EL SENTIDO DRAMATICO DE SANTA CRUZ EN SUS OBRAS PARA PIANO

POR

René Amengual

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

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

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

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

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

* * *

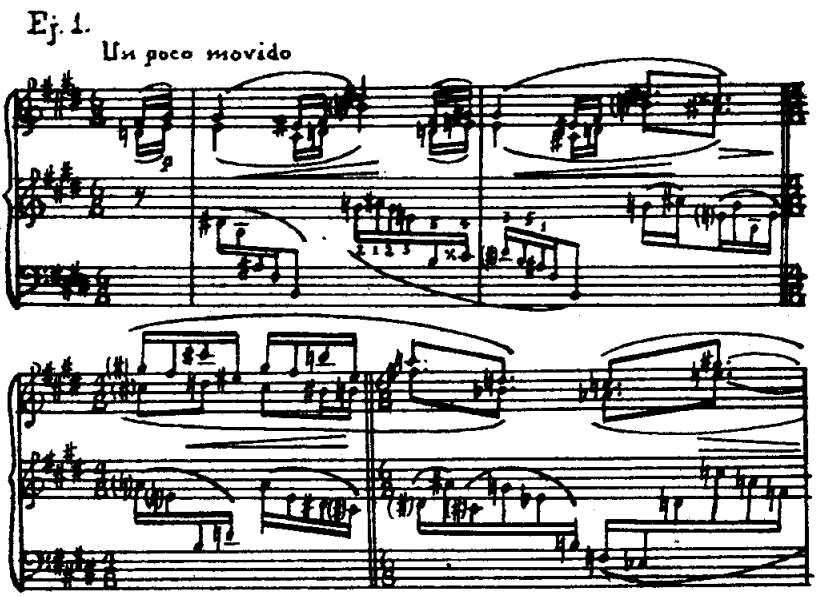
Las *Viñetas* son «Cuatro Piezas para piano solo» dedicadas a «Wanda que fué mi compañera, 1927». Tales son el título, dedicatoria y fecha, puestos por el autor. Pertenecen las *Viñetas* a lo que podríamos llamar una primera época, a pesar de que las obras comprendidas en ellas fueron creadas hasta con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

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

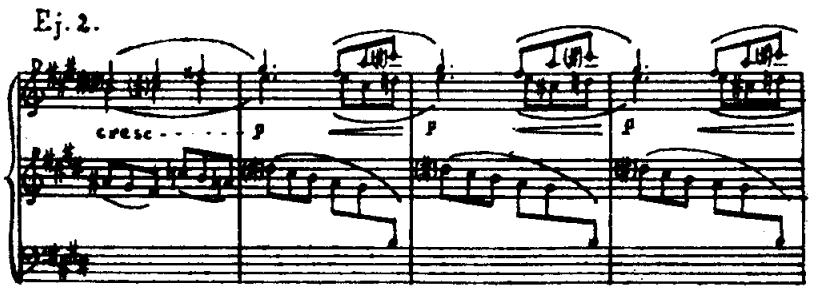
Como en casi todas las obras de esta primera época, en *Viñetas* predomina el sentido armónico sobre el contrapuntístico, siendo que ésta será la característica fundamental de este compositor, a partir del *Cuarteto N.º 1*. En la primera de ellas «*Galante*» encontramos un Santa Cruz que se puede decir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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

Ej. 3.

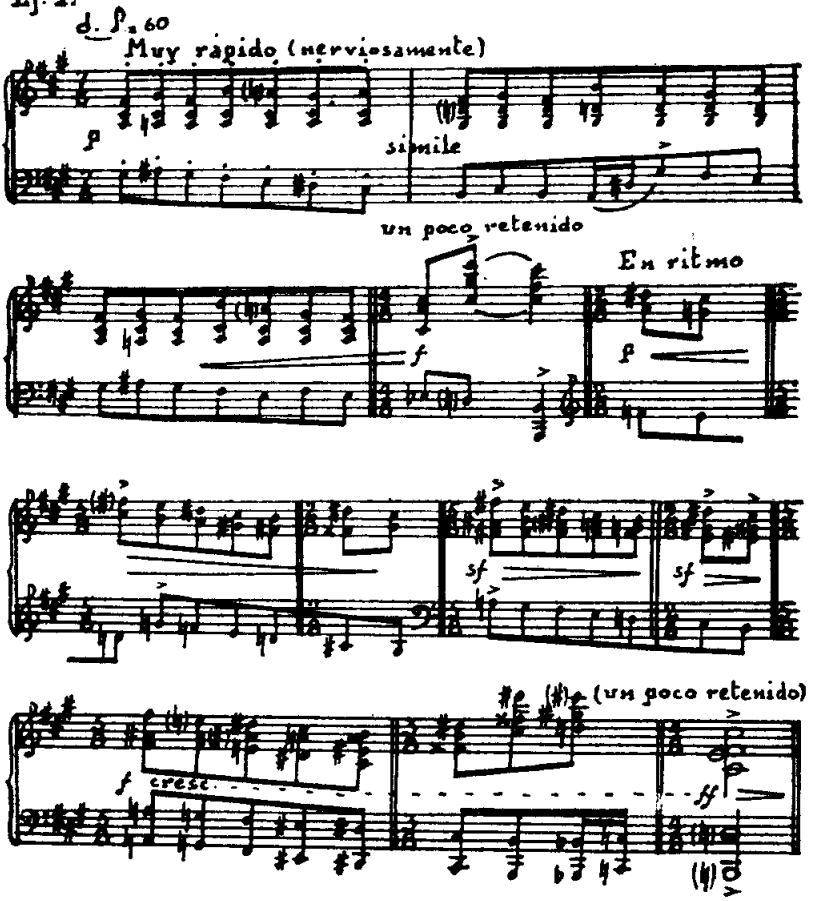
A partir del compás veintiocho, la obra se hace más flexible; más bien diríamos más espontánea y más de acuerdo con el espíritu imperante en las dos Viñetas anteriores. Al final volvemos a encontrar el parentesco con Leng, especialmente con la parte inicial de su lied titulado «*Cima*», donde sonoridad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

