónicos, en las configuraciones melódicas pentáfonas o hexáfonas de "Rocío" (*Dos canciones* op. 7) y en el primero de los *Cinco poemas trágicos* op. 11; en la morfología de los acordes, en especial en el manejo de séptimas, novenas, sextas agregadas y tríadas aumentadas; el enlace paralelo de tríadas o acordes complejos (por ejemplo, en "Piececitos" del op. 9); la creación de atmósferas de color sonoro, tales como las de "La lluvia lenta" del op. 9 y la repetición de cortos motivos o frases. Esto último lo ilustra el siguiente ejemplo en el que la voz superior reitera una figura de construcción hexáfona a la manera característica de Debussy. No obstante, Santa Cruz evita la simetría o repetición literal, al introducir variantes en la armonía que acompaña estas reiteraciones.

Ej.1  
CINCO POEMAS TRAGICOS Op. 11, cc 5-11

LENTO  
accelerando  
f  
mf  
(más suave)  
ritardando

La segunda faceta, en cambio, tiene un origen muy diferente y se caracteriza por una fuerte densidad armónica. Este término lo definimos como el número de notas diferentes que constituyen un determinado acorde. El enlace de acordes procede de un movimiento pronunciadamente cromático, tanto en la música instrumental como en la vocal. Esto dificulta la ejecución por los consiguientes problemas de afinación, principalmente de las *Dos canciones* op. 7. En general, Santa Cruz evita la tríada consonante durante esta etapa, excepto cuando busca un determinado efecto expresivo. Por ejemplo, en "Gemía la tórtola" del op. 7, le sirve para subrayar el verso "límpido cristal". En cambio, el título tan significativo de la segunda de las *Víñetas* op. 8, "Desolada", se traduce en la sucesión de densos acordes politonales sin reposo consonante que permita un respiro. Esto se advierte de manera más ostensible aun en los *Cuatro poemas* de Gabriela Mistral op. 9. Los "Tres árboles", por ejemplo, tiene una escritura de sonoridad prácticamente dodecafónica, acentuada por disonantes paralelismos acorda-

les. El ejemplo siguiente muestra el exacerbamiento de la densidad cromática en un acorde que superpone siete notas diferentes.

Ej. 2  
 CUATRO POEMAS de Gabriela Mistral Op. 9, III, oc. 24-28  
 MOVIMIENTO MODERADO  $\text{♩} = 104$   
 (más inquieto) Más lento

co - mo des o - jas son le - nos de rue - go

*cresc.* *ritardando* *ff*

Sin embargo, Santa Cruz no cae en el atonalismo absoluto, y tanto aquí como en sus etapas posteriores maneja bases tonales que sirven como hitos de referencia. Se definen mediante pedales armónicos y ostinatos que tienen un papel destacado en el segundo y quinto de los *Poemas trágicos* op. 11. El “ambiente monótono y cansado” del segundo, tiene un Mi como eje tonal de la sección inicial y final, mientras que “el ambiente diáfano y helado” del quinto, se configura alrededor de un Si bemol, “nota pareja e indiferente”, reiterada a través de todo el trozo.

La línea melódica es de angulosidad pronunciada. Más que extensos trazos melícos, Santa Cruz prefiere la elaboración de cortos motivos en variados ropajes rítmicos y diferentes contextos armónicos. La tercera de las *Viñetas* op. 8, “Clásica”, por ejemplo, se basa en un motivo cuya trayectoria es la siguiente: Do-Re-Si bemol-La. Otros ejemplos destacados, son el primer poema del op. 9, “Arbol muerto”, y los *Poemas trágicos* op. 11, Nos. 1, 3 y 4. Es de interés evocar el siguiente pasaje del primero de ellos, por la elaboración motivica puesta al servicio de la expresividad emocional del compositor (Ver ej. 3).

Siguiendo la tónica expresiva de esta etapa, su música es por lo general lenta. Cada trozo es una miniatura con sentido completo, estructurada en forma de canción, que a menudo concluye en *p* o *pp*, lo que realiza todavía más su unidad expresiva. Es el caso de la segunda de las *Dos canciones* op. 7 (“Rocío”), las tres primeras *Viñetas* op. 8, los *Poemas* I, II y IV de Gabriela Mistral op. 9, la totalidad de los *Cantos de soledad* op. 10 y los *Cinco poemas trágicos* op. 11. Solamente la última de las *Viñetas* op. 8 tiene un movimiento rápido y nervioso, con ciertas resonancias hispanistas, pero en

♩ 3  
**CINCO POEMAS TRAGICOS Op. 11. I. oc 45-52**  
 RETENIDO LENTO *con azzura*  
*tristemente*  
*pp* *mf*  
*diminuendo y rel.* *interrogada con insistencia* *mp*

ningún caso contradice este *Affekt* predominante, más bien lo reafirma de manera diferente.

#### MADURACIÓN, 1930-1952

En lo institucional, esta etapa marca el logro de objetivos de decisiva importancia para la vida musical chilena. La actividad de difusión continúa a través de la Asociación Nacional de Concursos Sinfónicos en la que Santa Cruz participa como miembro fundador desde 1931, y que estrena en Chile gran número de obras contemporáneas, tanto europeas como nacionales<sup>21</sup>. Santa Cruz juega un papel decisivo en la fundación de la Facultad de Bellas Artes, legalizada mediante el D.F.L. N° 6.348, del 31 de diciembre de 1929, de la que ocupa el cargo de Decano interino en 1932 y de Decano en propiedad al año siguiente. Por primera vez en Chile, la música junto a la plástica logran el rango de disciplinas universitarias<sup>22</sup>. Este proceso se enriquece con la Ley 6.696, del 2 de octubre de 1940, que crea el Instituto de Extensión Musical, el que pasa a integrar los organismos de la Universidad de Chile en virtud de los artículos 14, 15, 16 y 36 del D.F.L. N° 64.817, del 26 de agosto de 1942. Dependiente del Instituto son la Orquesta Sinfónica de Chile, inaugurada oficialmente el 7 de enero de 1941, además del Coro Universitario y del Ballet Nacional, fundados en 1945<sup>23</sup>. Si agregamos los sistemas de estímulo: Festivales de Música Chilena y Premios por Obra, cuyos reglamentos se aprueban por Decreto Universitario N° 1.128, del 22 de agosto de 1947<sup>24</sup>, llegamos a la época más brillante de la historia de la música nacional, con la consolidación y maduración de una infraestructura cuyo objetivo prioritario es promover vigorosamente la creación nacional.

Santa Cruz llega a la cúspide jerárquica universitaria al asumir el cargo de Vicerrector de la Universidad de Chile en 1944 en su calidad de Decano

más antiguo, y subroga al Rector en 1948 y 1951. Entre 1941 y 1942 impulsa el intercambio cultural para las artes plásticas y la música, lo que permite a Juan Orrego-Salas y a varios otros compositores chilenos como Claudio Spies, René Amengual, Carlos Riesco y Alfonso Montecino, realizar estudios avanzados en los Estados Unidos. Al mismo tiempo, ejerce desde 1942, año en que es nombrado Profesor de Composición del Conservatorio, una influencia importante como maestro de varios compositores. Podemos mencionar en orden alfabético a Gustavo Becerra, Carlos Botto, Salvador Candiani, Celso Garrido-Lecca, compositor peruano, quien por muchos años residiera en Chile, Angel Hurtado, Alfonso Montecino, Juan Orrego-Salas y Sylvia Soublette<sup>25</sup>.

Su obra creativa abre surcos de no menor importancia en la historia de la música chilena. En 1932 completa su primera obra de magnitud, el *Cuarteto* N° 1 op. 12, estrenado en agosto de ese año por el cuarteto integrado por Luis Mutschler (violín I), Ernesto Ledermann (violín II), Raúl Martínez (viola) y Angel Ceruti (cello). Este conjunto realizó un muy positivo aporte a nuestra cultura, estrenando en Chile obras contemporáneas para cuarteto en audiciones que se realizaban con cierta frecuencia en el Teatro Miraflores. El *Cuarteto* de Santa Cruz figura además entre las primeras obras nacionales de enjundia en el terreno de la música de cámara, después del *Cuarteto* en La de Enrique Soro, compuesto en 1903 y estrenado en Milán el mismo año<sup>26</sup>. En estricto orden cronológico, no obstante, después del *Cuarteto* de Soro viene el de Carlos Isamitt, compuesto entre 1925 y 1928, pero que sólo fue estrenado en 1943 en el Salón Oficial de Bellas Artes por el cuarteto del Instituto de Extensión Musical<sup>27</sup>, conjunto que cuatro años más tarde estrena el *Cuarteto* de cuerdas en modo Dorio, completado por Pedro Humberto Allende en 1945<sup>28</sup>.

La producción instrumental de cámara de Domingo Santa Cruz correspondiente a esta etapa, se completa con las *Imágenes infantiles* op. 13 para piano, las dramáticas *Tres piezas* op. 15 para violín y piano, y el enjuto *Cuarteto* N° 2 op. 24.

El compositor aborda la música orquestal con las *Cinco piezas* op. 14 para orquesta de cuerdas, las *Variaciones* op. 20 en tres movimientos para piano y orquesta, la *Sinfonía concertante* op. 21 con flauta solista, hasta culminar con la *Sinfonía* N° 1 en Fa op. 22. Esta última, compuesta en 1946, marca otro hito de importancia en nuestro país. Salas Viu escribe: "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"<sup>29</sup>. Agrega que "esta significación histórica se amplía con... ser la obra de Santa Cruz la creación musical de más vasto aliento producida en Chile a partir del poema



sinfónico 'La Muerte de Alsino' de Alfonso Leng, ejecutado en 1922"<sup>30</sup>. A ella le siguen otras dos composiciones para orquesta, los *Preludios dramáticos* op. 23 y la *Sinfonía* N° 2 op. 25 para orquesta de cuerdas.

La música coral cobra en esta etapa una gran importancia. Compone seis ciclos que demuestran su madurez en un medio que le es particularmente dilecto, desde su fructífero trabajo frente al Coro de la Sociedad Bach. Al respecto, Santa Cruz dice: "Es cierto que el escribir para coro ha sido una de mis preferencias desde que, a través de los coros también, tomé contacto íntimo con la música"<sup>31</sup>. Estos ciclos son los siguientes: *Cinco canciones* op. 16 sobre textos del autor para coro mixto o solistas; los expresivos *Tres madrigales* op. 17 sobre textos propios para coro mixto a cinco voces a cappella; las *Tres canciones* op. 18 para coro de hombres a cuatro voces con poemas de Lope de Vega y el Marqués de Santillana, más una paráfrasis propia del Salmo XXII. Dos composiciones de gran frescura, los *Cantares de la Pascua* op. 27, con un total de diez para voces iguales (altas) sobre textos propios, más algunos de origen folklórico o del oficio litúrgico de Navidad; las *Seis canciones de primavera* op. 28 para coro mixto a cappella, sobre textos del compositor, y finalmente las *Alabanzas del Adviento* op. 30 para coro de niños y órgano, sobre textos y melodías del folklore religioso chileno. *La Cantata de los Ríos de Chile* op. 19, compuesta en 1941, abre otro surco en la música chilena, al ser la primera composición sinfónico-coral de largo aliento producida en nuestro país. De ella se han estrenado solamente los dos primeros madrigales, los ríos Maipo y Aconcagua, sobre poemas del compositor. Le sigue, ocho años más tarde, la popular *Egloga* op. 26, sobre un poema de Lope de Vega. Su producción de esta etapa se completa con un extenso ciclo para voz y piano sobre poemas propios, las *Canciones del mar* op. 29, completadas en 1955.

Corresponde ahora precisar los rasgos más sobresalientes de esta etapa. Para no extendernos demasiado, sintetizamos los resultados de nuestro análisis sobre la base de los siguientes puntos: (1) armonía y melodía; (2) contrapunto e independencia lineal; (3) timbre, dinámica y agógica; (4) sintaxis y unidad formal, y (5) lo expresivo, la naturaleza y lo popular.

#### ASPECTOS GENERALES

A partir de esta etapa la intimidad expresiva deja de ser la tónica primordial de la música de Santa Cruz. Con mucho acierto, Alfonso Letelier habla de "una cierta tendencia hacia la monumentalidad y no sólo a aquella íntima... sino también a la formal, a la exterior"<sup>32</sup>. La música gana en dinamismo, variedad, extensión y complejidad como resultado de la conjunción de variados factores. En lo personal encuentra la resignación que sigue al

doloroso trauma de la separación y a la aceptación de la soledad, su "fiel compañera". En lo musical está su apertura a las corrientes estilísticas europeas y al estudio acabado de nuevos compositores. Su conocimiento de la obra de los maestros de la Edad Media y el Renacimiento, de Juan Sebastián Bach, Beethoven, Wagner, Debussy y muchos otros, se enriquece con la música de Paul Hindemith, Béla Bartók y Alban Berg. Hindemith y Bartók obran como verdaderos elementos catalíticos en Santa Cruz, al punto que la creación de su *Cuarteto* N° 1 op. 12 es decisivamente estimulada por la audición y análisis del *Cuarteto* op. 22 de Hindemith y el *Cuarteto* N° 2 de Bartók. Acerca del Cuarteto de Hindemith, Santa Cruz escribe: "La audacia, la maestría de esta composición me cautivó y abrió vetas dormidas que los muchos análisis hechos me habían ya revelado"<sup>33</sup>.

### *Armonía y Melodía*

Esta ampliación de su horizonte estilístico redonda decisivamente en la concreción de rasgos definitivos. Desaparecen las facetas contrapuestas de la armonía de su primera etapa. El fluir armónico se torna homogéneo, centrándose en las combinaciones de quintas, cuartas, séptimas y novenas y en el enlace cromático de los acordes, evitando las duplicaciones en terceras. La tríada consonante adquiere mayor importancia en los centros de atracción armónica y en las bases tonales, conjuntamente con los ostinati y los pedales armónicos. Ocasionalmente se advierte la exacerbación del cromatismo armónico conducente a sonoridades dodecafonicas, por ejemplo, a través del tercer movimiento, lento, del *Cuarteto* N° 1 op. 12, en el tema principal de las *Variaciones* en tres movimientos op. 20, y en el segundo de los *Pre-ludios dramáticos* op. 23. No obstante, la tensión disonante es muy homogénea, sin la gradación de color armónico, por ejemplo, de la música de Pedro Humberto Allende. Sin duda existen variadas causales para este fenómeno, pero cremos que una de las razones más importantes es la planteada por Salas Viu, en el sentido de que el tratamiento armónico nace frecuentemente "de la conducción de las voces, no de un concepto vertical, en disposición de acordes sobre notas fundamentales en el grave, sino por el movimiento de partes reales de un tejido polifónico"<sup>34</sup>. Esto no es óbice para que Santa Cruz desarrolle arquetipos armónicos, los que, según Juan Orrego-Salas, están presentes en la música de Alfonso Letelier, René Amengual y Jorge Urrutia, además de la de Becerra y la suya propia.

La melodía gana en prominencia, claridad y fluidez, al mismo tiempo que asume un papel de mayor importancia estructural, sobre todo en los puntos de exposición temática. Por lo general se distingue nítidamente de la armonía en virtud de su configuración pronunciadamente modal y por el

movimiento diatónico. Existe aquí un lazo con su maestro Enrique Soro. Ambos compositores saben como cantar melódicamente dentro, por supuesto, de lenguajes creativos bastantes diferenciados<sup>35</sup>. Observamos también su relación con Juan Orrego-Salas, para quien la melodía tiene un papel protagonista como “germen emotivo” del fluir sonoro<sup>36</sup>. El siguiente ejemplo de la *Sinfonía concertante* op. 21 muestra una bella y expresiva melodía en la flauta que se despliega líricamente sobre un fondo armónico de la orquesta.

Ej. 4  
SINFONIA CONCERTANTE op. 21, II, ec. 12-17

RITMO JUSTO (♩ = 84) (cantando)

Flauta solista

Violín 1  
Violín 2

Viola cellos

C. bajos

*p* expresivo siempre

*pp*

Frecuentemente la línea melódica se estructura mediante la reiteración motivica. Este rasgo ya fue destacado en la primera etapa, como resultado de la vertiente impresionista que prevalece en las obras tempranas. En la presente etapa, Santa Cruz supera el impresionismo alcanzando un gran refinamiento y sofisticación en la elaboración motivica. Su característica aversión por la simetría, la regularidad y la repetición literal, lo impulsa a profundizar tres procedimientos para lograr variedad: (a) la reiteración de los motivos en los diferentes pulsos del compás, (b) los cambios del contorno melódico en las diferentes apariciones del motivo, generalmente por agregaciones de sonidos que producen un verdadero crecimiento motivico, y (c) el empleo de ritmos irregulares. El siguiente ejemplo ilustra esta faceta tan característica de Santa Cruz, con el tratamiento separado o copulativo de los procedimientos anotados.

Ej. 5a  
**CINCO PIEZAS** Op. 14, II, C.C. 6-14  
 INQUIETO Y DOLOROSO  $\text{♩} = 132$

VIOLA  
 sola

*p cantando, muy expresivo*

*p*

Ej. 5b  
**PRELUDIOS DRAMATICOS** Op. 23, I, C.C. 7-16  
 PLACIDAMENTE  $\text{♩} = 82$

PIANO  
 Solo

*p expresivo*

*p*

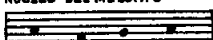
*aument. ... mf*

Conectado con lo anterior están las configuraciones melódicas, verdaderas constantes de su estilo, que reaparecen en variadas maneras y con diferentes propósitos expresivos a través de su música vocal e instrumental. Este es otro punto de contacto con Alfonso Leng, compositor cuya “persistencia motívica” tan expresiva ha sido exhaustivamente estudiada por Gustavo Becerra en “‘El Leit Motiv’ en la Obra de Alfonso Leng”<sup>37</sup>. Es a otro compositor chileno —Alfonso Letelier— a quien le cabe el mérito de haber descubierto algo semejante en la música de Santa Cruz<sup>38</sup>. Propósito de los siguientes párrafos es el análisis e ilustración de esta faceta, agregando otras configuraciones melódicas a las ya discutidas por Letelier.

En general las configuraciones tienen un movimiento gradual característico del compositor y un equilibrio pendular, gracias a la recurrencia de notas pivotes en diferentes puntos de la melodía. La gran mayoría de los saltos en la melodía se compensan mediante un desplazamiento en la dirección opuesta, similar al equilibrio melódico de la polifonía sacra de la segunda parte del siglo XVI. Las configuraciones se pueden dividir en dos grupos: el primero combina intervalos de segunda y tercera, mientras que el segundo incluye solamente intervalos de segunda. Al primer grupo pertenecen los siguientes tres melodiosos:

- (1) de movimiento rotatorio y de aparición muy frecuente (Ver ej. 6);
- (2) de movimiento en terceras ascendentes y descendentes, con una semántica expresiva muy clara, la tristeza, la desolación y la súplica, según se puede observar en los ejemplos vocales (Ver ej. 7);
- (3) de movimiento descendente, que se emplea por lo general en tempi rápidos y ágiles (Ver ej. 8);

Ej. 6a  
NÚCLEO DEL MELOTIPO



Ej. 6b  
CINCO CANCIONES Op. 18, III, cc. 1-5  
TRANQUILO  $\text{♩} = 60$  con ternura y recogimiento

♩ *pp* To - do se - gú - tá dur - mien - do pa - ra - rru - nar - te paz

Ej. 6c IV, cc. 1-2  
ALEGREMENTE  $\text{♩} = 86$

♩ El Rey de mis al - bo - ra - das

Ej. 6d  
TRES CANCIONES Op. 18, III, cc. 1-2  
ANIMADO  $\text{♩} = 108$

♩ Mo - zo tan ter - mo - so non vien la tron - te - ra

Ej. 6e  
CANTATA DE LOS RIOS, Op. 19, II, Rio Aconcagua, cc. 1-5  
MUY TRANQUILO Y PASTORIL  $\text{♩} = 80$

*Op. solo* *pp* *espr. libremente*

Ej. 6f  
EGLOGA Op. 26, cc. 115-117

MENOS MOVIDO Y MUY EXPRESIVO  $\text{♩} = 84$   
*p* Co - rru - gun man - sea - rro - yue - lo

Ej. 6g  
CANCIONES DEL MAR Op. 29, VI, cc. 2-3

MOVIDO Y DIAFANO  $\text{♩} = 80$   
*p* Del mar es due - ña la lu - na

Al segundo grupo pertenece una configuración de movimiento ondulante predominantemente descendente que tiene un correlato expresivo en el lenguaje del compositor, semejante al que hemos señalado para el melotipo 2 (Ver ej. 9).

Este tratamiento de la melodía constituye otro punto de contacto entre la música de Santa Cruz y la de Orrego-Salas. En "Visión del compositor Juan Orrego-Salas", destacábamos esa "conformación tan característica suya generada por la reiteración o transformación motivica"<sup>39</sup>. Los ejemplos 2 y 3 de ese artículo, extractados de la *Cantata de Navidad* op. 13 y del *Concierto* op. 28 para piano y orquesta, ilustran "la transformación creciente de un motivo muy expresivo"<sup>40</sup>. Es notable la similitud entre el contorno de los motivos citados en estos ejemplos y el primero de los melotipos de Santa Cruz. Todo esto, a nuestro juicio, configura una interrelación estrecha entre ambos creadores, la que estudiaremos más en detalle en las secciones siguientes de este trabajo.

### Contrapunto e Independencia Lineal

El contrapunto cobra una gran importancia en su lenguaje creativo desde el *Cuarteto* N° 1 op. 12. Su polifonía tiene una acentuada complejidad de

tejido, resultado de dos factores principales. El primero es la tensión disonante sostenida y el cromatismo de la armonía. El segundo, la densidad de la trama, producto del alto número de líneas polifónicas que se mantienen en constante movimiento. Desde las *Cinco piezas* op. 14 para orquesta de cuerdas, integra a su música todo su bagaje de conocimientos de imitación y de procedimientos contrapuntísticos de extracción tanto renacentista como barroca. Se destaca su afinidad con el madrigal y motete del Alto Renacimiento que conoce íntimamente por su labor como director de coros y musicólogo. Su estructura, la sucesión de secciones imitativas u homofónicas, que corresponden a las diferentes frases del texto, están presente tanto en su obra coral como sinfónico-coral. Podemos mencionar la segunda de las *Dos canciones* op. 7, "Rocío", también "Barcos quietos", primero de los *Tres madrigales* op. 17 y "Querría para el amor", segunda de las *Seis canciones de primavera* op. 28<sup>41</sup>. En mayor escala está presente en la estructura del "Aconcagua, telar de los cielos", segundo madrigal de la *Cantata de los Ríos de Chile* op. 19, y en la *Egloga* op. 26, organizada como un extenso friso sinfónico-coral<sup>42</sup>.

Ej. 7a  
 NUCLEO DEL MELOTIPO

Ej. 7b  
 CINCO PIEZAS Op. 14, I, cc. 1-3

GRAVE  $\text{♩} = 48$

*f* *solemne* *mf*

Ej. 7c  
 TRES CANCIONES Op. 18, II, cc. 13-17

ALGO MAS MOVIDO

*p* i se - ñor! i se - ñor! i se - ñor! i se - ñor!

Ej. 7d  
 EGLOGA Op. 26, cc. 289-294

MAS MOVIDO  $\text{♩} = 72$

*p* Por o - tra par - te ve - ní - a de sus tris - tes la cau - so

Ej. 7e  
 SINFONIA N° 3 Op. 34, II, cc. 66-67

MUY LENTO, DESOLADO  $\text{♩} = 54$

*p* *esp. libremente*

Ej. 7f  
 ORATIO Op. 37, cc. 126-129

LENTO  $\text{♩} = 69$

*p* qua - re in per - pe - tu - um

Ej. 7g  
 cc. 149-150

ad Do - mi - num

Ej. 8 a  
 NUCLEO DEL MELOTIPO

Ej. 8 b  
 DOS CANCIONES Op. 3 II, p. c. 2-3  
 BASTANTE MOVIDO (con ternura y suavidad)

He - na - de - ro - ci - o :

Ej. 8 c  
 CINCO PIEZAS Op. 14, V, cc. 44-46  
 MENOS MOVIDO (casi en l'ad. de voix)

*p con gracia*

Ej. 8 d  
 CANTATA DE LOS RIOS Op. 19, II, Río Aconcagua, cc. 80-81  
 TRANQUILO  $\text{♩} = 69$

*p ligados y expr.*

Ej. 8 e  
 SINFONIA CONCERTANTE Op. 21, III, cc. 208-211  
 ANIMADO, CON ENTUSIASMO  $\text{♩} = 132$

*f aumentando poco a poco*

Ej. 8 f  
 EGLOGA Op. 26, cc. 71-76  
 ALGO MENOS MOVIDO  $\text{♩} = 76$

*pp espressivo*

En las *Variaciones* op. 20 en tres movimientos, figuran la passacaglia y la fuga. El primer movimiento, "En forma de Passacalle", consta de treinta variaciones sobre un tema de ocho compases, base de una miríada de contrapuntos e imitaciones, y del sujeto de la fuga con que concluye la obra. Es probable que Domingo Santa Cruz se haya inspirado en la *Passacaglia* en Do menor de Juan Sebastián Bach, dada la estrictez del tratamiento y por el empleo del "thema fugatum" a la manera del maestro alemán. El *Cuarteto* N° 2 op. 24 y la *Egloga* op. 26, concluyen igualmente con fugados muy sofisticados que decantan los conocimientos adquiridos en España con su maestro Conrado del Campo. El del Cuarteto es uno de los mejores de Santa Cruz por el oficio con que maneja el sujeto en forma directa, inversa y en aumentación, por el dinamismo constante que culmina en la vigorosa eclosión contrapuntística final y por la claridad del conjunto. El segundo movimiento del cuarteto es un Tiento, expresiva recreación contemporánea de un antiguo procedimiento español, antecedente también de la fuga.

Su aversión por la simetría, la regularidad y la repetición literal no es ajena al contrapunto. Valga en este sentido el comentario de Salas Viu al primer movimiento de la *Sinfonía* N° 2 op. 25: "Como es frecuente en el tratamiento de las ideas melódicas... las entradas del sujeto en el canon 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

Ej. 9 a  
**TRES CANCIONES** Op. 18, II, cc. 1-4  
 MUY LENTO  $\text{♩} = 60$   
*(dramaticamente)*  
 B II *pp* i Se - ñor! i Se - ñor! i Dios mi - o!

Ej. 9 b  
**PRELUDIOS DRAMATICOS** Op. 23, II, cc. 18-20  
 MUY LENTO  $\text{♩} = 92$  (con dolorosa recogimiento)  
 Vln II *mf*

Ej. 9 c  
**EGLOGA** Op. 26, cc. 393-396  
 BASTANTE MOVIDO  $\text{♩} = 138$   
 S (bien sonoro) i Ma - dre! i Ma - dre! i Ma - dre!

interés a la música”<sup>43</sup>. Es notable, también, su inclinación a presentar temas en sucesión para luego superponerlos, como por ejemplo en la *Sinfonía concertante* op. 21, la *Sinfonía N° 1* en Fa op. 22 y en el *Cuarteto N° 2* op. 24<sup>44</sup>. La sección final de la *Sinfonía N° 1* recapitula en variadas superposiciones los principales materiales del movimiento a partir de la p. 123 de la edición heliográfica. En el siguiente ejemplo se superpone el estribillo del rondó con la melodía del coral, que corresponde a una de las coplas.

Ej. 10  
**SINFONIA N° 1** op. 22, III, cc. 261-266  
 (reducción parcial)  
 Más lento y grandioso  $\text{♩} = 84$   
 corno inglés  
 trpt. a 3  
 Melodía del coral *p* como un himno  
 Tema de la copla *mf*  
 aumentando poco a poco

Desde una perspectiva histórica, Santa Cruz es uno de los primeros y más completos contrapuntistas chilenos. Su alto grado de virtuosismo y conocimiento profundo de la superposición lineal ha servido, si no de modelo, por lo menos de ejemplo a Juan Orrego-Salas y Gustavo Becerra. El *Sexteto* op. 38, de Orrego-Salas<sup>45</sup> y el *Cuarteto N° 6*, de Gustavo Becerra<sup>46</sup>, por citar sólo dos casos, son continuadores legítimos de esta tradición contrapuntística chilena iniciada por Santa Cruz, maestro y compositor.

### Timbre, Dinámica y Agógica

En comparación con la melodía, armonía y el contrapunto, el color tiene un papel menos importante en la música de Santa Cruz. Este fenómeno ha sido observado por destacados analistas de su obra. En relación con el



*Cuarteto* N° 1 op. 12, Juan Orrego-Salas escribe que Santa Cruz “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”<sup>47</sup>. A su vez, René Amengual, al referirse a las *Variaciones* op. 20 en tres movimientos para piano y orquesta, afirma: “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”<sup>48</sup>.

La tonalidad más bien pareja del color tiene mucho que ver con la complejidad y densidad contrapuntística anotada anteriormente. Esta textura, que se adecua muy bien a los instrumentos de cuerda, es palpable en los dos Cuartetos, las *Cinco piezas* op. 14 y la *Sinfonía* N° 2 op. 25 para orquesta de cuerdas. En cambio, la orquestación sinfónica de Santa Cruz suena sorda por el excesivo número de partes reales que se mantienen en actividad constante, tanto en las *Variaciones* op. 20 como en la *Sinfonía* N° 1 op. 22. A pesar de que las *Variaciones* adolecen de un generalizado desequilibrio entre el piano y la orquesta, hay interesantes hallazgos tímbricos, tales como el tratamiento del oboe —uno de los instrumentos preferidos del compositor— en el segundo movimiento, p. 98 de la edición heliográfica. Este instrumento, acompañado de las cuerdas, elabora muy expresivamente el tema de la *passacaglia*, en un pasaje de pronunciado sesgo bachiano. Igualmente, también, la sonoridad del oboe es muy bien aprovechada en la presentación del tema principal del “Río Aconcagua, telar de los cielos”, segundo madrigal de la *Cantata de los Ríos* op. 19.

En los *lieder*, el piano y la voz juegan un papel igualmente importante. Sin embargo, en ciertos casos se produce también una falta de equilibrio que impide lograr el efecto buscado. Tal es el caso de “La lluvia lenta”, último de los *Cuatro poemas* de Gabriela Mistral op. 9. El verso que se inicia con “Llueve”, indica “marcado el canto”, lo que resulta difícil para el cantante que tiene que entonar el Do central, nota que suena apagada por lo grave del registro. Un opacamiento similar ocurre en “Olas”, tercera de las *Canciones del mar* op. 29, debido a la insistencia en el Mi, Re y Do sostenido cercanos al Do central, a los que la melodía muchas veces procede por saltos, y en la N° IX, “La noche”, de registros vocales excesivamente graves.

En cambio, la monocromía y la falta de equilibrio tímbrico son superados en la *Sinfonía concertante* op. 21, epítome del Concerto Grosso barroco. Los instrumentos concertantes —flauta solista, oboe, 2 clarinetes en si bemol,

fagot, 2 cuernos en fa y una trompeta en do— se contraponen muy bien con el piano y el quinteto de cuerdas. El segundo movimiento tiene efectos hermosos y transparentes, tales como el expresivo solo de flauta citado en el ej. 5a. La transparencia, la claridad sinfónica, además de la gradación de la densidad y combinaciones tímbricas están bien logradas en los *Preludios dramáticos* op. 23 y en la *Egloga* op. 26. Al comienzo del segundo de los *Preludios dramáticos* —“Desolación”— participan la flauta, el oboe, los clarinetes en si bemol y los cuernos, en un modelo de dosificación sonora de corte wagneriano. Igual sensibilidad se advierte en la *Egloga*, pese a ciertos pasajes recargados en pp. 29-31, 35-37 y 48-50 de la edición heliográfica. Merece destacarse el ondulante solo de flauta que inicia la obra, o el solo del corno acompañado de flauta y pedales de quintas en los fagotes y cellos, en la estrofa “En esta sazón Lizardo”.

### *Sintaxis y Unidad Formal*

A primera vista la forma, en la música de Santa Cruz, podría parecer convencional por el manejo prioritario de la estructura Canción, la Sonata y el Rondó. No obstante, su “recio dominio de la forma” le permite crear una sustancia muy personal. Es posible distinguir dos aspectos fundamentales: el primero es la intensificación de la unidad, mientras que el segundo es la tensión dinámica, fruto del contraste entre ideas antagónicas. Ambos actúan, separada o copulativamente, a través de su madurez creativa.

Hemos hecho mención a la acendrada unidad motívica de la melodía. Ella se extiende al macronivel de la forma, produciendo la unidad cíclica de muchas de sus composiciones de largo aliento. Es así como los principales materiales temáticos del *Cuarteto* N° 1 op. 12 derivan de las tres primeras notas del tema inicial. El madrigal “Aconcagua”, de la *Cantata de los Ríos de Chile* op. 19, tiene como hilo conductor la melodía inicial del oboe —citada en el ej. 6e— que se elabora en los puntos estructurales importantes. La siguiente obra sinfónico-coral, la *Egloga* op. 26 se basa en los motivos unificadores presentados en la introducción orquestal. La *Sinfonía* N° 1 op. 22 es de escritura cíclica más pronunciada. El segundo componente del primer complejo temático —presentado en p. 2 de la edición heliográfica— se elabora extensamente en el primer movimiento, es el tema principal del segundo y constituye la base de la copla en el rondó final. Si bien las *Ambanzas del Adviento* op. 30 no tienen una cohesión tan estrecha, la obra concluye con la recapitulación del material inicial.

Veamos ahora este proceso en el marco de los diferentes movimientos. Algunos de ellos se nutren en su totalidad de un solo tema. Un bello ejemplo es el tercer movimiento, Lento, del *Cuarteto* N° 1 op. 12. El motivo inicial es muy expresivo y de perfil atonal (Re bemol — Do — La — Si bemol)

e impregna con musicalidad y técnica la totalidad del contrapunto y la armonía. La sección central es un fugato, cuyo sujeto es una inversión de este material, seguido de una recapitulación libre de la sección inicial. También es de gran belleza el segundo movimiento de la *Sinfonía* N° 1 op. 22. Se inicia "Gravemente", con un dramático y ondulante movimiento acordal y entonces aparece el tema principal que se desarrolla en forma persistente acompañado de expresivos contracantos, hasta culminar en un climax. Una sección intermedia (que se inicia en p. 69) transporta al material inicial para concluir en un hermoso pianissimo. Procedimientos monotemáticos similares afloran en "Canción", primera de las *Tres piezas* op. 15 para violín y piano, en "Presentimientos", primero de los *Preludios dramáticos* op. 23 y en el primer movimiento de la *Sinfonía* N° 2 op. 25. Los característicos ostinati y pedales realzan muchas veces esta unidad monotemática. La segunda de las *Cinco piezas* op. 14 para orquesta de cuerdas tiene como columna vertebral un ostinato de cromatismo descendente y metro irregular, que debe ejecutarse "muy ligado y plañidero", sostenido por un extenso pedal de los celi y bassi a través de gran parte del movimiento.

La unidad motívica se advierte aún en la sintaxis estrófica, de uso frecuente en la música coral. Es el caso de "Alcanfor", primera de las *Cinco canciones* op. 16, "Primaveral" y "Romance del nogal", Nos. 2 y 4 del mismo ciclo, además del "Romance de las tres torres", segundo de los *Tres madrigales* op. 17<sup>49</sup>. En las *Canciones del mar* op. 29, la unidad motívica es patrimonio del acompañamiento pianístico. Reiteramos una vez más que la unidad tiene como contrapartida la variedad rítmica, armónica y contrapuntística en el micro y el macronivel.

Consideremos el segundo aspecto, la tensión dinámica. Aparece en general en los movimientos iniciales de sus obras sinfónicas y cuartetos, los que se ciñen a la estructura Sonata. El contraste temático inherente a esta estructura es siempre bien aprovechado por Santa Cruz. Sirva como ejemplo el primero y segundo tema del primer movimiento de la *Sinfonía concertante* op. 21 (Ver ej. 11).

No obstante el pronunciado sentido unitario del compositor se impone a la larga, puesto que el tema inicial tiene en general más importancia que el segundo en lo que atañe a elaboración y desarrollo. En el primer movimiento de la *Sinfonía concertante*, el primer tema se presenta y desarrolla ampliamente en la exposición. El segundo tema sólo aparece al final de la exposición en forma un tanto abrupta, mientras que la recapitulación está centrada en el primer tema. En otras palabras, existe un fluir unidireccional de la música, organizado alrededor del material inicial, lo que ocurre también en el último movimiento de las *Variaciones* op. 20 y en el movimiento inicial del *Cuarteto* N° 2 op. 24<sup>50</sup>. En las ocasiones en que ambos temas

Ej. 11a  
SINFONIA CONCERTANTE Op. 21, I, cc. 1-8  
MUY ALEGRE Y MOVIDO n.º 152, 12.º tema

Oboe  
Piano  
VL I y II

VL I

Ej. 11b  
cc. 148-151  
UN POCO MENOS MOVIDO n.º 126, segundo tema

Viol. I  
Viol. II

Violas  
Cellos

tienen igual peso en la forma, el primer movimiento de la *Sinfonía* N° 1 op. 22 es un buen ejemplo <sup>51</sup>. El fluir unidireccional se acentúa en los movimientos finales debido a lo que Salas Viu califica como “insistencia en fórmulas rítmicas cerradas” que producen un “ritmo obstinado” <sup>52</sup>. En muchos casos la música cae en una homogeneidad excesiva, que produce una cierta monotonía, como en los movimientos finales de las *Cinco piezas* op. 14 para orquesta de cuerdas, las *Tres piezas* op. 15 para violín y piano, y la *Sinfonía* N° 2 op. 25. En cambio, el último movimiento del *Cuarteto* N° 2 op. 24 tiene un vigor y tensión dinámica en perfecta armonía con la unidad formal.

