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 [1]. Posteriormente se destacan, entre otros, los escritos de los críticos Nino Colli [2] y Daniel Quiroga [3]; los medulares estudios del musicólogo Vicente Salas Viu —el único que ha proporcionado una visión de conjunto del compositor [4]—, y el aporte de otros creadores chilenos: René Amengual [5], Gustavo Becerra [6], Carlos Isamitt [7], Alfonso Leng [8] y Alfonso Letelier [9]. 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 habérsele 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 [10]— 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.

Rev. Musical Chilena, 1979, XXXIII, Nº 146-147, pp. 15-79

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" [11]. 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 [12], Alfonso Letelier [13] y León Schidlowsky [14]. 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 católogo, la *Sonata* op. 38 para cello y piano. Sobre la primera de ellas escribe: "Lento y fúnebre"; en la Nº 2: "Con profunda desolación"; en la Nº 3: "Moderado muy expresivo y triste", "Poco más inquieto", "Dolorosamente", y en la Nº 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 1º 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 ofrecérsele 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 [15]. 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 [16]. Finalmente, cabe recordar la fun-

dación de la revista *Marsyas*, en 1927, comienzo efectivo de la actividad musicológica en Chile [17].

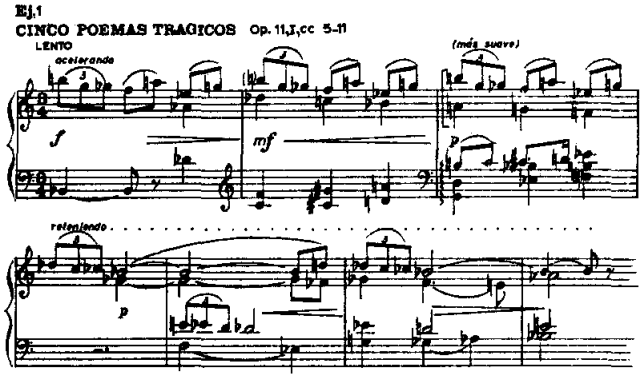
Su actividad creativa tiene un punto de partida tan doloroso como decisivo: la muerte de su primera esposa, Wanda Morla Lynch, el 14 de abril de 1926. Su dolor, unido al sabio consejo materno, lo impulsa definitivamente a abandonar el Ministerio de Relaciones Exteriores para dedicarse definitivamente a la "música, y sobre todo su causa" [18]. 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* [19], 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" [20]. 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 "Arbol 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 sitial de importancia en la música chilena. Una gran parte de su música vocal ulterior está escrita sobre textos propios.

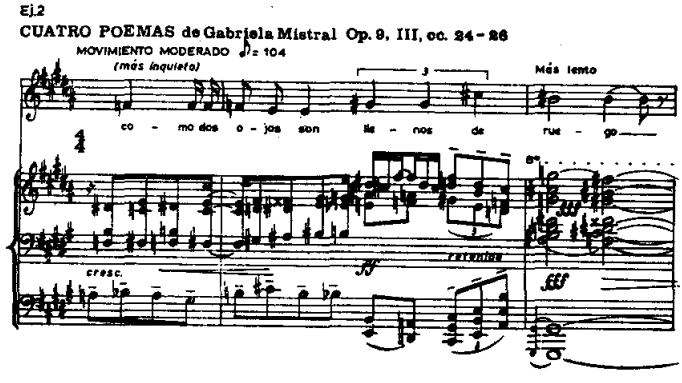
El sentido expresivo es un factor de gran peso en el tratamiento de la textura, por sobre el contrapunto de las etapas posteriores, Santa Cruz enfatiza el elemento armónico melódico. Coexisten dos facetas que son de importancia crucial en su lenguaje. La primera es la vertiente impresionista,

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.



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 *Viñetas* 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-

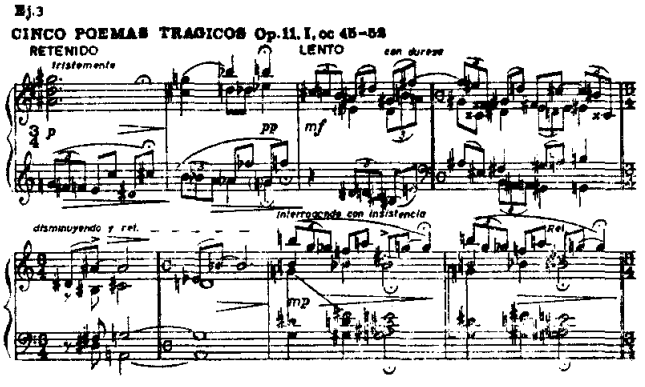
les. El ejemplo siguiente muestra el exacerbamiento de la densidad cromática en un acorde que superpone siete notas diferentes.



