LAS COMPOSICIONES CORALES DE SANTA CRUZ

POR

Alfonso Letelier

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

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

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

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

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

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

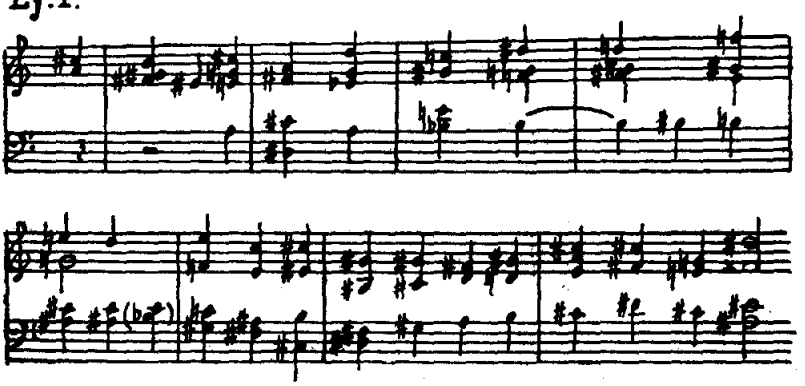
Santa Cruz sabe desde muy pronto del dolor, de la desolación; hay en su vida una experiencia comprobatoria de ese tremendo mal de la naturaleza humana y si bien el tiempo tiende su manto sobre todo padecimiento, las huellas no se borran y muy al contrario conforman, acrecientan o justifican las morfologías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

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

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

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

Ej. 1.

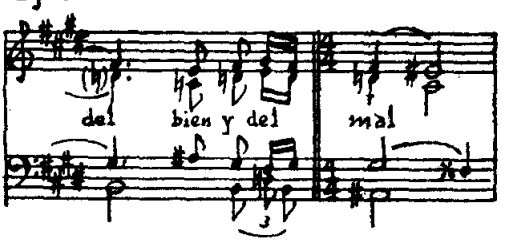


En «Gemía la tórtola» especialmente, el predominio del movimiento cromático es absoluto. Sucesiones de acordes de 7.ª, mayores o disminuídas con o sin notas extrañas, alteradas, no resueltas o resueltas en otra armonía; 6.ª agregadas, dualidad modal, carac-

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

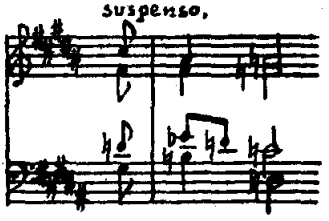
Una típica resolución a lo Santa Cruz la hallamos entre otras, en el sexto compás de la página tres de la misma obra: evita la normal caída en la tonalidad de mi bemol mayor movilizando hacia abajo la tercera del acorde de D de Mi bemol juntamente con deshacer la alteración que llevaba el quinto grado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

Ej. 2.



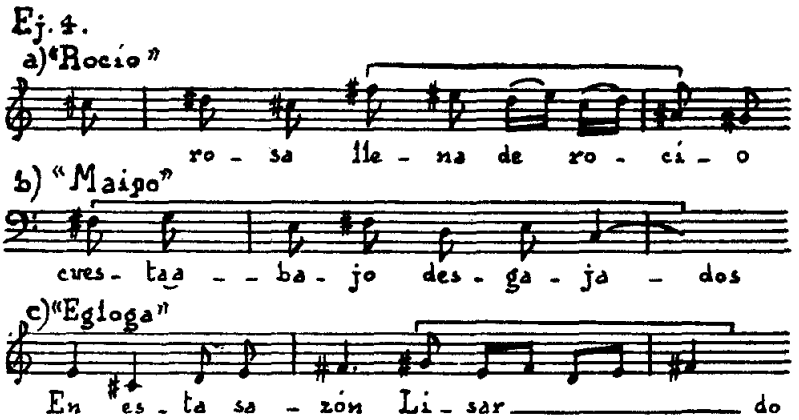
y en un acorde de primer grado con séptima y alteración de la tercera resuelto en un acorde de séptima (II Do mayor).