A los dos aspectos que hemos discutido se podría agregar la claridad fraseológica y sintáctica. En sus excelentes análisis, Juan Orrego-Salas ha definido elementos sintácticos de puntuación, característicos del compositor, como las “comprimidas cadencias homófonas” <sup>53</sup>, las “detenciones en extensos pasajes de carácter extático, que por lo general aprovechan las figuraciones melódicas desprendidas de temas anteriores y superpuestas a largos pedales” <sup>54</sup>. Además de servir como puntuación en el movimiento predominantemente lineal, muchas actúan como anticipación preparatoria de una sección estructural importante.

Convendría acotar también la conclusión en p. o pp. observada en la primera etapa. Si bien es característica de muchos movimientos lentos, en ningún caso se circunscribe a ellos en la segunda, según se puede apreciar en la siguiente lista:

- ( 1) del *Cuarteto* N° 1 op. 12 los movimientos primero (Lento assai) y tercero (Lento);
- ( 2) todas las *Imágenes infantiles* op. 13 para piano;

- ( 3 ) de las *Cinco piezas* op. 14 para orquesta de cuerdas, la segunda (Inquieto y doloroso);
- ( 4 ) las *Tres piezas* op. 15 para violín y piano; la segunda, Recitativo, lleva la indicación “pp cada vez más suave y doloroso”;
- ( 5 ) de las *Cinco canciones* op. 16 para coro a cuatro voces, la primera, segunda, tercera y cuarta;
- ( 6 ) el madrigal “Maipo, torrente de cordilleras” de la *Cantata de los Ríos de Chile*, op. 19;
- ( 7 ) de las *Variaciones* op. 20 en tres movimientos, el segundo (Tranquilo, con sereno y profundo recogimiento);
- ( 8 ) de la *Sinfonía concertante* op. 21, el segundo movimiento (Lento elegíaco);
- ( 9 ) de la *Sinfonía* N° 1 op. 22, el segundo movimiento (Gravemente);
- (10) de los *Preludios dramáticos* op. 23, el primero (Presentimientos) y el segundo (Desolación);
- (11) del *Cuarteto* N° 2 op. 24, el segundo movimiento, Tiento (Serenamente);
- (12) de la *Sinfonía* N° 2 op. 25, el primer movimiento (Tranquillo) y el tercero (Molto lento e molto espressivo);
- (13) la *Egloga* op. 26;
- (14) de los *Cantares de la Pascua* op. 27, el primero, el cuarto y noveno;
- (15) de las *Canciones de primavera* op. 28, la primera, la cuarta, la quinta y la sexta;
- (16) de las *Canciones del mar* op. 29, la segunda, tercera, quinta, séptima, novena y undécima.

La acendrada unidad motívica y temática, además de los procedimientos cíclicos, constituyen otro lazo entre Santa Cruz, Orrego-Salas y Becerra. Acerca de Orrego-Salas hemos escrito que “a través de su producción la unificación de la estructura por recapitulaciones en cada uno de los movimientos es común, o por reiteraciones de corte cíclico entre los diferentes movimientos”<sup>55</sup>. Hemos destacado, además, la claridad de “los puntos sintácticos de separación y conjunción”<sup>56</sup>. En la obra de Gustavo Becerra la unidad y los procedimientos cíclicos alcanzan un alto nivel de complejidad, por la infusión de procedimientos canónicos, el lenguaje serial, las modifi-

caciones rítmicas, y el empleo a gran escala de la inversión, retrogradación directa e inversa, y otros recursos de su elaborada técnica puesta al servicio de su expresión musical<sup>57</sup>.

### *Lo Expresivo, La Naturaleza y Lo Popular*

La música instrumental puede dividirse en dos grupos. En el primero incluimos las *Tres piezas* op. 15 para violín y piano, y los *Preludios dramáticos* op. 23. Ambas se retrotraen al enfoque de la primera etapa y se nutren fundamentalmente de una expresión emocional más que de una organización formal autónoma. De las *Tres piezas*, la primera, "Canción", tiene la indicación "Lento y cadencioso como una tonada", mientras que la segunda, "Recitativo", es "de gran desolación y dramatismo", y "se inicia con cierta dureza". Los *Preludios dramáticos* son una evocación de Wanda Morla, al cumplirse el 14 de abril de 1946 veinte años de su fallecimiento. Cada uno de ellos tiene títulos preñados de sugerencias, "Presentimientos" el primero, "Desolación" el segundo y "Preludio trágico" el tercero. El segundo encierra un clima de ansiedad wagneriana, mientras que el tercero es una imprecación desesperada.

En el segundo grupo estos sentimientos densos y profundos se enmarcan en los cánones contrapuntísticos y formales ya descritos. A estas características corresponde el segundo movimiento de las *Variaciones* op. 20, "En forma de canción", tranquilo, sereno y de profundo recogimiento, y el tercer movimiento de la *Sinfonía* N° 2 op. 25, Molto lento e molto espressivo, es de gran hondura expresionista. La gama afectiva se amplía con el lirismo romántico en la variación 22 del primer movimiento de las *Variaciones* op. 20 (pp. 56-59), o el ímpetu romántico de la variación 25 (pp. 68-72). En cambio, la *Sinfonía concertante* op. 21 conjuga el lirismo y patetismo del movimiento central con el humor y donaire de los restantes dos movimientos.

Algo semejante se aprecia en la música vocal. Existen ciclos de un sentimiento exclusivamente dramático, los *Tres madrigales* op. 17 para coro mixto, calificados por Alfonso Letelier como "lo mejor, no sólo de la obra vocal de Santa Cruz, sino de cuanto se ha escrito en el país, para voces"<sup>58</sup>. El primero, "Barcos quietos", combina la polifonía con el recitativo y el diálogo vocal de inspiración monteverdiana. El tercero, "La mala nueva", es un madrigal serioso, descrito por Letelier en los siguientes términos: "Con gran economía de medios logra provocar la impresión de desolación y dolor de que está lleno el texto... hay un crescendo interior absolutamente coincidente con el exterior; la intensidad musical y expresiva nos lleva del recogimiento silencioso... a la impudorosa expresión de dolor"<sup>59</sup>. De gran belleza es el recitado inicial que culmina en "nueva" con la yuxtaposición de

un disonante acorde de cinco notas (La sostenido – Sol sostenido – Do – Re – Fa) seguido de una tríada en Fa mayor, o la homofonía severa de “La nueva era triste, era breve y desconsolada”.

Los restantes ciclos tienen una gama más amplia de contenidos. Uno muy importante es la vivencia de la naturaleza, profundamente enraizada en Santa Cruz desde su nacimiento e infancia en el fundo Poochay, propiedad agrícola que su padre, don Vicente Santa Cruz Vargas (1848-1910), poseía en La Cruz en el entonces departamento de Quillota, provincia de Valparaíso. La *Cantata de los Ríos de Chile* op. 19 es un verdadero cántico a la geografía de Chile que rezuma naturaleza pero sin descriptivismo, al que por lo demás el compositor es totalmente ajeno. El “Río Maipo” tiene un majestuoso volumen sonoro que se incrementa en “Presura llevan las aguas”. Hay escasos arranques líricos, con la excepción del fluido y contrapuntístico movimiento ternario en “gime el alma del torrente”. El “Río Aconcagua” es más bucólico, matizado por un delicado lirismo, por ejemplo, en “más allá de los pastales” (p. 48-).

En las *Seis canciones* op. 16 para coro mixto, la naturaleza se une a la estilización de lo vernáculo chileno, presente en la homorritmia y las suaves hemíolas cadenciales de “El Alcanfor” y “Primaveral”, y en el sentimiento alegre, “Casi en el carácter de una tonada” del “Romance del nogal”. El toque dramático figura, por ejemplo, en “Porque juzgándolo muerto” o “En las noches muy oscuras”, pero sin que afecte a la unidad de contenido del ciclo. Lo vernáculo predomina en el texto y la música de los *Cantares de la Pascua* op. 27 y en las *Alabanzas del Adviento* op. 30. Ellos demuestran palmariamente cómo Santa Cruz, sin caer en un nacionalismo a lo Pedro H. Allende o Carlos Isamitt, en modo alguno es insensible al acervo popular o al paisaje del país. En relación con esto último, el compositor declara: “Sin montañas y sin mar, sin vegetación y campos verdes no somos nada, no nos sentimos en nuestro habitat”<sup>60</sup>. A mayor abundamiento, podríamos evocar “La toná 'e ña Pancha” de las *Imágenes infantiles* op. 13 para piano, con algo de Allende en la armonía, las modulaciones y las transformaciones tonales.

Estos tres contenidos —lo expresivo, la naturaleza y lo popular— se combinan de variadas maneras en las *Seis canciones de primavera* op. 28, las *Tres canciones* op. 18 para coro masculino, la *Egloga* op. 26 y las *Canciones del mar* op. 29. En las *Seis canciones de primavera* se pueden distinguir dos grupos. El primero incluye al N° 1, “De las montañas baja la nieve”, el N° 3, “Tiemblan las hojitas” y el N° 6 “En medio de pajas suaves”. El N° 1 es agreste, el N° 3 rutilante, con la superposición de largos pedales de quintas en las voces graves y desplazamientos rápidos en las voces agudas, y el N° 6 es un villancico de corte popular. En el segundo grupo, el N° 2, “Que-

ría para el amor"; el N° 4, "En la tierra arada del invierno", y el N° 5, "Están acaso los que ya se han ido", son todos madrigales de movimiento lento. La música del N° 4 concuerda perfectamente con el ritmo declamatorio del texto, mientras que en el N° 5 existen reminiscencias gregorianas.

En las *Tres canciones* op. 18 para coro masculino, la primera, "Al son de los arroyuelos", sobre un poema de Lope de Vega, es un rondó de ritmo vivaz ajustado al sentido bucólico del texto, pero sin que falte el toque expresivo en el movimiento lento de "y mientras que lloro yo". La tercera corresponde a la famosa "Serranilla" del Marqués de Santillana, muy animada y plena de gracia, de hermoso dejo español, que podemos ilustrar con la fisonomía modal frigia de la melodía inicial (Ver ej. 6d). Las configuraciones melódicas de corte hispanista afloran también en la música instrumental de esta etapa. Orrego-Salas habla de un "hispanismo orientalista" en el *Cuarteto* N° 1 op. 12, agregando que "la ornamentación de muchos temas, procedentes seguramente del folklore árabe trasplantado a España". El mismo autor destaca la curiosa "ornamentación de carácter marcadamente español" en el *Cuarteto* N° 2 op. 24<sup>61</sup>, a la que podríamos agregar el tema de carácter popular y de simplicidad depurada del tercer movimiento. Vicente Salas Viu ha planteado una afinidad entre la jota aragonesa y el último movimiento de las *Cinco piezas* op. 14 para orquesta de cuerdas<sup>62</sup>. El hispanismo orientalista puede observarse también en la melodía de esta misma obra citada en el ejemplo 5a, en el tercer movimiento de las *Variaciones* op. 20 (pp. 133-134), y en el último movimiento de la *Sinfonía concertante* op. 21 (p. 85). Esto constituye la contrapartida musical de la afinidad de Santa Cruz con los géneros literarios de raigambre hispánica, entre los que se destaca el romance. Además, es un elemento que enriquece y vivifica su música y que lo conecta nuevamente con Orrego-Salas. Este último también se ha inspirado en la Serranilla para "Moça tan hermosa", tercero de los *Madrigales* op. 62 (1967)<sup>63</sup>, la que encierra una afinidad espiritual con la versión de Santa Cruz, reflejo a su vez de lazos profundos entre los dos creadores.

Como texto de la segunda de estas canciones op. 18, Santa Cruz escribe una paráfrasis libre del Salmo XXII. Los versos iniciales pueden ilustrar su desolado contenido: "¡Señor! ¡Dios mío! ¿Por qué me dejas tragando soledad? ¿Por qué, por qué el río de mi llanto ruge sordo a tus oídos?". La música es de configuración salmódica y alcanza un hermoso climax en "Tú fuiste su paz", con una tríada de Fa sostenido, de tercera menor y mayor.

La *Egloga* op. 26, sobre un poema de Lope de Vega, puede dividirse en dos partes. La primera es totalmente bucólica y se inicia con los siguientes versos:



Corría un manso arroyuelo  
entre dos valles al alba  
que sobre prendas de aljófar  
le prestaban esmeraldas.

La segunda parte se concentra en los pesares de Lisardo, y su comienzo es el siguiente:

En esta sazón Lisardo  
salía de su cabaña,  
¿quién pensara que a estar triste  
donde todos se alegraban?  
Por las mal enjutas sendas  
delante el ganado baja  
que a un mismo tiempo paciendo  
come hielo y bebe escarcha.  
Por otra parte venía  
de sus tristezas la causa  
hermosa como ella misma,  
pues ella sola se iguala.

La música traduce muy bien el contenido de la primera parte. En cambio, la segunda es de dramatismo excesivo, no se compadece con el fino lirismo pastoril de Lope de Vega. Por ejemplo, el dramatismo desolado de "Madre", citado en el ejemplo 9c, suena fuera de lugar en la *Egloga*, y sería más apropiado para los *Preludios dramáticos* op. 23 que para el poema de Lope.

Las *Canciones del mar* op. 29 es el único ciclo de lieder de esta etapa y una de las obras más extensas de Santa Cruz. En general los poemas del compositor cantan la naturaleza en sí al margen del hombre, y son:

- (1) La primera, "Rocas", de un ritmo punteado sostenido y solemne, como reflejo de la estabilidad de la roca;
- (2) la segunda, "Amanecer junto al mar", de fluido y cadencioso movimiento de la voz y el piano, de pronunciada unidad motívica y de tonalidad impresionista;
- (3) la tercera, "Olas", que es una nueva ilustración de su concepción del color como elemento supeditado al contrapunto, la densidad sonora, la dinámica y el registro. La música es rápida e impetuosa. En el verso "El mar", la voz prácticamente declama, mientras el piano reitera un acorde muy denso en ff., seguido de un turbulento desplazamiento (Ver je. 12);
- (4) la quinta, "Lejanía", de un impresionismo no exento de ominosidad, palpable en los siguientes versos:

Ej.12

## CANCIONES DEL MAR op. 29, III, no. 48-49

MARCADISIMO Y  
ALGO MAS LENTO

Son montañas orgullosas y potentes  
que el mar gastó en su lamer de siglos,  
que hoy, vencidas, yacen muertas,  
y semejan monstruosos cuellos sumergidos.

- (5) la sexta, "Plenilunio", también impresionista, pero de cierta ingenuidad lírica;
- (6) la octava, "Pinos de costa", de carácter hispánico;
- (7) la décima, "Gaviotas", un grácil vals;
- (8) la undécima, "Reflejos", de gran brillo que se destaca desde la vigorosa eclosión vocal e instrumental del comienzo.

La cuarta, "Balada de la animita", es de carácter diferente, con una melodía muy simple de corte raveliano, pero con toques politonales en la armonía. La última, "Desde lo alto", es elegiaca pero desdibujada, su línea vocal oscila entre la melodía y el recitativo, concluyendo con una invocación al Creador. En cambio, las dos restantes, sintetizan la emoción personal de Santa Cruz. La séptima, "Ante el mar", se hermana con "Presentimientos", primero de los *Preludios dramáticos* op. 23. Reaparecen rasgos tempranos, los contornos motivicos y la armonía más cromática. El diálogo poético, que desde "tengo miedo", se vierte en una declamación melódica que en "sólo lágrimas pausadas respondieron mi congoja", se transforma en

un recitativo monteverdiano. El siguiente ejemplo muestra el motivo que se repite en forma obsesiva en la sección inicial:

EJ-13  
**CANCIONES DEL MAR** op. 20, VII, cc. 5-10

TIEMPO JUSTO  $\text{♩} = 92$

Fren-teg-sas rom-pien-tes...

obs-cu-ras en que to-dos en-con-tra-dos...-to-do

aumentando

En la novena, “La noche”, la naturaleza se funde con la soledad del poeta, siguiendo la mejor tradición romántica. Veamos, por ejemplo, la siguiente estrofa:

“Envuelta en soledad está mi alma  
 en este anochecer que vela el mar,  
 ¡Solo busca alejarse de cuidados,  
 hecha nada en silencio, reposar...”

Las *Canciones del mar* es la primera obra con esta temática escrita por un compositor chileno, además de ser otro cántico a la geografía de Chile junto a la *Cantata de los Ríos de Chile* op. 19. Por añadidura, fue la única obra inspirada en el océano hasta *Canciones del mar*, con poesía y música de Eduardo Maturana, estrenada el 16 de noviembre de 1977, por Mary Ann Fones y Cirilo Vila, junto a las *Navegaciones*, con poemas de Vicente Huidobro, puestos en música por Cirilo Vila.

#### RENOVACIÓN Y CONTACTO INTERNACIONAL, 1953

La trayectoria institucional y creativa de Santa Cruz toma una nueva y decisiva orientación a partir del 6 de mayo de 1953, fecha en que el Consejo Universitario lo designa, junto a René Amengual, como representante de la Universidad de Chile a reuniones internacionales de gran trascendencia, que

se realizan ese mismo año: el XXVII Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) en Oslo, Noruega; la Asamblea del Consejo Internacional de Música de la UNESCO en París, Francia; el Concurso de Composición "Reina Isabel de Bélgica", del que Santa Cruz sería jurado; la Conferencia Mundial sobre Educación Musical en Bruselas, Bélgica, enfocada hacia el "Significado y lugar de la Educación Musical en la educación de la juventud y de los adultos" y la Conferencia Internacional sobre la Educación Musical Especializada ("Berufliche Erziehung"), con sede en Bad Aussee y Salzburgo, Austria<sup>64</sup>. Santa Cruz proyecta ahora el quehacer musical de Chile a un plano internacional, obtiene el reconocimiento europeo por su labor institucional y establece vínculos de fundamental importancia gracias a los numerosos cargos directivos que le toca desempeñar: Vicepresidente de la Sociedad Internacional de Educación Musical (1953-1955), miembro del directorio de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (desde 1954)<sup>65</sup>, miembro del Comité Ejecutivo del Consejo Internacional de la Música, y presidente del Consejo entre 1956 y 1958<sup>66</sup>, además de presidente de la Sociedad Internacional de Educación Musical con sede en París, dependiente de la UNESCO, cargo para el que es nombrado en 1955 y en el que permanece hasta 1958<sup>67</sup>.

Fruto de esta proyección es la presentación, el 30 de mayo de 1953, del *Sexteto* para instrumentos de vientos del malogrado René Amengual en el Festival de Oslo, y el estreno de las *Cuatro danzas* para orquesta sinfónica de Carlos Riesco en el XXVIII Festival de esta Sociedad, celebrado en Haifa, Israel, en el que Santa Cruz participa como miembro del jurado de selección. Cabe agregar su destacada actuación en el Congreso efectuado en Roma en 1954, con la colaboración del Consejo Internacional de la Música y dedicado a la música del siglo XX. A Santa Cruz le cabe el honor de presidir la Primera Asamblea sobre "Música y Sociedad Contemporánea", frente a lo más granado de los compositores, intérpretes, críticos y musicólogos del mundo europeo occidental. Un honor similar había tenido el año anterior en la Conferencia de Bruselas, en la que pronuncia el discurso inaugural, en su calidad de jefe de la delegación del Consejo Internacional de la Música. Su título es altamente significativo: "La musique et la compréhension internationale"<sup>68</sup>.

Esta labor internacional la extiende a Iberoamérica, participando en iniciativas pioneras dirigidas al fortalecimiento de los lazos musicales entre los países de nuestro continente. Un significado trascendental tiene la creación de la primera entidad que agrupa a los músicos americanos —la Asociación Interamericana de Música— en el Primer Festival Latinoamericano de Música celebrado en Caracas, Venezuela, en 1954, con la intervención de los más destacados músicos de Latinoamérica, El Caribe y Norteamérica<sup>69</sup>.

Esta valiosísima experiencia en el terreno internacional la comunica a través de importantes artículos, publicados tanto en Chile como en el extranjero. Evoquemos someramente los principales de ellos en la *Revista Musical Chilena*. De su experiencia europea el más importante es: "Nuestra posición en el mundo contemporáneo de la música", editado en tres partes<sup>70</sup>. La primera habla de la internacionalización, comercialización y masificación de la música en este siglo; la segunda se refiere al papel fundamental que tiene el Estado en el sostenimiento y control de la actividad musical y al equilibrio entre la centralización del quehacer musical y la independencia que deben tener sus componentes, y la tercera considera el "desajuste de la vida musical", enfocada hacia la crisis del concierto tradicional, y a la necesidad de una comunicación flexible de la música contemporánea que contemple una nueva modalidad de conciertos tanto como el empleo del disco. Su auténtica conciencia latinoamericanista se vierte en los comentarios a: "El Segundo Festival de Música Latinoamericana de Caracas"<sup>71</sup>; "Los Festivales Latinoamericanos de Música y el Festival de Montevideo"<sup>72</sup>, abarcando los Festivales de Caracas en 1954 y 1957, y la Reunión de Montevideo de marzo de 1955; "Panamericanismo y Música"<sup>73</sup> crítica visión del Festival Interamericano de Música, celebrado en Washington, y "Hacia un mejor conocimiento cultural de América Latina"<sup>74</sup>, que destaca la importancia del conocimiento, estudio y difusión de la cultura musical latinoamericana a nivel mundial, además de la falta de promoción, circulación y consumo de la música chilena a nivel internacional.

El extenso viaje a Europa, además, tiene profundas consecuencias en el horizonte creativo de Santa Cruz, debido al fructífero contacto con eminentes músicos europeos. Entre ellos figura Luigi Dallapiccola, a quien califica como una "persona no sólo agradable sino por añadidura cultísima"<sup>75</sup>. Su repertorio estilístico crece notablemente en términos cuantitativos y cualitativos, después de la audición de lo más representativo de la música contemporánea europea del momento, la de Alban Berg, Luigi Dallapiccola, Olivier Messiaen, Luigi Nono, Arnold Schönberg, Igor Strawinsky y muchos creadores de importancia. Dos de sus comentarios ilustran muy bien el enriquecimiento de su cultura musical y el ulterior cambio estilístico. El primero dice: "Oír tanta dodecafonía lo hace a uno tener exigencias sonoras que la música corriente no puede satisfacer"<sup>76</sup>. El segundo se refiere concretamente a sus impresiones después de escuchar en Europa su *Cuarteto* N° 2 op. 24: "Me agradaría componer algo muy diverso de éste, que ya me gusta poco como lenguaje"<sup>77</sup>.

Es justamente en el *Cuarteto* N° 3 op. 31, completado en 1959, que recoge esta nueva experiencia europea, proyectándola a las obras ulteriores. Propósito de este capítulo es analizar en términos globales el impacto de la

música contemporánea en el estilo de Santa Cruz. Además del tercer *Cuarteto*, consideraremos las siguientes obras de cámara: el *Quinteto* op. 33 para instrumentos de viento (1960) y la *Sonata* op. 38 para cello y piano (1974-1975); dos composiciones sinfónicas: la *Sinfonía* N° 3 op. 34 (1965), la *Sinfonía* N° 4 op. 35 (1968) y dos obras vocales: las *Endechas* op. 32, cantata para tenor y conjunto de cámara (1960) y la *Oratio Ieremiae Prophetæ* op. 37, motete-cantata para coro a seis voces y orquesta (1969).

### Rasgos Generales

El impacto de la música contemporánea no se traduce en alteraciones sustanciales del lenguaje del compositor. Más bien actúa como un catalizador que transforma ciertos rasgos, estimula cambios estilísticos y moldea un nuevo perfil de la música. Metodológicamente hemos dividido este capítulo en cinco partes, en las que consideramos las categorías de permanencia tanto como las de cambio de lenguaje, y que son: (1) Lo paraserial; (2) el nuevo enfoque de la textura; (3) transparencia del timbre y contrapunto; (4) nueva dinámica y concisión formal, y (5) persistencia del pathos.

#### Lo paraserial y el nuevo enfoque de la textura

Uno de los rasgos afines al legado de Arnold Schönberg es la sonoridad serial dodecafónica observada en las dos etapas anteriores. Ella se circunscribe al tejido armónico, influyendo muy ocasionalmente en la melodía. El contacto de Santa Cruz con la música contemporánea europea estimula la generalización del procedimiento paraserial en la armonía tanto como la melodía, pero sin que abandone los característicos centros tonales, o se

Ej. 14  
 SINFONIA N°3 Op. 34, I, C.C. 115-118  
 LENTO, LUGUBRE  $\text{♩} = 66$

FL. III  
 Trb.  
 C. Ing.  
 Timb.  
 Campanas  
 Vin. solo  
 CELLOS  
 Vln. I & II

ciña a procedimientos seriales estrictos, dodecafónicos o de otro tipo, siguiendo su independencia creativa característica. Esta nueva construcción melódica la ilustramos mediante una sección de la *Sinfonía N° 3* op. 34, que el lector puede comparar con las melodías citadas en el ej. 11a, para tener una visión más certera de este cambio estilístico (Ver ej. 14).

En estrecha correlación con este cambio se produce la declinación de la línea melódica extensa, característica de su segunda etapa. Santa Cruz retorna al trazo anguloso en base a cortos motivos de su primera etapa creativa, pero ahora en función de una configuración nueva. De la misma manera los melotipos anteriores tienen una gravitación considerablemente menor en su música <sup>78</sup>, enfatizando un arquetipo más afín con su escritura paraserial, el que presentamos en el ejemplo siguiente:

Ej. 15 a  
**NUCLEO DEL MELOTIPO**  


Ej. 15 b  
**ENDECHAS Op. 32, II, cc. 127-128**  
 LENTO  $\text{♩} = 52$   
 Viola 

Ej. 15 c.  
**SINFONIA N°3 Op. 34,**  
 I, cc. 54-55 **MOVIDO Y APASIONADO**  $\text{♩} = 104$  I, cc. 145-146 **EXPRESIVO ALGO MENOS MOVIDO** II, cc. 2-3 **MUY LENTO DESOLUCIONADO**  $\text{♩} = 84$   
 Ob. I  Vl. I  Fl. II 

Ej. 15 d.  
**SINFONIA N°4 Op. 35, IV, cc. 205-206**  
 Cl. b.  $\text{♩} = 92$  

Ej. 15 e.  
**ORATIO Op. 37, cc. 146-148**  
 MUY EXPRESIVO  $\text{♩} = 60$   
 S.   
 con - var - te - re

### Nuevo enfoque de la textura

A la textura armónica, melódica y lineal se agrega un tratamiento oblicuo que por momentos llega a un claro puntillismo en el despliegue de una parte o de la totalidad de los sonidos que integran el total cromático. El ejemplo siguiente ilustra en forma esquemática este nuevo enfoque, según aparece en el primer movimiento del *Cuarteto N° 3* op. 31, en el que los cuatro instrumentos configuran una verdadera serie oblicua de siete notas (cc. 43-44).

Ej. 14  
 Vn. I Vla. Vn. II Cello Vn. II Vn. I Vla. Cello  


Algo similar ocurre en el cuarto movimiento, Molto lento, del *Quinteto* op. 33 para instrumentos de viento, y a través de la *Sinfonía* N° 4 op. 35, pero aquí sin sonoridades paraseriales. De esta última consideremos brevemente el comienzo, Con ímpetu, del primer movimiento. El material es distribuido en una forma verdaderamente zigzagueante entre los principales grupos de la orquesta, maderas, bronces y cuerdas, siguiendo la nomenclatura tradicional. Esto demanda una ejecución verdaderamente impecable que subraye y no enturbie la transparencia de la trama (Ver ej. 17). Otro caso, también interesante, es el comienzo del segundo movimiento. Consta de cuatro motivos que se despliegan oblicuamente en las violas, violines segundos y primeros, en un sutil fraseo de color. En otras palabras, la ampliación de la perspectiva lineal y vertical de la textura se conjuga con una más transparente distribución de sus elementos.

Ej. 17  
SINFONIA N° 4 Op. 35, I, cc. 56-58  
CON ÍMPETU  $\text{♩} = 100$

### *Transparencia del timbre y el contrapunto*

Los cambios de textura reafirman la transparencia tímbrica manifiesta desde la *Sinfonía concertante* op. 21. En este aspecto, además de la *Sinfonía* N° 4, podríamos destacar el *Quinteto* op. 33, en el que cada uno de los instrumentos se escucha nítidamente sin aglomeraciones ni recargos innecesarios. Tiene efectos de gran calidad, tales como el comienzo del Tránsito, segundo movimiento paraserial y muy simple, en el que un ostinato del clarinete es combinado con una expresiva melodía en el oboe. No obstante, persisten algunos aspectos negativos, como ser, la laboriosidad y



densidad sonora, por ejemplo en las *Endechas* op. 32 y la *Oratio* op. 37, o la falta de equilibrio tímbrico. Este último se advierte en el segundo movimiento de la *Sinfonía* N° 3 op. 34, en el que la línea vocal no se destaca adecuadamente debido a registros vocales demasiado graves, al excesivo volumen sonoro de la orquesta (pp. 54-55) o a un contrapunto orquestal demasiado denso (pp. 50-51).

En cambio, en otros puntos se advierte la selección de recursos con criterio prioritariamente colorístico, nuevos en su lenguaje. Tal es el caso de los glissandi ascendentes que inician el *Cuarteto* N° 3 op. 31. Aparecen por primera vez en la obra de Santa Cruz y sirven como material unificador del Cuarteto, al ser reexpuestos al final del primer movimiento y como conclusión del último. Asimismo, la orquestación cobra un mayor colorido gracias a la participación de ciertos instrumentos, en especial el xilofón, que figura en el "Movido y apasionado", primer movimiento de la *Sinfonía* N° 3 op. 34, que asume una gran importancia en el tercer movimiento de la *Sinfonía* N° 4 op. 35 (pp. 48, 61, o 67, por ejemplo), y se destaca con papel protagónico en el cuarto movimiento de esta misma obra (pp. 93-94, por ejemplo).

Algo semejante se discierne en el contrapunto. El tratamiento "clásico" del compositor está presente en el *Cuarteto* N° 3 op. 31, por ejemplo en las imitaciones del segundo movimiento, Tranquillo, y en la compleja elaboración de las variaciones del último movimiento, que discutiremos más adelante. En obras posteriores pierde esta primacía, permaneciendo, sin embargo, la independencia lineal decantada y nítida, en el *Quinteto* op. 33, la *Sinfonía* N° 4 op. 35 y la *Sonata* op. 38 para cello y piano.

### *Nueva dinámica y concisión formal*

Como consideración previa, señalaremos aquellos rasgos que perduran en la presente etapa sin cambios sustanciales, y que son los siguientes:

- (a) las partículas homófonas de reposo;
- (b) las conclusiones en p o pp de correlato tan expresivo en las siguientes obras:
  - (1) del *Cuarteto* N° 3 op. 31 el segundo (Tranquilo) y el último movimiento;
  - (2) todas las *Endechas* op. 32;
  - (3) del *Quinteto* op. 33, el primero (Lento-Allegro), el segundo (Tranquillo) y el cuarto movimiento (Molto lento);

- (4) los dos movimientos de la *Sinfonía* N° 3 op. 34.
  - (5) de la *Sinfonía* N° 4 op. 35, el segundo movimiento (Serena-mente);
  - (6) la *Oratio* op. 37;
  - (7) de la *Sonata* op. 38 para cello y piano, el movimiento final (Mo-vido, flexible);
- (c) el tratamiento cíclico de la forma ya destacado en el *Cuarteto* N° 3 op. 31. Cabe agregar las *Endechas* op. 32, que concluyen con la elaboración del motivo inicial y la *Sinfonía* N° 3 op. 34, en cuyos dos movimientos prevalece el motivo indicado en el ej. 15c;
- (d) la estructura de sonata bitemática, pero con predominio del tema inicial. Por ejemplo, el primer movimiento del *Quinteto* op. 33 tiene dos temas; el segundo (p. 4, c 34) tiene poco peso en el contexto general y no aparece siquiera en la recapitulación. Igualmente el ímpetu rítmico y dinámico del primer movimiento de la *Sinfonía* N° 4 op. 35 y de la *Sonata* op. 38 para cello y piano, se nutren fundamentalmente del tema inicial.

Veamos ahora los cambios de esta etapa. La forma se torna más concisa, disminuyendo ostensiblemente el largo de las obras. Comparemos la duración de la música de cámara instrumental: el *Cuarteto* N° 3 op. 31, la más extensa, dura 35 minutos, pero no se diferencia mayormente de los otros dos cuartetos, el primero con 38 y el segundo con 25 minutos de duración. En cambio, el *Quinteto* op. 33 para instrumentos de viento, dura 18 minutos —o sea, una diferencia notable— y la *Sonata* op. 38 para cello y piano, con 13. En lo orquestal, la *Sinfonía* N° 1 op. 22 alcanza a los 32 minutos, la N° 2 op. 25 dura 21, mientras que en esta etapa la N° 3 op. 34, tiene 17, y la N° 4 op. 35 llega a los 19. En el terreno de lo sinfónico-coral, los 28 minutos de la *Egloga* op. 26, contrastan notablemente con los 13 de la *Oratio* op. 37.

La parquedad no se reduce a una escueta comparación de guarismos, sino que abarca también lo cualitativo estético. El *Quinteto* op. 33 encierra joyas de concisión, tales como en el segundo movimiento, Tranquillo, en forma A—B—A. Ya hemos descrito la primera sección; en la segunda, Piu animato, destaca la flauta, mientras que la recapitulación elabora brevemente el ostinato inicial para concluir en pp. El tercer movimiento, Scherzo, es de tersura epigramática, similar a la *Sonata* op. 38 para cello y piano, cuyo segundo movimiento, Lento y dramático, une la libertad formal a la concisión,

con un sentido rapsódico en el que las variaciones de agógica configuran sucesivos climax que culminan con un final fortissimo.

Esto nos conduce a otro rasgo importante: el ritmo, junto a la dinámica y agógica, la escritura paraserial, las nuevas modalidades de textura, del timbre y del contrapunto, que proyectan una nueva luz de dos principios cardinales de Santa Cruz, la unidad y la tensión dinámica. La elaboración de motivos fundamentalmente rítmicos no va en detrimento de la variedad formal, como acaece frecuentemente en la etapa anterior. Un ejemplo es el movimiento inicial del *Cuarteto* N° 3 op. 31; otro, es el tercer movimiento cuyo fluir continuo de ritmos irregulares articulados mediante la puntuación característica, producen el movimiento rápido y nervioso que busca el compositor. Cabe agregar el movimiento inicial del *Quinteto* op. 33, Allegro, en el que prevalece un vigoroso ritmo punteado en 6/8, reflejo estilizado de la cueca chilena con su característica hemiola. También la primera parte del cuarto movimiento, Molto lento, en la que un ritmo anapéstico se reviste de una miríada de formas melódicas. Algo semejante sucede en el primer movimiento de la *Sinfonía* N° 4 op. 35, mientras que en el tercero se conjuga con estilizaciones vernáculas.

Este enfoque incrementa también la vitalidad y el dinamismo de la estructura rondó. Pasajes dinámicos y estáticos se alternan en el cuarto movimiento de la *Sinfonía* N° 4 op. 35, en un *esprit* a lo Strawinsky y Prokofieff<sup>79</sup>, y en el tercer movimiento, Movido y flexible, de la *Sonata* op. 38 para cello y piano, de gran vigor e interés. En otros casos la tensión dinámica se acentúa mediante la yuxtaposición abrupta de materiales contrastantes que provocan una ruptura de lo teleológico. Por ello, resultan de gran novedad en la música de Santa Cruz los movimientos iniciales del *Cuarteto* N° 3 op. 31 y de la *Sinfonía* N° 3 op. 34, con la sucesión de secciones contrastantes rápidas y lentas que crean un verdadero claroscuro de movimiento y reposo de corte absolutamente contemporáneo.

Su contacto con la música contemporánea europea puede tener mucho que ver con otro cambio importante, su proverbial aversión por la repetición literal lo lleva a una elaboración eminentemente transformativa, congruente con los otros rasgos analizados. Esto se advierte en su tratamiento del tema y variación, en el que las variaciones más bien resultan deducciones que en muchos casos no tienen una relación aparente con el tema. Es el caso del cuarto movimiento del *Cuarteto* N° 3 op. 31, un coral, con el texto en inglés de la conocida oración de la Familia Trapp, seguido de diez variaciones más una coda. Cada una de las variaciones toma como punto de partida motivos de la melodía del coral o del tejido contrapuntístico acompañante, elaborándolas en forma muy imaginativa. El arpeggio inicial de la melodía del coral sirve de base a la primera, cuarta, quinta y sexta variación. En la

primera, se combina el arpeggio con un motivo descendente entroncado con el tejido contrapuntístico del tema (primer compás de la línea del cello), y en la sexta variación el arpeggio se trata conjuntamente con una tercera menor derivada también del motivo inicial de la melodía del coral. Esta tercera menor reaparece en la novena variación. Otro motivo de la melodía del coral, uno intermedio con el texto "wisdom to know the difference", aparece en la tercera variación. El motivo inicial del violín segundo se desarrolla en la segunda y séptima variación, combinado en la segunda con una inversión libre de la melodía del coral. Solamente la última variación tiene una relación más estrecha con el tema, tratando en forma contrapuntística e imitativa a dos motivos de la melodía del coral, el correspondiente a "Courage to change things we can" en un tempo lento e expresivo, y el arpeggio referido anteriormente, en forma disonante, en imitación directa e inversa, y con el agregado de un contrasujeto.