Sin embargo, Santa Cruz no cae en el atonalismo absoluto, y tanto aquí como en sus etapas ulteriores 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 mélicos, 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 motívica 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 realza 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



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 Conciertos 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 [21]. Santa Cruz juega un papel decisivo en la fundación de la Facultad de Bellas Artes, legalizada mediante el D.F.L. Nº 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 [22]. 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. Nº 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 [23]. Si agregamos los sistemas de estímulo: Festivales de Música Chilena y Premios por Obra, cuyos reglamentos se aprueban por Decreto Universitario Nº 1.128, del 22 de agosto de 1947 [24], 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[25].

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* Nº 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[26]. 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[27], conjunto que cuatro años más tarde estrena el *Cuarteto* de cuerdas en modo Dorio, completado por Pedro Humberto Allende en 1945[28].

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* Nº 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* Nº 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"[29]. 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"[30]. A ella le siguen otras dos composiciones para orquesta, los *Preludios dramáticos* op. 23 y la *Sinfonía* Nº 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"[31]. 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"[32]. 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* Nº 1 op. 12 es decisivamente estimulada por la audición y análisis del *Cuarteto* op. 22 de Hindemith y el *Cuarteto* Nº 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" [33].

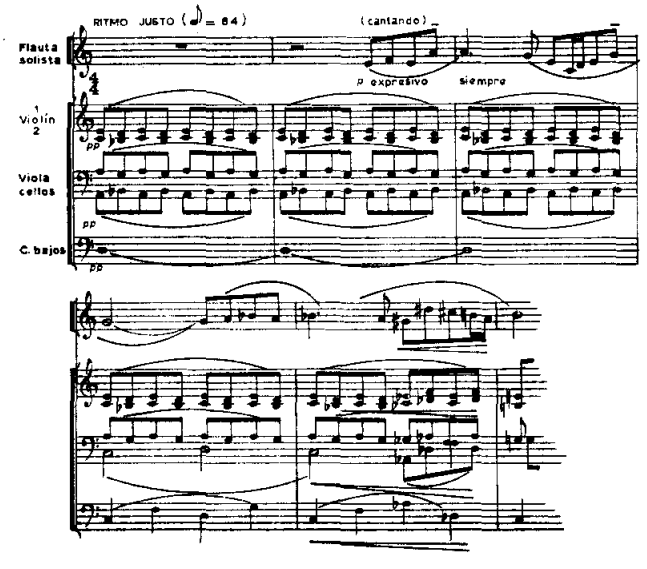
Armonía y Melodía

Esta ampliación de su horizonte estilístico redunda 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 dodecafónicas, por ejemplo, a través del tercer movimiento, lento, del *Cuarteto* Nº 1 op. 12, en el tema principal de las *Variaciones* en tres movimientos op. 20, y en el segundo de los *Preludios 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" [34]. 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.

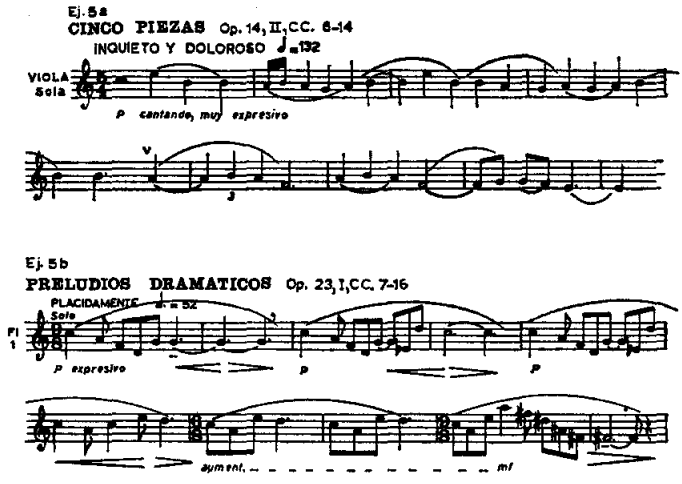
La melodía gana en prominencia, claridad y fluidez, al mismo tiempo que asume un papel de mayor importancia estructural, sobre todo en los puntos de exposición temática. Por lo general se distingue nítidamente de la armonía en virtud de su configuración pronunciadamente modal y por el

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 [35]. Observamos también su relación con Juan Orrego-Salas, para quien la melodía tiene un papel protagónico como "germen emotivo" del fluir sonoro [36]. 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, cc. 12–17



Frecuentemente la línea melódica se estructura mediante la reiteración motívica. 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 motívica. 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 motívico, 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.