Ej. 3. (Rocío) (c. 22)



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

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



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

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

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

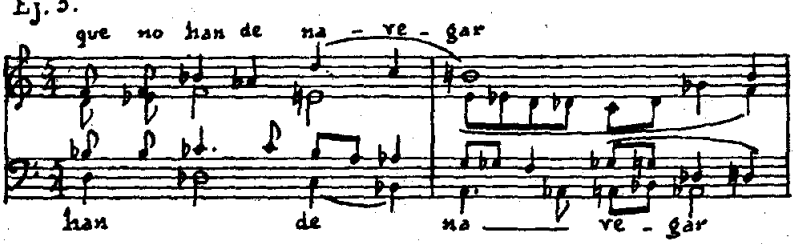
dición por la mañana, llegaba a manos del Cuarteto una pulcra partitura con el título «Canción de Alcanfor» que hubo de bisarse esa tarde del concierto y constituir a la vez la primera obra de la serie. En efecto, meses más tarde se habían agregado cuatro canciones más: Primaveral, Canción de Cuna, Romance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

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

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

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

Ej. 5.

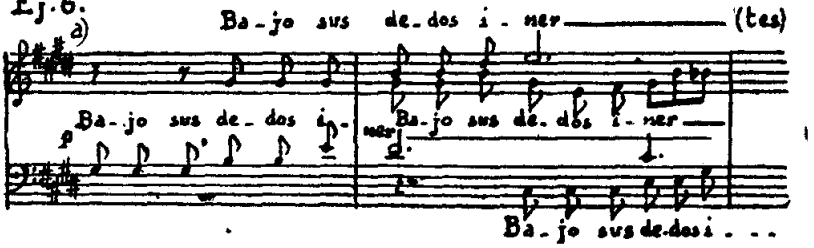


En la parte central un canon libre y, cosa muy frecuente en Santa Cruz, iniciado con un contrapunto, lleva en progresivo «crescendo» a un climax tierno y expresivo para luego decaer en pp a la reexposición.

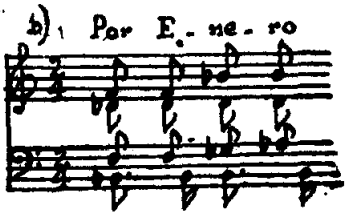
En Romance del Nogal vemos una obra de más extensión y

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

Ej. 6.



ya armónicamente;



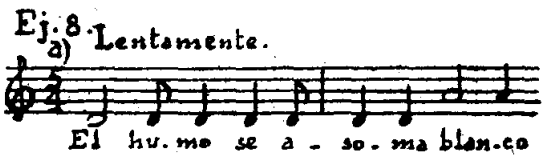
que alternan con alusiones a la primera melodía. El período central es largo y cada vez se hace más y más sombrío conforme al texto, para desembocar en una reexposición; «como al principio (pero con nostalgia y tristeza), menos movido». Con melancólico pretérito el texto canta las hermosuras del viejo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

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

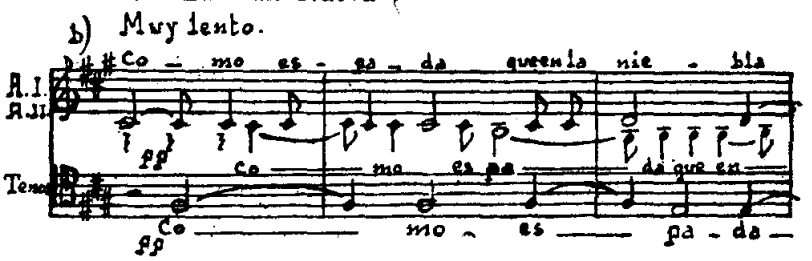
Ej. 7.