Este sentido transformativo campea en muchas recapitulaciones, las que pierden de esta manera su función original, para transformarse en una nueva elaboración de los materiales del movimiento. Sirva como ejemplo el primer movimiento de la *Sonata* op. 38 para cello y piano, del que citamos la exposición y recapitulación del primer tema.

Ej. 18a  
SONATA Op. 38 para cello y piano I. ca. 1-7  
MODERADO  $\text{♩} = 80$  MUY VIVO  $\text{♩} = 100$

The musical score for Example 18a consists of two staves. The upper staff is for the cello, and the lower staff is for the piano. The tempo is marked 'MODERADO' with a quarter note equal to 80 beats per minute, and 'MUY VIVO' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mf* and *ff*.

Ej. 18b ca. 127-133  
TEMPO DEL COMIENZO

The musical score for Example 18b consists of two staves. The upper staff is for the cello, and the lower staff is for the piano. The tempo is marked 'TEMPO DEL COMIENZO'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *ff* and *mf*.

*Persistencia del Pathos*

Este conjunto de cambios no afecta a un elemento crucial en la música de Santa Cruz: la efusión del sentimiento. Este se enmarca en los nuevos planteamientos melódicos, de textura, timbrísticos, contrapuntísticos y formales en el *Cuarteto* N° 3 op. 31, el *Quinteto* op. 33 para instrumentos de viento, la *Sinfonía* N° 4 op. 35 y la *Sonata* op. 38 para cello y piano. En cambio, el pathos es el núcleo germinal de la *Sinfonía* N° 3 op. 34, escrita a la memoria de su segunda esposa, Filomena Salas, fallecida en 1963, después de diez años de matrimonio. Por primera vez Santa Cruz rompe con el formato clásico-romántico presente en sus Sinfonías anteriores. La *Sinfonía* N° 3 tiene dos movimientos solamente: el primero consta de una introducción lenta, seguida de un "Movido y apasionado", y el segundo es un lied para contralto y orquesta. El texto es de Gabriela Mistral, quien reaparece en su música después de casi cuarenta años, hermanando así la *Sinfonía* con los *Cuatro poemas* op. 9 para voz y piano, compuestos en 1927. Además, la *Sinfonía* reafirma su profunda afinidad con la voz femenina, comparable a la de Alfonso Leng, Alfonso Letelier y Juan Orrego-Salas<sup>80</sup>. Solamente las *Endechas* op. 32 son para voz masculina (tenor).

La forma está en función del mensaje expresivo. Hemos hecho mención del tratamiento cíclico, pero debemos agregar que el contorno del motivo unificador se presta a maravillas para el sentimiento de la obra. Se destaca en el claroscuro del movimiento inicial, un "Lento, lúgubre", sección central de carácter funerario, resaltando dos melodías paraserales muy expresivas, una en la flauta, la otra del violín solo. Esta sección reaparece hacia el final del movimiento como reafirmación del pathos general y como preparación a la conclusión en pp (Ver ej. 14).

La línea vocal del segundo movimiento tiene un desplazamiento continuo, alejado tanto del estatismo del recitativo como de la cuadratura del aria, y contrapuesto a la actividad continua de la orquesta. Las diferentes secciones musicales corresponden a versos individuales o a grupos de versos y se suceden en forma algo precipitada por la falta de una adecuada separación. No obstante, muchas son de efecto muy logrado, tales como el acompañamiento de un violín solo para "Tú viste que vinieron a tocar los cristales", o el aumento de la densidad sonora a base de cuartinas ascendentes que rematan en "visión terrible". La música se torna muy sombría en los hermosos versos siguientes:

Y es invierno,  
y hay nieve  
y la noche se puebla  
de muecas de locura.

Las *Endechas* op. 32 rezuman inquietud, súplica, tristeza y lamentaciones con estilizados dejes hispánicos. En su viaje por Italia, Santa Cruz copia tres poemas de Lope de Estúñiga (siglo XV), de un codice miniado anterior a 1465, perteneciente a la Biblioteca Napolitana de los Reyes de Aragón y expuesto en la "Mostra Storica Nazionale della Miniatura" realizada en Roma en 1954<sup>81</sup>. Seis años más tarde, completa la obra dedicándola premonitoriamente (1960) "A Filomena". En la segunda y en la tercera canción, el acompañamiento instrumental elabora motivos rítmicos sincopados, más lentos en la segunda por su tono suplicante, y más rápidos en la tercera, como reflejo de su inquietud.

La *Oratio Ieremiae Prophetae* op. 37, motete-cantata para coro a 6 voces y orquesta, cierra su producción vocal hasta el momento. Compuesta en 1969, por encargo del Segundo Festival de Guanabara, tuvo su estreno mundial en mayo de 1970 en el concierto denominado "Os velhos mestres" (Los antiguos maestros), y fue dirigida por Mário Tavares, titular de la Orquesta del Teatro Municipal de Río de Janeiro.

En la *Oratio*, Santa Cruz retorna nuevamente a sus raíces más prístinas. Su conocimiento de las "Lamentationes Hieremiae Prophetae" de Palestrina se remonta a 1917, cuando no tenía todavía veinte años. La impresión causada por esta obra debe de haber sido indeleble, puesto que se mantiene durante casi cincuenta y dos años como motivación poderosa para la creación de algo propio. El texto de la *Oratio* se basa en fragmentos (en latín) de la Quinta Lamentación de Jeremías, correspondiente al Oficio del Sábado Santo ("Feria Sexta in Parasceve"). De ella Santa Cruz selecciona los siguientes versos: (1) "Acuérdate, ¡oh Yavél!, de lo que nos ha sobrevenido, mira y ve nuestro destino"; (2) "Nuestra heredad ha pasado a manos extrañas, nuestras casas a poder de desconocidos"; (3) "Somos dominados por esclavos y no hay quien nos libre de sus manos"; (15) "Huyó de nuestros corazones la alegría; nuestras danzas se han tornado en luto"; (17) "Se angustia nuestro corazón; se nublan nuestros ojos"; (19) "Tú, ¡oh Yavél! reinas por siempre, y tu trono permanece por generaciones y generaciones"; (20) "¿Nos olvidarás para siempre, nos abandonarás por muy largo tiempo?; Jerusalén, Jerusalén, convertíos al Señor tu Dios".

El texto cuadra perfectamente con su profundo sentido dramático-musical. Al igual que en las anteriores composiciones sinfónico-corales, la estructura se inspira en el motete renacentista. Secciones imitativas se alternan con material homofónico sobre una armonía densamente cromática. El estilo imitativo prevalece en los versos 1, 2 y 8, con variadas disposiciones de las voces del coro, SATB y SSA en el verso 1, SATB en el 2, SAB y SSA en el 8. En los versos 15, 17 y 19 la escritura es homofónica con un efecto singularmente dramático en el verso 19, cuando dice: "Tú, ¡oh Yavél!, reinas

por siempre”, que el coro declama sobre una nota y en un estilo casi salmódico. El verso final se inicia imitativamente sobre el expresivo melotipo citado en el ej. 7f y 7g para “¿Nos olvidarás para siempre?”. Se imita un motivo de movimiento ascendente en “¿Nos abandonarás por muy largo tiempo?”, culminando en la invocación a “Jerusalén”, en escritura homofónica y pianissimo, seguida del melotipo característico de esta etapa para “convertere” (Ver ej. 15e). Retorna el melotipo de “Nos olvidarás” para “al Señor tu Dios”; posteriormente lo elabora la orquesta en ff, para concluir en un bello y expresivo pianissimo.

### *Perspectivas: La época de Santa Cruz*

El eminente musicólogo norteamericano Robert Stevenson es el primero en hablar acerca de la “Epoca de Santa Cruz”, ubicándola entre el 1º de marzo de 1928, fecha en que es nombrado Profesor de Historia de la Música y Análisis en el Conservatorio Nacional, hasta junio de 1968, en que termina su último período como Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile <sup>82</sup>.

Estos cuarenta años están jalonados por logros decisivos en el terreno de la Composición, Musicología, Docencia, Administración y Difusión Musical, los que hemos reseñado en este trabajo. En el ámbito de lo creativo, su importancia la podríamos sintetizar en los siguientes términos: Santa Cruz traza senderos en la composición chilena que sirven como marco de referencia o, mejor, de punto de partida para creadores ulteriores, en la configuración de su lenguaje y en la definición de su propia posición estética. Esta proyección histórica se enmarca en su doble carácter de compositor y maestro que orienta e impulsa a otros creadores con sus enseñanzas y su ejemplo. Su aporte descansa también en el valor estético de su música, el que, a nuestro juicio, se proyecta por sobre todo a través de dos géneros fundamentales: la obra coral a cappella y los cuartetos de cuerdas. Junto a otras facetas de su estilo, tales como la armonía, los procedimientos melódicos y contrapuntísticos, y el sesgo hispánico musical y literario, lo ligan a dos compositores que ya hemos destacado con especial énfasis, Juan Orrego-Salas y Gustavo Becerra. Esta doble cualidad de apertura e irradiación no es óbice para que ellos lleguen, posteriormente, a planteamientos estilísticos y estéticos bastante diferenciados de los de Santa Cruz. Podríamos trazar un símil entre el legado creativo y el “Homenaje al aporte musicológico de Domingo Santa Cruz” escrito por Gustavo Becerra, con quien tuvo un contacto fecundo en las asignaturas de Historia de la Música, Análisis y Composición. Citamos a continuación un párrafo muy significativo <sup>83</sup>:

“Durante cerca de cuarenta años, Domingo Santa Cruz ha regalado generosamente a alumnos y lectores con los frutos de su alto vuelo intelectual, fundamentado en una sólida cultura humanística y en un agudo sentido de la realidad. Cada una de las etapas de su formación ha rendido productos que se pueden capitalizar para bien de la música y de la musicología. Como erudito, jamás ha sido un archivero de hechos, siempre supo dar sentido social, moral y cultural a sus observaciones. Nunca pierde de vista al hombre, medida de todas las cosas”.

Por sí solas estas contribuciones bastan para conformar una base primordial de cualquier visión global, orgánica e integral de la música chilena en el siglo XX. Es en esta calidad que le rendimos homenaje con ocasión de su octogésimo cumpleaños.

#### N O T A S

<sup>1</sup> Jorge Urrutia Blondel, “Domingo Santa Cruz W. ‘Dos canciones’ para coro mixto a voces solas”, *Marsyas*, I/4 (junio, 1927), pp. 140-141.

<sup>2</sup> Nino Colli, “Las Obras de Cámara en el Segundo Festival de Música Chilena”, *RMCH*, VI/39 (primavera, 1950), pp. 81 y 82-83.

<sup>3</sup> De Daniel Quiroga ver su comentario acerca de la *Sinfonía* N° 2 op. 25 en *RMCH*, VI/38 (invierno, 1950), p. 135, y “Las Obras Sinfónicas en el Segundo Festival de Música Chilena”, *RMCH*, VI/39 (primavera, 1950), p. 18.

<sup>4</sup> *Inter alia* ver “La Primera Sinfonía de Santa Cruz”, *RMCH*, IV/29 (junio-julio, 1948), pp. 9-14; “La Egloga, para soprano, coro y orquesta de Domingo Santa Cruz”, *RMCH*, VI/39 (primavera, 1950), pp. 19-32; “Las Obras para Orquesta”, *RMCH*, VIII/42 (diciembre, 1951), pp. 11-42; y *La Creación Musical en Chile: 1900-1951* (Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, [c. 1951], pp. 367-422.

<sup>5</sup> René Amengual, “El sentido dramático de Santa Cruz en sus obras para piano”, *RMCH*, VIII/42 (diciembre, 1951), pp. 90-119.

<sup>6</sup> Gustavo Becerra, “Los ‘Lieder’ de Santa Cruz”, *ibid.*, pp. 120-127.

<sup>7</sup> Carlos Isamitt, “Audición de obras de Domingo Santa Cruz”, *Aulos* I/3 (diciembre, 1932), pp. 19-20; “Dos poemas para canto y piano de Domingo Santa Cruz”, *Revista de Arte, Boletín Mensual*, I/5 (mayo, 1940), pp. 6-7.

<sup>8</sup> Alfonso Leng, “Domingo Santa Cruz W.”, *RMCH*, VIII/42 (diciembre, 1951), pp. 5-10.

<sup>9</sup> Alfonso Letelier, “Las Composiciones Corales de Santa Cruz”, *ibid.*, pp. 43-61.

<sup>10</sup> Juan Orrego-Salas, “Los Cuartetos de Cuerdas de Santa Cruz”, *ibid.*, pp. 62-89.

<sup>11</sup> Becerra, “Los ‘Lieder’”, p. 120.

<sup>12</sup> Ver de Domingo Santa Cruz, “Alfonso Leng”, *RMCH*, XI/54 (agosto-septiembre, 1957), pp. 14-15. De interés es el siguiente comentario acerca de *La Muerte de Alsino*, en p. 16: “la música chilena salía de la moda italiana y adquiría un tono universal, que nos distinguiría en adelante. Este poema sinfónico nos ha influido a todos los que hemos escrito con posterioridad”.



<sup>13</sup> Ver de Domingo Santa Cruz, "El compositor Alfonso Letelier", *RMCH*, XXI/100 (abril-junio, 1967), pp. 12-16. Refiriéndose a la afinidad entre Leng, Letelier y Santa Cruz detectada por Salas Viu, Santa Cruz agrega en p. 9: "La observación del musicólogo establece una actitud común entre nosotros, que tiene mucho de mística y que se aleja del orfebre de bellezas perfectas y exteriores, para ir derechamente hacia algo íntimo y medular. Seríamos así un grupo romántico, más fáustico que apolíneo. Los tres tenemos preferencias análogas, pedimos a la música algo que no permite tomarla objetivamente ni entretenerse con ella. La línea continuaría en los jóvenes de ahora con la búsqueda dramática, por ejemplo, de León Schidlowky".

<sup>14</sup> Ver además María Ester Grebe, "León Schidlowky Gaete. Síntesis de su Trayectoria Creativa (1952-1968)", *RMCH*, XXII/104-105 (abril-diciembre, 1968), pp. 7-52.

<sup>15</sup> Un excelente documento de Domingo Santa Cruz, "Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach", *RMCH*, VI/40 (verano, 1950-1951), pp. 8-62.

<sup>16</sup> Ver Sociedad Bach, *Cuarta Memoria* [1927] (Santiago: Imprenta Nascimento, 1927), pp. 12-13 (*Plan de Estudios y Exámenes*).

<sup>17</sup> Ver Domingo Santa Cruz, "Antepasados de la 'Revista Musical Chilena'", *RMCH*, XIV/71 (mayo-junio, 1960), pp. 20-24.

<sup>18</sup> Domingo Santa Cruz, "Mi Vida en la Música", vol. I, segunda parte, 1924-1928, capítulo XI, sección 1, p. 252.

<sup>19</sup> Alfonso Bulnes, *Viñetas* (Santiago: Editorial Cruz del Sur, 1942).

<sup>20</sup> Domingo Santa Cruz, "Mi Vida en la Música", vol. II, tercera parte, 1948-1955, capítulo XVII, sección 10, p. 531. Cf. también Armando Carvajal, "Domingo Santa Cruz, Compositor", *Revista de Arte*, I/1 (septiembre, 1928), p. 58, con el análisis de "Piececitos", cuya música se publica en pp. 59-62; el fino análisis de "Piececitos" y "Lluvia lenta" en Isamitt, "Dos poemas" citado en la nota 7; y Jorge Urrutia Blondel, "Gabriela Mistral y los músicos chilenos", *RMCH*, I/9 (enero, 1946), p. 17.

<sup>21</sup> Ver María Aldunate C., "La Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos de Chile", *Boletín Latino-Americano de Música*, III (abril, 1937), pp. 179-196, y Domingo Santa Cruz, "El Instituto de Extensión Musical, su origen, fisonomía y objeto", *RMCH*, XIV/73 (septiembre-octubre, 1960), pp. 7-38.

<sup>22</sup> Ver Domingo Santa Cruz, "Trascendental aniversario en la vida musical chilena. La Facultad de Bellas Artes de 1929", *RMCH*, XIII/67 (septiembre-octubre, 1959), pp. 5-16.

<sup>23</sup> Ver la nota 21.

<sup>24</sup> En relación con los documentos respectivos ver *RMCH*, III/24 (septiembre, 1947), pp. 8-17.

<sup>25</sup> Ver Salas Viu, *La Creación*, p. 153 (Becerra), 179 (Candiani), 283 (Montecino), 295 (Orrego-Salas) y 453 (Soublette). Además, Samuel Claro y Jorge Urrutia Blondel, *Historia de la Música en Chile* (Santiago: Editorial Orbe, 1973), p. 143 (Botto), 150 (Garrido-Lecca y Hurtado).

<sup>26</sup> Ver Raquel Bustos Valderrama, "Enrique Soro", *RMCH*, XXX/135-136 (octubre-diciembre, 1976), p. 67.

<sup>27</sup> Salas Viu, *La Creación*, p. 226.

<sup>28</sup> Ver el catálogo de la obra de Pedro Humberto Allende en *Compositores de América*, II (Washington, D.C.: Unión Panamericana, 1956), p. 9.

- <sup>29</sup> Salas Viu, "Las Obras para Orquesta", p. 28.
- <sup>30</sup> Salas Viu, *La Creación*, p. 397.
- <sup>31</sup> Domingo Santa Cruz, "Mi Vida en la Música", vol. II, tercera parte, 1948-1955, capítulo XVII, sección 10, pp. 531-532.
- <sup>32</sup> Letelier, "Las Composiciones Corales", p. 55.
- <sup>33</sup> Domingo Santa Cruz, "Mi Vida en la Música", vol. I, tercera parte, 1929-1933, capítulo XIV, sección 8, p. 395.
- <sup>34</sup> Salas Viu, *La Creación*, p. 366.
- <sup>35</sup> En relación con el melodismo de Soro ver Bustos, "Enrique Soro", pp. 57-61.
- <sup>36</sup> Luis Merino, "Visión del compositor Juan Orrego-Salas", *RMCH*, XXXII/142-144 (abril-diciembre, 1978), p. 20.
- <sup>37</sup> Gustavo Becerra, "'El Leit Motiv' en la obra de Alfonso Leng", *RMCH*, XIV/70 (marzo-abril, 1960), pp. 48-67.
- <sup>38</sup> Letelier, "Las Composiciones Corales", pp. 47, 49, 51-53, 58.
- <sup>39</sup> Merino, "Visión", p. 21.
- <sup>40</sup> *Ibid.*
- <sup>41</sup> Tomemos a "Querría para el amor" como ejemplo. Consta de los siguientes sujetos de imitación, que indicamos mediante el comienzo del texto respectivo: (a) "Querría para el amor", (b) "La pasión de las mañanas tempraneras", (c) "El hielo", (d) "Querría el deseo quemante", (e) "Bajo los sauces umbríos", (f) "Buscaría el amor de mañanita".
- <sup>42</sup> Como ilustración de esta estructura véase nuestro análisis de la *Oratio Ieremiae Prophetae* op. 37.
- <sup>43</sup> Salas Viu, "Las Obras para Orquesta", p. 35.
- <sup>44</sup> En la recapitulación del primer movimiento de la *Sinfonía concertante* op. 21, Santa Cruz superpone a partir del compás 337 ambas frases del tema inicial (ver ej. 11a), la primera en las cuerdas y el piano, la segunda en los vientos. En relación con las superposiciones contrapuntísticas en el *Cuarteto* N° 1 op. 12 y el N° 2 op. 22, ver Orrego-Salas, "Los Cuartetos de Cuerdas", pp. 76-77.
- <sup>45</sup> Cf. Merino, "Visión", p. 27.
- <sup>46</sup> Ver Luis Merino, "Los Cuartetos de Gustavo Becerra", *RMCH*, XIX/92 (abril-junio, 1965), pp. 63-72.
- <sup>47</sup> Orrego-Salas, "Los Cuartetos de Cuerdas", p. 78.
- <sup>48</sup> Amengual, "El sentido dramático", pp. 105-106.
- <sup>49</sup> En ambas canciones del op. 16 la melodía inicial sirve como material unificador. En el "Romance de las tres torres", un motivo consistente en un ascenso gradual de tercera (por ejemplo, Mi-Fa-Sol) aparece en la segunda sección, Un poco menos movido, siendo elaborado posteriormente.
- <sup>50</sup> Sirva como ilustración el análisis del movimiento final de las *Variaciones* op. 20 hecho por René Amengual: en la exposición, el primer complejo temático es de noventa y seis compases, contra sólo veinticinco del segundo complejo temático. Ver "El sentido

dramático", p. 114. En el primer movimiento del *Cuarteto N° 2* op. 24, ambos temas presentan el característico contraste. No obstante, el segundo tema (expuesto a partir del compás 38) no tiene un papel preponderante en el desarrollo y apenas es aludido en la recapitulación.

<sup>51</sup> Se destaca también en este movimiento el acentuado contraste entre ambos temas; el segundo se expone a partir del c. 62.

<sup>52</sup> Salas Viu, "Las Obras para Orquesta", pp. 40-41.

<sup>53</sup> Orrego-Salas, "Los Cuartetos de Cuerdas", p. 67.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>55</sup> Merino, "Visión", p. 32.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>57</sup> Ver por ejemplo los análisis del *Cuarteto N° 4*, 5 y 6 de Becerra en Merino, "Los Cuartetos", pp. 55-72.

<sup>58</sup> Letelier, "Las Composiciones Corales", p. 50.

<sup>59</sup> *Ibid.*, pp. 53-54.

<sup>60</sup> Domingo Santa Cruz, "Mi Vida en la Música", vol. II, tercera parte, 1948-1955, capítulo XXI, sección 12, p. 671.

<sup>61</sup> Orrego-Salas, "Los Cuartetos de Cuerdas", pp. 78 y 67.

<sup>62</sup> Salas Viu, "Las Obras para Orquesta", p. 23.

<sup>63</sup> En relación con esta obra de Orrego-Salas ver Merino, "Visión", pp. 59-60.

<sup>64</sup> En relación con estos Congresos y la participación que le cabe en ellos a Santa Cruz, ver *RMCH*, IX/44 (enero, 1954), pp. 105-108.

<sup>65</sup> Cf. *RMCH*, IX/46 (julio, 1954), p. 79. Destaca que "Domingo Santa Cruz es el único miembro latinoamericano".

<sup>66</sup> Su gestión es evaluada por John Evarts, "Domingo Santa Cruz-Wilson Portrait of the Third President", *The World of Music*, VI/2-3 (marzo-junio, 1964), pp. 33-34. De este artículo citamos los siguientes puntos: (a) Si existe hoy día, en términos generales, un mayor reconocimiento [europeo] de los logros de la música latinoamericana, esto se debe en gran medida a la contribución de Santa Cruz; (b) El Consejo Internacional de la Música creció en estatura, profundidad e ideas durante el período de Domingo Santa Cruz; (c) Bajo el impulso de su entusiasmo y gracias a una importante ayuda de UNESCO, el Consejo organizó su primer congreso internacional —El Universo de la Música y sus Diferentes Culturas— que tuvo lugar en el otoño de 1958 en la recientemente construida sede de la UNESCO; (d) El Consejo Internacional de la Música, con la colaboración de la Asociación Francesa de Empresarios de Concierto, inició en 1958 la primera de las "Semanas Musicales de París", que hoy día constituyen un evento bienal con apoyo gubernamental, y que han contribuido en forma valiosa a la causa de la música contemporánea en un plano internacional. Siendo todavía presidente del Consejo Internacional de la Música, Santa Cruz fue condecorado en 1958 por el Gobierno de Francia con la Legión de Honor en el Grado de Oficial. Ver *RMCH*, XII/62 (noviembre-diciembre, 1958), p. 74.

<sup>67</sup> Ver *RMCH*, X/50 (julio, 1955), pp. 28-29.

<sup>68</sup> Editado en *La Musique dans l'Education*. (París: Unesco, Armand Colin, 1955), pp. 35-41.

<sup>69</sup> Una visión general de su actividad internacional entre 1953 y 1954 se encuentra en el artículo "Con nuevas realidades para la vida musical regresa Domingo Santa Cruz", *RMCH*, IX/47 (octubre, 1954), pp. 31-36.

<sup>70</sup> Domingo Santa Cruz, "Nuestra posición en el mundo contemporáneo de la música", *RMCH*, XIII/64 (marzo-abril, 1959), pp. 46-60; *RMCH*, XIII/65 (mayo-junio, 1959), pp. 31-46; *RMCH*, XIII/67 (septiembre-octubre, 1959), pp. 39-55.

<sup>71</sup> Domingo Santa Cruz, "El Segundo Festival de Música Latinoamericana de Caracas", *RMCH*, XI/53 (junio-julio, 1957), pp. 7-14.

<sup>72</sup> Domingo Santa Cruz, "Los Festivales Latinoamericanos de Música y el Festival de Montevideo", *RMCH*, XI/55 (octubre-noviembre, 1957), pp. 37-49.

<sup>73</sup> Domingo Santa Cruz, "Panamericanismo y Música", *RMCH*, XV/78 (octubre-diciembre, 1961), pp. 3-8.

<sup>74</sup> Domingo Santa Cruz, "Hacia un mejor conocimiento cultural de América Latina", *RMCH*, XXII/103 (enero-marzo, 1968), pp. 3-6.

<sup>75</sup> Domingo Santa Cruz, "Mi Vida en la Música", vol. II, tercera parte, 1948-1955, capítulo XXI, sección I, p. 626.

<sup>76</sup> *Ibid.*, sección 3, p. 640.

<sup>77</sup> *Ibid.*, capítulo XX, sección 12, p. 622.

<sup>78</sup> Además de los casos citados en el ej. 7, que corresponden a obras de la segunda etapa, cabe agregar el *Quinteto* op. 33, en el que se destacan dos melodiosos, el correspondiente al ej. 6 que se observa en el oboe, cc. 1-3 del quinto movimiento, y que reaparece posteriormente; y el correspondiente al ej. 7, que se observa en la flauta, cc. 6-7 del primer movimiento.

<sup>79</sup> Cf. el interesante análisis de Juan Lémann, "Cuarta Sinfonía op. 45 de Domingo Santa Cruz", *RMCH*, XXIV/112 (julio-septiembre, 1970), p. 97.

<sup>80</sup> Cf. Merino, "Visión", p. 41.

<sup>81</sup> El manuscrito corresponde a Roma, Biblioteca Casanatense, MS 1098, ítem 709, pp. 440-441 del Ministero della Pubblica Istruzione, *Mostra storica nazionale della miniatura Palazzo di Venezia-Roma* (Florencia: Casa Editrice G.C. Sansoni, 1953).

<sup>82</sup> Robert Stevenson, "Chilean Music in the Santa Cruz Epoch", *Inter-American Music Bulletin*, 67 (septiembre, 1968), pp. 1-18.

<sup>83</sup> Gustavo Becerra, "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. II. Ritmo", *RMCH*, XII/59 (mayo-junio, 1958), p. 48. Ver también Domingo Santa Cruz, "Prólogo para Gustavo Becerra, músico de su tiempo", *RMCH*, XXVI/119-120 (julio-diciembre, 1972), pp. 4-7.

## BIBLIOGRAFIA

Esta bibliografía incluye solamente ítemes citados en el presente artículo. Las entradas se hacen por orden alfabético de autor. Cuando se incluyen dos o más ítemes pertenecientes a un mismo autor, éstos se organizan en orden cronológico de publicación.

- Aldunate C., María. "La Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos de Chile", *Boletín Latino-Americano de Música*, III (abril, 1937), pp. 179-196.
- Amengual, René. "El sentido dramático de Santa Cruz en sus obras para piano", *RMCH*, VIII/42 (diciembre, 1951), pp. 90-119.
- Becerra, Gustavo. "Los 'Lieder' de Santa Cruz", *RMCH*, VIII/42 (diciembre, 1951), pp. 120-127.
- . "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. II. Ritmo", *RMCH*, XII/59 (mayo-junio, 1958), pp. 48-75.
- . "'El Leit Motiv' en la obra de Alfonso Leng", *RMCH*, XIV/70 (marzo-abril, 1960), pp. 48-67.
- Bulnes, Alfonso. *Víñetas*. Santiago: Editorial Cruz del Sur, 1942.
- Bustos Valderrama, Raquel. "Enrique Soro", *RMCH*, XXX/135-136 (octubre-diciembre, 1976), pp. 39-99.
- Carvajal, Armando. "Domingo Santa Cruz, Compositor", *Revista de Arte*, I/1 (septiembre, 1928), p. 58.
- Claro, Samuel y Jorge Urrutia Blondel. *Historia de la Música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe, 1973.
- Colli, Nino. "Las Obras de Cámara en el Segundo Festival de Música Chilena", *RMCH*, VI/39 (primavera, 1950), pp. 65-83.
- Evarts, John. "Domingo Santa Cruz-Wilson Portrait of the Third President", *The World of Music*, VI/2-3 (marzo-junio, 1964), pp. 33-34.
- Grebe, María Ester. "León Schidlowsky Gaete. Síntesis de su Trayectoria Creativa (1952-1968)", *RMCH*, XXII/104-105 (abril-diciembre, 1968), pp. 7-52.
- Isamitt, Carlos. "Audición de obras de Domingo Santa Cruz", *Aulos* I/3 (diciembre, 1932), pp. 19-20.
- . "Dos poemas para canto y piano de Domingo Santa Cruz", *Revista de Arte, Boletín Mensual*, I/5 (mayo, 1940), pp. 6-7.
- Lémann, Juan. "Cuarta Sinfonía op. 35 de Domingo Santa Cruz", *RMCH*, XXIV/112 (julio-septiembre, 1970), p. 97.
- Leng, Alfonso. "Domingo Santa Cruz W.", *RMCH*, VIII/42 (diciembre 1951), pp. 5-10.
- Merino, Luis. "Los Cuartetos de Gustavo Becerra", *RMCH*, XIX/92 (abril-junio, 1965), pp. 63-72.

- . "Visión del compositor Juan Orrego-Salas", *RMCH*, XXXII/142-144 (abril-diciembre, 1978), pp. 5-105.
- Ministero della Pubblica Istruzione. *Mostra storica nazionale della miniatura Palazzo di Venezia-Roma*. Florencia: Casa Editrice G.C. Sansoni, 1953.
- Quiroga, Daniel. "Las Obras Sinfónicas en el Segundo Festival de Música Chilena", *RMCH*, VI/39 (primavera, 1950), pp. 14-18.
- Salas Viu, Vicente. "La Primera Sinfonía de Santa Cruz", *RMCH*, IV/29 (junio-julio, 1948), pp. 9-14.
- . "La Egloga, para soprano, coro y orquesta de Domingo Santa Cruz", *RMCH*, VI/39 (primavera, 1950), pp. 19-32.
- . "Las Obras para Orquesta", *RMCH*, VIII/42 (diciembre, 1951), pp. 11-42.
- . *La Creación Musical en Chile: 1900-1951*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, c. 1951.
- Santa Cruz, Domingo. "Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach", *RMCH*, VI/40 (verano, 1950-1951), pp. 8-62.
- . "La Musique et la compréhension internationale", en *La musique dans l'Education*. Paris: Unesco, Armand Colin, 1955, pp. 35-41.
- . "El Segundo Festival de Música Latinoamericana de Caracas", *RMCH*, XI/53 (junio-julio, 1957), pp. 7-14.
- . "Alfonso Leng", *RMCH*, XI/54 (agosto-septiembre, 1957), pp. 8-18.
- . "Los Festivales Latinoamericanos de Música y el Festival de Montevideo", *RMCH*, XI/55 (octubre-noviembre, 1957), pp. 37-49.
- . "Nuestra posición en el mundo contemporáneo de la música", *RMCH*, XIII/64 (marzo-abril, 1959), pp. 46-60; *RMCH*, XIII/65 (mayo-junio, 1959), pp. 31-46; *RMCH*, XIII/67 (septiembre-octubre, 1959), pp. 39-55.
- . "Trascendental aniversario en la vida musical chilena. La Facultad de Bellas Artes de 1929", *RMCH*, XIII/67 (septiembre-octubre, 1959), pp. 5-16.
- . "Antepasados de la 'Revista Musical Chilena'", *RMCH*, XIV/71 (mayo-junio, 1960), pp. 20-24.
- . "El Instituto de Extensión Musical, su origen, fisonomía y objeto", *RMCH*, XIV/73 (septiembre-octubre, 1960), pp. 7-38.
- . "Panamericanismo y Música", *RMCH*, XV/78 (octubre-diciembre, 1961), pp. 3-8.
- . "El compositor Alfonso Letelier", *RMCH*, XXI/100 (abril-junio, 1967), pp. 8-30.
- . "Hacia un mejor conocimiento cultural de América Latina", *RMCH*, XXII/103 (enero-marzo, 1968), pp. 3-6.

- . "Prólogo para Gustavo Becerra, músico de su tiempo", *RMCH*, XXVI/119-120 (julio-diciembre, 1972), pp. 4-7.
- . "Mi Vida en la Música". Autobiografía histórica inédita. 2 volúmenes. Sociedad Bach. *Cuarta Memoria* [1927]. Santiago: Imprenta Nascimento, 1927.
- Stevenson, Robert. "Chilean Music in the Santa Cruz Epoch", *Inter-American Music Bulletin*, 67 (septiembre, 1968), pp. 1-18.
- s.f. "Con nuevas realidades para la vida musical regresa Domingo Santa Cruz", *RMCH*, IX/47 (octubre, 1954), pp. 31-36.
- Urrutia Blondel, Jorge. "Domingo Santa Cruz W. 'Dos canciones' para coro mixto a voces solas", *Marsyas*, I/4 (junio, 1927), pp. 140-141.
- . "Gabriela Mistral y los músicos chilenos", *RMCH*, I/9 (enero, 1946), pp. 11-20.

## CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE DOMINGO SANTA CRUZ

## NOTAS PRELIMINARES

1. Este catálogo constituye una revisión crítica y puesta al día de los catálogos anteriores, el publicado en la RMCH, VIII/42 (diciembre, 1951), pp. 137-141, y aquel de la serie *Compositores de América*, I (Washington, D.C.: Unión Panamericana, 1955, reimpreso en 1962), pp. 89-94.

## 2. Abreviaturas:

A	Alto.
B	Bajo.
Bar.	Barítono.
FMCH	Festival de Música Chilena.
IEM	Instituto de Extensión Musical (hoy día Dirección General de Espectáculos de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Universidad de Chile).
IEM hel.	Copia heliográfica preservada en el Archivo del Instituto de Extensión Musical.
NP	No publicado.
OSCH	Orquesta Sinfónica de Chile.
S	Soprano.
T	Tenor.



CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE DOMINGO SANTA CRUZ

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1918-1919, op. 1	Tres preludios para piano, 1. <i>Larghetto</i> , con mucha expresión. 2. <i>Andantino</i> . 3. <i>Rápido</i> .					
1919, op. 2	<i>Pensées poétiques</i> para voz femenina y piano, 1. <i>L'Offrande</i> . 2. <i>Poème XLIX. Du haut de votre trône</i> .		Rabindranath Tagore.	NP (Nº 1). El Nº 2 fue publicado por Anibal Aracena Infanta en la revista <i>Música</i> , folio 19, julio de 1921.		Dedicados a Paz Larrain García Moreno (después Paz Larrain de Subercaseaux). El Nº 2 dedicado también "a mi hermana Inés".
1919, op. 3	<i>Tres motetes</i> , 1. <i>Coral. Nisi Dominus aedificaverit domus</i> , <i>Psalmus 126</i> para coro masculino (TTBB). 2. <i>Ave María</i> para coro masculino (TTBB). 3. <i>Libera me Domine</i> para coro de niños (al unísono), coro masculino (T Bar B) y órgano.		Salmo 126 (Nº 1) y Oficio de Difuntos (Nº 3).	NP	Nº 1: Santiago, 1920, Coro de la Sociedad Bach.	
1919, op. 4	<i>Te Deum</i> para coro de niños, coro masculino, orquesta de cuerdas y órgano.			NP	Santiago, agosto 2, 1919, Iglesia de San Alfonso, Domingo Santa Cruz (director).	