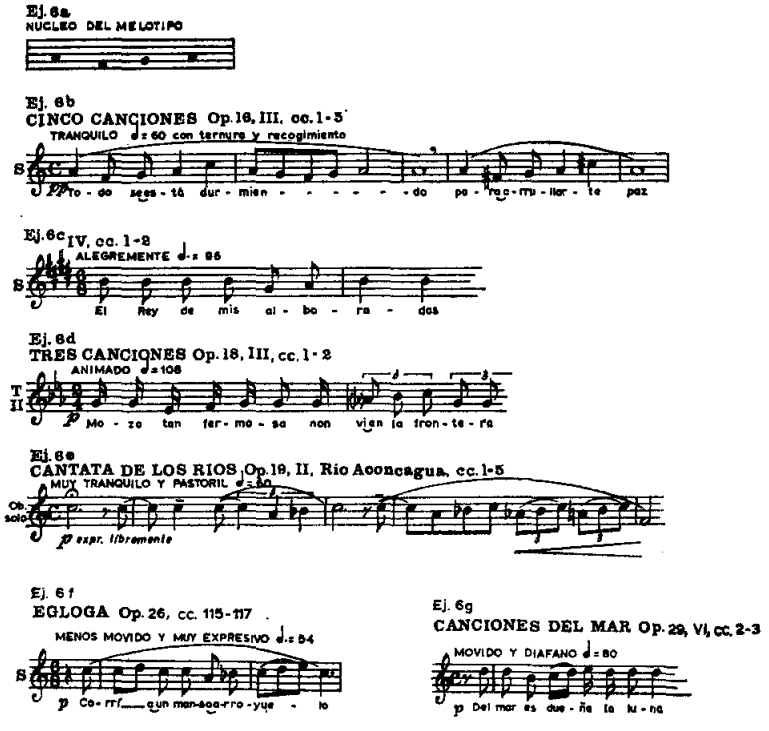
Conectado con lo anterior están las configuraciones melódicas, verdaderas constantes de su estilo, que reaparecen en variadas maneras y con diferentes propósitos expresivos a través de su música vocal e instrumental. Este es otro punto de contacto con Alfonso Leng, compositor cuya "persistencia motívica" tan expresiva ha sido exhaustivamente estudiada por Gustavo Becerra en " 'El Leit Motiv' en la Obra de Alfonso Leng"[37]. Es a otro compositor chileno —Alfonso Letelier— a quien le cabe el mérito de haber descubierto algo semejante en la música de Santa Cruz[38]. 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 melotipos:

(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);



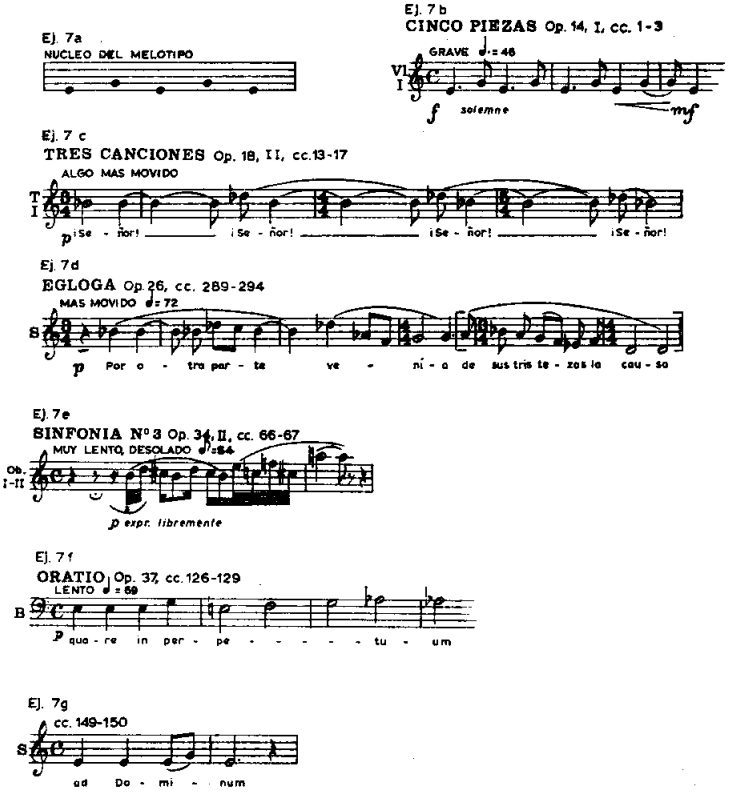
Al segundo grupo pertenece una configuración de movimiento ondulante predominantemente descendente que tiene un correlato expresivo en el lenguaje del compositor, semejante al que hemos señalado para el melotipo 2 (Ver ej. 9).