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

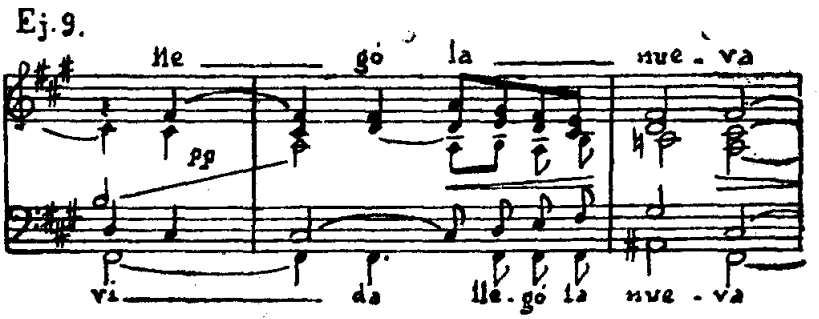
El segundo cuaderno, escrito en 1940 (op. 18), consta de tres composiciones a cinco voces, entre las cuales se encuentra, sin duda, lo mejor, no sólo de la obra coral de Santa Cruz, sino de cuanto se ha escrito en el país, para voces. Los Madrigales «Barcos quietos» y «La Mala Nueva» aparte de ir llenas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



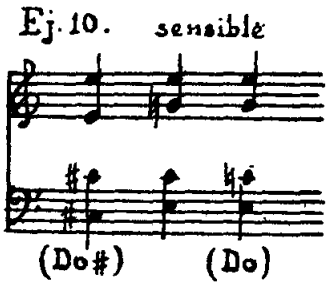
o más aún en «La Mala Nueva»:



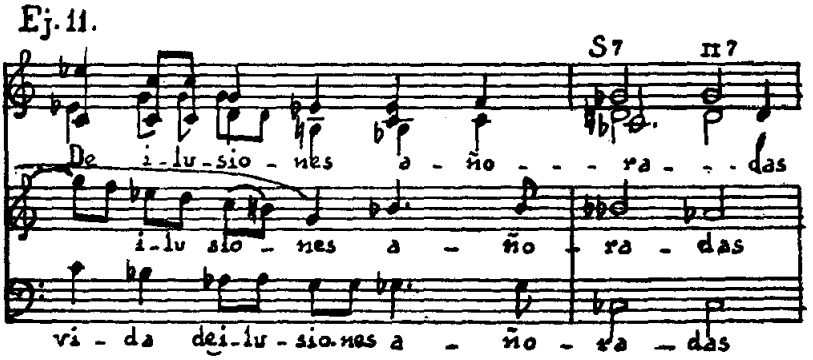
para pronto ceder el camino a cortos períodos melódicos de belleza sorprendente, como:



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

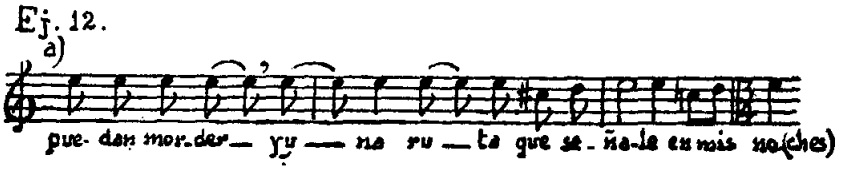


En el ejemplo N.° 10 tenemos una modulación al ½ tono inferior, pasando por acorde el de sensible, usando la misma fundamental para los tres acordes.