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE DOMINGO SANTA CRUZ

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1919, op. 5	<i>Pensées poétiques</i> para voz femenina y piano, 1. <i>Réverie</i> , XLVI. <i>Chant d'allégresse</i> . 2. <i>Poème LXVII</i> . <i>Chant d'adoration</i> . 3. <i>Poème LXVIII</i> . <i>Chant de reconnaissance</i> .		Emile Verhaeren (Nº 1) y Rabindranath Tagore (Nºs. 2, 3 y 4).	NP		Dedicados a Paz Larrain García Moreno (ver observaciones al op. 2).
* 1921, op. 6	<i>Tres canciones</i> para voz femenina y piano, 1. <i>La cidal</i> . 2. <i>Todo pasa</i> . 3. <i>Sueño</i> .		Gysela Yoacham Sarraatea.	NP		Dedicados a la autora de los poemas "en testimonio de admiración de su talento".
* 1921, op. 6a	<i>Dos canciones</i> para voz femenina y piano, 1. <i>L'Idéal</i> . 2. <i>Lecture à deux</i> .		Sully Prudhomme.	NP		
1921, op. 6b	<i>Dans les bois</i> para coro masculino (TTBB).		Gérard de Nerval.	NP		
1925, op. 6c	<i>Le ciel en nuit s'est déplié</i> para voz femenina y piano.		Emile Verhaeren.	NP		
1926, op. 7	<i>Dos canciones</i> para coro mixto a voces solas (SATB), 1. <i>Gemía la tórtola</i> . 2. <i>Rocio</i> .	6'	Max Jara Nº 1) y Gabriela Mistral (Nº 2).	Santiago: Imp. y Lit. Casa Amari-lla, 1927.		La dedicatoria dice: "A War- da, que canta con nosotros".

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE DOMINGO SANTA CRUZ

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1925-1927, op. 8	<p>Vinetas, cuatro piezas para piano solo,</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Un poco movido.</i></li> <li>2. <i>Lento y fúnebre.</i></li> <li>3. <i>Moderado muy expresivo y triste.</i></li> <li>4. <i>Muy rápido.</i></li> </ol>	9'			<p>Existen dos ediciones, la primera del autor (Inscripción Nº 2660), c. 1927, y la segunda de la Universidad de Chile, Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Serie P - Obras de Piano, 1977.</p>	<p>Santiago, diciembre 1928, Salón Oficial de Bellas Artes, Adriana Aguilera (piano).</p> <p>La dedicatoria dice: "A Wanda, que fué mi compañera".</p>
1927, op. 9	<p>Cuatro poemas de Gabriela Mistral para voz femenina y piano,</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Arbol muerto.</i></li> <li>2. <i>Piececitos.</i></li> <li>3. <i>Tres árboles.</i></li> <li>4. <i>La lluvia lenta.</i></li> </ol>	17'	Gabriela Mistral.		<p>Existen dos ediciones separadas de "Piececitos", está dedicada a Jorge Urrutia Blondel. Originalmente el Nº 1 fue dedicado a Carlos Humeres, el Nº 2 a Laura y Lucía Vergara, y el Nº 4 a Samuel Negrete.</p>	<p>Santiago, noviembre 21, 1932, Adriana Herrera de López (voz), Herminia Raccagni (piano).</p>
1926-1927, op. 10	<p>Cantos de soledad para voz femenina y piano,</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Dolor.</i></li> <li>2. <i>Madre.</i></li> <li>3. <i>Canción de cuna.</i></li> </ol>	8'	Domingo Santa Cruz.		<p>Existen dos ediciones separadas de "Piececitos", está dedicada a Jorge Urrutia Blondel. Originalmente el Nº 1 fue dedicado a Carlos Humeres, el Nº 2 a Laura y Lucía Vergara, y el Nº 4 a Samuel Negrete.</p>	<p>Santiago, noviembre 21, 1932, Adriana Herrera de López (voz), Herminia Raccagni (piano).</p> <p>En el programa de estreno la obra lleva el título <i>In Memoriam</i>.</p>

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE DOMINGO SANTA CRUZ

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1929, op. 11	Cinco poemas trágicos para piano. 1. <i>Lento, con un romanticismo trágico.</i> 2. <i>Lento, en un ambiente monótono y cansado.</i> 3. <i>Muy lento, con profunda tristeza.</i> 4. <i>Lentamente, en un ambiente diabiano y helado.</i>	14'				Edición del autor Santiago, noviembre (Inscripción N° 21, 1932, Herminia Raccagni (piano). La dedicatoria dice: "A mis hermanas Mercedes y Ana". Cada uno de los poemas está acompañado por glosas de Juan de Armaza (Alfonso Bulnes). Ver la bibliografía.
1930-1931, op. 12	Cuarteto N° 1 para cuerdas, 1. <i>Lento assai.</i> 2. <i>Con motto.</i> 3. <i>Lento.</i> 4. <i>Assai animato allegro.</i>	32'				Nueva York: Peer International Corporation, 1932, Cuarteto de vajal". Dedicado "A Armando Cuerdas Mutschler.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE DOMINGO SANTA CRUZ

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1932, op. 13	<p><i>Imágenes infantiles</i> para piano, Primera serie:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Mientras los grandes hablan.</i></li> <li>2. <i>El entierro del pajarrico.</i></li> <li>3. <i>El pobre perrito cojo.</i></li> <li>4. <i>Lo que me dijo el enano.</i></li> </ol>	8'				<p>Editadas como suplemento musical de la Revista <i>Au-Union Panamericana</i>, 1/5 (marzo-abril, 1933) la primera serie, y 1/6 (junio - julio, 1933) la segunda serie. Segunda edición: Nueva York: Peer International Corporation, 1960.</p>
1933, op. 13a	<p>Segunda serie:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Marcha de los gatitos Mimis.</i></li> <li>2. <i>La toná e Na Pan-cha.</i></li> <li>3. <i>El niño que hizo una maldad.</i></li> <li>4. <i>Chaplin triste.</i></li> </ol>	3'				<p>Editado en el suplemento musical del <i>Boletín Latino-Americano de Música</i>, IV (Bogotá, octubre de 1938), pp. 68-69.  Dedicado "A Armando Carvajal".</p>

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE DOMINGO SANTA CRUZ

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1937, op. 14	Cinco piezas para orquesta de cuerdas. 1. <i>Grave</i> . 2. <i>Inquieto y doloroso</i> . 3. <i>Algo movido</i> . 4. <i>Lento, dramático</i> .	23'				Editadas por la Universidad de Chile, Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Serie Partituras Orquestales, 1976. Grabadas en disco por M-G-M Records, E-3515, Orquesta M-G-M, Carlos Surinach (director).
1936, op. 15	Tres piezas para violín y piano. 1. <i>Canción</i> . 2. <i>Recitativo</i> . 3. <i>Arabeaco</i> .	12'				Editadas en <i>New Music</i> , XII/3 (abril, 1939). Nueva York: The New Music Society Publisher. Dedicadas "A mi querido amigo Francisco Curt Lange". Obra premiada en el Concurso celebrado con motivo del IV Centenario de la Fundación de la ciudad de Bogotá, Colombia, en 1938. Obtuvo, junto a otras composiciones, el New Music Publication Prize.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE DOMINGO SANTA CRUZ

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1940, op. 16	Cinco canciones a cuatro voces mixtas (SATB) para coro reducido o solistas. 1. <i>El Alcañfor</i> . 2. <i>Primaveras</i> . 3. <i>Canción de cuna</i> . 4. <i>Romance del nogal</i> . 5. <i>Romance del peñón</i> .	14'	Domingo Santa Cruz.	IEM, Serie C, Nos. 1 y 2; Ciudad de México, noviembre 30 (1942) o 1943, Palacio de Bellas Artes, Coro de Madrigalistas, de Luis Sandi (director) de la Universidad de Chile N.º 3: Santiago, agosto 13, 1945, Coro de la Escuela Marco Dusi (director).	Dedicadas al cuarteto Valdés-Letelier. Junto a las canciones op. 17 y 18, fueron agradecidas con el Primer Premio de Música de Cámara en el Concurso Iberoamericano celebrado con motivo del Cuarto Centenario de la ciudad de Santiago, 1941.	
1940, op. 17	Tres madrigales para coro mixto a cinco voces solas (SAATB y SSATB). 1. <i>Barcos quietos</i> . 2. <i>Romance de las tres torres</i> . 3. <i>La mala nueva</i> .	15'	Domingo Santa Cruz.	Washington, D.C.: Unión Panamericana, 1960 (distribuido por Peer International Corporation, Nueva York).	N.º 1: Pittsburgh, Pennsylvania, marzo 11, 1961, Carnegie Institute of Technology, Carnegie Theater, coro del Departamento de Música, Roland Leich (director). N.º 3: Santiago, agosto 13, 1945, Coro de la Escuela Moderna de Música, Alfonso Letelier (director).	

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE DOMINGO SANTA CRUZ

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1941, op. 18	<p>Tres canciones para coro de hombres a voces solas (TTBB).</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Al son de los arroyuelos.</li> <li>2. Salmo.</li> <li>3. Serranilla. Moza tan fermosa.</li> </ol>	10'	<p>Lope de Vega (Nº 1), Domingo Santa Cruz (paráfrasis libre del Salmo XXII, Nº 2) y Marqués de Santillana (Nº 3).</p>	IEM hel.	<p>Nº 3: Santiago, julio 23, 1979, Sala amigo Marshall Bartholomew, Isidora Zegers, Co-Director del 'Yale Glee Club' (Ars Viva, Waldo Aránguiz (directora y apostólica obra").</p>	
1941, op. 19	<p>Cantata de Los Ríos de Chile para coro mixto (SATB) y orquesta, piccolo, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en si bemol, clarinete bajo en si bemol, 2 fagotes, contrabajo, 4 cornos en fa, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, timbales, tambor militar, bombo, platillos, 2 arpas, cuerdas, corúlleras.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Maipo, torrente de los cielos.</li> <li>2. Río Aconcagua, telar de los cielos.</li> </ol>	31'	<p>Domingo Santa Cruz.</p>	IEM hel.	<p>Santiago, noviembre 27, 1942, coro integrado por miembros de varias agrupaciones de Santia- go, OSCH, Arman- do Carvajal (direc- tor).</p>	<p>Obtuvo el Premio de Honor en el Concurso Iberoamerica- no celebrado con motivo del Cuarto Centenario de la ciu- dad de Santiago, 1941.</p>



CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE DOMINGO SANTA CRUZ

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1943, op. 20	<p>Variaciones en tres movimientos para piano y orquesta, 2 flautas, 2 oboes, flautín, 2 clarinetes como inglés, 2 clarinetes en la, clarinete bajo en la, 2 fagotes, contrafagot, 4 cornos en fa, 4 trompetas, 3 trombones, tuba, timbal, bombo, tambor, platillos, pandereta, triángulo, castañuelas, xilófono, cuerdas.</p> <p>1. <i>En forma de Pasacalle. Muy lento, sostenuto.</i></p> <p>2. <i>En forma de canción. Tranquilo, con sereno y profundo recogimiento.</i></p> <p>3. <i>En forma de concierto. Bastante movido, con fresca y alegre.</i></p>	36'	IEM hel.	Santiago, junio 23, 1943, Hugo Fernández (piano), OSCH, Armando Carvajal (director).	
1945, op. 21	<p><i>Sinfonía concertante</i> para orquesta con flauta solista, oboe, 2 clarinetes en si bemol, fagot, 2 cornos en fa, trompeta en do, piano y cuerdas.</p> <p>1. <i>Muy alegre y movido.</i></p> <p>2. <i>Lento y elegíaco.</i></p> <p>3. <i>Animado, con entusiasmo.</i></p>	17'	IEM hel.	Santiago, septiembre 29, 1945, David van Vactor (flauta), OSCH, Victor Tevah (director).	Dedicada a David van Vactor.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE DOMINGO SANTA CRUZ

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1945-1946, op. 22	<p><i>Sinfonía</i> Nº 1, flautín (y tercera flauta), 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en si bemol, clarinete bajo en si bemol, 2 fagotes, contrafagot, 4 cornos en fa, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, timbales, bombo, tambor, platillos, triángulo, glockenspiel, celesta,</p> <p>1. <i>Con fogosa animación.</i>                  2. <i>Gravemente.</i>                  3. <i>Apasionadamente.</i></p>	30'		IEM hel.	Santiago, mayo 28, 1948, OSCH, Víctor Tevah (director).	Existe una versión revisada que fue completada en 1971. Esta obra obtuvo una Mención Honrosa en el Concurso Henry H. Reichhold, Detroit, 1947.
1946, op. 23	<p><i>Preludios dramáticos</i> para orquesta, flautín (y tercera flauta), 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en si bemol, clarinete bajo en si bemol, 2 fagotes, contrafagot, 4 cornos en fa, 3 trompetas en do, 3 trombones, tuba, 2 arpas, 3 timbales, bombo, tambor, platillo, triángulo, cuerdas,</p> <p>1. <i>Presentimientos. Plácidamente.</i>                  2. <i>Desolación. Muy lento.</i>                  3. <i>Preludio trágico. Rápido, con vehemencia y ansiedad.</i></p>	13'		IEM hel. Grabados en la <i>Antología de la Música Chilena</i> , vol. I, AMC OI. Editado por la Universidad de Chile, Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, y el Ministerio de Relaciones Exteriores, OSCH, Víctor Tevah (director).	Santiago, agosto 30, 1946, OSCH, Armand Carvajal (director).	

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE DOMINGO SANTA CRUZ

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1946-1947, op. 24	<p><b>Cuarteto N° 2 para cuerdas,</b>                      1. <i>Animato e appassionato</i>                      2. <i>Serenamente</i>                      3. <i>Allegro molto</i>                      4. <i>Assai allegro</i>.</p>	26'		<p>Nueva York: Peer International Corporation, 1959. Grabado en disco por EDUL (Editorial Discográfica de la Universidad Nacional del Litoral, Rosario, Argentina). ED-020, Cuartetos de Arcos Eastman.</p>	<p>Santiago, noviembre 30, 1948, FMCH, Cuarteto integrado por Fredy Wang (vl. I), Ernesto Lederermann (vl. II), Zoltán Fischer (va.) y Angel Cetruti (cello).</p>	<p>dedicado "a Juan Orrego Salas". Primer Premio de la Sección Música de Cámara en los FMCH de 1948.</p>
1948, op. 25	<p><b>Sinfonía N° 2 para orquesta de cuerdas,</b>                      1. <i>Tranquillo</i>                      2. <i>Animato, deciso</i>                      3. <i>Molto lento e molto espressivo</i>                      4. <i>Tumultuoso. Rápido</i>.</p>	23'		<p>Nueva York: Southern Music Publishing Co., 1963. Grabada en disco por M-G-M Records, E-3444, Orquesta de Cuerdas M-G-M, Carlos Surinach (director).</p>	<p>Santiago, noviembre 26, 1948, FMCH, OSCH, Victor Tevah (director).</p>	

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE DOMINGO SANTA CRUZ

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1949, op. 26	Egloga, cantata pastoral para soprano, coro mixto (SATB) y orquesta, flautín, 2 flautas, 2 oboes, como inglés, 2 clarinetes en si bemol, clarinete bajo en si bemol, 2 fagotes, contrafagot, 4 cornos, 4 trompetas en do, 3 trombones, tuba, timbales, bombo, tambor, platillo, triángulo, arpa y cuerdas.	24'	IEM hel. Grabada en Chile por RCA Victor, CRL-1, Coro Universitario (Universidad de Chile), OSCH, Victor Tevah (director).	Santiago, noviembre 24, 1950, FMCH, Coro de la Universidad de Chile. Primer Premio de Honor de la Sección de Música Sinfónica de los FMCH, 1950.	Dedicada "Al Coro de la Universidad de Chile".
1949, op. 27	<p><i>Cantares de la Pascua</i> para voces iguales,</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Del cielo salía Dios</i>, diálogo a dos voces.</li> <li>2. <i>¡Llegó, llegó, villancico</i> dialogado a dos voces.</li> <li>3. <i>El Niño Divino nace</i>, a tres voces.</li> <li>4. <i>Toquen arpas y guitarras</i>, ronda a tres voces.</li> <li>5. <i>Desde el fondo de mi alma</i>, a tres voces.</li> <li>6. <i>Alleluia, dies sanctificatus</i>, motete a tres voces.</li> </ol>	15'	Nueva York: Peer International Corporation, 1952.	<p>Santa Cruz (Nºs. 1, 2, 8, 9 y 10); tradicional (Nºs. 3, 4 y 5); del Oficio Litúrgico de Navidad (Nºs. 6 y 7).</p> <p>Peer N°s. 3, 5, y 9: Santiago, FMCH, diciembre 7, 1950, Coro Ana Magdalena Bach, Marta Canales (director). Con la excepción del N° 10, la totalidad del ciclo se presentó en Bloomington, Indiana, diciembre 7, 1971, Indiana University Women Chorus, Lee H. Pritchard (director).</p>	

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE DOMINGO SANTA CRUZ

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
	<ol style="list-style-type: none"> <li>7. <i>Hodie Christus natus est</i>, motete a cuatro voces.</li> <li>8. <i>De los montes y los valles</i>, danza pastoril a cuatro voces.</li> <li>9. <i>Adoremus a Jesús</i>, coral a cuatro voces.</li> <li>10. <i>Diálogo de Reyes</i>, romance recitado para dos coros a tres voces.</li> </ol>					
1950, op. 28	<p><i>Seis canciones de primavera</i> para coro mixto a voces solas (SATB),</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>De las montañas baja la nieve</i>, canción.</li> <li>2. <i>Querría para el amor</i>, madrigal.</li> <li>3. <i>Tiemblian las hojitas</i>, canción.</li> <li>4. <i>En la tierra arada del invierno</i>, madrigal.</li> <li>5. <i>Están acaso los que ya se han ido</i>, madrigal.</li> <li>6. <i>En medio de peñas suaves</i>, villancico.</li> </ol>	20'	Domingo Santa Cruz.			<p>Nueva York: Peer International Corporation, 1955. El N° 1 está grabado en Chile por Odeón, L D C. (director).</p> <p>El ciclo se presentó en su totalidad en Chile, Marco Dusi (director).</p> <p>El N° 3 está grabado en U.S.A. sin indicación, con A Cappella Tulane-Newcomb, John M. Kuypers (director).</p>

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE DOMINGO SANTA CRUZ

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1955, op. 29	<p><i>Canciones del mar</i> para soprano y piano,</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Rocas.</li> <li>2. Amanecer junto al mar.</li> <li>3. Olas.</li> <li>4. <i>Balada de la arismita.</i></li> <li>5. <i>Lejana.</i></li> <li>6. <i>Plenilunio.</i></li> <li>7. <i>Ante el mar.</i></li> <li>8. <i>Pinos de costa.</i></li> <li>9. <i>La noche.</i></li> <li>10. <i>Caviotas.</i></li> <li>11. <i>Reflejos.</i></li> <li>12. <i>Desde lo alto.</i></li> </ol>	40'	IEM hel.	Santiago, noviembre 30, 1956, FMCH, rita Oyuela y a la inolvidable Clara Oyuela (soprano), Elvira Savi (piano).	La dedicatoria dice: "A Clara Oyuela y a la inolvidable memoria de Mario".
1952, op. 30	<p><i>Alabanzas del Adoiento</i> para coro infantil y órgano.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Preludio.</i></li> <li>2. <i>Más movido.</i></li> <li>3. <i>Más lento.</i></li> <li>4. <i>Más lento.</i></li> <li>5. <i>Movido.</i></li> <li>6. <i>Alabanza.</i></li> </ol>	8'	Nueva York: Peer International Corporation, 1962.	Peer Pittsburg, Pennsylvania, noviembre 25, 1952, Primer Festival de Música Contemporánea, coro infantil formado por niños de las escuelas parroquiales de Pittsburg, Clayton Brenemann (director), Valentina Wosner Fillingner (órgano).	Esta obra fue comisionada para el Primer Festival de Música Contemporánea de Pittsburg, 1952.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE DOMINGO SANTA CRUZ

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1959, op. 31	<p> <b>Quarteto Nº 3 para cuerdas,</b>                      1. <i>Lento-Mooido.</i>                      2. <i>Tranquilo.</i>                      3. <i>Rápido, nervioso.</i>                      4. <i>Lento, muy expresivo. Coral y variaciones.</i> </p>	35'			<p>                     Nueva York: Peer Santiago, noviembre 28, 1960, FMCH, International Corporation, 1970. Cuarteto Santiago.                 </p>	<p>                     El tema de las variaciones del último movimiento está inspirado en la Oración de la familia Trapp.                 </p>
1960, op. 32	<p> <b>Endechas,</b> cantata para tenor y conjunto de cámara,                      flauta, clarinete en si bemol, fagot, corno en fa, arpa, violín, viola, cello,                      1. <i>¡Oh, cabo de mis dolores!</i>                      2. <i>De ti me viene pesar.</i>                      3. <i>Tanto, terrible fuerza.</i> </p>	13'	<p>                     Lope de Estuñiga                 </p>	IEM hel.	<p>                     Santiago, diciembre 7, 1960, FMCH, Ivonne Herbois (voz), conjunto instrumental del Instituto de Extensión Musical, Agustín Culler (director).                 </p>	<p>                     Dedicadas "A Filomena".                 </p>
1960, op. 33	<p> <b>Quinteto</b> para flauta, oboe, clarinete en si bemol, corno en fa, fagot,                      1. <i>Lento-Allegro.</i>                      2. <i>Tranquillo.</i>                      3. <i>Molto agile.</i>                      4. <i>Molto lento.</i>                      5. <i>Festivo quasi una danza.</i> </p>	17'		<p>                     Nueva York: Peer International Corporation, 1967.                 </p>	<p>                     Washington, D.C., abril 23, 1961, Segundo Festival Interamericano de Música, Philadelphia Woodwind Quintet. Washington, D.C., 1961.                 </p>	<p>                     La dedicatoria dice: "To Charles Seeger With Much Affection". Esta obra fue encargada para el Segundo Festival Interamericano de Música en Washington, D.C., 1961.                 </p>

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE DOMINGO SANTA CRUZ

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1964-1965, op. 34	<p>Sinfonía Nº 3. In Memoriam, flautín, 2 flautas, 2 oboes, como inglés, 2 clarinetes, clarinete bajo, 2 fagotes, contrafagot, 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, timbales, bombo, tambor, platillo suspendido, triángulo, campanas, tam-tam, celesta, xilofón, arpa, cuerdas.</p> <p>1. <i>Lento-Movido y apasionado.</i></p> <p>2. <i>Tribulación</i> (contralto y orquesta).</p>	17'	Gabriela Mistral (segundo movimiento).	IEM bel.	Washington, D.C., mayo 9, 1965, Ter-mena, compañera que fue de Americano de Mú-sica, Magda Men-do-acotación: "Semitas meas sub-za (voz), Orquesta Sinfónica Nacional, me desolatum" (Lamentacio-Victor Tevah (di-nes de Jeremías, III, 11).	
1968, op. 35	<p>Sinfonía Nº 4, flautín, 2 flautas, 2 oboes, como inglés, 2 clarinetes, clarinete bajo, 2 fagotes, contrafagot, 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, xilofón, celesta, timbales, bombo, tambor, platillo, triángulo, tam-tam, arpa, cuerdas.</p> <p>1. <i>Con impetu.</i></p> <p>2. <i>Serenamente.</i></p> <p>3. <i>Rápido.</i></p> <p>4. <i>Muy animado.</i></p>	19'		IEM bel.	Santiago, julio 10, 1970, OSCH, Aldo Ceccato (director).	



CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE DOMINGO SANTA CRUZ

Año de composición y número de opus	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
op. 36	Se trata de la segunda <i>Canтата de los Ríos de Chile</i> (cf. op. 19), que está en preparación.	13'	Quinta Lamentación de Jeremías, versos 1, 2, 8, 15, 17, 19 y 20.	IEM hel.	Río de Janeiro, mayo 17, 1970. Segundo Festival de Música de Guanabara, Río de Janeiro, Mário Tavares (director).	Esta obra fue encargada por el Segundo Festival de Música de Guanabara, Río de Janeiro, 1970.
1969 op. 37	<i>Oratio Ieremiae Prophetiae</i> , motete-cantata para coro a 6 voces (SSATTB) y orquesta, 2 flautas, 2 oboes, flautín, 2 clarinetes en si bemol, clarinete bajo en si bemol, 2 fagotes, 4 cornos en fa, 3 trompetas, 3 trombones, tuba, timbales, xilofón, celesta, bombo, tambor, platillo suspendido, tam-tam, triángulo, campanas, 2 arpas, cuerdas.	13'	IEM hel.	Santiago, julio 23, 1979, Sala Isidora Zegers, Jorge Román (cello), Cirilo Vila (piano).	Dedicada "A Jorge Román".	
1974-1975, op. 38	<i>Sonata</i> para cello y piano, 1. <i>Moderato-Muy vivo</i> . 2. <i>Muy lento, cantando libre y dramáticamente</i> . 3. <i>Movido, flexible</i> .	13'	IEM hel.	Santiago, julio 23, 1979, Sala Isidora Zegers, Jorge Román (cello), Cirilo Vila (piano).	Dedicada "A Jorge Román".	

# Don Domingo, el colega

(Homenaje irreverente)

por *Daniel Quiroga*

“Nadie ignora ya que los asuntos musicales pasan por una aguda crisis: la prensa y la Sociedad Bach piden, en los términos más apremiantes, una reorganización radical del establecimiento que el Estado mantiene como único vehículo de la cultura musical”.

“Marsyas”, mayo de 1927.

Lo anterior se afirma en el primer número de la Revista “Marsyas”, órgano de la Sociedad Bach. El tono del artículo, las palabras “apremiante” y “aguda crisis”, hacen notar la impaciencia característica en el estilo del redactor, el Director de la Sociedad Bach, por entonces un joven abogado y funcionario del Ministerio de Relaciones Exteriores, ex alumno de Enrique Soro en Chile y de Conrado del Campo en España. Se llama Domingo Santa Cruz Wilson, tenía veintiocho años, era hijo de un destacado abogado y político; había adquirido el idioma inglés por la línea materna, el francés en el Colegio de los Padres Franceses, y el latín por su propia inclinación, en clases particulares con el destacado crítico literario Emilio Vaisse.

Don Domingo se encontraba en Chile, de regreso de España, por una de esas decisiones del destino, que le ha tratado a veces con crueldad y otras con mano generosa. Dolor y lucha se asocian en su vida entre los años 1923 y 1930, cuando decidió dar la espalda a la abogacía y la diplomacia, y seguir su vocación musical en Chile. Era una vocación tan fuerte como la que le movía a fundar agrupaciones que dieran forma estable a las ideas del reforma que tanto él como un núcleo de personas de su generación abrigaban respecto de las cosas artísticas del país. Inquietud, afán de apostolado, su propia realización como creador, movieron a don Domingo a reformar la antigua Sociedad Bach, que fundara en 1919 como un organismo musical privado, para transformarla en un cuerpo activo. La Sociedad Bach, ahora con fines públicos, ganó el apoyo de músicos, intelectuales y profesores del Conservatorio, aparte del de los compositores que como Leng, Allende, Cotaños e Isamitt miraban hacia nuevos rumbos. Armando Carvajal sería el músico y joven director de orquesta que daría la base técnica para las nuevas realizaciones. Hoy, a cincuenta años de distancia, podemos ver que esa Sociedad no habría logrado reunir gente venida desde las actividades más diversas, ni habría ganado el reconocimiento público y de las autoridades de entonces, tanto en el Gobierno como en la Universidad, si no hubiera

interpretado, en el terreno musical, lo mismo que en el campo político y social se buscaba en el Chile de los años 1920 a 1930: abrir camino a nuevas formas de organización del país, para encarar adecuadamente un mundo en crisis.

Bajo el afán renovador, la Sociedad Bach y su gente, con su dinámico Director a la cabeza, decidió proyectarse sobre los diversos campos de la vida musical de Santiago en aquel tiempo: los conciertos, las Temporadas Líricas, la Enseñanza Musical en escuelas y liceos, y la producción musical chilena. Sobre esas áreas de actividad musical entregó la Sociedad al público de la época una visión crítica, informada, culta, moderna. Gente de formación universitaria, "viajada y leída", forzosamente logró un impacto favorable en el medio cultural del país. El Conservatorio y su labor salió naturalmente a relucir, y con él algunas de las fallas que efectivamente existían en su orientación. Que conste que, históricamente hablando, la Sociedad Bach procuró desde el primer momento lograr una discusión abierta, de colaboración, frente a las autoridades universitarias o de Gobierno, sobre la necesidad de las reformas propuestas. Una visión reducida, algo de amor propio personal y mucho de rutina, esquivaron el diálogo y el intercambio de opiniones y experiencias. Se dijo que don Domingo encabezaba un grupo de "aficionados ilusos", y hasta se le trató de "abogado" como singular recurso peyorativo. Pero cuando se llegó en el nivel universitario a discutir y votar las reformas al Conservatorio, los representantes del *statu quo* no argumentaron, sino que abandonaron la sala.

Todo lo anterior trata de ubicar en sus líneas gruesas lo que fue aquel período —que no me correspondió conocer de cerca, ya que pertenezco a la generación siguiente—, y en el cual surgió la figura de un profesor universitario, compositor, Decano y finalmente Premio Nacional de Arte, pero también la de un escritor musical, crítico y polemista. Si este número de la *Revista Musical Chilena* festeja los ochenta años de la fecunda vida de Domingo Santa Cruz, quiero referirme aquí a su parte dedicada al periodismo musical, como divulgador de asuntos musicales, a su labor de crítico. No hablo de los estudios musicológicos, que tendrán que estudiarse separadamente, pero me interesa recordar el aspecto periodístico de su vasta labor, porque (y alguna vez tenía que decirlo) leyendo la revista "Aulos" durante los recreos en el Instituto Nacional, sentí despertarse mi deseo de escribir sobre música, de estudiar la historia musical, de hacer crítica periodística. Por eso le llamo, irreverentemente, "colega".

Hay gente que nace con lo que se llama "don de mando". Don Domingo es uno de ellos, y no sólo porque —lo relata en su autobiografía— ya en su

infancia organizaba los juegos de los niños de los inquilinos de Poochay, sino porque siendo colegial en los Padres Franceses tomó la batuta de la "orquesta" estudiantil, en la cual había ingresado como violinista. Después, en la Sociedad Bach, fue director coral y sin duda logró buenos resultados. Pero no tuvo igual fortuna cuando enfrentó una orquesta profesional, cosa que frecuentemente ocurre con los directores corales.

Don Domingo, además de su temprano aprendizaje violinístico y del contacto frecuente con el armonium familiar, manifestó siempre un gran interés por la literatura y la historia. Había una buena biblioteca en su casa de Poochay, y las vacaciones le permitían frecuentar la literatura española y la poesía. Por ello no es de extrañarse que en los Padres Franceses sea de los redactores de la "Revista Escolar" y que llegue a ser uno de sus directivos. Temprano también comenzaron a surgir algunas composiciones poéticas suyas, forma de expresión a la que acudirá más tarde como autor de textos para su propia música.

Sin embargo, el destino quería de él otras cosas. Fue manifestando en don Domingo una personalidad tenaz, batalladora, incisiva, que comenzó a mostrar sus "garras" desde su enfrentamiento con el Padre Ministro en los Padres Franceses, episodio no sólo sabroso, sino indicativo por demás, de su carácter irreductible. Una de sus aficiones literarias fue siempre la poesía española antigua, y sobre todo el Romancero hispano. Cuando más tarde agregue a las antiguas citas hispanas las sentencias latinas, tendremos dos de los detalles distintivos de su personal manera de apoyar argumentaciones. El romancero sirvió también para establecer curiosas comunicaciones *ex cathedra* con su dilecto amigo Carlos Humeres y otros de los "Hermanos Bach", dotados de buen humor y manejo del idioma castellano, pero también con el recordado Rector Juvenal Hernández, con quien solía mantener humorístico intercambio de romances en medio del tráfigo de oficios y reuniones académicas.

Su corta pero intensa estada en Europa le permitió oír mucha música, conocer muchos músicos y leer revistas y libros sobre música. Al volver a Chile "en comisión" al Ministerio de Relaciones, pues era Segundo Secretario de Embajada en España, su labor en la Sociedad Bach como entidad con fines públicos hizo necesario su ingreso a la tribuna periodística. Es claro, no busquemos allí ni poesía ni romance. Eran tiempos de cotidiana brega artística, y nuestro hombre de letras, de leyes y de música debe saber combinar adecuadamente todo este acopio de conocimientos para asegurar la victoria de su causa.

El escritor de estilo incisivo, apremiante, comienza a hacerse notar en los artículos enviados en los diarios, en las notas dirigidas a diferentes agrupaciones y organismos interesados en el movimiento musical. Entretanto,

comenzaban a tomar forma las etapas de la acción pública de la Sociedad Bach. De 1924 a 1925 forma el Coro Mixto, dirigido por don Domingo, cuya máxima realización es la ejecución del "Oratorio de Navidad" de J.S. Bach, en diciembre de 1925. Ese mismo año se promueve una acción para enmendar los rumbos del Teatro Municipal y la contratación, año a año, de compañías extranjeras con un repertorio limitado. En 1926 nace el Conservatorio Bach, que también dirige don Domingo, con cursos teóricos e instrumentales, y finalmente en 1927 se publica el órgano periodístico de la Sociedad, la Revista "Marsyas".

Director de esta publicación es el cultísimo abogado, amigo de la infancia de don Domingo, y fino escritor y crítico musical, Carlos Humeres. El primer número de "Marsyas", cuyo título ya refleja el refinado gusto de Humeres por lo helenístico, señala con claridad los dos enfoques que concurrirían a dar contenido a la nueva publicación: de una parte el aspecto de difusión cultural, en lenguaje dirigido a la discusión de problemas estéticos a nivel elevado, y de otra la acentuada línea polémica, la crítica dirigida a abrir paso, batallando, a los nuevos puntos de vista. Así, en cuidada prosa, Carlos Humeres explica a "Marsyas": "Honremos al sileno que enseñó a los humanos el arte misterioso de modular, en una frágil caña, los cantos inmortales. Su flauta, nacida del limo de la tierra, mezcló su doloroso acento a la lira apolínea, por cuyas cuerdas de oro se ritma la inmensidad serena de los astros"... Otra mano, una mira más terrena, se revela en el artículo "La Sociedad Bach y su obra", que por cierto no necesita firma: "Cuando algunos espíritus entusiastas hablaron por primera vez de constituir en nuestro país una sociedad destinada a renovar por completo nuestro ambiente musical, semejante proyecto no dejó de causar a muchos asombro y escepticismo"... "Las campañas en pro de la honradez de la crítica de arte, de la implantación de la verdadera música religiosa en las iglesias, de la cesación del sistema de monopolio a que estaba sujeto nuestro Teatro Municipal, y por fin la obtención de la ley que reforma por completo nuestra enseñanza musical, ley cuyo cumplimiento se mantiene en suspenso sin razón alguna, honran a la Sociedad Bach como una institución que, de propio derecho, asume un carácter público por el mejoramiento y la dignificación artística de nuestro medio"... "Junto a esta obra de urgente demolición, la Sociedad ha realizado al mismo tiempo una intensa y positiva labor artística, que no encuentra parangón con ninguna iniciativa semejante en nuestro país".

En la misma revista, coincidiendo con esa labor "de urgente demolición", Alberto Spikin escribe acerca de "El porqué del fracaso de la enseñanza musical en Chile", atacando la falta de fundamentación científica en la enseñanza del piano, y el bajo nivel cultural de profesores y alumnos del Conservatorio. En el N° 3 de la revista, bajo el título "Por qué el Conserva-

torio no ha llenado su función cultural”, Domingo Santa Cruz luce el poder de su artillería dialéctica: “Ya ha sido puesto en conocimiento del público, cómo, siendo necesaria desde hace dos años la manifestación de una autoridad representante de los intereses generales del arte, la Sociedad Bach se vio obligada a asumir, por sí sola, este papel esencial del Conservatorio; la dictación del Decreto Ley 707, que pensionó músicos en Europa, el 801, que creó el Consejo de Enseñanza Musical, y la reciente Reforma, instituyendo la Dirección General de Enseñanza Musical, son otras tantas obras cuya iniciativa debió corresponder al Conservatorio y que no acierta uno a explicarse, cuando piensa que ellas lo han tenido como único enemigo. Es por eso que cabe afirmar categóricamente que la actual dirección del Conservatorio carece de la autoridad moral para dirigir actividades que ella misma ha combatido y que se impone como medida indispensable un cambio en las personas que la tienen”.

También, ocasionalmente, el director de la Sociedad Bach firma con la inicial “S.” algún comentario de concierto. Comenta un recital del pianista Brailowsky: “Los conciertos de Brailowsky, sin brillar por la novedad de sus programas, que en general se han mantenido en el campo habitual de los concertistas, constituyen un verdadero refresco musical; hemos vuelto a sentir emociones hondas con los Estudios de Chopin, comprendidos magistralmente por una alma originariamente hermana del músico. . . Nunca nos había aparecido tan claramente la influencia capital de Mussorgsky en el arte contemporáneo como a través de algunas obras suyas ejecutadas por Brailowsky: es ya Debussy, y un Debussy muy bueno”.

También comenta “S.” la reciente edición de obras de Edgard Varese: “al más original de nuestros compositores, Acario Cotapos, le oímos hablar con veneración de su amigo Varese, hombre extraordinariamente dotado que trasplanta a la música, al decir de los críticos, la modernísima vibración de la ciudad de los rascacielos, su residencia habitual”.