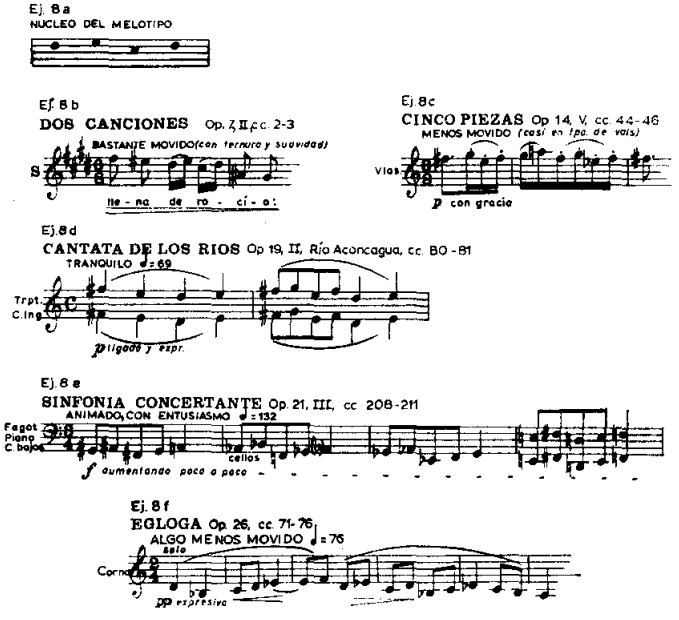
Este tratamiento de la melodía constituye otro punto de contacto entre la música de Santa Cruz y la de Orrego-Salas. En "Visión del compositor Juan Orrego-Salas", destacábamos esa "conformación tan característica suya generada por la reiteración o transformación motívica" [39]. Los ejemplos 2 y 3 de 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" [40]. 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* Nº 1 op. 12. Su polifonía tiene una acentuada complejidad de

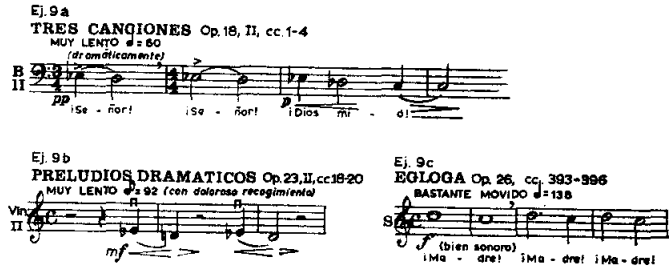
tejido, resultado de dos factores principales. El primero es la tensión disonante sostenida y el cromatismo de la armonía. El segundo, la densidad de la trama, producto del alto número de líneas polifónicas que se mantienen en constante movimiento. Desde las *Cinco piezas* op. 14 para orquesta de cuerdas, 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[41]. 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[42].



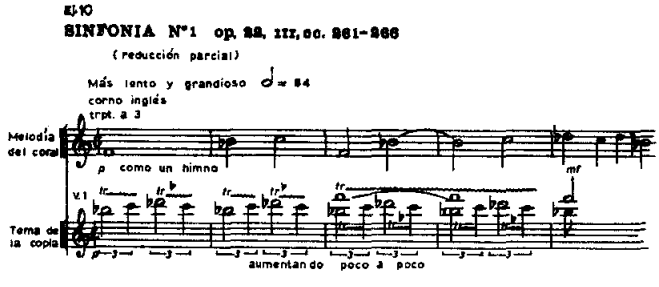


En las *Variaciones* op. 20 en tres movimientos, figuran la passacaglia y la fuga. El primer movimiento, "En forma de Passacalle", consta de treinta variaciones sobre un tema de ocho compases, base de una miríada de contrapuntos e imitaciones, y del sujeto de la fuga con que concluye la obra. Es probable 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



interés a la música" [43]. Es notable, también, su inclinación a presentar temas en sucesión para luego superponerlos, como por ejemplo en la *Sinfonía concertante* op. 21, la *Sinfonía* Nº 1 en Fa op. 22 y en el *Cuarteto* Nº 2 op. 24 [44]. La sección final de la *Sinfonía* Nº 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.



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 [45] y el *Cuarteto* Nº 6, de Gustavo Becerra [46], 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 Nº 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"[47]. 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"[48].

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* Nº 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* Nº 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 dificultoso 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 Nº 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 cornos 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 cornos, 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 *Alabanzas del Adviento* op. 30 no tienen una cohesión tan estrecha, la obra concluye con la recapitulación del material inicial.

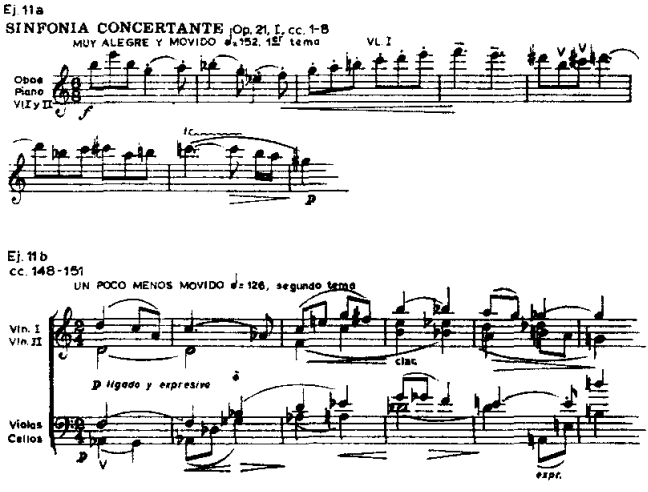
Veamos ahora este proceso en el marco de los diferentes movimientos. Algunos de ellos se nutren en su totalidad de un solo tema. Un bello ejemplo es el tercer movimiento, Lento, del *Cuarteto* N° 1 op. 12. El motivo inicial es muy expresivo y de perfil atonal (Re bemol — Do — La — Si bemol)

