

LAS OBRAS PARA ORQUESTA

P O R



Vicente Salas Viu

I

POSICIONES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II

LAS OBRAS

CINCO PIEZAS PARA ORQUESTA DE CUERDAS OP. 14

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

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

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

Ej. Nº 1.
Frase A.
Grave (tutti)

Ej. Nº 1.
Frase B.
Algo movido

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

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

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

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

Ej. N.º 2

Inquieto y doloroso (viola sola) cantando, muy expr.

Vnes. II

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

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

Ej. N.º 3.

-Rigo movido

Vnas II. (mitad)

p ligado

Vc. (mitad)

Vla. (mitad)

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

Ej. N.º 4.

(tutti)

f

pprancioso

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

Ej. N.º 5.

Lento (dramático)

f

pprancioso

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

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

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

Ej. N.º 6.

Muy rápido y festivo.



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

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

Ej. N.º 7.
Movido

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

Ej. N.º 8.
Movido

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

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

Ej. N.º 9.
Jota

SINFONÍA CONCERTANTE, CON FLAUTA SOLISTA

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

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

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

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

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

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

Ej. N.º 10

Muy alegre y movido



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

Ej. N.º 11.

Un poco menos movido.



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

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

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

Ej. N.º 12.
Lento

Flauta

p expresivo

pp

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

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

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

Ej. N° 13.

Animado.



El estribillo es contrapuntístico en su factura; contrapuntos que se confían a las partes concertantes, con leve apoyo en las cuerdas. Las coplas contienen una expresión acusadamente melódica; pero la preferencia por el tratamiento contrapuntístico del material temático es común a todos los elementos presentados en las diversas secciones. Hasta cuando una melodía, como la que transcribo de la segunda copla, se presenta en escritura armónica⁷ es desarrollada en imitaciones del oboe, por la flauta, los violines⁸ primeros y otros timbres instrumentales.

Ej. N° 14.

Menos movido

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

PRIMERA SINFONÍA, EN FA

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

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

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

Ej. N.º 15.

A) Con fogosa animación

fl. y Cl. con 825.



B) Grave mente

Cl. solo



C) Con alegría. (a la 82)

Vnes. y fl.



D) Casi marcial.

Violas

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

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

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

Ej. N.º 16. A.

Con fogosa animación

Ej. N.º 16. B.

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

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

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

Ej. N.º 17.

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

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

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

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

Ej. N.º 18.

A) 

B) Coral (algo mas lento) 



C) Menos movido 

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

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

PRELUDIOS DRAMÁTICOS, OP. 23

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

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

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

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

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

Ej. Nº 19 A.

Plácidamente (J. 52)



Ej. Nº 19 B.

Vc. y Trb.



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

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

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

Ej. N.º 20.

Muy lento (P. 92) con doloroso recogimiento

Corno

Cl. y luego Tuba y Corno.

Tuba

Ej. N.º 21.

C. 18
Corno

f dim.

(cuerdas)

mod. y Tuba

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

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

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



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

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

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

SEGUNDA SINFONÍA PARA ORQUESTA DE CUERDAS, OP. 25

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

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

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

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

Ej. N.º 23

Tranquilo (♩ = 66) (c. 4)

(Vnes. 1.ª)

The musical score is for a piece titled 'Tranquilo' with a tempo of 66 beats per minute and a key signature of one flat (B-flat). It is marked '(c. 4)' and '(Vnes. 1.ª)'. The score is written for Violin (Vc.), Cello (Cb.), and Bass (B.). The first system shows the beginning of the piece with a 'pesadamente' (heavily) marking and a 'p' (piano) dynamic. The second system shows a change to '(igual)' (equal) and 'p expr.' (piano expression). The third system continues with 'p expr.' and features more complex rhythmic patterns. The fourth system shows a further development of the theme with various articulations and dynamics.

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

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

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

Ej. N.º 24

Animado (♩=120)



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

Ej. N.º 25

Flexible y expresivo (♩ 49)



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

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

Ej. N.º 26.

(c. 99) 3 violas solas

(2 Vnes solos)



Ej. N.º 27.

(c. 241)

Vn. II.



Ej. N.º 28.

(c. 152)



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

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

Ej. N° 29 A.

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

The musical score for Ej. N° 29 A is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). It is in 3/4 time and features a muted, expressive character. The notation includes various dynamics such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte), and includes a *pp* (pianissimo) marking in the lower strings. The score is characterized by long, flowing lines and a rich harmonic texture.

Ej. N° 29 B.

Algo mas movido y muy apasionado (c. 34)

The musical score for Ej. N° 29 B is written for a string quartet. It is in 3/4 time and features a more active and passionate character. The notation includes various dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte), and includes a *pp* (pianissimo) marking in the lower strings. The score is characterized by more rhythmic activity and a rich harmonic texture.

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

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

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

Ej. N.º 30.

Tumultuoso, Rápido (♩ = 168)



Ej. N.º 31.



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

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

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

Ej. N° 32.



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

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

* * *

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

Audiciones escogidas:



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](#)