Divulgación y polémica, todo en alto nivel, caracterizaron esta publicación musical, que aparte de destacar nuevos nombres en la vida musical del país, dio a conocer obras inéditas de compositores nacionales en suplementos especiales. Artículos, ensayos, crítica de ediciones y conciertos, traducciones y trabajos musicológicos de real importancia, caracterizaron la breve vida de doce números cumplida por “Marsyas”. Fue una excelente revista, no cabe duda, muy adelantada para su época, y el núcleo de sus redactores y colaboradores, encabezados por Humeres, reunía a la vez el refinamiento de un sector de profesionales amantes del arte, y a la agudeza y fuerza ideológica, la habilidad literaria, que se unían para buscar el cambio de los moldes de la vida musical de entonces. Esta era la parte en que don Domingo, “nuestro colega”, comenzó a manejar, a la vez, buen humor y

fastidio, comentario crítico y polémica. En sus escritos se va perfilando cierto número de temas básicos de todo su quehacer, motivos que orientan sus comentarios y que, irreverentemente, denominaría *leit motiv* wagnerianos en el complejo campo periodístico-musical de Domingo Santa Cruz. Por su parte, el escritor-compositor los usa a veces aisladamente, o bien los combina, superponiéndolos o variándolos. A saber:

- a) Implacable disminución de todo adversario que se cruce en el camino de la Sociedad Bach y de su obra;
- b) Censura al repertorio de concertistas y directores, por su desinterés hacia la música contemporánea;
- c) Ridiculización de la ópera italiana y censura a las temporadas líricas del Teatro Municipal, subvencionadas por el Fisco o la Municipalidad;
- d) El factor negativo que representa la comercialización de la vida musical, sea por las empresas de conciertos, las editoras, el cobro de derecho de ejecución, etc.;
- e) Apoyo a la edición y divulgación de la música de autores nacionales. Dignificación de la enseñanza musical escolar.

En estos comentarios a la labor periodística de Domingo Santa Cruz, declaradamente irreverentes, destacaremos algunos de sus característicos modos de elaboración a base de aquellos *leit motiv*.

Si bien "Marsyas" fue una elevada arma de la nueva ideología musical, el verdadero acento polémico y crítico de Santa Cruz está en la revista "Aulos", que editó él mismo, junto a María Alduante, y que representó casi enteramente su pensamiento, por cuanto ya no contaba con el temperado apoyo de Carlos Humeres a su labor. Veamos:

Con el título "El más grave problema de la cultura musical de Chile: la enseñanza en escuelas y colegios", he aquí cómo describe una situación que todavía perdura: "Fuera de uno que otro profesor aislado, que por su sola iniciativa y a menudo por sus solos medios interesa a los alumnos con algo más que la banal preparación del 'numerito' que exige el director del establecimiento para la velada que es necesario amenizar con el aliño bien discutible de algún bailable arrabalero, la clase que debería preparar la comprensión del futuro público de conciertos, es la fiesta oficial del chiste, el campo en que se ensayan las nuevas formas de aeronavegación de las palomitas de papel, la puntería de los trozos de tiza; la clase se realiza como por obligación, en la peor sala y el profesor de música es el pariente pobre entre los colegas docentes".

Con su inicial "S.", reservada para ciertos comentarios, glosa la Temporada Lírica anual, calificándola de "vetusta"; pide que la Temporada refleje toda la música dramática, y califica de "inmoral" toda subvención que no vaya dirigida a ese objetivo. "Ese peso es un peso para los que comemos

el pan de Chile, y sólo un centavo para el divo orgulloso que viene a 'hacer la América'. A ese divo ya no se le necesita, tal como no necesitamos a Braiowsky para oír obras de piano ni a Futwaengler para escuchar buenas audiciones sinfónicas".

Para mal de sus pecados, un grupo de músicos que formaban una Sociedad de Compositores de Chile y que habían resistido, con armas muy endebles, el avance de la Sociedad Bach y de sus mentores, lanzó un panfleto con el título "La Sociedad de Compositores acusa", para comentar a su manera la marcha de los acontecimientos. La artillería Santa Cruz dejó oír su estampido: "Grosero en su lenguaje, redactado en un mal vizcaíno que ignora lo elemental de la gramática, torpe e inculto en sus calumniosas aseveraciones, el pasquín nos muestra que no andábamos errados cuando afirmábamos que la Soc. de Compositores Chilenos carecía de vergüenza".

Ya veremos que, en años posteriores, se volverán a cruzar los fuegos entre aquella Sociedad, que salía a la luz pública solamente para publicar remitidos y editar folletos, y el ya Decano, que no temía descender a la vía pública para defender su ideario.

Es claro, "Aulos" salió a la luz en los años 1932 a 1934, años muy difíciles en el campo económico internacional y nacional. No pudo ser regular su aparición y terminó su acción. El impacto de sus comentarios raspaba la piel de los afectados, y no siempre eran músicos chilenos los que servían de blanco. A veces eran otros. Comentando un recital de Rosita Renard, "S." escribe: "Los conciertos de Chopin habrían sin duda acabado por desaparecer si de vez en cuando no cayeran en manos tan inteligentes..." Y en otra oportunidad: "El Concierto para piano y orquesta de Tchaikowsky, cosmopolita y dulzón, como casi todo lo que este popular autor nos ha legado".

También en "Aulos" se publicó un largo artículo: "La Sociedad Bach y su misión histórica", en que, periodísticamente hablando, hay un acierto indudable en la forma de expresar la idea matriz: "El antiguo Conservatorio, que tenía ligada su existencia no al movimiento artístico del país, sino al mantenimiento de un determinado nivel musical, cayó como Jericó con solo oír a su alrededor sonar las obras de Palestrina y de Bach, con sólo ver que la música del siglo XX no era conceptuada entre los 'aficionados' con el epíteto de 'tanteo' con que se le distinguía en los cursos de aquel tiempo".

También se toca el tema de los compositores nacionales en otro comentario de "Aulos": "Otro mundo se ha abierto desde 1928, en que por primera vez se incorporaron a los programas de estudio de música las obras de los chilenos y en que una difusión bien entendida de su mejor producción ha generado ya un buen número de obras".



Finalmente, una cita de "Aulos", en que los *leit motiv* se reúnen en interesante combinación: "Los Conciertos y su finalidad musical"... "En América, y en especial en Chile, el problema es particularmente agudo. Fuera de la actividad de la ANCS (Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos), cuyos programas son ideados con plena conciencia de los aludidos factores, y que preferiríamos mejor apoyados por las autoridades para que pudieran ser más resueltamente musicales, hay todavía pocos conciertos en los que se puede ir simplemente a oír música, a oír las obras y no los individuos, a escuchar un programa hecho con arreglo a un criterio estético y no obedeciendo a esa abominable rutina de 'menús' musicales, en los que Bach es un verdadero plato frío, Beethoven la sopa y Liszt el postre hinchado de hojarasca hueca"... "Hay mucha, muchísima música que debe hacerse conocer, tanto francesa como italiana, alemana, inglesa, rusa y chilena, que los artistas ejecutan de mala gana, so pretexto de dificultad (la misma dificultad que en un autor alemán, por ejemplo, sería objeto de interés en el estudio)".

Domingo Santa Cruz, terminado "Aulos", siguió colaborando en la "Revista de Arte", publicación dirigida por Carlos Humeres, y dedicada fundamentalmente a las artes plásticas. Su firma "S." aparece esporádicamente en comentarios musicales, en los también esporádicos números de la publicación.

La marcha de los acontecimientos nos obliga a saltar a la fundamental contribución que don Domingo, como Decano de Bellas Artes y Director del Instituto de Extensión Musical, haría al desarrollo de la difusión de la vida musical chilena y de los estudios musicológicos, al fundar la *Revista Musical Chilena*, en 1945. Dirigida por Vicente Salas Viu, apareció la revista con un editorial "Nuestro propósito", en que escribe: "En Chile, por razones que otros estudiarán, hemos dado preferencia a la organización de una vida musical activa sobre las investigaciones y los estudios críticos. Sin embargo, es hora ya de que esta labor, complementaria de la que llevamos realizada y para la que nuestra cultura musical está madura, comience a cumplirse de una manera regular y continua".

Ese editorial, sin firma, será uno de los cuarenta y cuatro editoriales que escribirá don Domingo para la Revista, al dar el tono o la dirección en que se moverían los asuntos musicales de la Universidad de Chile. Junto a esos editoriales hay que anotar veintiocho artículos sobre materias determinadas, recuerdos históricos, reseñas de libros y obras musicales, etc. No debe olvidarse que don Domingo fue también un laborioso compositor durante todo el lapso en que tuvo a su cargo el Decanato de Bellas Artes y de Música; que fue Profesor del Conservatorio, miembro del Consejo Universitario, Vicerrector de la Universidad, y que toda esa actividad oficial debió dejarle

tiempo para escribir en la forma abundante en que lo ha hecho y lo hace hasta hoy. (Recientemente ha finalizado sus Memorias "Mi Vida en la Música", en tres volúmenes). En el primer número de la Revista, don Domingo escribe un extenso artículo sobre "La música contemporánea en los conciertos"; algunas de aquellas afirmaciones provocaron animados comentarios. Decía allí: "Los conciertos, encerrados en una función preferentemente histórica, con un público que se ha hecho especialista en ella, se mueven en un radio limitadísimo de posibilidades, están condicionados por factores económicos y empequeñecidos en su objetivo hasta por el elemento humano, que necesita lucir aptitudes, dentro del marco de las obras que los ejecutantes y directores saben que tiene mayor cosecha de aplausos y ovaciones". (Diremos que es curiosa la elaboración de dos de los *leit motiv* de 1927) ... "El punto de vista de los compositores es profundamente respetable: ellos representan la vida, en ellos se resume la potencia creadora de nuestra época y, en el futuro, es acerca de ellos y de sus obras que tratará principalmente la historia musical. Es decir, constituyen, en términos evangélicos, la 'sal del mundo' musical"... "El pasado llena en demasía la actividad musical y la preocupación de las sociedades y organismos de conciertos; ningún pasado artístico, sea plástico o literario, está haciéndose recordar en todo instante con la fuerza y la vitalidad como el de la música; ningún artista, fuera del músico, se ve obligado a producir frente a frente y en competencia activa con los grandes genios que él mismo venera"... "Pero el público, en verdad, no desea ser sacado de su rutina, y en gran parte ha perdido la curiosidad musical y la capacidad de escuchar música con sensibilidad e inteligencia a la vez".

Ahora, a más de treinta años de distancia, es posible advertir que, no obstante los ácidos comentarios que despertó aquel artículo, lo que en verdad había tras de aquellas afirmaciones aparentemente jactanciosas era el propósito de abrir camino a dos realizaciones de su período: los Festivales de Música Chilena y los Premios por Obras Musicales, que promovieron en su tiempo, entre 1948 y 1958, un notable desarrollo e interés por la composición en Chile, conformando una organización de fomento musical verdaderamente sin precedentes en América.

Alejado ya del Decanato, don Domingo escribe para la *Revista Musical* un extenso trabajo con el título "Nuestra Posición en el Mundo Contemporáneo de la Música". El articulista resume sus experiencias recogidas en los centros musicales de Europa y Estados Unidos, que visitó como miembro del Consejo Internacional de la Música (UNESCO). Los siguientes párrafos de este trabajo, en realidad un discurso de incorporación como Miembro Honorario de la Facultad de Música, muestran la vitalidad con que se manifiestan los llamados *leit motiv* de 1927: "Hay otra consecuencia de la

expansión social (de la música), que es hoy día más grave que todas, y que ha penetrado hasta los aspectos más íntimos de la música y no para enaltecerla: el comercio. En el mundo industrial y técnico que vivimos, nuestro arte, por desgracia, da materia para grandes empresas, para negocios descomunales, para consorcios internacionales poderosísimos... Veremos hasta dónde nos amenaza y nos limita el tejido omnipotente de los intereses, para el cual no hay calidad, no hay altura, sólo el craso utilitarismo, cálculo despiadado y cínico desprecio por todo aquello que no 'pague'... Se forma en todo el mundo el 'público de conciertos' y con él, el ceremonial del concierto. Poco a poco los programas que hoy nos parecen rarísimos, de 60 ó 70 años atrás, para no ir más lejos, desembocan en el programa arquetipo de todos los conciertos corrientes de hoy, el que, con ligeras variantes, se oye cada sábado y cada domingo en París, por tres o cuatro orquestas que llenan simultáneamente salas a la misma hora; el mismo que se escucha en Londres, Roma, Munich, Amsterdam, Buenos Aires o Santiago".

Pero estamos en persecución del hombre de prensa, del comentarista crítico y no del ensayista. Del cronista musical y no del musicólogo. Quiera que no, el lector descubrió la identidad de don Domingo en una de sus más graciosas contribuciones periodísticas, los comentarios del "Dr. Gradus", en el semanario "Pro Arte", entre 1948 y 1955.

De nuevo los *leit motiv* se hacen presentes, pero mucho más liviana o cáusticamente, gracias a la brevedad del comentario, en la sección denominada "Contrapunto":

"No hemos podido apartarnos de una sensación angustiada en torno a los conciertos de piano. ¿Son éstos un fenómeno artístico? ¿Se han vuelto un espectáculo deportivo en que los pianistas podrían ser sustituidos por caballitos que corrieran con la sola condición de no salirse de las pistas conocidas, de las distancias internacionalmente establecidas que aquí son las pocas piezas que se repiten incansablemente en los conciertos?... Estos metrajes son la 'Fantasía Impromptu', la 'Aurora', la 'Polonesa en La bemol', los 'Funerales'... El significado que tiene el arte está por encima del placer vulgar que esos pobres hombres transpirando y vestidos de frac proporcionan a un auditorio iniciado en el aperitivo vespertino de las carreras de pianistas. De estos espectáculos viven los grandes comerciantes internacionales de la música, que son los empresarios, corruptores interesados en el arte".

Don Domingo contribuyó a "Pro Arte" con inalterable puntualidad cada semana. Y los que editábamos el periódico podíamos tener dudas de que otra colaboración no llegara, menos la suya, pese a que era Decano y Director del Instituto de Extensión Musical, y de todo lo demás que es bien sabido. Esto mismo era lo que enfurecía a sus opositores cuando descubrían

la identidad del "Dr. Gradus", que solía opinar así: "Teníamos al músico recio ante nosotros (el Director Jean Martinon), para quien la carrera del pupitre no es vanidad ni exhibicionismo, no es tampoco repetición banal de sinfonías y sinfonías archioídas, ni de espectáculos que se presencian para hacer comparaciones... Después de todo, el público, que a veces nos parece detestable, tiene intenciones claras y sabe aplaudir al clown y dar ovaciones para el artista... virtuosos (agentes viajeros de la música rentable) con uno que otro artista verdadero que logra romper la barrera infranqueable de los empresarios".

Poca fortuna tuvieron en ese mismo año los directivos de la Sociedad Nacional de Compositores, que publicaron un ataque enconado contra la vida musical universitaria. Se les vino encima una respuesta del "Dr. Gradus", en el mejor estilo de 1927: "En la vida musical chilena coexisten y se codean gentes de las más diversas etapas, culturas, técnicas e ideologías; personas que normalmente no deberían haber vivido juntas ni haberse conocido... No se pueden entender, porque no hablan el mismo idioma, y lo que para unos es blanco es para los otros negro absoluto... El uno es apenas un aficionado que querría ser tratado como músico hecho y derecho, el otro es un sujeto que necesitaría, para seguir existiendo, que ahora borrásemos a Debussy del mundo musical. Se agrega a veces algún desgraciado que apenas se mueve en el ambiente limitado del puro trabajo manual... A veces todos estos resentidos se reúnen en torno de algo para hacerse oír por junto... Los músicos caemos entonces en tener que defender lo conseguido, y deben recordar dónde estábamos y adónde nos hemos colocado en el concierto general del mundo".

Otra "ráfaga" mereció la misma entidad de Compositores cuando, meses más tarde, dio a conocer una increíble protesta por haberse reelegido a don Juvenal Hernández como Rector de la Universidad de Chile: "La Sociedad de Compositores, que no representa sino a los compositores que, por turno, tienen alguna manifestación de egocentrismo desorbitado, es un ejemplo de lo que puede ser una pobre persona jurídica con inevitable mala suerte... acuerda lo contrario de lo que todos celebran y aplauden".

Y como parece que la ópera no había cambiado mucho, uno de los "Contrapuntos" cayó sobre ella: "El núcleo de aficionados a la ópera no parece hacer exigencia alguna en cuanto a lo que se presenta ni a cómo esta presentación se haga. Lo único, lo esencial, son las voces, los agudos, los calderones, y la posibilidad de comparar lo que canta un determinado artista italiano con lo que se ha oído o se conoce por disco... Público enciviado, mecenas maniáticos de gargantas y más gargantas, subvenciones que se niegan para cosas serias y que aparecen siempre para 'salvar' la Temporada de Fiestas Patrias... ¿Qué pasaría con una ópera en junio? Tendremos

que luchar para romper ese terrible peso de la vulgaridad organizada y explotada sobre la base de millones”.

A todo esto, ¿fue don Domingo crítico musical en algún órgano de prensa no especializado en la música? La curiosidad me llevó a preguntárselo directamente hace poco tiempo:

—En realidad, no. Salvo un par de meses en que, por curiosa circunstancia, don Augusto Ovalle, Director del vespertino “El Imparcial”, me ofreció el cargo de crítico del diario, como consecuencia de haberle llevado una respuesta a los ataques injuriosos de la Sociedad de Compositores. Le pareció a él que tenía buena información sobre asuntos musicales y me ofreció ser crítico. Le acepté, pero duré poco más de un mes.

—¿Y por qué, don Domingo?

—Porque me aburría soberanamente. ¿Qué se puede decir después que un pianista toca la “Apassionata”? ¿Qué se puede decir de Beethoven que ya no se haya dicho? Y hablar de cómo tocó el pianista el Allegro o de cómo salió éste o aquel pasaje, no me ha interesado nunca...”

Bien sabemos los críticos profesionales que, parafraseando a Heráclito, “nunca se escucha dos veces la misma Sonata”, ya que siempre hay diferencias, tanto en la interpretación como en la ejecución. Pero no pidamos a don Domingo un punto de vista de crítico que debe revisar decenas de conciertos cada año. Eso no era para él.

El iba tras un objetivo que era consustancial con su propia vida, con su propósito creador como músico. Y si ha hecho periodismo era sólo en la medida que servía los fines últimos de su causa.

Hablando de él hace años, durante un entreacto en el Municipal, dijo el colega Albrecht Godchsmidt: “Santa Cruz es político”.

Justa la apreciación. Sí, político, ideólogo musical, conductor de gente música y autoridad que hizo llegar la organización musical chilena, apoyada en la Universidad del Estado, al más alto lugar en este siglo. Para llegar a esto se necesitaba cultura, energía y también conocer el medio en que actuaba, tan bien como don Domingo lo conocía gracias a sus vinculaciones familiares, sociales, profesionales y musicales. El jamás ha negado que para subir el status musical de nuestro país el fin justificó muchas veces los medios respecto de sus relaciones con Ministros, Rectores y toda suerte de funcionarios vinculados a la vida cultural. Relaciones en que se llegó al íntimo recuerdo familiar, tanto como al airado golpear sobre un escritorio y hasta a empuñar las manos.

Lo mismo hace escribiendo. Le vemos con buen humor y sátira; con fastidio y agresividad apenas contenida. Incluso, se permite a veces alguna elegancia de estilo, como aquel comentario al sonido de las trompetas en

Re que se oyeron en la Suite de Bach "con su sabor dorado y alegre", resabio del poeta que se rindió ante el luchador polemista.

Estimado "colega": sus ochenta años los celebro como un aniversario vitalizador para quienes crecimos en la música de su período, para quienes aprendimos a mirar la música "desde dentro" en sus clases de análisis, y a no temer decir la verdad, si es que hay una causa justa tras de ella.

Una causa que a Ud., hace cincuenta años, le llamó, por desconocida razón, a cambiar una muelle vida, de esas llamadas "serias", con salones y charlas insustanciales, viajes y ritmo lento, por una existencia apresurada, febril, en que la creación musical y la organización de una Facultad dedicada a la música de Chile absorberían su existir, y en la que amó y sufrió como un hombre corriente, cumpliendo, sin embargo, un designio superior que combinó penas, alegrías y realizaciones.

Por todo esto, por su obra admirable, pero también teñida de sacrificio y de renunciamiento, he querido trazar estas líneas de homenaje al hombre de prensa que Ud. debió ser, impulsado por las circunstancias y como parte de su vida rectilínea.

## *Saludos a Domingo Santa Cruz*

LA última contribución del gran investigador, compositor, musicólogo, crítico e impulsor de la vida musical norteamericana, Dr. Charles Seeger, fallecido el 6 de febrero de 1979, a los noventa y dos años, fue el saludo que dejó para Domingo Santa Cruz, para felicitarlo por su octogésimo cumpleaños.

El Dr. Seeger fue sin duda la personalidad de mayor relieve de la música de los Estados Unidos durante casi un siglo. A los 26 años fue nombrado profesor de jornada completa y luego pasó a ser director del Departamento de Música de la Universidad de California, en Berkeley. Durante su período revolucionó el Departamento, y entre sus innumerables realizaciones merece destacarse su curso de musicología, el primero jamás dictado en una Universidad norteamericana.

Al abandonar la Universidad de California, en 1919, dedicó sus mejores esfuerzos a la formación de generaciones de compositores, aunque él mismo abandonó la composición. Durante más de dos décadas residió en Nueva York, donde en 1930 creó la American Musicological Society, de la que pasó a ser el primer vicepresidente. Desde ese momento se transformó en el creador de muchas organizaciones musicales norteamericanas e internacionales de Musicología, Educación Musical, Folklore y revistas especializadas, en las que durante un lapso de cincuenta años editó centenares de trabajos de investigación sobre todos los problemas relacionados con la música del pasado y la contemporánea. En 1950 creó la Sociedad de Etnomusicología, y a los noventa años continuaba siendo su presidente honorario. Además, ocupó el cargo de conferenciante y profesor del Institute of Musical Art, antecesor de la Julliard School of Music. Como profesor en la New School for Social Research, de Nueva York, junto a su alumno el compositor Henry Cowell, dictó la primera serie de cursos sobre etnomusicología ofrecidos en los Estados Unidos.

Al trasladarse a Washington durante la administración del Presidente Roosevelt, estuvo ligado a numerosos proyectos oficiales sobre música. En la Biblioteca del Congreso dedicó sus esfuerzos a promover la investigación del folklore, y después inició y desarrolló los proyectos musicales de la Pan-American Union. Su amor por la música y la cultura latinoamericana tuvieron en él, durante más de veinte años, al amigo fiel que proyectó nuestra música a todos los ámbitos de su patria.

En 1960 regresó a la Universidad de California como musicólogo investigador del Instituto de Etnomusicología. Por más de una década, el Dr. Seeger no sólo formó a generaciones de etnomusicólogos, sino que, además, creó una sofisticada tecnología musical, como por ejemplo varios modelos

de melógrafos que llevan su nombre. El Dr. Seeger jubiló en 1971, pero en ningún momento se apartó de la actividad intelectual. Dictó conferencias, ofreció innumerables seminarios, asistió a reuniones especializadas en música y escribió numerosos trabajos para universidades de los Estados Unidos y de muchos países del mundo.

La Universidad de California, en Berkeley, le concedió en 1968 el Doctorado Honorario. En aquella ocasión el Rector del plantel afirmó: "... ha inspirado a generaciones de colegas y de estudiantes con la amplitud de su humanismo y visión, la profundidad y fertilidad de sus ideas y la contagiosa vitalidad de su personalidad". La University of California Press ha editado sus más importantes trabajos, los que reflejan la amplitud de sus intereses e ideas desde 1900 hasta la fecha, en dos volúmenes: *Essays in Systematic and Historical Musicology, 1935-1975*, y *Principia Musicologica*.

Finalmente, después del XII Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, celebrado en Berkeley entre el 21 y 27 de agosto de 1977, tuvo lugar la celebración Charles Seeger. En esa oportunidad se tocaron obras suyas, se exhibieron originales de sus escritos, de sus inventos y un montaje fotográfico de su actividad durante más de medio siglo. Posteriormente, se discutió en profundidad su visión de la semiótica de la música y la epistemología musicológica.

Con profunda emoción damos a conocer las últimas palabras dejadas en borrador por el eminente Dr. Seeger, en homenaje a su amigo Domingo Santa Cruz\*.

"Hace ahora casi cuarenta años desde mi primer encuentro con Domingo Santa Cruz. La reunión fue muy bien preparada por Carleton Sprague Smith y William Berrien a fin de que Domingo y yo nos enfrentáramos, previa una bien cimentada deferencia y respeto mutuo, el que sin fluctuaciones ha sido la base de nuestra cálida amistad.

"Se me había relatado, en primer término, la leyenda de la marcha nocturna anual de la quema de *la mala música*. En el verdor de mi juventud yo también había sido uno de los 'arrebataados jóvenes músicos', pero en la época en que me encontré con Domingo ya había sublimado esa etapa junto a toda otra comunicación auditiva para dedicarme sólo al campo de la investigación.

"Además, Domingo también era un miembro de la noble generación de músicos nacidos una década o dos después de mí, alrededor de 1900. Una característica única de los mejores entre ellos —por lo menos en lo que a mi experiencia se refiere— era y sigue siendo que uno no discute sobre

\* Agradecemos a la *Inter-American Music Review*, creada y dirigida por el Dr. Robert Stevenson, el permiso para editar en castellano este emotivo documento.



planteamientos u opiniones. Cuando se asume una posición frente a algún problema, ésta se mantiene. Con las generaciones posteriores y con mis contemporáneos de *gustibus disputandum est*. Pero me parece que esa generación en particular, tanto en mis relaciones con ella como en sus relaciones conmigo, eran como hermanos menores frente al mayor y poseían esa percepción de que las opiniones son una mezcla de razonamiento y sentimiento en las que los sentimientos tienden a predominar. El razonar implica la intimidad, el tono afectuoso, el calor de una amistad. Esto me ha ocurrido toda la vida, con mi esposa Ruth que era catorce años menor que yo, con Domingo y con mis fervientes amigos Vanett Lawler, Gustavo Durán, Henry Cowell, Luiz Heitor, Lauro Ayestarán, Mercedes Reis y muchos otros de esa misma noble generación, con los que trabé perdurable amistad en las décadas anteriores y posteriores a la guerra. Muchos, lamentablemente, han muerto antes de que la plenitud de sus vidas se consumara. Que aquellos que quedan —entre ellos, felizmente para mí, Domingo Santa Cruz— ¡vivan buenos largos años y prosperen! Y recuerden a uno que los amó”. Charles Seeger.

El Secretario del Consejo Internacional de la Música de UNESCO, Jack Bornoff, nos ha hecho llegar también un mensaje de felicitación para Domingo Santa Cruz:

“Con ocasión del 80° aniversario de Domingo Santa Cruz, recuerdo con emoción la colaboración estrecha y la relación personal que tuve el privilegio de compartir con él hace más de dos décadas. Como Presidente del Consejo Internacional de la Música entre 1956 y 1958, Domingo Santa Cruz fue quien tuvo la responsabilidad total, mayor que la de cualquier otro, de crear la conciencia e introducir a nuestra familia musical en el rico acervo de la música folklórica, la artística y la dinámica de la creación musical contemporánea que caracteriza al continente hispanoamericano.

“Querría que él supiera que la primera Tribuna de la Música de Latinoamérica y del Caribe, TRIMALCA, celebrada en Bogotá en abril de este año, con la participación de compositores y etnomusicólogos de catorce países de la región, fue el fruto de sus sabios consejos. Su resultado será una penetración verdadera de la música de Latinoamérica en todo el mundo”.

# Domingo Santa Cruz Wilson: el hombre y el amigo

por Jorge Urrutia Blondel

Todos cuantos han encauzado una completa existencia a los afanes de la creación artística le asignan a ésta la mayor y más representativa significación dentro de su quehacer total, aunque éste haya sido muy rico en realizaciones. El acto de crear valores estéticos es asimilable al de la paternidad humana que procrea y genera. Así, el compositor, incluso cuando simultáneamente es un notable ejecutante, buen investigador, profesor o impulsor de iniciativas, sentirá siempre que predomina por sobre todo esa "paternidad".

Estoy cierto que éste es el sentimiento que con mucha justicia prevalece en el espíritu de Domingo Santa Cruz. Al análisis de su obra como creador es precisamente al que se destina este número de la *Revista Musical Chilena*, rindiéndole a tan destacada figura del arte nacional y latinoamericano el más sincero homenaje con motivo de su octogésimo cumpleaños. Habría sido inconcebible que no adhiriera a él con el mayor afecto, lleno de gratitud y reminiscencias, quien ha tenido el privilegio de ser uno de aquellos que aprendieron el largo camino junto al gran conductor de un nuevo orden musical en la patria común.

En tan fundamental proceso, Santa Cruz ha llevado siempre el "cantus firmus" y otros; en innumerables ocasiones hemos sido voces complementarias, fieles colaboradores, entusiastas y dedicados, partícipes, además, del valioso don de haber podido intervenir y conocer por dentro tan admirable hazaña. Muchos tuvimos efectivamente que esforzarnos para poder seguir los rápidos y osados pasos del reformador musical.

He preferido en esta ocasión evocar parcialmente al Domingo Santa Cruz de las grandes realizaciones y no al creador de excelentes obras musicales. El variado quehacer de este activísimo chileno interesa directamente también a la comunidad y pesa muchísimo en la historia cultural del país. Conducido por su gran espíritu público, su inconformismo y su fantasía, supo *crear* en el terreno musical práctico, al margen de las pautas.

Es tanto lo que habría que citar y comentar, sobre todo en relación a sus "fundaciones" en las que casi es rival de Santa Teresa, aunque dentro de una órbita distinta, pero para ello serían necesarias muchas páginas. Mi mayor aspiración habría sido dedicarle un estudio exhaustivo, pero por muchas circunstancias—inclusive en medio de algunos viajes— sólo he podido improvisar rápidamente las actuales líneas, más de homenaje cariñoso que de reposado artículo. Esta mi breve semblanza del personaje sólo procura

*Rev. Musical Chilena*, 1979, XXXIII, N° 146-147, pp. 96-100

que surjan con sencillez del recuerdo íntimo y personal algunas vivencias compartidas y anécdotas poco conocidas.

Curiosamente me ha tocado participar en las vías de acción de este ocupadísimo chileno desde que formé parte del primer Directorio público de la Sociedad Bach, luego como primer Secretario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, con Santa Cruz como Decano, y ahora como Miembro de Número de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, del que Santa Cruz es presidente, y en cien ocasiones más. También es uno de mis grandes amigos, que como corresponde a los casos de auténtica amistad, usamos del natural derecho a discrepar y, algunas veces, hasta mostrarnos caras hoscas.

Durante la primera época de nuestras relaciones, cuando ambos disponíamos, dentro de nuestras respectivas actividades, de mayor tiempo, tuve la ocasión de disfrutar de su gran cultura y humor. A través de prolongadas charlas, comentarios sobre arte, el examen de partituras, la preparación de material para el Coro de la Sociedad Bach y hasta la redacción en común del primer proyecto de estatutos para nuestra Sociedad que había entrado a su etapa pública, nuestra amistad se anudó con firmeza. En aquella época, además, Domingo fue mi primer profesor de contrapunto. Entonces pude aquilatar sus sólidos conocimientos musicales, evidentes en las expresivas y bien construidas obras que ha escrito. Todo esto ocurría en la extensa casaquinta en que él vivía, donde también tuve la ocasión de conocer a Wanda Morla, su primera esposa, gran animadora espiritual y efectiva colaboradora de la acción emprendida por Domingo, así como lo fue igualmente la activísima y no menos admirable Filomena Salas, en la segunda etapa matrimonial de Santa Cruz.

Así, inmerso en todas esas innumerables actividades, llegué a conocer muy bien su personalidad íntima con todas sus grandes virtudes e incluso con sus aspectos negativos, infaltables en todo hombre de acción provisto de una recia personalidad. Entre sus virtudes hay una que siempre nos impactó a los que colaboramos con él y a cuantos le han conocido: su incansable actividad, tanto en el cumplimiento de sus delicadas tareas funcionarias como en las audaces y firmes posiciones adoptadas cuando luchó como presidente de la Sociedad Bach. Simultáneamente, continuaba su labor de compositor y de profesor.

Con nerviosa rapidez se acostumbró a solucionar problemas sin esperar dilaciones o excusas de personajes importantes, inclusive de los muy altamente colocados. Llegó a ser un experto en la valiente técnica de enfrentarse a personas difíciles u hostiles a su persona o a sus iniciativas.

El recordado e ingenioso Acario Cotapos resumió esta firme tendencia a las decisiones rápidas, afirmando: "Cuando llegue al cielo, como lo merece,

y ante cierta lentitud de San Pedro para abrirle las puertas, Domingo con tono de mando lo incentivará diciéndole: luego, luego, que deseo ver inmediatamente el rostro de Dios". Otra "boutade" del mismo Cotapos, acaso menos aceptable y algo retorcida, fue de que: "Si el nombre de Domingo, sin Santa Cruz, no estuviera relacionado con el de un santo, sino que con el del calendario, podría decirse que es el de un Domingo no festivo... y sobre todo sin descanso".

Pero dándole al término "festivo" otra acepción, en realidad este chileno tan serio, para algunos a veces casi duro o dominante y que ha realizado cosas de tanta trascendencia, en ciertos momentos demuestra un sentido del humor realmente excepcional, sobre todo cuando imita gestos o palabras de personajes gratos o ingratos para él. Sus apreciaciones hasta alcanzan cierta acidez al recordar —con una memoria impresionante— incidentes ajenos o que le atañen a él mismo. En general es un conversador incansable, culto, ingenioso, bien informado y sumamente ameno.

Siempre me ha cautivado esta vena festiva de Domingo, y como ambos hemos sido lectores empedernidos de la historia del Ingenioso Hidalgo, muchas veces lo evocamos en agradables coloquios, y en nuestras comunicaciones más privadas adoptamos el estilo y arcaísmos del lenguaje cervantino, pero en tono grandilocuente y casi burlesco.

Como muestra me permito transcribir el fragmento de un festivo "pastiche" que le escribiera hace treinta años, con motivo del festejo que le ofrecimos para su medio siglo y que ahora, a los ochenta años, también podría aplicársele. Parodiaba muy irrespetuosamente algunos versos del Mago Merlín (segunda parte de "El Quijote", Capítulo XXXV). Con la complicidad de Juan Orrego-Salas inventamos esta broma que consistió en que aceptara la penitencia que se le impondría y que Domingo cumplió con paciencia y humor, todo ello para contrarrestar el posible orgullo de un Santa Cruz ya tan célebre. El comienzo decía así:

"Cantiga de parabien al Caballero de la Santa Cruz"

¡Oh Meser Santa Cruz así nomnado!  
 bien sabemos el trance en que te encuentras,  
 o sea: con tus trancos siempre osados  
 por el dintel de un medio siglo entras.  
 Discurso y parlamento asaz fatigan  
 y así tan solo tolerar tu tienes  
 que a nombre de todos, raudos os diga,  
 por lo que ahora os pasa: ¡Parabienes!  
 Y parabienes por lo que ficisteis  
 con tan duro afán, años y meses.  
 Pues palos disteis y otros recibisteis,

aunque un recuento bien os favorece.

No dejasteis "titer" con cabeza  
 (y "titer" es licencia literaria)  
 luchasteis con ardor y con firmeza,  
 mas, siempre en gran señor y en forma varia.  
 Y esto porque con mística y gran celo  
 y con Fé esgrimisteis flecha y arco  
 y pues de leso no teneis ni un pelo  
 (y aún en los otros sois muy parco).

El fragmento "merliniano" y penitenciario agregaba:

A ti te digo, ¡Oh varón! como se debe  
 por jamás alabado, a ti valiente,  
 justamente y discreto don Domingo,  
 que ahora comenzais la cincuentena:  
 que a manera de dura penitencia  
 y en prueba de que amais a vuestra musa  
 y en este Chile al que diesteis tanto,  
 que intenteis dar testimonio a todos  
 de inmensa fortaleza y de paciencia.  
 Y así, con muy gallarda compostura,  
 con respeto y atroz recogimiento,  
**DE PIÉ, Y SIN HACER UN SOLO GESTO,**  
**DEL "RIMPIANTO",** las tiernas melodías  
 toleres que dulcísimas penetren  
 en ambas tus valientes... dos orejas,  
 al aire descubiertas, y de modo  
 que te escuezan, amarguen y te enfaden.  
 Y en este se solacen todos cuantos  
 de esta hazaña sean los testigos.  
 ¡Y a esto es mi venida, mis Señores!

Estas reminiscencias acarrearán otras sobre nuestro "Gran Hermano Bach" y la naciente institución que llevaba el nombre del gran Cantor. Domingo buscaba adherentes cuando ésta iniciaba su vida pública, y tuve la intuición de adherirme inmediatamente siguiendo sus encendidas y casi bíblicas palabras que parecían decir: "Dejad todo y seguidme", las que simbólicamente conllevaban la admonición de que en Chile se abandonara para siempre la mala música.