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* Nº 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* Nº 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 celli 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 [49]. 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* Nº 2 op. 24 [50]. En las ocasiones en que ambos temas



tienen igual peso en la forma, el primer movimiento de la *Sinfonía* Nº 1 op. 22 es un buen ejemplo [51]. 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" [52]. 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* Nº 2 op. 25. En cambio, el último movimiento del *Cuarteto* Nº 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" [53], 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" [54]. 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* Nº 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"[55]. Hemos destacado, además, la claridad de "los puntos sintácticos de separación y conjunción"[56]. 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 [57].

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" [58]. 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" [59]. 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 Pocochay, 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 hemiolas 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"[60]. 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 Nº 1, "De las montañas baja la nieve", el Nº 3, "Tiemblan las hojitas" y el Nº 6 "En medio de pajas suaves". El Nº 1 es agreste, el Nº 3 rutilante, con la superposición de largos pedales de quintas en las voces graves y desplazamientos rápidos en las voces agudas, y el Nº 6 es un villancico de corte popular. En el segundo grupo, el Nº 2, "Que-

rría para el amor"; el Nº 4, "En la tierra arada del invierno", y el Nº 5, "Están acaso los que ya se han ido", son todos madrigales de movimiento lento. La música del Nº 4 concuerda perfectamente con el ritmo declamatorio del texto, mientras que en el Nº 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* Nº 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* Nº 2 op. 24 [61], 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 [62]. 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 fermosa", tercero de los *Madrigales* op. 62 (1967) [63], 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:

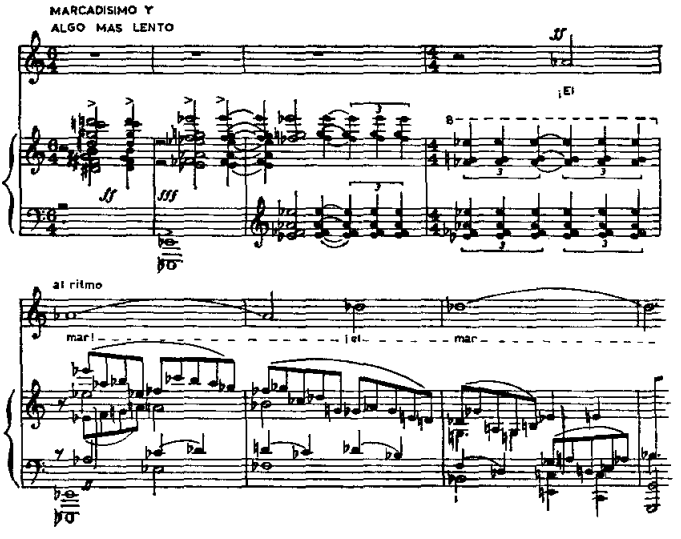
(1) La primera, "Rocas", de un ritmo punteado sostenido y solemne, como reflejo de la estabilidad de la roca;

(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, cc. 43–49



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;

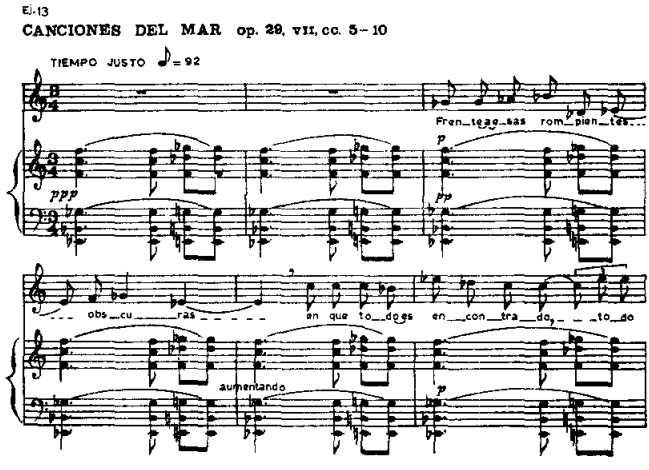
(6) la octava, "Pinos de costa", de carácter hispánico;

(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 elegíaca 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 motívicos 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:



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 [64]. 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) [65], miembro del Comité Ejecutivo del Consejo Internacional de la Música, y presidente del Consejo entre 1956 y 1958 [66], 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 [67].

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" [68].

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 [69].