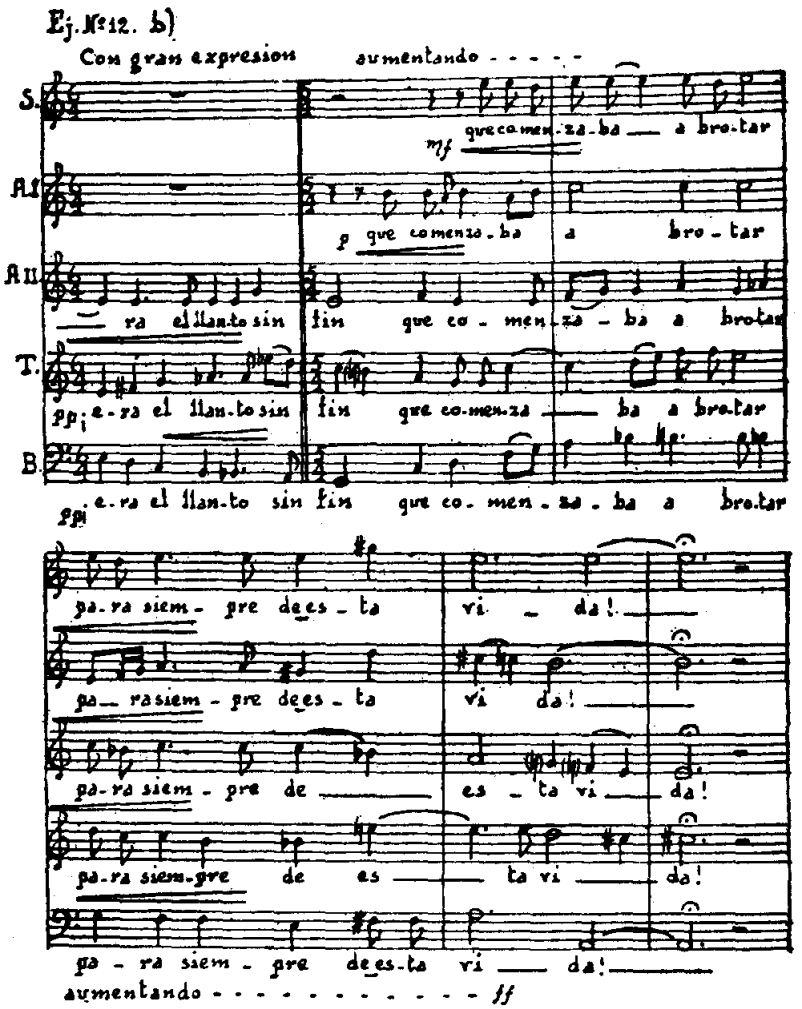


En el ejemplo N.° 11 la marcha armónica iniciada en la segunda mitad del compás en mi bemol menor para llegar al II grado de sol menor con su séptima (1.ª inversión). Esta fórmula cadencial, usada de diferentes maneras, es muy típica.

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



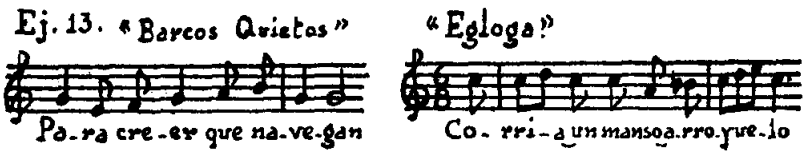
la línea es casi inmóvil como intervalación, con cortas quebraduras; la armonía ya sea vertical o resultante de las voces inferiores, va cambiando en forma de progresiones irregulares y por lo general esto desemboca en un climax. Superior aún en logro total es el pasaje, muy similar por lo demás al recién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



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

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

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



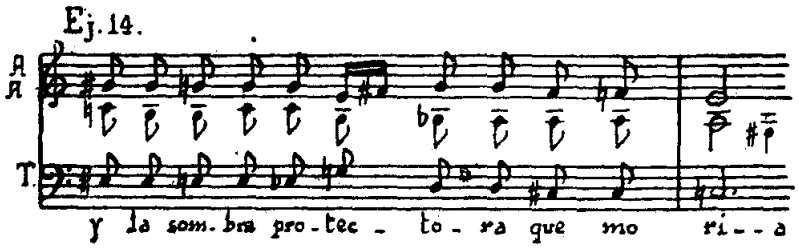
Insistimos en la importancia de estos antecedentes ya armónicos, ya melódicos, pues significan no un repetirse como se podría suponer, sino una constante interior siempre dispuesta a tomar formas y aspectos diversos. La analogía de los incisos antes anotados es notable, pero su tratamiento y evolución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