El Coro de la Sociedad Bach ensayaba en la antigua Biblioteca Nacional —en la misma sala en que se reunió la Junta del 18 de septiembre de 1910, ahora desaparecida—. Un día, mientras ensayábamos, Santa Cruz escuchó voces destempladas en la calle provocadas por un mitin político en el edificio del Congreso Nacional, de inmediato ordenó con energía: "¡Cierren esas puertas, el ruido de la revolución no deja cantar al corol!". Otra ané-

dota muy típica del personaje tuvo lugar en el Teatro Municipal durante uno de los depurados conciertos de la Sociedad Bach. Llamado por el Tesorero Enrique López, quien deseaba comunicarle que debido al escaso público el concierto estaba desfinanciado, Domingo simplemente levantó la barbilla en un gesto muy característico, y casi en éxtasis le contestó: "¡Pero escuche qué Aria más sublime surge en este momento del escenario!".

Otro episodio fantástico, casi inverosímil, ocurrió cuando Domingo Santa Cruz hacía su servicio militar. En un día libre tuvo la oportunidad de escuchar uno de los ensayos preliminares de "Parsifal", de Wagner, en el Teatro Municipal. Como el recluta Santa Cruz deseaba continuar asistiendo a todos los ensayos y a las posteriores representaciones de la ópera, solicitó que le dieran de baja en su unidad, autorización que obtuvo sin dificultad, seguramente debido a su buen comportamiento y virtudes marciales.

Reflexionando ahora sobre éstas y muchas otras anécdotas de nuestro personaje y sobre su generosidad de espíritu, desprendimiento, desinterés por las materiales ganancias, espíritu público y las batallas libradas por "desfacer entuertos" musicales de Chile, apoyado en una especie de mitología-ficción, pienso que una extraña divinidad dio en vida un segundo nacimiento a Domingo, extrayéndolo de una costilla de Don Quijote.

Pocos son aún todos los parabienes para Domingo Santa Cruz, forjador de toda la vida musical chilena, con motivo de los años que cumple. Si ellos son ochenta, según una estricta cronología, por todo lo que le ha regalado a la patria pareciera que hubiese estado laborando durante... 160.

## Don Juvenal Hernández Jaque

LA Universidad de Chile ha tenido el privilegio, desde su creación por don Andrés Bello en 1843, de contar con Rectores para los que las artes han sido de prioritaria importancia. Una lectura atenta del célebre discurso del primer Rector, programa-profecía que ha moldeado el suceder universitario desde sus comienzos, es fácil advertir que para él la Universidad de Chile debía englobar todas las actividades del espíritu, incluso las artísticas. En ese discurso insiste en "que todas las verdades se tocan" y hace de ellas una magnífica enumeración, en la cual figuran "las que rigen las artes". Dentro de este conjunto de verdades, agrega que "no puede haber regularidad y armonía sin el concurso de cada una. No se puede paralizar una fibra, permítaseme decirlo así, una sola fibra, sin que todas ellas se enfermen".

Esta Casa de Bello es depositaria de una larga tradición que ha recibido el aporte de eminentes sucesores de Bello, tales como Ignacio Domeyko, Diego Barros Arana, Valentín Letelier y otros nombres señeros de la cultura y la ciencia. No obstante, es don Juvenal Hernández Jaque el Rector que se destaca entre todos por su comunidad espiritual con el fundador. Su fallecimiento, el 24 de abril de 1979, enluta a Chile y a la Universidad.

Conjuntamente con don Andrés Bello, es don Juvenal Hernández quien ocupó la Rectoría por más largo tiempo, desde 1932 a 1953, al ser elegido por el Claustro Pleno por cuatro períodos consecutivos. Durante este lapso, el gran maestro de Derecho Romano y Decano de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, antes de asumir la Rectoría, desempeñó tres veces la cartera de Ministro de Defensa Nacional, y en 1948 presidió la delegación de Chile a la Conferencia de Bogotá, oportunidad en que aprobó el Estatuto que rige hasta hoy la vida de este importante organismo internacional.

Durante veinte años fue presidente de la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual y promovió la creación de la gran mayoría de los institutos binacionales que hoy existen.

Como diplomático, fue Embajador de Chile en Venezuela durante la Presidencia de don Jorge Alessandri, y en la misma época fue elegido por la Asamblea General de la UNESCO miembro del Consejo Ejecutivo, cargo para el cual fue reelegido por la unanimidad de la Asamblea.

Con posterioridad a su Rectoría, don Juvenal Hernández fue designado miembro de la Academia de Ciencias Sociales, Políticas y Morales del Instituto de Chile, y además ocupó el cargo de presidente del Instituto de Chile hasta 1977. Hasta su muerte fue miembro del Consejo de Estado del actual Gobierno.

Las condiciones de gran maestro, insigne humanista, sencillo y prudente configuran otras de las muchas cualidades humanas de este gran Rector.

Para las Facultades artísticas de la Universidad de Chile, don Juvenal fue un padre espiritual y el impulsor de los mejores logros en el campo de la música y de todas las manifestaciones artísticas que hoy honran a Chile.

Nuestra Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación nació durante su Rectoría, en junio de 1948. En este año en que celebramos el cincuentenario del ingreso oficial de las artes a la Casa de Bello, a raíz de la creación de la Facultad de Bellas Artes en 1929, deseamos rendirle a don Juvenal Hernández el más emocionado homenaje de gratitud.

Nada más elocuente con respecto a su preocupación por nosotros, que sus propias palabras al expirar su cuarto período como Rector, el 26 de septiembre de 1953, al entregar su Memoria sobre todo lo realizado por él en la Universidad de Chile durante veintiún años y medio de rectorado.

M. V.

Al referirse a nuestra Facultad dijo:

### *La Universidad y el desarrollo de la Música en Chile*

“Un aspecto de la labor universitaria sobre el que deberemos extendernos es el que se relaciona con el fomento y desarrollo de las actividades musicales en Chile durante los últimos decenios. Al amparo de esta Casa de Estudios, la Música, desde el punto de vista de la creación artística, como desde los de su interpretación, difusión y arraigo en los más vastos sectores del público, presenta un fenómeno que apenas tiene paralelo con el de otras manifestaciones del espíritu entre nosotros. A la vez, el grado de excelencia con que el presente musical chileno se destaca en nuestra cultura ha sido uno de los hechos que ha obtenido en el extranjero, en América y en Europa, repercusiones más hondas como índice de cuanto nuestra cultura significa dentro de las tendencias universales, ampliamente humanas en que siempre se ha movido el espíritu nacional.

“A pesar de la larga vida de que ya gozaba nuestro Conservatorio hacia 1933, a pesar de cuanto supone la labor de las sociedades filarmónicas y de las personalidades que se distinguen en nuestro pasado romántico y en la música de comienzos de este siglo; a pesar de que nuestro Teatro Municipal fue uno de los hogares más ilustres y avanzados de la ópera en el lapso aludido; en suma, no obstante todo lo que sitúa a Chile en el pasado, y aun en el pasado inmediato, como uno de los pueblos americanos de mayor sensibilidad y avidez para la música, las condiciones en que se encontraba el arte musical chileno eran hartamente precarias. Había, sí, una cierta actividad de conciertos, como la hubo en el teatro lírico. La Sociedad Bach había cumplido, desde 1924 a 1930, una fecunda labor por dar a conocer en Chile



valores clásicos casi desconocidos entre nosotros, como el egregio maestro que le dio nombre, y a los músicos de las generaciones de vanguardia de Europa, de América y de nuestro propio país. La reforma del Conservatorio en 1928 había supuesto un definido impulso por elevar este centro de enseñanza al nivel de las exigencias de la época. Pero no existían factores tan imprescindibles para el sostenimiento de una cultura musical como una orquesta sinfónica estable, que asegurase la continuidad de conciertos de esta índole, ni conjuntos de cámara que complementaran su labor. En los dominios de la música sinfónica y la de cámara, más todavía en los dominios de la danza artística, el ballet, podían reseñarse esfuerzos aislados, más o menos esporádicos o fructuosos; no una actividad permanente ni una orientación sostenida. Imposibles, cuando no se había podido dar realidad a los conjuntos que pudiesen pretenderlas.

“El anhelo de todo ello sí que existía, vivo y fuerte, en los músicos y en el público chilenos. Para aquéllos, los músicos, al acicate de ese anhelo no tardarían en agregarse los de la desesperada situación que les iba creando como profesionales el auge del cine sonoro, el de la mayor y mejor producción de discos y el de la radiotelefonía. Nuestros ejecutantes de música no tenían entonces otras fuentes de ingresos con qué sostener sus vidas y las de sus familias que la, cada día más reducida por la música mecánica del trabajo en las salas de espectáculos, en los cafés o en los cabarets. De tarde en tarde se les ofrecía participar en alguna orquesta, reunida ocasionalmente para escasos conciertos o para la ópera. Eran, en verdad, verdaderos parias estos artistas que no tenían medio de aplicar la formación que habían recibido, sino, por lo general, a menesteres de muy bajo nivel, en vías de rápida desaparición.

“La Facultad de Bellas Artes había sido creada en 1930. El Conservatorio Nacional de Música era uno de sus organismos dependientes. En 1933, Domingo Santa Cruz fue nombrado Decano titular de esta Facultad, cuyo decanato interino desempeñaba desde un año antes, y Armando Carvajal era el Director del Conservatorio. Me encontré así, al asumir en propiedad la Rectoría de la Universidad de Chile, con que en los organismos adecuados para propender al desarrollo de la música figuraban las dos personalidades más esforzadas, al batallar por los problemas musicales, con que había contado el país. Santa Cruz, todos lo saben, era el animoso director del movimiento de renovación que encarnó la Sociedad Bach. Carvajal, el director que mayores esfuerzos había hecho por constituir el conjunto sinfónico estable de que tan necesitada se veía nuestra cultura. Fueron, y a mi vez lo fui para ellos, los más excelentes colaboradores en el propósito infatigable que la Universidad asumió de elevar el cultivo de la música al rango que hemos alcanzado.

“La obra ante nosotros era vastísima. No podía lograrse sin intenso luchar, sin la tenacidad, la generosidad y la amplitud de espíritu que, en esta hora, me es un grato deber subrayar, que siempre distinguió a ambas personalidades. En pocos años, la Facultad de Bellas Artes, en cuanto a la música se refiere, llevó a cabo la reforma de los planes de estudio del Conservatorio, poniéndolos al día de una avanzada técnica pedagógica; la creación de la Revista de Arte, consagrada tanto a las Artes Plásticas como a la Música; la fundación de la Discoteca del Conservatorio, que no sólo rendiría incontables beneficios para el alumnado y los estudiosos, sino que sería por mucho tiempo la base de las transmisiones por radio de la Facultad, las primeras audiciones de esta clase consagradas por entero a la más alta música del pasado y contemporánea; propició la Facultad de Concursos de Composición, que sirvieron de estímulo a nuestros creadores reconocidos e impulsieron a nuevos valores juveniles; editó varias obras de autores chilenos para canto y piano y para uno o más instrumentos solistas, así como para coros. En cuanto a la vida de conciertos, la Facultad de Bellas Artes, con subvenciones de la Universidad, hizo que el Conservatorio incrementara los de cámara y los de pequeña orquesta y, a la postre, siempre con el apoyo económico de la Universidad y bajo la tutela de la Facultad de Bellas Artes, nació la iniciativa de esta índole con mayor labor y orientación más clara que haya existido en Chile antes del Instituto de Extensión Musical: la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos.

“La Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos quedó legalmente constituida a fines de 1931, pero su labor no fue iniciada hasta avanzado 1932. Fue organizada como una sociedad particular, pero sostenida principalmente en lo económico por subvenciones del Gobierno y de nuestra Universidad. Dispuso así la Asociación del primer conjunto sinfónico que, bajo la dirección de Armando Carvajal, gozó de una relativa estabilidad en temporadas de conciertos y giras a provincias que se extendieron a lo largo de seis años, hasta 1938.

“En la obra de la Asociación, dentro de límites mucho más modestos, está anticipada la actividad sinfónica que ha hecho habitual entre nosotros el Instituto de Extensión Musical. Los conciertos ordinarios de los días viernes por la tarde; los matinales a precios reducidos en los domingos; los conciertos populares en teatros de barrio; las giras a provincias, todo ello, repito, en proporciones más modestas que ahora, fue acometido por la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos. El número de conciertos ejecutados alcanzó la cifra exorbitante para entonces de 234 conciertos. Se prestó en ellos un decidido apoyo a la producción nacional, siendo ejecutadas en primera audición obras de maestros que hoy son una gloria para Chile, como Enrique Soro, Pedro Humberto Allende y Alfonso Leng, Samuel Negrete,

Domingo Santa Cruz, Próspero Bisquertt, Juan Casanova Vicuña y otros que sería largo citar, hallaron al fin un medio de difusión para sus primeras composiciones orquestales.

“Pudo parecer en un principio que se caminaba hacia la solución de una de las necesidades más urgentes de nuestra cultura musical con la creación de la orquesta de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos y la ayuda económica y la dirección técnica que le prestaban la Facultad de Bellas Artes y la Universidad de Chile. El correr de los años, desde 1932 a 1936, evidenció lo contrario. La desvalorización de la moneda y la crisis económica que, como reflejo de la mundial, se intensifica en Chile desde 1931, hizo que las subvenciones no se pudieran incrementar en la medida necesaria, que los ingresos de los conciertos igualmente disminuyeran en su valor real y, como consecuencia de todo, el número de los conciertos, que debía aumentarse, fuera en disminución. En 1933 pudieron ofrecerse sesenta y cinco conciertos, entre los ordinarios, matinales, populares y en giras. En 1937 y en 1938 no se pueden organizar sino doce conciertos y se suspenden las giras a provincias. Se abre entonces la llamada crisis sinfónica, que abarca los años 1939 y 1940, en los que, prácticamente, anulada la Asociación y disgregada su orquesta, se volvió al punto de partida en cuanto al cultivo de la música para grandes conjuntos.

“Pero no todo se había perdido. La necesidad de antes se vio centuplicada en lo que supusieron para los músicos y para el público aquellos seis años de actividad sinfónica normal. Era una experiencia artística que no podía ser olvidada; una función vital de la cultura del país que no podía ser por mucho tiempo interrumpida. Y es natural que quien primero sintiera todo esto fuese la Facultad de Bellas Artes, es decir, el organismo de la Universidad de Chile y las personas que habían luchado por aquella solución y habían sostenido con capacidad y esfuerzo admirables cuanto la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos había significado.

“Tres años antes de que la llamada crisis sinfónica se produjese, habían comenzado las gestiones, el intercambio de puntos de vista y, en suma, cuantas inquietudes espirituales cuajaron en lo que había de ser el primer proyecto de ley presentado al Gobierno para crear lo que en definitiva fue el Instituto de Extensión Musical.

“En 1936 estaba madura la idea de promover por una Ley de la República la creación del organismo que ofreciese una solución definitiva a las actividades de conciertos y, en general, a las diversas manifestaciones de nuestra cultura musical. De una parte, la Universidad de Chile y su Facultad de Bellas Artes, secundadas por los profesores del Conservatorio y los de la Orquesta de la Asociación; de otra parte, un crecido número de represen-

tantes de nuestras artes y letras, apoyados por la repercusión que tenía en los más amplios sectores de la opinión culta la obra emprendida, consiguieron atraer hacia el magno proyecto a que aludí la comprensión y el apoyo de los miembros del Senado y la Cámara que, en seguida, fueron celosos luchadores por tan buena causa. El 27 de julio de 1937, los diputados señores Guillermo Echenique, Benjamín Claro, Fernando Durán, Gregorio Amunátegui, Fernando Maira, Rudecindo Ortega, Carlos Contreras Labarca, Ricardo Latcham, Julio Barrenechea y Manuel Eduardo Hübner, o sea, representantes de las más diversas tendencias políticas, presentaron una moción, proyecto de ley para crear la Orquesta Sinfónica Nacional y estimular la creación musical chilena. En dicho proyecto de ley se reconocía lo que la Universidad había laborado por nuestra música, ya que dicha Orquesta se proponía que dependiese, técnica y administrativamente, de los organismos universitarios adecuados.

“No he de referir, ni hace al caso, las incidencias y tropiezos que el proyecto de ley conoció en su discusión por las Cámaras durante cuatro largos años. Veinte veces estuvo el proyecto en las tablas de sesiones del Parlamento. Al señor Santa Cruz, como Decano de Bellas Artes, y a mí, como Rector, nos cupo una obstinada y muy honrosa pugna por los supremos intereses de nuestra vida musical, pugna en la que encontramos la más solícita colaboración en los parlamentarios señores Benjamín Claro, Maximiano Errázuriz, Guillermo Echenique, Fernando Maira y Manuel Eduardo Hübner, que fueron quienes con mayor tenacidad y profundo conocimiento defendieron la que primero fue Ley para creación de la Orquesta Sinfónica Nacional y, en definitiva, la Ley 6.696, de 2 de octubre de 1940, por la que se fundó el Instituto de Extensión Musical, siendo Presidente de la República S.E. don Pedro Aguirre Cerda, y Ministro de Educación don Juan Antonio Iribarren.

“El Instituto nació como un organismo autónomo, vinculado en cierto modo a nuestra Universidad, ya que el Presidente de su Consejo Directivo lo era el Decano de Bellas Artes, y el Director del Conservatorio figuraba en aquél como uno de los consejeros por derecho propio. Durante poco más de un año y medio, tiempo pródigo no sólo en las dificultades que era lógico que un organismo nuevo afrontase y de la absoluta originalidad del Instituto, sino en muchas otras a que su autonomía, no legalmente explícita, lo arriesgaba, se mantuvo el régimen previsto por la Ley 6.696. El 26 de agosto de 1942, por un decreto con fuerza de ley del Presidente don Juan Antonio Ríos, el Instituto pasó a depender de la Universidad de Chile. Es decir, el organismo que había nacido de iniciativas universitarias mantenidas a lo largo de más de una década y que ya en 1936 había sido proyectado como una dependencia de nuestra Casa de Estudios, quedó al fin conectado con

la institución que daría una plena solidez a su obra y la elevaría hacia los más amplios derroteros de la cultura.

“En el lapso que corre desde 1940 a 1942, el Instituto había constituido la Orquesta Sinfónica de Chile y organizado sus primeras temporadas de conciertos en Santiago y las provincias; formó el primer conjunto estable de música de cámara, el Cuarteto de Cuerdas, cuyas actividades públicas dieron comienzo a fines de 1941, y estableció una Escuela de Danza que, en plazo igualmente asombroso por lo breve, pero ya bajo la égida universitaria, en 1943, empezó a dar los frutos que han hecho de nuestro Cuerpo de Ballet Universitario, nacido de aquella Escuela, un modelo ensalzado por propios y extraños, en el cultivo de la danza escénica. La incorporación al Instituto del Coro Universitario en 1952, y la formación años antes de una Orquesta de Cámara, por selección de los profesores que pertenecen a la Sinfónica de Chile, completan los conjuntos de que el Instituto de Extensión Musical dispone para su amplia obra. ¿Cuál es la importancia de ésta, los fines ya logrados? Es pregunta ociosa, ya que a los ojos de todos se muestra una realidad magnífica que es innecesario ensalzar. Mas, permítidme una escueta relación de fríos datos estadísticos, más elocuentes que cualesquiera adjetivos para medir su envergadura.

“La Orquesta Sinfónica de Chile ha ejecutado desde su fundación al presente un total de 921 conciertos. De éstos, 241 han sido conciertos ordinarios de temporadas en Santiago y los 680 restantes se han distribuido como conciertos a precios reducidos o por completo gratuitos en actuaciones matinales en el Teatro Municipal, conciertos populares en teatros de barrio y al aire libre, conciertos para estudiantes universitarios y educacionales para los alumnos de liceos y escuelas, así como conciertos de las distintas índoles citadas en las giras a provincias. De estas giras, la Sinfónica de Chile ha realizado once a las provincias del sur y dos a las del norte. Los conciertos de los conjuntos de cámara del Instituto suman un total de 434, de los cuales sólo 173 son conciertos de abono en Santiago y los 261 restantes corresponden a conciertos a precios reducidos o educacionales gratuitos en Santiago y giras a provincias. El número de éstas alcanza a ocho y una al extranjero, a Bolivia, sin contar los numerosos recitales de solistas que el Instituto ha auspiciado y subvencionado para su actuación fuera de nuestra capital. El Cuerpo de Ballet ha ofrecido un total de 291 actuaciones, de las que corresponden 188 a funciones ordinarias en Santiago y provincias, y 103 a precios reducidos o gratuitas. Las giras a provincias del Ballet suman dos a las provincias del norte y siete a las del sur. Esto, en cuanto a la cantidad de actuaciones, excluidas para la Sinfónica de Chile y el Cuerpo de Ballet las que les corresponden en las trece temporadas líricas que han tenido lugar en Santiago desde 1941, o en las óperas interpretadas por el

Departamento consagrado a este género del Conservatorio Nacional de Música. Pero hay algo que no puede medirse con números. Es el alto nivel de eficiencia técnica y la calidad interpretativa que han situado a los conjuntos del Instituto en el primer rango entre los de su clase con que hoy cuenta el continente americano, como lo han reconocido personalidades tan eminentes como Erich Kleiber, Herbert von Karajan, Fritz Bush, Sergiu Celibidache, Eugène Ormandy, Igor Markevitch, Aaron Copland, Juan José Castro, Héctor Villa-Lobos, entre otros no menos distinguidos músicos que han actuado al frente de nuestra Orquesta.

“El Cuerpo de Ballet está en la vanguardia de las más avanzadas tendencias universales de este arte. Su índice de progreso rebasa las más halagüeñas expectativas en la ruta ascendente de “Coppelia” a “Drosselbart” y “La leyenda de José”; de estas magnas obras a “La Mesa Verde” y “La gran Ciudad”, que Kurt Joos preparó y dirigió entre nosotros con nuestros bailarines chilenos; y, por último, desde tales creaciones a “Petruschka” y al más alto logro obtenido por el talento coreográfico de Ernst Uthoff: el reciente éxito de “Carmina Burana”, esta acertada fusión de la cantata y del ballet que ha sido en Europa el acontecimiento de postguerra con mayores repercusiones en esta esfera del arte, y que Chile ha ofrecido por primera vez y con plena dignidad en tierras de América.

“Si el lenguaje frío de las estadísticas nos ha permitido apreciar a grandes rasgos la labor desarrollada por los conjuntos del Instituto, y cómo la mayor parte de ésta, casi los dos tercios, se ha consagrado a conciertos populares, que en su mayoría son también gratuitos, volveré a recurrir a este lenguaje de las cifras para precisar qué parte ha correspondido en esta labor a la divulgación de la música de autores chilenos. De 607 composiciones interpretadas por la Orquesta Sinfónica de Chile, 101 son de músicos chilenos, es decir, comprende el repertorio de la orquesta universitaria la casi totalidad de la producción sinfónica nacional. Los conjuntos de cámara han interpretado 292 obras, de las que 90 son chilenas. Chilenas unas y otras, las sinfónicas y de cámara, de cuantos compositores escriben en el país sin excluir tendencia ni personalidad alguna, tanto en la generación de los compositores, que bien podemos llamar nuestros clásicos, como Soro, Allende, Leng y Giarda, como de los más jóvenes como Amengual, Letelier, Orrego, Becerra y Riesco, pasando por las obras de Isamitt, Casanova, Santa Cruz, Puelma, Acevedo, Cotapos, Urrutia y otros. El Ballet ha estrenado la primera obra con música y coreografía chilenas, “Umbral del Sueño”, de Orrego-Salas y María Luisa Solari, aparte de las coreografías creadas por Uthoff para “Caupolicán”, de Acevedo, y “Saydea”, de Bisquertt, y los ballets que jóvenes coreógrafos nuestros han compuesto, como el ya citado de Malucha Solari, y “Redes”, de Octavio Cintolessi.

“En la música y la danza internacionales el criterio del Instituto ha sido de la misma forma amplio y bien orientado al cultivar las producciones clásicas con el mismo celo y asiduidad que las de maestros contemporáneos, incluidos los que empiezan a destacarse en las promociones jóvenes de Europa y América.

“Pero ha hecho todavía más que lo reseñado el Instituto de Extensión Musical por la difusión y fomento de la producción nacional. En 1947 se estableció una prolongación del sistema de Premios por Obra existente en nuestra Universidad, consagrado a la creación musical y a cargo del Instituto. Esta idea, así como la de los Festivales BIANUALES de Música Chilena, me honro de haberlas acogido y apoyado con el mayor entusiasmo desde que fueron presentadas, con su reglamentación correspondiente, al H. Consejo Universitario por el Decano señor Santa Cruz.

“No he de explicar en qué consisten las felices iniciativas de Premios por Obra a la Composición Musical y de Festivales de Música Chilena, en práctica desde hace ya seis años y conocidas de todos, pero sí he de agregar que en dicho lapso se han premiado alrededor de cien composiciones de los más diversos autores, géneros y tendencias, número de obras que casi duplica la producción chilena anterior. Puede suponerse con lógica que tal estímulo a la creación musical no será ajeno a la cada día más exigente calidad que distingue a las obras de nuestros nuevos valores. Los triunfos obtenidos por Alfonso Letelier, René Amengual y Juan Orrego-Salas en los tres últimos Festivales Internacionales de la Sociedad de Música Contemporánea, en Palermo, Salzburgo y Oslo, acreditan ese progreso que ha permitido a nuestros creadores de música competir y vencer a sus colegas de naciones con una tradición de siglos en estas artes.

“En los tres Festivales de Música Chilena que se han celebrado, en 1948, 1950 y 1952, iguales resultados satisfactorios han podido comprobarse en los dominios de la música nacional. ¿No es un buen balance de estas competencias, catorce obras sinfónicas y otras tantas de cámara, premiadas en votaciones públicas, que más pecaron de severas que de condescendientes?”

“La solidez y la amplitud de la obra del Instituto de Extensión Musical, a que me he referido a grandes rasgos, no hubieran sido posibles fuera de la Universidad de Chile, lo que es un hecho comprobado si se recorren con atención las incidencias y torpes acechanzas que amenazaron o entorpecieron su vida en el año y medio que siguió a su fundación y en el que el Instituto fue un organismo autónomo. Pero hay más en este aspecto, la definitiva consolidación y engrandecimiento de la labor del Instituto se ha producido desde que, en 1948, se creó la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, al dividirse la antigua de Bellas Artes en la nombrada y en la de Ciencias y Artes Plásticas.

“El desarrollo alcanzado por las actividades musicales y la índole cada vez más especializada y compleja de los problemas que en este campo del arte venían planteándose, aconsejaron la separación en dos Facultades de las manifestaciones artísticas bajo la dirección de nuestra Universidad. La propuesta de tal separación partió de la propia Facultad de Bellas Artes y de su Decano. El H. Consejo acogió las sólidas razones que para la adopción de dicha medida se le expresaron, y el correr del tiempo no ha hecho sino evidenciar en logros lo acertado de aquella disposición.

“La Facultad de Ciencias y Artes Musicales permitió dar una estructura y trabazón más firmes a los servicios musicales de la Universidad. Reunió en un armonioso todo la educación y formación de los profesionales de la música (Conservatorio Nacional), el fomento y difusión de los valores de este arte (Instituto de Extensión Musical) y la investigación científica en las diversas ramas de la musicología (Instituto de Investigaciones Musicales).

“El Conservatorio ha renovado y ampliado sus cátedras, impartiendo una enseñanza profesional que incluso fuera de Chile, en la dura competencia con países como los europeos de tan larga experiencia en estas actividades, ha permitido que se impongan nuestros ejecutantes y profesores de música. Baste citar, como ejemplos recientes de estos meses, el del violinista Jorge Arellano, ganador de los primeros premios del Conservatorio de París, entre ellos el codiciado Premio Sarasate, en dura competición con los alumnos de aquel Conservatorio; el del violoncellista Arnaldo Fuentes, igualmente triunfador en recientes competencias internacionales; el de los pianistas Alfonso Montecinos, Oscar Gacitúa, Edith Fischer, todos jóvenes alumnos de nuestro Conservatorio, que han llevado con gloria el nombre de nuestro país más allá de sus fronteras. Sin excepciones, los compositores de la generación joven se han formado en nuestro Conservatorio, privilegio que fue imposible en tiempos de un pasado no remoto.

“También, allende la enseñanza, el Conservatorio contribuye hoy con mayor intensidad que antes a la difusión musical por medio de su Orquesta de Cámara, de su Cuarteto de Cuerdas y del Departamento de Opera, conjuntos formados por alumnos avanzados que así sirven a la cultura del país, al tiempo que se especializan en la práctica de sus profesiones.

“El Instituto de Investigaciones Musicales, que había nacido en 1942 como un Departamento de Folklore en la antigua Facultad de Bellas Artes, se benefició asimismo considerablemente de la definitiva estructuración adoptada por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. El Instituto de Investigaciones amplió sus trabajos desde el folklore a las diversas ramas de la Musicología y la Pedagogía musicales. Investigadores de la música de tan reconocidos méritos como Eugenio Pereira Salas, Carlos Lavín, Jorge Urru-



tía y, hasta su jubilación, Carlos Isamitt, han ofrecido contribuciones de la mayor importancia a las labores específicas del Instituto. Ha podido así éste publicar una colección de Ensayos Musicológicos, donde se reúnen como colaboradores, junto a los especialistas chilenos, personalidades de un relieve continental. La historia de la música chilena, desde sus orígenes al momento actual, ha sido publicada en volúmenes de Eugenio Pereira Salas y Vicente Salas Viu. El Album del Folklore Chileno en discos, editado por este Instituto, ha merecido, por su escrupulosa selección, el elogio de cuantas personas aman en el país o el extranjero nuestra música vernácula o son versados en ella. Los Archivos de Folklore del Instituto de Investigaciones reúnen hoy más de mil fichas y un centenar de grabaciones, recogidas en los varios viajes de estudio realizados, de norte a sur del país, por los folkloristas a que este Instituto ha encomendado tan sustanciales trabajos. Se une a todo ello la investigación de nuestra música colonial y de los años de la Independencia y la publicación de la *Revista Musical Chilena*, que el Instituto de Extensión Musical subvenciona y el de Investigaciones dirige, y que desde 1945 hasta hoy ha cosechado un alto prestigio entre las primeras de su clase editadas en castellano.

“Esta es, en apretada síntesis, la obra cumplida en la música por nuestra Universidad de Chile, durante los años que he tenido el honor de regirla. El proceso cultural reseñado no precisa de adjetivos ni de extenderse en mayores comentarios. Quiero insistir tan sólo en que para mí, como Rector de esta ilustre Casa de Estudios, lo realizado en la música y por la música nacional lo tengo por una de mis satisfacciones más hondas, por uno de mis orgullos más legítimos. Al mismo tiempo, quiero expresar mi íntimo deseo de que esta fibra, la más sensible y delicada de nuestras actividades universitarias, sea atendida y cuidada como lo merece por quien me suceda frente a los destinos de nuestra Universidad. Porque esta delicada, pero llena de vida, fibra de nuestro ser universitario es a la vez una de las raíces más puras y entrañables del alma nacional”.

# Proyecto Iconografía Musical Chilena. Informe preliminar

por Samuel Claro Valdés

EL Servicio de Desarrollo Científico, Artístico y de Cooperación Internacional de la Universidad de Chile aprobó para su financiamiento, en abril de 1979, el proyecto de investigación titulado *Iconografía Musical Chilena*, presentado por el Prof. Samuel Claro Valdés. De una duración total de cinco años, el proyecto pretende servir a futuras generaciones de investigadores, profesores, estudiantes, público en general e instituciones diversas, al ofrecerles una variada y abundante iconografía, debidamente clasificada y catalogada, y de fácil acceso, para ilustrar los más distintos aspectos de la música nacional. Para ello se cuenta con la colaboración de la Unidad de Fotografía y Microfilm de la Universidad de Chile, que dirige el prestigioso profesor don Domingo Ulloa.

En toda investigación sobre música es imprescindible una adecuada complementación, tanto auditiva como visual. Ambos rubros se encuentran en estado deficitario en Chile, si bien se puede decir, en el caso de la iconografía musical, que la materia prima existente en el país es inagotable, pero que está dispersa en los más dispares lugares del territorio: bibliotecas, museos, archivos, iglesias, colecciones particulares, zonas rurales, etc., y es susceptible de desaparecer paulatinamente. Sólo la Unidad de Fotografía y Microfilm de la Universidad de Chile cuenta con un pequeño archivo de negativos que se pueden utilizar con facilidad para ilustrar un trabajo musical. Sin embargo, esta misma circunstancia obliga a utilizar una y otra vez el mismo material, ya sean las tertulias de Claudio Gay u otras ilustraciones igualmente conocidas, que se repiten en publicaciones de las más variadas temáticas. El proyecto *Iconografía Musical Chilena* pretende suplir, precisamente, esta falta.

Los rubros que se pretende abarcar son: 1. *Organología* (instrumentos musicales): de interés histórico, de música docta, tradicional y popular; 2. *Músicos*: intérpretes (voz, teclado, cuerdas, viento, percusión), compositores (música docta y popular), musicólogos, folkloristas, cultores, etc.; 3. *Arquitectura y entorno*: casas natales, instituciones musicales, coros de iglesias, kioscos de plazas, teatros, escenarios, etc.; 4. *Pintura y escultura*: motivos y/o detalles musicales; 5. *Decoración*: escenografías, vestuarios, máscaras, etc.; 6. *Grabados*: litografías, grabados, portadas de ediciones de música, mapas, planos, etc.; 7. *Manuscritos*: ológrafos, dedicatorias, firmas, etc.; 8. *Numismática, heráldica, genealogía*: medallas conmemorativas, escudos de armas, árboles genealógicos, sellos, etc. El número de negativos que se

pretende alcanzar en cada rubro, de los cuales aproximadamente un 20% será en color, es el siguiente: organología, 400; músicos, 500; arquitectura, 200; pintura, 500; decoración, 300; grabados, 2.000; manuscritos, 1.000, y numismática, 100. Total: 5.000 negativos, es decir, unos 1.000 por año.

Para llevar a cabo este proyecto, cuyo financiamiento estará a cargo del Servicio de Desarrollo Científico, se deberá realizar una extensa investigación previa para ubicar el material existente, según criterios precisos de selección y clasificación. En esta tarea colaboran Juan Pablo González, Silvia Herrera, Honorio Arredondo, Carmen Peña y Rodrigo Torres, alumnos de la carrera de Musicología de la Universidad de Chile.

Como las posibilidades son prácticamente ilimitadas, se propone abarcar el país en el plazo máximo de cinco años fijado por el Servicio de Desarrollo Científico. En el primer año, 1979, se abarcará el Area Metropolitana (AM), Cuarta y Quinta Regiones; en 1980, la RM, Sexta, Séptima y Octava Regiones; en 1981, la RM, Novena y Décima Regiones; en 1982, la RM, Primera, Segunda y Tercera Regiones; en 1983, la RM, Undécima y Duodécima Regiones. Una vez ubicado el material o las personas seleccionadas, se procederá a su fotografía. Posteriormente, se clasificarán, catalogarán y guardarán los negativos y diapositivas que se obtengan en la Unidad de Fotografía y Microfilm de la Universidad de Chile, con el objeto de ofrecer, por medio de su infraestructura administrativa, copias fotográficas a usuarios o futuros interesados en ellas.

Los objetivos generales del proyecto son los siguientes:

1. Recopilar y preservar, por medio de la fotografía y el microfilm, material iconográfico sobre música chilena en todas sus expresiones, el cual está disperso y es susceptible de desaparecer.
2. Ofrecer a investigadores chilenos y extranjeros una amplia variedad de material iconográfico que sirva de ilustración para trabajos sobre música y músicos chilenos, debidamente clasificado y catalogado y de fácil acceso.
3. Contribuir a la Historia de Chile y de Hispanoamérica a través de una iconografía seleccionada y clasificada científicamente.

Los objetivos específicos, a su vez, son:

1. Publicación de un catálogo clasificado sobre el material recopilado, que sirva como guía para solicitarlo a la Unidad de Fotografía y Microfilm.
2. Elaboración de fascículos y otros elementos auxiliares a la investigación, docencia y extensión del conocimiento musical chileno.
3. Preparación de exposiciones didácticas sobre iconografía musical chilena.
4. Obtener entradas de servicio para la Universidad, por medio de la venta de series iconográficas en diapositivas color, agendas, afiches y otros.

La materialización del proyecto *Iconografía Musical Chilena* significa agregar un capítulo inédito al desarrollo cultural de Chile, del cual se beneficiarán incontables generaciones futuras de estudiantes, investigadores, profesores y otros, que podrán disponer de un material que, en la medida que el tiempo borre el original de donde se obtuvo cada negativo, quedará éste como testimonio impercedero de su existencia.

Desde estas páginas invitamos a todos aquellos que puedan colaborar, de una u otra manera, con este proyecto. Esta colaboración podría ser de diversas formas:

1. Proporcionar informaciones útiles al proyecto.
2. Ofrecer acceso a colecciones particulares.
3. Servir de corresponsales voluntarios para el proceso de ubicación y fichaje previo a la fotografía.
4. Donación de negativos de fotografías existentes, o
5. Donación de fotografías u otros objetos que, previa obtención del negativo correspondiente, pasarían a integrar un fondo especial en la Biblioteca Central de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. Cualquier forma de colaboración será debidamente reconocida en el proyecto. La correspondencia deberá dirigirse a:

Prof. Samuel Claro Valdés  
Proyecto Iconografía Musical Chilena  
Universidad de Chile  
Casilla 2100  
Santiago, Chile.