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 [70]. 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" [71]; "Los Festivales Latinoamericanos de Música y el Festival de Montevideo" [72], abarcando los Festivales de Caracas en 1954 y 1957, y la Reunión de Montevideo de marzo de 1955; "Panamericanismo y Música" [73] crítica visión del Festival Interamericano de Música, celebrado en Washington, y "Hacia un mejor conocimiento cultural de América Latina"[74], 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" [75]. 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*" [76]. 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" [77].

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

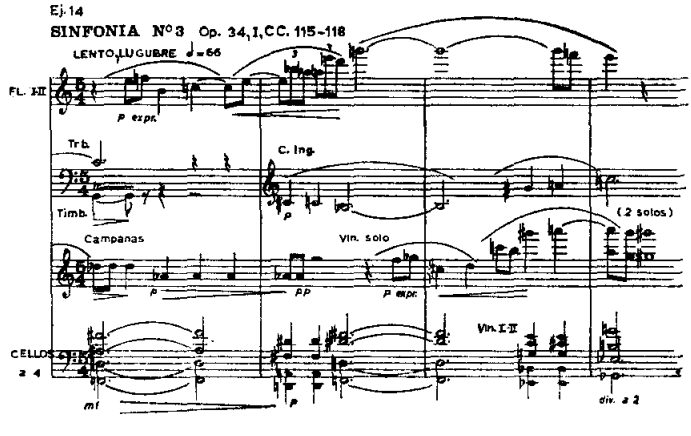
música contemporánea en el estilo de Santa Cruz. Además del tercer *Cuarteto,* consideraremos las siguientes obras de cámara: el *Quinteto* op. 33 para instrumentos de viento (1960) y la *Sonata* op. 38 para cello y piano (1974-1975); dos composiciones sinfónicas: la *Sinfonía* Nº 3 op. 34 (1965), la *Sinfonía* Nº 4 op. 35 (1968) y dos obras vocales: las *Endechas* op. 32, cantata para tenor y conjunto de cámara (1960) y la *Oratio Ieremiae Prophetae* 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.

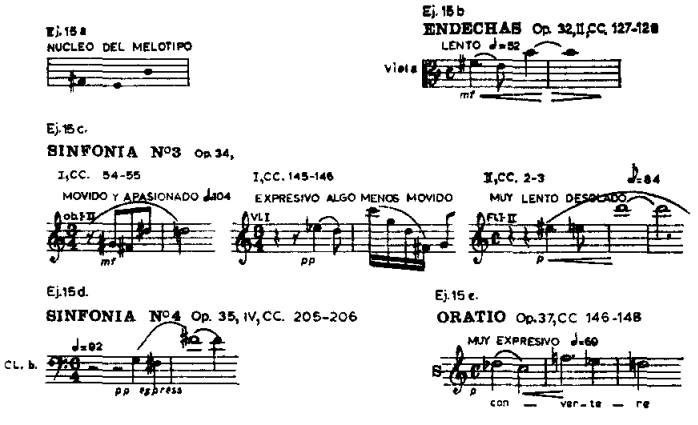
Lo paraserial y el nuevo enfoque de la textura

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



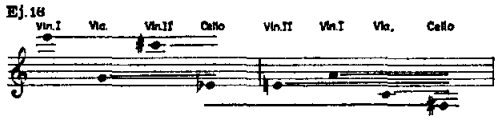
ciña a procedimientos seriales estrictos, dodecafónicos o de otro tipo, siguiendo su independencia creativa característica. Esta nueva construcción melódica la ilustramos mediante una sección de la *Sinfonía* N° 3 op. 34, que el lector puede comparar con las melodías citadas en el ej. 11a, para tener 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 [78], enfatizando un arquetipo más afín con su escritura paraserial, el que presentamos en el ejemplo siguiente:



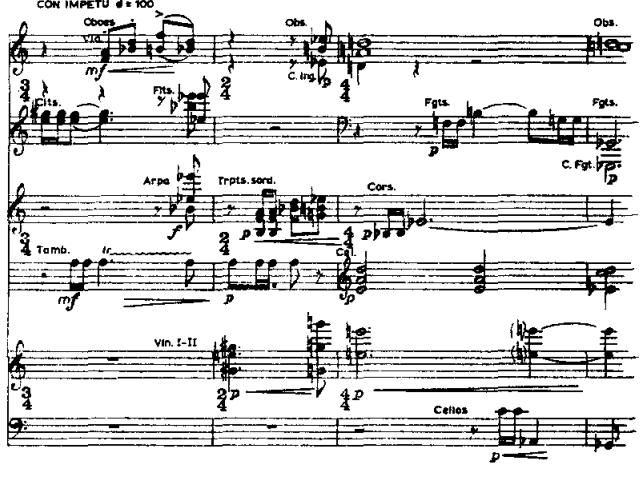
Nuevo enfoque de la textura

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).



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. 55-58



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 Tranquillo, 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* Nº 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* Nº 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* Nº 3 op. 34, que asume una gran importancia en el tercer movimiento de la *Sinfonía* Nº 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* Nº 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* Nº 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* Nº 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* Nº 3 op. 34.