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

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

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

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



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

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

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

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

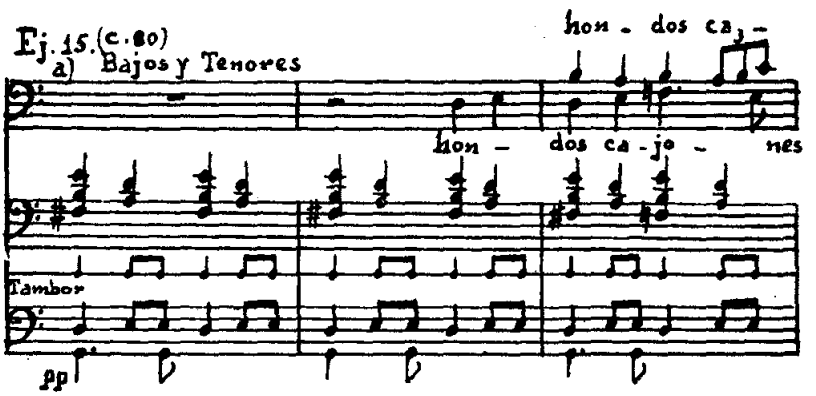
Cantata Fluvial y está concebida como una serie de tres grandes madrigales, de los cuales el tercero, «Río de Valdivia», no está aún terminado.

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

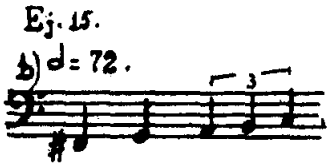
El aspecto pastoril, próximo a la naturaleza de la sensibilidad de Santa Cruz, encuentra aquí una poderosa expresión. La orquesta subraya este ambiente especialmente en el segundo, «Aconcagua, telar de los cielos», en que un oboe (y no podría haberse escogido otro instrumento), canta el tema inicial.

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

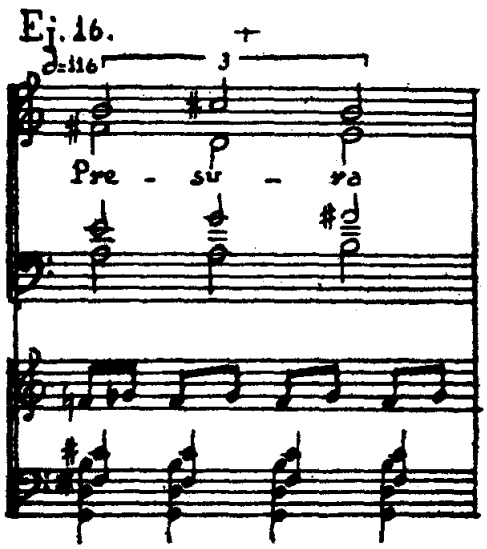
En la obra musical de Santa Cruz en general, hay una cierta tendencia hacia la monumentalidad y no sólo a aquella íntima, desprendida del puro concepto como solemos hallar, por ejemplo, en los últimos cuartetos de Beethoven, sino también a la formal, a la exterior. Pues bien, esta tendencia la encontramos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



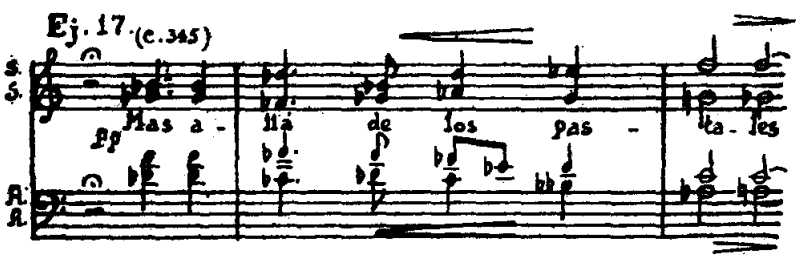
Otro tanto puede decirse de «Presura llevan las aguas», texto al que ha precedido un largo pasaje sinfónico de gran fuerza y precisión rítmica iniciado con el motivo:



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



De sorprendente belleza es el trozo de voces a capella:



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

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

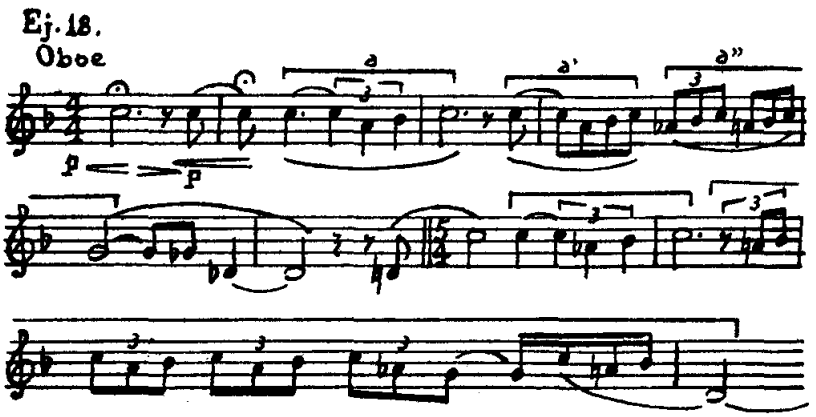
«Aconcagua, telar de los cielos», ofrece las mismas características generales que el anterior y se advierte un mayor sentido constructivo. Se nos muestra además en él una forma de invención melódica a la que Santa Cruz es muy afecto.

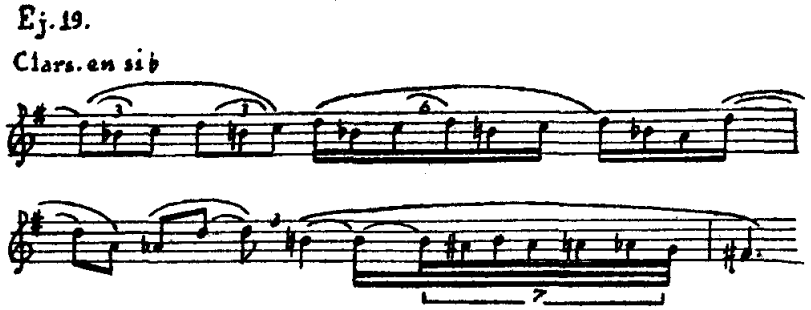
El tema inicial circula a través de la obra con las variantes,— que son muchas— que de por sí permite su factura, como lo veremos. Esta especie de hilo conductor que aparece entre las distintas frases y desarrollo, en nada disturba la forma de madrigal, y al contrario, amarra y unifica toda la composición.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

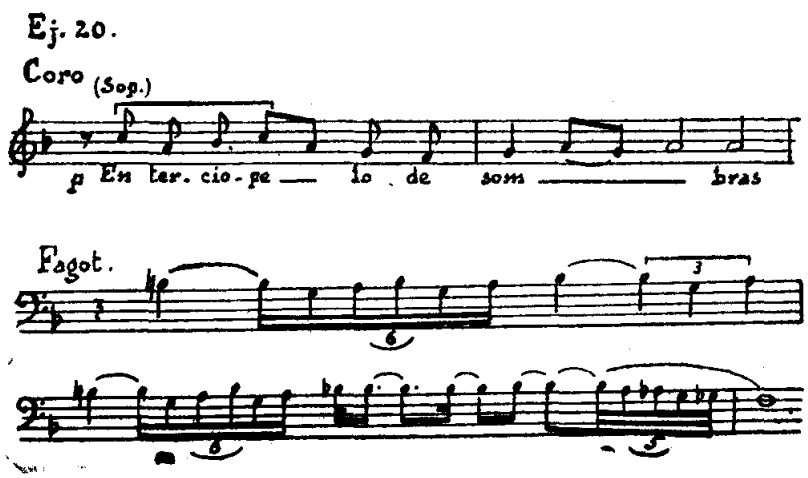
«En tu semilla de islas
Pones sosiego de tardes
Ancho telar silencioso
Que se adormece en los valles
Con suave niebla lejana
Hundida entre las ciudades».

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

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







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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Audiciones escogidas:

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