## Anotaciones y resúmenes bibliográficos

Bush, Hans. *Verdi's Aida. The History of an Opera in Letters and Documents*. University of Minnesota Press, Minnesota, 1978, 683 pp.

El Sr. Hans Busch reunió en este libro una selección de *Cartas y Documentos* correspondientes a la gestación y primeras presentaciones de la ópera *Aída*, por estimar que su publicación proveería a los estudiosos de una importante información ampliatoria sobre la vida y obra del maestro italiano. Para los especialistas y lectores que compartan la gran admiración por Verdi del Sr. Busch, es en extremo grato ver reunidos en orden cronológico y en un solo volumen —el más completo realizado hasta la fecha— las cartas y documentos que cubren un período de 23 años: 1868 a 1891.

Como se señala en el *Prefacio*, pp. IX-XIX, el libro está escrito por Verdi, sus amigos y colaboradores. Entre éstos, los más destacados son su esposa Giuseppina Verdi, Paul Draneht, Camille Di Locle, Antonio Ghislanzoni, Auguste Mariette y Giulio Ricordi. La intervención directa del investigador radica fundamentalmente en la delimitación del período histórico y en la recolección, selección y traducción al inglés de los autógrafos —originales o fotocopados—, en su mayoría en italiano.

Uno de los principales méritos del volumen radica en el trabajo metodológico realizado, en el que en su detallada descripción constituye un ejemplo para los nuevos investigadores sobre las razones que deben considerarse para definir un problema en términos amplios y estrictos. Otro aspecto digno de destacarse es la fidelidad idiomática de las traducciones, que no sólo mantienen el “estilo” de Verdi —a veces muy fuerte y violento—, sino que respetan la prosa italiana o francesa. Las *Notas Biográficas*, pp. 627-656, tocantes a las personalidades más relevantes que mantuvieron este intercambio epistolar con Verdi, son vitales para seguir con exactitud el curso de los acontecimientos.

Si bien la ordenación cronológica da al libro una ilación natural, la discontinuidad de algunas cartas deja vacíos de información muy negativos; esto es más notorio aun cuando es el mismo Verdi quien opina sobre importantes materias, por ejemplo: sus ideas sobre la reorganización de la instrucción musical en carta dirigida a Giuseppe Piroli, pp. 138-139. Este vacío se hace aún más evidente en el estreno mundial de la ópera en El Cairo, el 24 de diciembre de 1871, y el clímax del libro —según su autor—, el estreno en Milán el 8 de febrero de 1872. Ambas circunstancias nos parecieron en extremo débiles. Creemos que la extensa bibliografía y la completa documentación revisadas por el Sr. Busch, sumadas a sus propios conocimientos, le dan la autoridad suficiente como para intervenir activamente en el escrito.

Habría sido positivo ser un poco más estricto en la selección de las cartas; para los objetivos del libro algunas resultan superfluas: la carta de Delphine

Baron a Paul Draneht, p. 239, se refiere a detalles irrevelantes del vestuario, y la de Paul Draneht a Giovanni Bottesi, p. 243, vuelve sobre los conocidos y siempre vigentes conflictos por celos o mezquindades profesionales.

Entre las cartas nos llamó la atención en especial la dirigida por Verdi a Giovanni Battista Lampugnani, p. 156, y más especialmente su nota 2. Se señala allí que la soprano y mezzosoprano Emma Viziak cantó en El Cairo, Moscú, Río de Janeiro, Buenos Aires, Santiago, Valparaíso y Nueva York. Eugenio Pereira Salas, nuestro connotado investigador, en su *Historia de la Música en Chile (1850-1900)* (Publicaciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1957), p. 218, confirma que Emma Wizjak (sic), soprano absoluta, se había dado a conocer al público americano en la temporada de Río de Janeiro de 1876, y que estuvo en Chile en las temporadas líricas de 1882 y 1883; precisa además que la soprano debutó en *Aída* el 12 de mayo de 1882. Pereira Salas ratifica que el estreno de *Aída* en Santiago de Chile se realizó el 26 de octubre de 1881, *ibid.*, p. 216.

Es ésta la primera oportunidad en que los XIV *Documentos* que completan la edición se ofrecen traducidos al inglés; de ellos, ocho estaban aún inéditos. Por su valor intrínseco destaca el N° X, pp. 499-553, que, según su nota inicial, corresponde a una copia del primer libreto italiano de *Aída* impreso por Ricordi. Este libreto contiene indicaciones y diagramas manuscritos por Verdi, de instrucciones personales sobre la puesta en escena de los tres primeros actos.

Sería deseable que este valioso material que nos entrega el Sr. Busch fuera revisado y estudiado por quienes corresponda, a fin de que las futuras representaciones de *Aída* se realicen según los cánones iniciales propuestos por sus creadores. Deberían eliminarse en definitiva los cortes y agregados antojadizos que, desafortunadamente, no pueden tener una reprobación directa de su autor.

*Raquel Bustos Valderrama.*

Urrutia, Jorge. "Danzas folklórico-religiosas en las festividades de San Pedro de Atacama". *Vigilia*, Editorial Vaitea, Santiago, II/8 (abril, 1978), pp. 24-53.

———. "Danzas folklórico-religiosas en Atacama y Coquimbo (Segundo Sector)". *Vigilia*. Editorial Vaitea, Santiago, II/10 (junio, 1978), pp. 43-48.

Jorge Urrutia Blondel, Premio Nacional de Arte 1976, ha sido en nuestro país uno de los iniciadores de la investigación sobre la música tradicional chilena. El primer artículo mencionado fue publicado el año 1957 por la

*Revista Musical Chilena*, N° 100, abril-junio, pp. 44-80; el segundo se imprime por primera vez. Ambos artículos corresponden a capítulos de una futura publicación del Sr. Urrutia Blondel, que comprenderá las danzas rituales de Chile desde su frontera con Perú hasta Santiago.

La sección introductora de los estudios comprende la descripción de los aspectos históricos, ambientales, culturales y humanos. Se desarrollan a continuación, con el apoyo de un interesante material fotográfico, las festividades religiosas mismas. En el Segundo Sector se detallan las danzas de las festividades de la Candelaria en el Santuario de San Fernando, de Copiapó. La descripción de la estructura y funcionamiento de los grupos participantes en sus aspectos danzísticos y musicales precede al análisis musical final, donde el investigador utiliza el sistema —por él creado— de escritura esquematizada de correspondencia y comparación fraseológica.

Los trabajos del Sr. Urrutia Blondel han preservado nuestro patrimonio músico folklórico que, en su inevitable evolución, ha ido perdiendo partes vitales de su ritual y significado primitivos.

*Raquel Bustos Valderrama.*

Claro Valdés, Samuel. *Oyendo a Chile*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1979. Ilustración auditiva de 52 fragmentos seleccionados por el autor.

Esta excelente obra didáctica de 139 páginas corresponde a la Colección "Contando a Chile", de la Editorial Andrés Bello, hermosas obras profusamente ilustradas por artistas plásticos nacionales, en la que se está ofreciendo un panorama completo del quehacer artístico del país. Hasta el momento se han editado, además de "Oyendo a Chile", "Contando a Chile", de Guillermo Blanco, y "Leyendo a Chile", de Sergio Sepúlveda, en ediciones de lujo, con ilustraciones de Lukas.

"Oyendo a Chile", del musicólogo, investigador y profesor de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, Samuel Claro Valdés, miembro de la Academia de la Historia del Instituto de Chile, representa un importante aporte al conocimiento musical del país. Se trata de una magnífica síntesis de la música aborigen, folklórica, popular y de la artística, integrada al devenir histórico, geográfico y plástico chileno. El volumen incluye, además, una cassette de noventa minutos, acompañada de un folleto explicativo sobre cada uno de los 52 ejemplos musicales seleccionados por el profesor Claro, los que siguen el mismo orden de los capítulos del libro.

En esta obra se encuentra sintetizada toda la investigación realizada en el país desde la época del Descubrimiento hasta nuestros días. Como la ame-

nidad se conjuga con la erudición en perfecta armonía, "Oyendo a Chile" interesa por igual a los músicos especialistas, profesores de música y público en general, aunque está específicamente dirigida a la juventud. La obra ha sido declarada Material Didáctico Complementario y/o de Consulta de la Educación Chilena.

La edición, profusamente ilustrada con dibujos a pluma de los artistas José Pérez de Arce y Francisco Olivares, permite ver a Chile además de oírlo. La organología vernácula reemplaza por su abundancia y prolijidad en detalle muchas páginas de texto, y las escenas mágico-musicales de danzas, tertulias, procesiones folklórico-religiosas y retratos de personalidades de la música nacional son un testimonio de la riqueza cultural del país. La portada de Pérez de Arce es otro acierto; ella resume el contenido del libro al simbolizar, por medio de instrumentos, los diversos tipos de música que han resonado en Chile a lo largo de su historia.

En la Introducción de su obra, Samuel Claro afirma: "Este libro no reemplaza a la música de Chile. Ni siquiera permite oírlo. La música sólo se conoce escuchándola, y en Chile hay mucha música digna de ser conocida y escuchada. Esperemos que ella se incorpore a la vida de cada uno de nosotros". No obstante, la visión que él nos ofrece de la música chilena despertará en grandes conglomerados de nuestros compatriotas, y también en el extranjero, el interés por incursionar en profundida por sus diversas manifestaciones.

Dada la inteligencia y perfecto equilibrio con que el profesor Claro amalgama las diversas manifestaciones musicales a la historia de Chile, puede recorrerse desde la "Música en los tiempos del Descubrimiento", con la llegada de Hernando de Magallanes en 1519 a nuestras costas del extremo sur—capítulo en el que sintetiza la historia de la música hispana desde el siglo XII al XVI y la de nuestros pueblos de la Patagonia—, pasando en la "Música en tiempos del bautizo de Chile", a la zona norte, en la época de la expedición de Diego de Almagro en 1536, al establecerse el primer contacto de las Artes del Virreinato del Perú con nuestra civilización: la incaica, la del área andina, la atacameña y la diaguita.

Cada capítulo de esta obra va ofreciendo el aporte hispano a nuestra cultura y su posterior evolución como producto auténtico nacional, unido a las manifestaciones musicales autóctonas, folklóricas y populares nativas. La tónica se mantiene en "Música en tiempos de la Conquista", "Música durante la Colonia", "Nuestra herencia popular española", "Música en tiempos de la Emancipación", "Música en tiempos de la República", hasta la "Gestación del período contemporáneo" y la "Consolidación Institucional".

El autor titula "Redescubriendo a Chile" el capítulo que trata sobre la investigación musical realizada en el país, en todos los campos, desde co-



mienzos del siglo XX, sin olvidar, por cierto, el rico acervo cultural autóctono que proporcionan los cronistas españoles desde el siglo XVI en adelante. En este capítulo, además, estudia la música ceremonial y da la nómina completa —incluyendo localidad, ocasión y fecha— de las principales fiestas ceremoniales religiosas con participación musical que se celebran en el país. Incluye también un análisis de la música de isla de Pascua.

Termina la obra con una lista de los nombres de los compositores chilenos y la nómina de algunas de sus obras, mencionando también a los más destacados intérpretes chilenos y a algunos compositores de música popular. La excelente bibliografía que se incluye, dirigida específicamente a los estudiantes, proporciona las fuentes donde pueden encontrar el material necesario para profundizar en aquellos temas que más les interesen.

Esta contribución del profesor Claro a la historia de la música en Chile es valiosísima, tanto por su erudición como por la sencillez y claridad de su lenguaje, y estamos ciertos que su aporte tendrá proyección nacional e internacional.

La Editorial "Andrés Bello" merece también los más calurosos aplausos por el encargo de esta obra y su bellísima y cuidada edición.

No obstante, "Oyendo a Chile", de Samuel Claro, requiere que esta historia sea complementada con un segundo volumen dedicado a la música contemporánea chilena culta y a la popular de categoría y raigambre nacional. Es de necesidad absoluta que la música nacional tenga un estudio completo sobre la trayectoria de nuestra creación musical del siglo XX, el análisis de las obras de nuestros compositores y catálogos completos de sus obras.

M. V.

Egon Krauss. *Die Orgeln Innsbrucks* (Los órganos de Innsbruck). Musikverlag Helbing, Rum bei Innsbruck, 1977.

-----, *Orgeln und Orgelspiel im 16 Jahrhundert* (Los orígenes y la interpretación organística durante el siglo XVI). Musikverlag Helbing, Rum bei Innsbruck, 1978.

Estas dos obras sobre los problemas de la organística antigua y contemporánea fueron editadas por la Universidad de Innsbruck en la "Serie de Contribuciones para las Ciencias Musicales". El primero como obra individual, y el segundo como temario de las contribuciones al Simposio realizado en la capital del Tirol, cuyo tema fue la reconstrucción del "Organo Imperial" de la Iglesia de la Corte de Innsbruck, construido por Jörg Ebert en

1558. Esta reunión se realizó entre el 9 y el 12 de junio de 1977, y contó con la participación de especialistas procedentes de nueve países. Hubo además ciclos de conferencias y conciertos. La iniciativa y realización de este Simposio fue obra del Profesor Dr. Walter Salmen, miembro correspondiente del Instituto Interamericano de Musicología y director del Instituto de Musicología de la Universidad de Innsbruck, anteriormente director del Instituto de Musicología de la Universidad de Kiel. Es autor de numerosas obras de etnomusicología y música popular, incluyendo campos no explorados aún, tales como la región de Westfalia y las del este de lingüística alemana, de honda penetración en los territorios hoy pertenecientes a Polonia y la Unión Soviética. De particular interés para nosotros fueron sus valiosos trabajos sobre el status social del músico profesional y del amateur a través de los siglos. Sus investigaciones arrancan del siglo XV, y lo revelan como un musicólogo destacado y de vastos intereses.

Desde todo punto de vista es importante referirse a estas dos obras en un solo artículo. Innsbruck, que se encuentra en la punta este del Brennero, paso alpino que en el pasado tuvo trascendental importancia en la historia política, social y cultural de Occidente, porque facilitaba las comunicaciones entre el norte y el sur y, a la inversa, constituyó un nódulo de culturas en tránsito entre las cuales no pocas dejaron allí sus sedimentos. Es necesario mencionar también que esta ciudad fue elegida desde mediados del siglo XVI, hasta igual altura del siglo XVIII, como asiento preferido de la corona de Austria. Las manifestaciones artísticas fueron prolíferas y además hubo extraordinarias iniciativas de orden arquitectónico. De hecho, Innsbruck es la ciudad en la que hasta hoy hay un mayor número de órganos antiguos. Después de la Segunda Guerra Mundial se realizó allí un proceso notable de reconstrucción de numerosos instrumentos, afán restaurador que comenzó con el órgano más antiguo que se conservaba al norte de los Alpes, y concluyó con el último órgano mecánico elaborado en 1894. El primero de los mencionados fue construido por Jörg Ebert, de dos manuales, quince registros y un tremolante, o sea, el más antiguo instrumento del período del apogeo de la polifonía.

En la Capilla de Plata de Innsbruck se conserva también un órgano de tubos de madera, construido aproximadamente en 1570, según principios italianos, con un manual, 1 pedalera y 7 registros. Del siglo XVII sobrevive el órgano del Coro de la Iglesia conventual de Wilten, considerado el más antiguo instrumento de transmisión que se conoce, construido aproximadamente en 1650, y un órgano procesional del sur del Tirol, que se exhibe en el Museo de Arte Popular de Innsbruck, elaborado en la misma época, que tiene un manual, 8 registros y un tremolante. Existe además el órgano de la Capilla de Mariahilf (María Auxiliadora), que se encuentra en manos par-

ticulares, construido en 1725 por Agustín Simmacher, de un manual, pedalera y nueve registros. Estos son algunos de los instrumentos importantes, sin incluir los órganos del siglo XIX, porque no entran en el período que se analiza.

Egon Krauss estudia sistemáticamente la construcción de los órganos de Innsbruck y sus alrededores, y dedica un capítulo a las consolas de los instrumentos y, con toda razón, porque el órgano, como construcción artística, constituye una unidad, puesto que su consola está ligada a la elaboración de su mecanismo y a la medida de sus tubos, determinada por razones físicas. Hay que considerar que se trata de un cuerpo de resonancia que tiene por función la fusión acústico-sonora.

Su capítulo segundo incluye la descripción técnica de los 43 órganos reconstruidos que se conservan en las iglesias; 5 instrumentos ubicados en museos o en salas públicas, y otros destinados exclusivamente al estudio. Es así como entre órganos antiguos y modernos se contabiliza la impresionante cifra de 66 órganos en un perímetro pequeño, lo que representa de hecho "un lujo" sin precedentes. Siguen las reproducciones de los instrumentos, comenzando por los diferentes tipos de consola y la descripción de todos los detalles del órgano de Ebert, entregado el 7 de junio de 1561. Tanto este instrumento como el de San Jacobo, el de María Auxiliadora y el de la Basílica de Wilten, representan la más armoniosa expresión del barroco tardío en sus consolas y juegos de flautas. Los índices complementan este magnífico trabajo, a los que se agregan planos destinados a facilitar la ubicación de templos, salas, museos y otros edificios donde se encuentran los instrumentos que comenta.

En el segundo tomo se reunió el resultado del Simposio ya mencionado, o sea, las conferencias pronunciadas por especialistas sobre numerosos aspectos de la organística del siglo XVI. El volumen está precedido por un trabajo de Walter Salmen sobre el status y la función del organista en los países católicos, y otro de Arnfried Edler, sobre el mismo tópico, en los países de confesión protestante. Se sobreentiende que en ambos casos la documentación se refiere al siglo XVI. Merecen destacarse los otros temas tratados, incluidos en "Música para órgano e interpretación organística".

*La Música para órgano en el Sur de Alemania*, de Michael Radalesca; *La música italiana de órgano desde el Codex Faenza hasta Giovanni Gabrieli*, de nuestro Miembro Correspondiente, Luigi Ferdinando Tagliavini, Director del Instituto de Musicología de Friburgo (Suiza) y autor de una revisión crítica de las "Sonate d'Intavolatura", de Domenico Zipoli; *La Ornametación instrumental solística y la práctica de coloratura organística*, de Richard Erig y Jean-Claude Zehnder; *Las maneras de interpretación instrumental del repertorio de motetes, con especial énfasis en las intavolaturas*

*organísticas*, de Harald Vogel; *Relaciones entre el órgano, los conjuntos instrumentales y sus características durante el siglo XVI*, por Jürgen Eppelsheim; *Manera y Manierismo de la música para instrumentos de teclado alrededor de 1600. Los comienzos del stílus fantasticus*, por Federico Riedel, y *La función del órgano en la Liturgia católica del siglo XVI*, por Rudolf Pacik.

Una tercera sección, por demás fascinante, está destinada a la organología y la restauración. Josef Oberhuber estudia *Las reproducciones en cuadros, de Portativos y Positivos del Tirol, antes de 1600*; Peter Kukulka disertó sobre *La Restauración del Clavi-Órgano de Josua Pock*, construido en Innsbruck en 1591, que se conserva en el Museo de la Catedral, curiosa combinación de un instrumento de teclado con cuerdas y tubos; Bruno Oberkammer se refiere a *Tres Positivos de Baldaquino*, que se encuentran en la región alpina. Diferentes unos de otros, su característica común es estar bajo una especie de techo. El sonido emana de unas aberturas en forma de rejas que pueden ser revestidas de paño para amortiguar la intensidad sonora. Además de estos tres instrumentos, hay un Positivo en el Escorial, en los aposentos de la Infanta Isabel Clara Eugenia, y otro en Breslau, Polonia, la antigua capital de la Silesia alemana. Los tres instrumentos de la región alpina fueron en el pasado sometidos a una transformación total, pero aun así pueden apreciarse los notables recursos usados por sus constructores. Para finalizar este capítulo, Egon Krauss, autor del primer tomo de la serie, se ocupa del órgano procesional que se encuentra en el Museo de Arte Popular de Innsbruck.

Un cuarto capítulo está dedicado a la restauración del órgano de Jörg Ebert. Hans Klotz —cuya monumental obra en segunda edición, “Historia del órgano en el Gótico, Renacimiento y Barroco”, que comentamos en *Heterofonía* N° 63 de México, noviembre-diciembre de 1978— al estudiar la importancia del órgano de Ebert, abarca no solamente el marco de la región lingüística alemana, sino que también las colindantes de Suiza, Francia y Holanda. En colaboración con Jürgen Ahrend y Egon Krauss, estudió minuciosamente el proceso de construcción original de este valioso instrumento. La Iglesia de la Corte fue construida por orden del Rey y Emperador Ferdinando I, destinándola a Mausoleo del Emperador Maximiliano I. La construcción del órgano se inició en 1553, y se le bendijo en 1563. El Emperador Ferdinando I nació en España en 1503, y realizó, según los conceptos estéticos de su abuelo, el más importante monumento del Renacimiento en territorio lingüístico alemán, y el órgano de Ebert es una joya digna del templo. Como “instrumento imperial” de incalculable valor, representa a la época en que fue concebido. Su reparación exigió enormes sacrificios y no menos ingenio, predominando la preocupación por mantener, dentro de lo

posible, la sonoridad original. La altura tonal pudo ser determinada basándose en las flautas originales que se conservaban intactas y recurriendo a aparatos de medición especiales. Se obtuvo como resultado, luego del cotejo de todas las flautas en la correspondientes a los cinco registros principales básicos, una altura tonal más baja dentro de una temperatura uniforme de 11° Celcius, lográndose así la afinación de 445 vibraciones. Otras restauraciones notables se habían realizado anteriormente en los Países Bajos y en la Frisia del Este: en Westerhusen en el órgano de 1643, en Uttum en el de 1660, en el de Rysum (1513, de Amsterdam y en la antigua iglesia benedictina de Cantón Aargau (Suiza), todos ellos órganos de afinación antigua. Después de muchas consultas, cotejos y experimentos, a los 27 años de iniciada la restauración se pudo dar por terminado el trabajo. Una relación de las mensuras de las flautas construidas por Ebert pone término al minucioso estudio histórico-analítico.

Ewa Smulikowska ofrece un trabajo tipológico de la consola modelo de la región de Innsbruck, dándole al órgano imperial de Ebert la importancia que tiene su arquitectura y demostrando la influencia que ésta tuvo en muchas regiones de Europa. Finaliza el volumen con un trabajo del suizo Alberto Knoepfli sobre los problemas planteados por la restauración de la consola y el prospecto del órgano Ebert. En un Apéndice se da el dispositivo de este instrumento tan famoso y un índice de las obras interpretadas en él durante el Simposio, además de indicaciones sobre registración, ejemplos musicales que ilustran algunos de los trabajos incluidos, además de numerosas reproducciones.

Fácil es comprobar que se trata de una contribución extremadamente valiosa para la apreciación de los órganos históricos de la región del Tirol y de los procesos de restauración. La feliz iniciativa de Walter Salmen ha dado espléndidos resultados y esperamos nuevas obras que nos den a conocer sus inquietudes profesionales.

*Francisco Curt Lange*

Barbara Schwendovius y Wolfgang Dömling. *J.S. Bach - Zeit, Leben, Werken* (J.S. Bach. Su tiempo, vida y obra). Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe. 1976. Bajo la dirección de Andreas Holzschneider.

En los últimos años, en materia de publicaciones de responsabilidad, se ha renunciado con creciente frecuencia a la edición de obras por un solo autor, prefiriéndose recurrir a la colaboración de especialistas, en la que cada uno presente aspectos parciales, pero a la vez fundamentales, los que reunidos ofrecen la última palabra sobre las investigaciones elaboradas y los conceptos contemporáneos sobre la obra y su autor. Este criterio ha dado

excelentes resultados y aplaudimos estas iniciativas por considerarlas muy aconsejables. Recordemos las ediciones relativamente recientes sobre Beethoven, Wagner y la Historia de la Música Eclesiástica Católica.

Se han asociado a los nuevos conceptos de la musicología universal otros importantes factores. Hasta hace poco tiempo la mayoría de los autores agotaban sus recursos estudiando la personalidad y la obra de un determinado autor o época, pero hoy se ha considerado necesario incorporar a estos factores básicos los relacionados a la situación política y social, a la vida espiritual y cultural, a la arquitectura y las artes plásticas, como también la inclusión de una genealogía exhaustiva y un análisis de los aspectos económicos de los que auspiciaban las creaciones de los compositores. En el caso de esta soberbia obra dedicada a Juan Sebastián Bach se ha recurrido a personalidades muy familiarizadas con esta inmensa figura que ha ocupado durante más de dos siglos el prisma escudriñador de los entendidos. Provista de reproducciones de la más alta calidad, se divide en cuatro capítulos:

- a) Alemania central y del norte durante la época de Bach;
- b) Vida y obra;
- c) La repercusión de su labor de compositor y organista, y
- d) Diversos apéndices inherentes a la obra.

Tuvo que prescindirse, a pesar de que se incluye un registro de las obras de Bach, de una bibliografía sobre el autor, porque habría sido necesario otro volumen. Los diccionarios de mayor renombre y el *Bach-Jahrbuch* (Anuario Bach) abarcan exhaustivamente este aspecto.

Recordemos la obra de Werner Neumann, publicada en 1952, "Auf den Lebenswegen Sebastian Bachs" (Por los caminos de la vida de Bach), aparecida en Munich, con breve pero sustancioso texto y un extraordinario número de ilustraciones, esfuerzo que nos pareció imposible de realizar a los pocos años de haber terminado la Segunda Guerra Mundial, que dejó a Alemania transformada en una inmensa ruina, carente de comunicaciones, y con Bibliotecas y Archivos guardados para que no pudiesen ser alcanzados por la devastación. El esfuerzo de la Bärenreiter-Verlag sobrepasa en muchos aspectos la obra de Neumann, porque desde la postguerra hasta 1974 se modificaron muchos conceptos sobre Bach que han obligado a cada uno de los coautores de esta obra a rectificar y darles un enfoque actualizado dentro de sus respectivas disciplinas. Ellos pertenecen a una nueva generación que no es posible describir someramente, pero son los más selectos que pudo haberse reunido para semejante empresa. Originalmente esta edición estaba destinada al *Archiv Produktion* de la *Deutsche Grammophon Gesellschaft*, pero esta iniciativa fue dejada de lado y fue transferida a la nueva edición completa de las Obras de Bach que edita la Bärenreiter-Verlag, lo que me pareció un gran acierto. En la Introducción, el Dr. Andreas Holzsch-

neider, jefe del *Archiv Produktion*, constata que la personalidad de Bach ha perdido su perfil único. La visión que existía del Cantor de Turingia, como representante de la confesión luterana, se ha deteriorado. Bach es demasiado grande para una Iglesia; él se salió de ese marco para ingresar al mundo y, a la vez, el mundo se ha apoderado de él y de su obra. Los nuevos estudios sobre Bach derribaron ese enfoque, y los estudios biográficos sobre su ritmo de creación, su forma de trabajo y la cronología de su obra aportaron nuevos conocimientos. Bach vivió en una época de transformaciones, pero se mantuvo aislado de la historia de su tiempo y de la historia de la música. Hoy sabemos con toda claridad que él reunió la herencia musical del pasado creando las bases para la música de nuestro tiempo, lo que reconocemos como evidencia absoluta.

Ludwig Finscher nos revela la política y los problemas sociales de la época de Bach, particularmente difíciles; Walter Blankenburg nos introduce a la vida espiritual y cultural de esos tiempos, sin descuidar, dada su condición de teólogo, lo religioso, y Harald Keller se refiere a la arquitectura y las obras plásticas, además de abarcar el ámbito geográfico en el que se desarrolló la vida y obra de Bach, que incluye las etapas de Leipzig, Dresden y Berlín. Christoph Wolff se ocupa de la familia, de las diversas etapas de la vida y actuaciones del maestro, incluyendo también a sus protectores, fuesen éstos Duques, Príncipes, Reyes o Concejos Municipales de las pequeñas ciudades de Turingia y de Leipzig.

Hans Günter Klein estudia las personalidades prominentes que inspiraron a Bach, incluyendo a contemporáneos suyos y señalando a los compositores del norte de Alemania cuyas obras para órgano lo influenciaron, así también como los autores franceses e italianos, particularmente Couperin y Vivaldi. Alfred Dürr nos proporciona una fascinante descripción de las ediciones realizadas en vida de Bach, y de los autógrafos y copias de contemporáneos suyos. Nos informa, además, sobre la evolución de su caligrafía desde la juventud hasta sus últimos años, y demuestra, al mismo tiempo, cómo los copistas imitaron el estilo caligráfico del maestro, particularmente Ana Magdalena. La multiplicidad del instrumental que usaba es acompañada por excelentes reproducciones de Jürgen Eppelsheim, que demuestran el refinamiento con que Bach utilizó este instrumental y el profundo interés que tuvo por las innovaciones que se produjeron durante su vida, inclusive dando él mismo instrucciones para la construcción de este instrumental e introduciendo en su conjunto instrumentos poco usados. Von Dadelsen se ocupa de los hijos y alumnos de Bach, que en sus obras mantuvieron la severidad estilística del maestro, contribuyendo a que la mayor parte de la producción de Bach se salvase del olvido. Un interesante y último capítulo, de Wolfgang Dömling, analiza la *Tradición Bach* en los siglos XIX y XX, comenzando

por la obra de Forkel y la edición de los Motetes de Schicht, lanzados a la circulación en 1802-1803. Prosigue con el esfuerzo del Barón van Swieten, quien tanto se empeñó por dar a conocer a Haydn, Mozart y Beethoven la gran obra de su gigantesco antecesor, y concluye con figuras como Ferruccio Busoni, Karl Straube, Wanda Landowska y Albert Schweitzer, y el ideal de cada uno de ellos sobre las obras del maestro. Entre las muchas observaciones acertadas que encontramos en este libro, se encuentra aquella de que en ninguna de las generaciones siguientes se manifestó en grado tan elevado la preocupación por la cultura que demostraron Bach y Beethoven; a ello se debe que estos dos Grandes se encuentren tan cerca uno del otro. En la época actual, dentro del siglo XX, en el campo de la composición, sólo Schönberg y Webern han tenido un similar y profundo interés.

En resumen, estamos frente a un notable esfuerzo editorial que reúne a personalidades que han logrado plasmar la figura y la obra de Juan Sebastián Bach, cuya inmortalidad y permanente presencia en nuestro mundo, también cambiante, no admite discusión. Es de lamentar que los medios de comunicación masiva, la radiodifusión y televisión, carezcan de ética al incluir en sus comentarios y avisos comerciales trozos de las obras de Bach y de muchos compositores cuyo pedestal no merece ser enlodado por anuncios que indignan a toda persona que se precia de poseer el don cultural.

*Francisco Curt Lange*

“UNA NUEVA REVISTA DE MUSICOLOGÍA LATINOAMERICANA”

*Inter American Music Review*. Vol I, otoño 1978, número 1, Robert Stevenson, editor.

Ha aparecido el primer número de la *Inter American Music Review*, cuyo editor es el Dr. Robert Stevenson, asesorado por Henry Cobos y Margaret A. Brownlie. Esta revista se concentra en la historia de la música del hemisferio occidental hasta los comienzos de nuestro siglo, pero incluye, también, materiales pertinentes al desarrollo de los antecedentes europeos y africanos.

El número se divide en cuatro partes: la primera contiene tributos a Francisco Curt Lange, con la ocasión de su septuagesimoquinto aniversario, y a Esperanza Pulido Silva, directora de la revista *Heterofonía*, publicación que cumplió en 1978 una década de ininterrumpida labor. Francisco Curt Lange es el “fundador del Americanismo Musical y el sabio guía de la musicología latinoamericana”, cuyo *Boletín Latino-Americano de Música*, publicado entre 1935 y 1956, ha marcado un rumbo y demarcado horizontes fundamentales para los investigadores de nuestro continente. A su vez, la revista *Heterofonía* se ha destacado por su continuidad, puntualidad,



amplitud de miras, la calidad de los estudios y documentos acerca de la música tanto mexicana como latinoamericana, y la fervorosa entrega de Esperanza Pulido a los ideales americanistas.

La segunda parte consta de tres artículos escritos por el Dr. Stevenson. Dos de ellos versan sobre la música catedralicia latinoamericana, "Musical Life in Caracas Cathedral to 1836" y "Music in the San Juan, Puerto Rico, Cathedral to 1900". Agradecemos al Dr. Stevenson por habernos permitido publicar el primero de ellos, traducido al castellano en la *RMCH* XXXIII/145 (enero-marzo, 1979), pp. 48-114. Estos artículos constituyen otros dos jalones fundamentales en una de sus líneas más fructíferas de investigación: la música de las catedrales de nuestro continente y sus antecedentes hispánicos. Pertenecen a ella también trabajos tan fundamentales como *Spanish Music in the Age of Columbus* (La Haya: Martinus Nijhoff, 1960); *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1961), "La música colonial en Colombia", *RMCH* XVI/81-82 (julio-diciembre, 1962), pp. 153-171; "La música en Quito", *ibid.*, pp. 172-194; "La música en la Catedral de México: 1600-1750", *RMCH* XIX/92 (abril-junio, 1965), pp. 11-31; *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington, D.C., General Secretariat, Organization of American States, 1970), por citar solamente los principales.

Además de los artículos mencionados, el Dr. Stevenson publica "Schubert in America: First Publication and Performances", conmemorando así los ciento cincuenta años de su deceso. Entre otros puntos, el autor destaca el hecho del reconocimiento de Schubert por los Estados Unidos desde 1865 aproximadamente, fecha que antecede con holgura su aceptación en países europeos como Francia e Inglaterra, lo que deja muy en alto el gusto musical norteamericano de mediados del siglo pasado, y que también se refleja en un gran número de publicaciones estadounidenses acerca del compositor.

La siguiente sección, Notas y Documentos, contiene dos artículos acerca de la ópera *Macías*, del compositor portorriqueño Felipe Gutiérrez (1825-1899), presentada en agosto de 1977 por la Opera de San Juan, bajo la dirección del maestro español Odón Alonso. El libreto está inspirado en uno de los grandes dramas románticos españoles, "Macías", de Mariano José de Larra. Acerca de la música, el crítico Donald Thompson recalca que su lenguaje está firmemente anclado en el estilo de mediados del siglo pasado, y que si bien se advierten influencias directas de Donizetti y Rossini en la armonía, estilo vocal y procedimientos instrumentales, la ópera es definitivamente original y merece ser mejor conocida.

Finalmente, el Dr. Stevenson contribuye con dos reseñas, una acerca de disertaciones sobre música española para la obtención de doctorados,

que fuera publicada en castellano en la *RMCH* XXXIII/145 (enero-marzo, 1979), pp.118-128, con la gentil autorización del autor; y la otra, acerca de disertaciones sobre música mexicana. La primera de estas últimas, de Mary Elizabeth Duncan, es un minucioso análisis del magnífico *Psalterium. Antiphonarium Sanctorale cum psalmis & hymnis*, publicada en Ciudad de México por Pedro Ocharte, en 1584. La segunda disertación, de David Clifford Nichols, fue completada en la Universidad de Indiana en 1975, bajo la guía del Dr. Juan Orrego-Salas, y versa sobre una brillante Misa orquestal de trece secciones y de 50 minutos de duración, del compositor Francisco Delgado, oriundo de Ciudad de México, que floreció al cierre del período colonial. La tercera, de Richard Paul Conant, se concentra en la totalidad de la producción vocal del maestro Blas Galindo Dimas, reconocido como el decano de los compositores mexicanos actuales.

En suma, esta nueva revista tiene tanta calidad de contenido como de presentación, características relevantes de su editor, y merece el máximo apoyo de nuestros investigadores y del público en general. Los primeros pueden enviar artículos y otras contribuciones al editor: University of California, Los Angeles, 405 Hilgard Avenue, Los Angeles, California 90024. El público, a su vez, puede solicitar suscripciones a Theodore Front Musical Literature, 155 North San Vicente Boulevard, Beverly Hills, California 90211.

*Luis Merino*

# Informe de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile

APERTURA DEL AÑO ACADÉMICO 1979

El 27 de abril, en la Sala Isidora Zegers, la Decano doña Herminia Racagni inauguró el año lectivo 1979, acto al que asistieron los miembros académicos, alumnado, personal administrativo, técnico y de servicio de la Facultad.

Después de dar la bienvenida a los jóvenes alumnos que se incorporan a las aulas buscando en su peregrinación por ellas la culminación del anhelo de saber y de cultura en las expresiones artísticas y musicales, la Decano agregó: "Es un deber para quien habla manifestar su satisfacción por las realizaciones obtenidas, las que no habrían sido posible sin la participación generosa de las personas que han puesto en ellas todo su saber y su cálida significación y la de los alumnos que gracias a ellos van realizando sus vocaciones".

Dentro de lineamientos generales, destacó los logros realizados por los Departamentos de esta Facultad, tanto en el plano docente, de la investigación como de la extensión, y también de la labor de los conjuntos profesionales.