(5) de la *Sinfonía* Nº 4 op. 35, el segundo movimiento (Serenamente);

(6) la *Oratio* op. 37;

(7) de la *Sonata* op. 38 para cello y piano, el movimiento final (Movido, flexible);

(c) el tratamiento cíclico de la forma ya destacado en el *Cuarteto* Nº 3 op. 31. Cabe agregar las *Endechas* op. 32, que concluyen con la elaboración del motivo inicial y la *Sinfonía* Nº 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* Nº 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* Nº 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* Nº 1 op. 22 alcanza a los 32 minutos, la Nº 2 op. 25 dura 21, mientras que en esta etapa la Nº 3 op. 34, tiene 17, y la Nº 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.

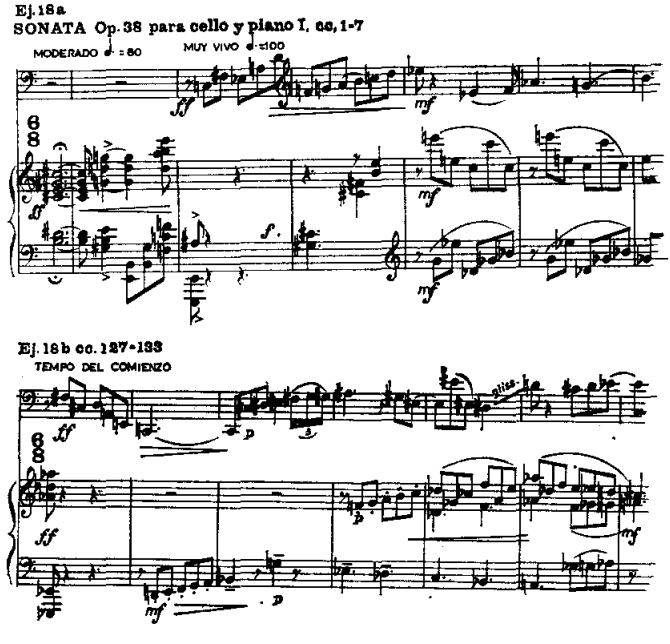
Esto nos conduce a otro rasgo importante: el ritmo, junto a la dinámica y agógica, la escritura paraserial, las nuevas modalidades de textura, del timbre y del contrapunto, que proyectan una nueva luz de dos principios cardinales de Santa Cruz, la unidad y la tensión dinámica. La elaboración de motivos 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 [79], 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 arpegio inicial de la melodía del coral sirve de base a la primera, cuarta, quinta y sexta variación. En la

primera, se combina el arpegio con un motivo descendente entroncado con el tejido contrapuntístico del tema (primer compás de la línea del cello), y en la sexta variación el arpegio 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 arpegio 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.



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* Nº 3 op. 31, el *Quinteto* op. 33 para instrumentos de viento, la *Sinfonía* Nº 4 op. 35 y la *Sonata* op. 38 para cello y piano. En cambio, el pathos es el núcleo germinal de la *Sinfonía* Nº 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* Nº 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 [80]. 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 paraseriales 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 dejos 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 [81]. 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 Yavé!, 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 Yavé! 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 Yavé!, 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 [82].

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 [83]:

"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.

NOTAS

[1] Jorge Urrutia Blondel, "Domingo Santa Cruz W. 'Dos canciones' para coro mixto a voces solas", *Marsyas*, I/4 (junio, 1927), pp. 140-141.

[2] Nino Colli, "Las Obras de Cámara en el Segundo Festival de Música Chilena", *RMCH*, VI/39 (primavera, 1950), pp. 81 y 82-83.

[3] De Daniel Quiroga ver su comentario acerca de la *Sinfonía* Nº 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.

[4] *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.

[5] René Amengual, "El sentido dramático de Santa Cruz en sus obras para piano", *RMCH*, VIII/42 (diciembre, 1951), pp. 90-119.

[6] Gustavo Becerra, "Los 'Lieder' de Santa Cruz", *ibid.*, pp. 120-127.

[7] 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.

[8] Alfonso Leng, "Domingo Santa Cruz W.", *RMCH*, VIII/42 (diciembre, 1951), pp. 5-10.

[9] Alfonso Letelier, "Las Composiciones Corales de Santa Cruz", *ibid.*, pp. 43-61.

[10] Juan Orrego-Salas, "Los Cuartetos de Cuerdas de Santa Cruz", *ibid.*, pp. 62-89.

[11] Becerra, "Los 'Lieder'", p. 120.

[12] 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".

[13] 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 Schidlowsky".

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

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

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

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

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

[19] Alfonso Bulnes, *Viñetas* (Santiago: Editorial Cruz del Sur, 1942).

[20] 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.

[21] 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.

[22] 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.

[23] Ver la nota 21.

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

[25] 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).