Terminó rindiéndole un sentido homenaje al gran maestro y Rector de la Universidad de Chile entre 1932 y 1953, don Juvenal Hernández Jaque, que murió el martes 24 de mayo, y junto con expresar su admiración y afecto por la sobresaliente personalidad de don Juvenal, citó algunas frases suyas de permanente vigencia, las que transcribimos: "Las Universidades no son sólo centros consagrados a las especulaciones filosóficas o al cultivo y progreso de las Ciencias. Al mismo tiempo que son focos de luz, son también nidos de calor humano por estimular el diálogo entre los hombres, los cuales aprenden a amarse hasta en la controversia. Y es en las Facultades y en las Escuelas donde vibra el Alma Mater. De aquí obtiene el estudiante los elementos para el desarrollo de su personalidad, para enriquecerse espiritualmente con el intercambio de conocimientos y de emociones artísticas que le dan a la vida su más alto sentido".

Inmediatamente después de la Decano habló el presidente del Centro de Alumnos, señor Alfonso Espoz Betancourt.

Continuó el acto con un hermoso concierto a cargo de los profesores del Departamento de Música, los cantantes Mary Ann Fones, soprano, y Fernando Lara, barítono, quienes junto a la profesora y concertista Elvira Savi ofrecieron un programa de dúos con acompañamiento de piano. El programa incluyó de *Henry Purcell: Sound the Trumpet y My Dearest, My Fai-*

*rest*; de *Johannes Brahms: Phänomen y Am Strade*; de *Carlos López Buchardo: Vidala*, y de *Pedro Humberto Allende: El Encuentro*. Los tres artistas fueron entusiastamente aplaudidos por el auditorio.

Terminó el Acto Académico con una interesante y amena síntesis histórica de la trayectoria musical chilena ofrecida por el académico Jorge Urrutia Blondel, Premio Nacional de Arte 1976.

### *Licenciaturas en Música*

En la Sala Isidora Zegers se inició la labor académica con los Exámenes de Licenciatura en Interpretación Superior con Mención en Violoncello de Edgar Fischer, el 28 de marzo, y de Interpretación Superior con Mención en Violín de Nora Devia y Carlos Alonso Camus, el 24 y 26 de abril, respectivamente.

### *Reglamento y Programa del Grado de Magister en Dirección Teatral*

La Asesoría Técnica de la Prorectoría aprobó por Decreto N° 002873, de fecha 3 de mayo de 1979, el Reglamento de Programa de Magister en Dirección Teatral que se imparte en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile.

A contar desde la fecha de dictación del presente decreto, el Decano dispondrá de un plazo de noventa días para solicitar al Rector la regularización de las situaciones de los candidatos al Grado de Magister en Dirección Teatral que hayan iniciado sus estudios en conformidad al Programa que se aprueba en este cuerpo legal, con anterioridad a su aprobación. Todos los candidatos que se encuentren en este caso deberán dar cumplimiento a las exigencias del Reglamento y Programa aprobados.

### *Concurso de piano "Rosita Renard"*

El 24 de mayo, fecha en que se cumplieron tres décadas de la muerte de la gran pianista chilena y excelsa maestra del Conservatorio Nacional de Música, Rosita Renard, se reanudó el Concurso que lleva su nombre, el que no se realizaba desde 1964, año en que lo ganó la entonces alumna Elisa Alsina, actualmente profesora del Departamento de Música de esta Facultad.

La Decano doña Herminia Raccagni, en un emotivo discurso, en el que recordó a su gran maestra, decidió que de ahora en adelante, todos los 24 de mayo, se celebraría el Concurso "Rosita Renard", que premia al mejor alumno de piano del Departamento de Música de la Facultad.

Obtuvo este galardón este año Clara Luz Cárdenas, alumna de la profesora Ida Vivado, a quien se le otorgó un diploma y un premio en efectivo.

### *Concurso de Obras Sinfónicas*

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación y el Servicio de Desarrollo Científico, Artístico y de Cooperación Internacional de la Universidad de Chile, convocaron a los compositores chilenos y a los extranjeros con cinco años de residencia en el país, a un Concurso de Obras Sinfónicas originales, inéditas y que no hayan sido ejecutadas ni difundidas por ningún tipo de medio técnico.

Las obras deberán ser exclusivamente sinfónicas, sin coro o solistas vocales o instrumentales, y deberán tener una duración máxima de 15 minutos. Los concursantes podrán entregar sus partituras hasta el 30 de junio en la sede de la Facultad, y éstas deberán presentarse en versión definitiva. Las obras deberán entregarse firmadas con seudónimo. En sobre aparte, sellado, caratulado con el seudónimo y título de la obra, el compositor debe incluir los siguientes datos personales: Nombre completo, número de carnet de identidad y dirección del domicilio personal. Los compositores podrán inscribir más de una obra, todas ellas firmadas con seudónimo diferente.

Todas las obras que concursen serán evaluadas por un Jurado designado por la Facultad y un miembro del Servicio de Desarrollo Científico, Artístico y de Cooperación Intelectual. El fallo del Jurado será inapelable y se hará público en septiembre de 1979.

Los premios consistirán en la ejecución de las tres obras que obtengan los más altos puntajes. Su ejecución estará a cargo de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile. Las obras premiadas se incluirán en los conciertos de los Festivales de Música Chilena 1979.

### *Estreno de la ópera "Orfeo ed Euridice", de Christoph W. Gluck*

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación y la Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones de la Universidad de Chile, presentaron el 26 de mayo el estreno absoluto para Chile de la ópera "Orfeo ed Euridice", de Gluck.

Contó este estreno con la participación de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile; el Ballet Nacional Chileno, cuyo elenco presentó la coreografía especialmente creada por el profesor Fernando Beltrami para esta versión de "Orfeo"; el Coro Sinfónico de la Universidad de Chile preparado por Gilberto Ponce, y las cantantes: Marisa Lena y Patricia Vásquez, sopranos, que cantaron el papel de Euridice; Carmen Luisa Letelier y Magda Mendoza, contraltos, que tuvieron a su cargo el rol de Orfeo, y las sopranos Verónica Soro y Violaine Soublette, en el papel de Amor. Los dos elencos de cantantes se turnaron en las sucesivas funciones de la ópera.

La profesora Clara Oyuela tuvo a su cargo la preparación musical, artística y escénica de los cantantes.

El maestro alemán Peter Richter de Rangenier, además de ser director concertador de todo el espectáculo, fue el creador de la regie y de su concepto escénico y de la escenografía. La versión de "Orfeo ed Euridice" presentada por esta Facultad corresponde a la versión original de Gluck, unida a la fusión de la versión de Viena de 1762 y a la de la revisión realizada por el autor para la escena de París que data de 1774. El maestro Richter montó "Orfeo ed Euridice" en Alemania, en 1971, basándose en documentos originales de Gluck, y su versión trágica de esta obra obtuvo un resonante éxito. Según la opinión de Richter de Rangenier, este estreno chileno correspondería a una primera audición latinoamericana, porque nunca ha sido presentada esta obra en el continente, conforme a los deseos de su autor.

La realización de la escenografía y del vestuario estuvo a cargo de Angélica Calderón con la colaboración de Ana Soza, y la iluminación de la ópera la realizó Irma Valencia.

A continuación citamos la autorizada crítica de Víctor Manuel Muñoz, publicada en "El Mercurio" del 29 de mayo de 1979.

"Orfeo y Euridice", de Gluck.

"Al estrenar en Viena en 1762 'Orfeo y Euridice', Christoph Gluck no sólo entregó la primera de sus obras concebidas para reformar la esencia de la ópera, sino que dejó como legado una de las partituras más excelsas en toda la historia del teatro lírico. Originada en un encuentro del músico con el poeta italiano Ranieri Calzabigi, en 1761, la obra queda plasmada en una síntesis acertada de los ideales reformistas sustentados por ambos. Se reducen los personajes; se simplifica la trama, de modo que el argumento se libera de acciones subsidiarias para concentrarse en un tema dramático, noble por lo demás; los superelaborados versos roció del todopoderoso Metastasio se cambian por un lenguaje claro y de inspiración clasista; se eliminan las arias 'da capo', y una línea musical continua sustituye al 'recitativo secco'; la línea vocal se despeja de ornamentos, trinos y excesos de coloratura; los coros y el ballet tienen roles preponderantes, pero sólo en cuanto se integran unitariamente a la acción dramática.

"Los objetivos de estas reformas —que desencadenan una agitada querrela musical en el siglo XVIII— se aplican al famoso tema clásico de Orfeo para lograr en música, a través de la simplicidad, la grandeza de los ideales del drama antiguo. Con 'Orfeo y Euridice' —al igual que con las obras que habrán de seguirle— Gluck consigue la purificación en el modo de entender y sentir el arte. Su partitura es de una riqueza y unidad de inspiración prácticamente desconocidas en el siglo; sus arias y coros son de la más elevada

belleza plástica; los recitativos, aparte de su gran profundidad, alcanzan una modernidad inusitada para su época; las pantomimas orquestales tienen ahora no sólo una función decorativa, y en toda la obra se manifiesta claramente el genial y también moderno colorido orquestal y, por último, algunos pasajes preanuncian lo que vendrá más tarde con Rossini y aun Mozart. El 2º acto, especialmente, contiene algunas de las páginas más notables de todo el teatro musical; poesía en coros y arias ('Che puro ciel' es un ejemplo) y la inefable belleza del segundo ballet con solo de flauta.

"Se comprende que una obra de esta calidad deba tener como escenario natural el del Teatro Municipal. En esta ocasión, sin embargo, se ha usado el pequeño Teatro IEM, donde los distintos grupos de la Universidad de Chile presentaron el estreno para Chile de la versión original de la obra de Gluck realizada por el director checo Peter Richter, diferente a las del estreno en Viena y a la adaptación del compositor hecha diez años más tarde para París (en francés y con un protagonista masculino, un tenor). Esta llamada versión original altera fundamentalmente el final de la obra; la divide en dos actos (el primero termina en el lugar en que finaliza el primer cuadro del segundo acto); le introduce cortes implacables; elimina la Obertura y el extenso ballet final, y mutila la por sí corta intervención de Amor, entre otros pasajes. Dos elencos diferentes se alternaron para los tres papeles vocales solistas.

"En líneas generales, la intervención de las solistas fue lo más destacado de este 'Orfeo'. Magda Mendoza asumió el papel protagónico en la primera función, y lo hizo con ejemplar musicalidad y calidez vocal dentro de un patrimonio de reducido volumen; se adecuó perfectamente al estilo de la obra y tuvo un innato pulso escénico, demostrativo de su bien aprovechada experiencia en el extranjero. Carmen Luisa Letelier, en la segunda función, demostró una vez más la excelencia de su registro amplio y parejo y la inusitada belleza de su timbre; dotó a su personaje de un buen dosificado 'pathos' y rodeó su actuación con una definida concepción clásica. Como Eurídice, Patricia Vásquez en la primera función lució su buen volumen sonoro, sin adaptarse al estilo de la obra; otro tipo de ópera cuadra mejor a su material vocal e interpretativo. Alternando con ella, Marisa Lena demostró estar más en papel; en el característico lirismo de su voz destacó la región aguda de su registro, y en su dúo del acto final con Carmen Luisa Letelier hubo integración vocal y dramática que casi llegó a la perfección. Como Amor destacó nítidamente Violaine Soublette (primera función), una prometedora voz fresca y juvenil, por sobre el entusiasmo e inexperiencia de Verónica Soro.

"Discutible y poco convincente fue la dirección de Richter. No hay dudas de que preparó seriamente la obra y de que resolvió pasajes orquestales con

claridad. Pero fue su enfoque general lo debatible: la inusitada rapidez en materia de tiempos privó a la obra de su clásica grandeza; pasajes cruciales fueron inflexiblemente marcados, eliminándose el *fluir lírico* tan característico del discurso musical, y en algunos momentos ('Che faró') su dirección resultó insostenible (también para las cantantes). La orquesta ostentó un sonido plano, sin rasgos dinámicos y frecuentemente sonó apagada (suponemos que la acústica, además, le habrá jugado una mala pasada). Hubo, asimismo, desajustes en algunas entradas. Aunque pueda aceptarse esta versión tan mutilada de la obra, creemos, sin embargo, que fue un error eliminar la hermosa y peculiar Obertura.

"El coro esta vez tuvo una actuación discreta. La escenografía, simple y digna, aprovechó al máximo el reducido espacio, aunque la masa coral, de frente al público, le quitó impacto teatral a la obra y la acercó al oratorio. La coreografía, notoriamente desigual: en varias escenas los bailarines simplemente estorbaban con sus entradas y salidas, mientras que en otras (Danza de las furias) el efecto resultó magnífico, apoyado con una excelente iluminación. Acertado por lo general el vestuario, aunque el traje de Orfeo no resultó un ejemplo de vestimenta masculina, y debieron diferenciarse suficientemente los de Eurídice y Amor (blancos ambos).

"En resumen, un 'Orfeo' que convenció casi plenamente en la parte solística vocal, con altibajos en el resto. En todo caso, un esfuerzo notable por presentar una de las obras de mayor calidad del repertorio universal, que necesita ser más conocida en Chile y que merece un escenario de acuerdo a sus antecedentes. 'Orfeo y Eurídice' se da en todos los teatros importantes del mundo, incluyendo los festivales y con los mejores elencos disponibles. Basta echar una mirada, además, a la lista de las grabaciones y la calidad de sus intérpretes para darse cuenta de lo que vale. Aunque pequemos de majaderos, es en el Teatro Municipal donde debe ser apreciada; vocalmente, como acabamos de confirmarlo, se tienen disponibles los elementos, de modo que no debe haber excusas".

### *Antología de Música Chilena para Guitarra*

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación editó, en homenaje al Bicentenario del Natalicio del Libertador Bernardo O'Higgins, el primer volumen de la Antología de Música Chilena para Guitarra, de compositores chilenos, con digitación y revisión del profesor de la cátedra de guitarra, Jorge Rojas Zegers.

La literatura chilena culta para guitarra es riquísima y puede dividirse en cuatro grupos: obras solistas, conjuntos de guitarra (dúos, tríos, cuartetos), obras para guitarra y otros instrumentos y, finalmente, conciertos. La inmensa mayoría de esta producción data de los últimos diez años.



El proyecto de edición, elaborado en conjunto por el profesor Cristián Vergara, Secretario de la Facultad, y el profesor Rojas Zegers, consulta tres volúmenes dedicados a guitarra sola, conjuntos de guitarras y conjuntos de cámara con guitarra, respectivamente. Serán 250 páginas que incluirán 44 obras de 14 compositores nacionales.

Para facilitar la utilización del repertorio se ha dividido cada volumen en tres niveles de dificultad: básico, medio y superior. Los académicos a cargo de estas ediciones se han preocupado de incluir obras de tendencias estilísticas muy diversas, a fin de presentar un todo representativo de la creación chilena.

En este primer volumen se incluyen: Pablo Délano: *Siete Estudios, Evocación y Momentos de Oración*; Cristián Vergara: *Lied*; Santiago Vera: *Sarabanda*; Juan Amenábar: *Canción de Cuna*; Pedro Núñez Navarrete: *Invernal, Danza N° 2, Crepúsculo, Mirando Pasar el Río y Rododendros y Azaleas*; Carlos Botto: *Fantasia para Guitarra*; Roberto Escobar: *Lupo, Tagalante, Arauco*; Darwin Vargas: *Tres Preludios y Sonata de Septiembre para María Ester*, y de Gustavo Becerra: *Sonata N° 2*.

El volumen incluye, además, un Catálogo de obras chilenas para guitarra (1900-1978).

#### LABOR DE EXTENSIÓN DE LOS CONJUNTOS PROFESIONALES

##### *Festival Artístico al Aire Libre*

Los conjuntos profesionales de la Dirección General de Espectáculos, de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, iniciaron su labor de difusión de la música, ballet y teatro hacia los grandes conglomerados de la población, y en forma gratuita, en el mes de enero.

Tanto la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, dirigida por el maestro Víctor Tevah, como el Ballet Nacional Chileno, participaron activamente en el Festival Artístico que se realizó en Santiago en el Parque Forestal y el Parque Bustamante, y en la Plaza 11 de Septiembre de Valparaíso.

La Sinfónica ofreció un total de cinco conciertos, a los que asistieron sobre 300.000 personas, y el Ballet Nacional Chileno actuó en cuatro presentaciones, con las más destacadas obras de su repertorio, frente a aproximadamente 280.000 espectadores.

##### *XXVI Gira al norte del país de la Orquesta Sinfónica*

Entre el 2 y 9 de abril la Orquesta Sinfónica, bajo la dirección del maestro Tevah, recorrió desde Arica a Antofagasta y Tocopilla, incluyendo las

Oficinas Salitreras de María Elena y Pedro de Valdivia, gira en la que tocó 12 conciertos, más 6 conciertos educacionales para alumnos de la enseñanza básica y media. La población de la Primera y Segunda Regiones llenaron las salas de conciertos, contabilizándose una asistencia de 23.830 personas.

Los programas incluyeron obras del repertorio clásico, romántico y contemporáneo, además de conciertos en los que actuaron como solistas Alvaro Gómez y Routa Kroumovitch, concertinos de la Sinfónica de la Universidad de Chile, y los profesores Luis Rossi y Edgar Fischer.

### *Conciertos Educacionales*

En dos ciclos de conciertos sinfónicos dedicados exclusivamente a alumnos de la educación media, la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, que actuó en el Teatro IEM, dio 14 conciertos para 5.680 estudiantes, entre el 8 y 11 de mayo, y 1º al 5 de junio.

El primer ciclo estuvo dirigido por Edgar Fischer y contó con explicaciones didácticas de María Eugenia Saavedra, y el segundo lo dirigió el maestro Genaro Burgos, quien, además, se hizo cargo de las explicaciones de las obras que se ejecutaron.

### *XXXVIII Temporada Oficial de Conciertos*

La XXXVIII Temporada Oficial de la Sinfónica de la Universidad de Chile se realizará en Santiago, en el Teatro Astor, entre el 15 junio y el 14 de septiembre, y constará de 14 conciertos, y sus respectivas repeticiones, en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias Jurídicas, Económicas y Sociales de la Universidad de Chile, sede Valparaíso, entre el 16 de junio y el 15 de septiembre.

Iniciará la temporada el maestro húngaro-norteamericano Laslo Halasz, invitado por primera vez a Chile, quien tendrá a su cargo los tres primeros conciertos. Actuarán además, como directores invitados, el maestro suizo Jean Meylan y el alemán Volker Wangenheim, director de los Festivales Beethoven de Bonn, quien ofrecerá el ciclo completo de las Sinfonías de Beethoven, en cinco conciertos. El titular de la Sinfónica, maestro Víctor Tevah, dirigirá cuatro conciertos de esta Temporada Oficial.

Como solistas invitados actuarán el pianista norteamericano Malcolm Frager y el uruguayo Julián Bello; el clarinetista inglés John McCaw, y Routa Kroumovitch, violinista; Edgar Fischer, cello; Miguel Letelier, órgano; Helmut Obrist, flauta; y los cantantes Patricia Vásquez, soprano; Aída Reyes, contralto; Juan Eduardo Lira, tenor, y Fernando Lara, barítono.

En la Crónica de nuestro próximo número se dará una amplia información sobre los conciertos de esta XXXVIII Temporada Oficial.

### *Ballet Nacional Chileno*

Además de las actuaciones ya reseñadas de las actuaciones del Ballet durante el mes de enero en el Festival Artístico al aire libre, el conjunto actuó el 18 de abril en el Teatro IEM, en una función para el Ministerio de Educación.

Durante el mes de mayo el Ballet Nacional Chileno viajó a La Serena, presentándose en el Teatro Municipal. Ofreció tres representaciones, dos para público adulto y una para estudiantes, en las que dio a conocer su más reciente repertorio a 7.890 espectadores.

Importantísima fue la participación del Ballet Nacional en el estreno para Chile de la ópera "Orfeo y Eurídice", de Gluck, en cinco funciones, a las que asistieron sobre 3.000 personas.

Durante el mes de junio el Ballet viajó a Los Andes, donde ofreció tres actuaciones a las que asistieron 4.200 personas, entre adultos y jóvenes.

A fines de junio ofrecerá 7 funciones de carácter educacional en el Teatro IEM para estudiantes de la educación básica y media.

Desde fines de mayo se encuentra trabajando con el Ballet Nacional Chileno el coreógrafo norteamericano Truman Finney, del Hartford Ballet de los Estados Unidos, quien ha montado la más importante coreografía realizada hasta la fecha por Michael Uthoff, "Canciones de un vagabundo", con música de Mahler.

Truman Finney es maestro de baile y profesor del Hartford Ballet desde hace tres años. Además del montaje de "Canciones de un vagabundo", que se estrenará a fines de junio, durante su estada en Chile está dictando un curso intensivo de danza clásica al elenco del Ballet Nacional.

### *Teatro Nacional Chileno*

La labor teatral del año se inició con la gira del Teatro Nacional Chileno, entre el 15 y 21 de enero, a las Oficinas Salitreras de María Elena y Pedro de Valdivia y el puerto de Tocopilla, ciudades en las que haciendo teatro de repertorio presentó: "El Mercader de Venecia", de Shakespeare; "Navidad en el Circo", del chileno Luis Alberto Heiremans, y el clásico de la novelística chilena "Martín Rivas", de Alberto Blest Gana, en la dramatización de Santiago del Campo.

En esta gira se dieron 9 funciones, a las que asistieron 12.800 espectadores.

Entre el 26 y 28 de enero, el Teatro Nacional actuó en Viña del Mar, en el Teatro Municipal, presentando "El Mercader de Venecia" a 2.548 espectadores.

*"Martín Rivas" en el Teatro Antonio Varas*

Como primera obra de la temporada teatral 1979, el Teatro Nacional presentó "Martín Rivas", de Alberto Blest Gana, en la dramatización de Santiago del Campo, dirigida por Juan Pablo Donoso. La escenografía e iluminación estuvo a cargo de Remberto Latorre; el vestuario fue diseñado por Vicky Herman y la coreografía estuvo a cargo de Hiranio Chávez.

El papel de Martín Rivas tuvo como protagonista a Jaime Azócar. La familia Encina contó con la actuación de Enrique Heine, como Don Dámaso; Gabriela Medina, como Doña Engracia, y los papeles protagónicos de sus hijos contaron con la actuación de Cecilia Cucurella, como Leonor, y José Soza, como Agustín. El papel de Rafael San Luis, el gran amigo de Martín Rivas, fue representado por Osvaldo Lagos; el Teniente Castaños estuvo a cargo de Andrés Rojas Murphy, el de Emilio Mendoza lo realizó Regildo Castro, y el de Clemente Valencia lo hizo Miguel Angel Bravo.

La familia de Doña Bernarda Cordero vda. de Molina, la contrapartida popular de la aristocrática familia Encina, estuvo a cargo de Maruja Cifuentes como Doña Bernarda, Lucy Salgado como Edelmira, Adelaida fue Pina Brandt y Alfredo Mendoza como Amador Molina.

Los representantes de la familia de Don Fidel Elías contó con la actuación de Mario Montilles, en el papel de Don Fidel, el de Doña Francisca lo realizó Matilde Broders, y Margarita Barón fue Matilde Elías Encina.

En los papeles de vendedores, estudiantes, guardias, transeúntes, revolucionarios e invitados a la fonda de Doña Bernarda Cordero, actuaron: Juan Ramón Rodríguez, Carlos Varela, Nelson Goycolea, Luis Guzmán, Regildo Castro, Miguel Angel Bravo, Jacqueline Boudon, Esther Martínez y Fidela Solano. Como la guitarrista y cantora actuó Esther Martínez, y el arpa la tocó Fidela Solano.

Este cuadro del Santiago de 1851, que abarca aspectos sociales y políticos de la época, se estrenó el 30 de marzo y continúa en cartelera. Hasta comienzos de junio se habían ofrecido 55 funciones, con un total de 23.231 espectadores, y continuará dándose hasta mediados de julio.

El próximo estreno será "Cyrano de Bergerac", de Edmond Rostand, y simultáneamente "La Casa de Bernarda Alba", de Federico García Lorca, obras que se ofrecerán como teatro de repertorio.

*Difusión de extensión-docente del Departamento de Música*

Por primera vez la juventud de la zona sur del país organizó un encuentro de jóvenes músicos en el balneario de Frutillar, en las riberas del lago Llanquihue. Entre el 14 y 21 de enero, en la "Primera Semana de la Juventud de Frutillar", actuaron los dos más importantes conjuntos del Departamento de Música.

mento de Música, integrados por alumnos de todas las cátedras de instrumentos: la Orquesta Sinfónica Juvenil, que dirige el maestro alemán Peter Richter, y el Conjunto de Percusión "Rythmus", que creó y dirige el profesor Ramón Hurtado.

Además de los conciertos ofrecidos en Frutillar, ambos conjuntos dieron conciertos en Valdivia, Osorno, Puerto Varas y Concepción.

Dentro del plan de extensión-docente a las regiones, durante el mes de abril el dúo de guitarras formado por Hugo Leal y Guillermo Moreno tocó un concierto en San Fernando, en el Instituto Comercial, y el dúo de guitarras de Fernando Bravo y Neven Sulic actuó en Linares, ofreciendo tres conciertos en la Secretaría Nacional de la Juventud.

En mayo dieron un recital de canto y piano, en la Sociedad Santa Cecilia, de Temuco, el tenor José Quilapi y el pianista, profesor y compositor Cirilo Vila.

Por su parte, el Conjunto de Percusión "Rythmus" viajó a Valdivia para dar conciertos en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Austral.

Importantísima ha sido, también, la labor de difusión que los alumnos del Departamento de Música han realizado a través de todos los canales de televisión, a los que han sido especialmente invitados por los directores de programas de difusión artística. En el programa "Contrapunto", que dirige Jaime Donoso en Canal 4 de Valparaíso, han actuado en un recital de trompeta y piano Carlos Basualto y Sara Pavez, y en arpa el joven instrumentista de 18 años Manuel Jiménez. En el programa "Vamos a ver...", que dirige Raúl Matas en Canal Nacional, actuó el pianista Luis Alberto Latorre, y en Canal 9, en el programa de Igor Entrala, han participado los conjuntos del Departamento de Música: Quinteto de Vientos Universitario, que dirige el profesor Rafael del Giudice, y Conjunto de Percusión "Rythmus", dirigido por el profesor Hurtado, además de los solistas: Manuel Jiménez, arpa; Eugenia Rodríguez y Alexis Gallardo, guitarra y flauta, respectivamente, y el dúo de guitarras integrado por Neven Sulic y Fernando Bravo. En el programa "Sábados Gigantes", de Canal 13, en el espacio "Jóvenes valores del bloque juvenil", actuaron Manuel Jiménez, arpa, y Patricia Zamora, piano.

La extensión-docente en el Area Metropolitana ha sido intensa, con un total de 18 conciertos de alumnos, ofrecidos en la Casa Central de la Universidad de Chile, en las Facultades de la Universidad, Teatro IEM, Congreso de la Agrupación de Intelectuales, Escuela Militar, Colegios y Liceos, Biblioteca Nacional y Compañía de Teléfonos.

En el Parque Metropolitano y en la Sala La Capilla se han ofrecido ciclos de recitales de arpa, piano, flauta y guitarra, canto, violín y piano, guitarra sola y presentaciones del Conjunto de Percusión "Rythmus", con un total de 19 conciertos gratuitos para todo público.

Tanto los conjuntos de instrumentos del Departamento, como los solistas, han actuado en la Sala Isidora Zegers en numerosos conciertos semanales entre marzo y fines de mayo. En colaboración con el Instituto Chileno-Italiano de Cultura se presentaron los artistas Elisabetta Majeron y Giuliano Balestra en un recital de canto y guitarra, y durante la Semana del Japón, la Embajada de esa nación organizó en la Sala Zegers una interesante muestra de cine de ese país.

*Juan Coderch fue seleccionado entre 100 percusionistas de todo el mundo para asistir a curso de perfeccionamiento en el International Music Camp de North Dakota, en Estados Unidos*

El destacado alumno de percusión del Departamento de Música, Juan Coderch, de 17 años, fue seleccionado entre 100 percusionistas de todo el mundo como uno de los diez mejores para asistir a cursos de perfeccionamiento en el International Music Camp de North Dakota. El joven Coderch es el primer músico chileno percusionista que gana una beca para estudiar en Estados Unidos.

Coderch ha sido alumno, desde que inició su carrera, del profesor Ramón Hurtado, solista en percusión de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, y fundador-director del ya afamado Conjunto "Rythmus", al que también pertenece el joven becario.

*El Departamento de Artes de la Representación, D.A.R.*

Reestructurada la antigua Escuela de Teatro, denominada actualmente D.A.R., ha realizado a partir de 1974 una interesante y positiva labor en las actividades propias de todo Departamento universitario, como son la docencia, la investigación, la creación artística y, con particular dedicación, la extensión artístico-docente.

Estructurado el D.A.R. en dos Areas de Formación Profesional, Danza y Teatro, entrega cuatro Carreras y un Programa Académico. Las Carreras son: Instructor en Danza, Intérprete Profesional de la Danza, Actuación Teatral y Diseño Teatral. El Programa Académico corresponde a un Magister en Dirección Teatral.

La actividad docente es, naturalmente, la labor prioritaria. De ella se derivan, como una consecuencia lógica, las restantes actividades. La de mayor conocimiento público es la Extensión que, a la fecha, cumple cuatro años de labor ininterrumpida. Esta labor se ha concretado en el Teatro-Taller D.A.R., salita teatral acondicionada de manera general para que los alumnos de Actuación y Diseño Teatral realicen sus prácticas, esto es, la concre-

ción de los conocimientos, técnicas, habilidades y destrezas que van adquiriendo en su formación artístico-profesional.

Esta actividad extensional ha recibido un reconocimiento público de la crítica especializada y ha sido considerada por autoridades superiores como un verdadero servicio cultural a la comunidad. Para caracterizar esta actividad, el D.A.R. selecciona las obras teatrales de mayor significación y que presenten problemas reales para la solución creativa que cada alumno debe buscar. Por ello, se han presentado obras tales como "Hedda Gabler", "El Tío Vania", "La casa de Bernarda Alba", "La Celestina", etc., sin olvidar a los autores nacionales. De ellos se han presentado "Cataión", de Fernando Debesa, "Como en Santiago", de Daniel Barros Grez, y "Réquiem para un girasol", de Jorge Díaz.

En 1979, durante el primer semestre, el D.A.R. presentó "Nuestro Pueblo", de Thornton Wilder, y prepara para el segundo semestre "Sueño de una noche de verano", de William Shakespeare. Realiza, además, en la actualidad el montaje y posterior gira de la obra norteamericana "La caja de las sombras", de Michael Christopher, en un programa conjunto de la Embajada de Estados Unidos y de la Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones de nuestra Universidad.

Para realizar esta actividad el D.A.R. cuenta en estos momentos con el profesor visitante Stephen Wyman, quien dicta también un Seminario de Perfeccionamiento para los académicos del D.A.R.

La extensión evaluada, como se ha informado antes, ha sido considerada por el Ministerio de Educación como una labor de alta significación cultural, y por ese motivo se firmó un convenio entre el Ministerio citado y la Universidad de Chile.

## I N M E M O R I A M

*Kurt Jooss (1901-1979)*

El gran coreógrafo y bailarín Kurt Jooss dedicó su vida a la investigación y desarrollo de la danza moderna, y es el artista que con sus creaciones logró el mayor aporte a la danza teatral contemporánea. Su gran cultura musical le permitió además buscar las analogías entre la danza y la música. Es por eso que en 1932, al referirse a su labor, declaró: "Hemos buscado un ritmo que se base en la armonía del cuerpo humano y que sea capaz de modular los movimientos de nuestra alma".

Como creador de los "Ballets Jooss", este discípulo de Rudolf von Laban, junto a su colaborador Sigurd Leeder y al compositor Fritz A. Cohen, que se convirtió en el músico de los Ballets Jooss en julio de 1932, se presenta con "La Mesa Verde" al Concurso organizado por Rolf de Maré y los Archivos de la Danza de París, obteniendo el primer premio. Desde ese momento el conjunto inicia giras por toda Europa y América, llegando a Chile en 1940, fecha relevante para el movimiento dancístico chileno.

A raíz de esta visita, que permitió a nuestro público establecer por primera vez contacto con la danza contemporánea, deslumbrándolo con su belleza, plasticidad y arte, el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile inició los contactos para crear una Escuela de Danza.

Kurt Jooss decidió no regresar a Alemania después de la gira latinoamericana, radicándose en Inglaterra. Instaló su escuela en Darlington Hall, y en colaboración con Leder dirigió un importante centro de enseñanza al que asistieron alumnos del mundo entero, entre ellos varios chilenos, quienes, además de la danza y la coreografía, estudiaban escenografía, el arte del vestuario y la notación de la danza.

Entre los bailarines del Ballet Jooss que no volvieron con el maestro a Inglaterra y que la Universidad de Chile contrató, figuran los primeros bailarines Ernst Uthoff, su esposa Lola Botka y Rudolph Pecht. En 1941 ellos iniciaron la Escuela de Danza, y Ernst Uthoff, en su calidad de director, coreógrafo y bailarín, impuso la técnica de la danza dramática moderna expresionista alemana a los jóvenes bailarines chilenos. La labor de estos tres artistas dio vida al Ballet Nacional Chileno, que a lo largo de ya casi cuarenta años ha conquistado laureles en el país, Latinoamérica y los Estados Unidos.

Uthoff invitó a Kurt Jooss en 1948 para que montara con el Ballet Nacional sus clásicos del ballet contemporáneo: "La Mesa Verde", "La Gran Ciudad", "Pavana" y "Baile en la Antigua Viena", y para el conjunto creó "Juventud", con música de Haendel, en versión orquestal del compositor Juan Orrego-Salas. Durante un año el gran artistas trabajó con el conjunto chileno.



Por su labor entre nosotros, el Gobierno le concedió la condecoración de la Orden al Mérito en el Grado de Comendador. En ceremonia realizada en la Cancillería en el Palacio de La Moneda, el 18 de noviembre de 1948, el Canciller señor Riesco le impuso las insignias, y en su discurso destacó la importancia del acto que se cumplía y el sobresaliente relieve de la personalidad de Kurt Jooss.

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales, por su parte, acordó nombrarlo Miembro Honorario de la Corporación, y el diploma correspondiente le fue entregado por el señor Rector de la Universidad de Chile en una sesión extraordinaria de la Facultad celebrada en el Salón de Sesiones del Consejo Universitario.

El aporte legado a Chile por Kurt Jooss sigue siendo hasta hoy de la más gran trascendencia para nuestra trayectoria artística.

Ahora el cable nos ha traído la dolorosa noticia del accidente en que este creador de prestigio internacional perdió la vida. Al despedir a Kurt Jooss nos hacemos eco de la admiración y gratitud de todos los chilenos por este artista admirable.

M. V.

#### *Mario Miranda Rodríguez (1926-1979)*

El pianista chileno Mario Miranda falleció en junio en la ciudad de Nueva York, su residencia permanente desde 1958.

La música lo atrajo desde muy temprana edad, y a los cuatro años inició su formación como pianista. Su primera maestra fue doña Julia Pastén, en piano, y los estudios teóricos los realizó con la profesora Lucila Céspedes. Sus condiciones innatas eran tan notorias, que su profesora pudo presentarlo en público por primera vez en 1931.

En 1951 ingresó al Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, y ese mismo año ofreció un recital en el Teatro Municipal de Santiago; al año siguiente actuó como solista con la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile. Con ocasión de un curso de perfeccionamiento ofrecido en la Universidad de Tucumán por el maestro Walter Giesecking, Mario Miranda fue seleccionado para estudiar con él, junto a otros jóvenes pianistas de toda Sudamérica.

Impulsado por su deseo de superación obtuvo una beca en 1953 para continuar sus estudios en el Conservatorio de Colonia, inscribiéndose en los cursos de Análisis e Historia de la Música del profesor Hans Mersmann, y en el de piano del profesor Schmidt-Neuhauss. En junio de ese mismo año fue designado por el Conservatorio de Colonia para integrar como pianista el Conjunto de Cámara que representaría a la ciudad en los Festivales de

Música Moderna de Darmstadt. Los jóvenes integrantes del conjunto tuvieron que interpretar el Cuarteto para violín, clarinete, saxofón-tenor y piano, de Anton Webern, y "Contrastes", de Béla Bartók, para violín, clarinete y piano. Su excelente desempeño lo hizo acreedor al Premio Kranigstein, consistente en una beca para los Cursos de Verano de Música Moderna en Darmstadt, en 1954. Ese mismo año, después de tocar en Bonn y Colonia, fue invitado para actuar como solista con la Orquesta Sinfónica de Wiesbaden, conjunto con el que tocó el Concierto en Sol Mayor, de Mozart.

Al terminar sus estudios en el Conservatorio de Colonia, obtuvo la Medalla de Honor que se le otorga al mejor alumno del plantel. Mario Miranda, altamente estimado como pianista en Alemania, ofreció numerosos conciertos en las principales ciudades de ese país antes de partir hacia Nueva York.

En los Estados Unidos continuó trabajando en la Academia de Claudio Arrau, pasando a ser uno de los alumnos predilectos del maestro. Simultáneamente, iniciaba en ese país su carrera profesional en recitales y actuaciones con orquesta. Tocó mucha música chilena para piano y presentó, con la Orquesta Sinfónica de San Francisco, el Concierto para piano, de Gustavo Becerra, bajo la dirección del maestro Enrique Jordá, obra que también estrenó en Chile en la XXI Temporada Oficial de 1962 de la Orquesta Sinfónica de Chile.

M. V.