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

[27] Salas Viu, *La Creación*, p. 226.

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

[29] Salas Viu, "Las Obras para Orquesta", p. 28.

[30] Salas Viu, *La Creación*, p. 397.

[31] Domingo Santa Cruz, "Mi Vida en la Música", vol. II, tercera parte, 1948-1955, capítulo XVII, sección 10, pp. 531-532.

[32] Letelier, "Las Composiciones Corales", p. 55.

[33] Domingo Santa Cruz, "Mi Vida en la Música", vol. I, tercera parte, 1929-1933, capítulo XIV, sección 8, p. 395.

[34] Salas Viu, *La Creación*, p. 366.

[35] En relación con el melodismo de Soro ver Bustos, "Enrique Soro", pp. 57-61.

[36] Luis Merino, "Visión del compositor Juan Orrego-Salas", *RMCH*, XXXII/142-144 (abril-diciembre, 1978), p. 20.

[37] Gustavo Becerra, "'El Leit Motiv' en la obra de Alfonso Leng", *RMCH*, XIV/70 (marzo-abril, 1960), pp. 48-67.

[38] Letelier, "Las Composiciones Corales", pp. 47, 49, 51-53, 58.

[39] Merino, "Visión", p. 21.

[40] *Ibid.*

[41] 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".

[42] Como ilustración de esta estructura véase nuestro análisis de la *Oratio Ieremiae Prophetae* op. 37.

[43] Salas Viu, "Las Obras para Orquesta", p. 35.

[44] 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* Nº 1 op. 12 y el Nº 2 op. 22, ver Orrego-Salas, "Los Cuartetos de Cuerdas", pp. 76-77.

[45] Cf. Merino, "Visión", p. 27.

[46] Ver Luis Merino, "Los Cuartetos de Gustavo Becerra", *RMCH*, XIX/92 (abril-junio, 1965), pp. 63-72.

[47] Orrego-Salas, "Los Cuartetos de Cuerdas", p. 78.

[48] Amengual, "El sentido dramático", pp. 105-106.

[49] 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.

[50] 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* Nº 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.

[51] Se destaca también en este movimiento el acentuado contraste entre ambos temas; el segundo se expone a partir del c. 62.

[52] Salas Viu, "Las Obras para Orquesta", pp. 40-41.

[53] Orrego-Salas, "Los Cuartetos de Cuerdas", p. 67.

[54] *Ibid.*, p. 68.

[55] Merino, "Visión", p. 32.

[56] *Ibid.*, p. 30.

[57] Ver por ejemplo los análisis del *Cuarteto* Nº 4, 5 y 6 de Becerra en Merino, "Los Cuartetos", pp. 55-72.

[58] Letelier, "Las Composiciones Corales", p. 50.

[59] *Ibid.*, pp. 53-54.

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

[61] Orrego-Salas, "Los Cuartetos de Cuerdas", pp. 78 y 67.

[62] Salas Viu, "Las Obras para Orquesta", p. 23.

[63] En relación con esta obra de Orrego-Salas ver Merino, "Visión", pp. 59-60.

[64] 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.

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

[66] 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.

[67] Ver *RMCH*, X/50 (julio, 1955), pp. 28-29.

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

[69] 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.

[70] 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.

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

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

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

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

[75] Domingo Santa Cruz, "Mi Vida en la Música", vol. II, tercera parte, 1948-1955, capítulo XXI, sección 1, p. 626.

[76] *Ibid.*, sección 3, p. 640.

[77] *Ibid.*, capítulo XX, sección 12, p. 622.

[78] 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 melotipos, 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.

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

[80] Cf. Merino, "Visión", p. 41.

[81] 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).

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

[83] 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. *Viñetas.* 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 compréhensión internationale", en *La musique dans l'Education*. París: 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.

Audiciones escogidas:

Obra: Cantos de soledad, op.10 para voz fem.
"Canción de cuna"
Intérpretes: Verónica Soro, soprano
Lugar/fecha: Sala Isidora Zegers, 05 enero 1984
Ocasión: Examen Licenciatura en Canto
Compositor: Domingo Santa Cruz Wilson

Volver

Obra: Cantares de Pascua op.27 para voces iguales
Intérpretes: Coro Ars Viva, Waldo Aránguiz (dir)
Lugar/fecha: julio 1979
Compositor: Domingo Santa Cruz Wilson

Volver

Obra: Cinco Piezas para orq. op.14
Intérpretes: Orq. Sinfónica de Chile, Hemann Scherchen (dir)
Lugar/fecha: junio 1948
Compositor: Domingo Santa Cruz Wilson

Volver

Obra: Cuarteto Nº 3, op.31 para cuerdas
Intérpretes: Cuarteto Santiago
Lugar/fecha: Salón de Honor, Universidad de Chile, 08/12/1960
Ocasión: VII FMCH, Concierto de Premios
Compositor: Domingo Santa Cruz Wilson

Volver