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

Este trozo podría ser catalogado como una «toccata» o un «perpetum mobile», dadas sus características formales. Tiene una vivacidad rítmica extrarordinaria, en la que alternan los compases de

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

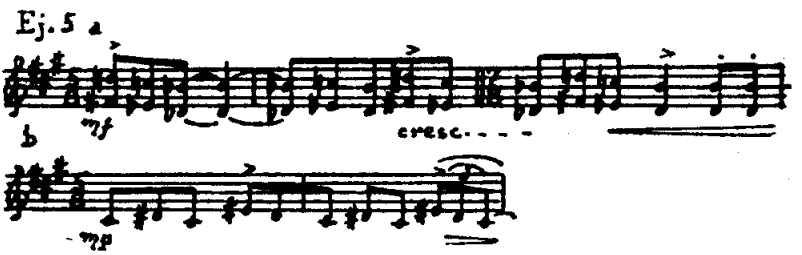
Ej. 4.



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

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

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



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

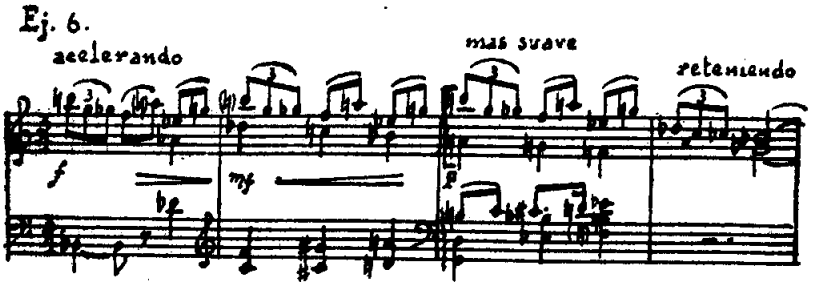
* * *

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

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

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

Ej. 6.

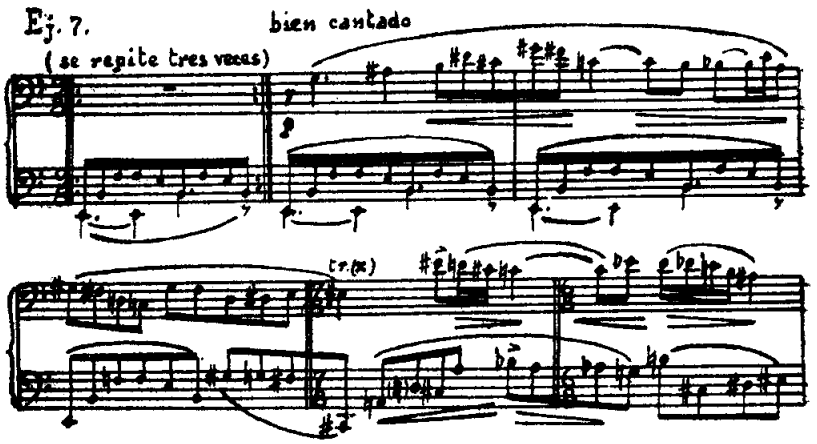


Al escuchar la obra comentada, uno se da cuenta cabal de cómo un motivo bien elaborado y que responde a una emoción auténtica, puede bastar para expresar con claridad y potencia una idea poética, también clara y potente.

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

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

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

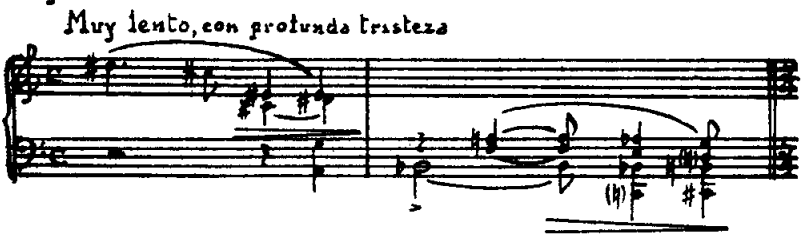


A partir del compás quince más o menos y hasta el veintisiete, la obra decae y pierde la fluidez del comienzo. Es como si se hubiera terminado el aliento de la frase larga y el autor comenzara una elaboración que perjudica el sentido musical. En el compás veintiocho aparece el bajo obstinado, pero esta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

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

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

Ej. 8.

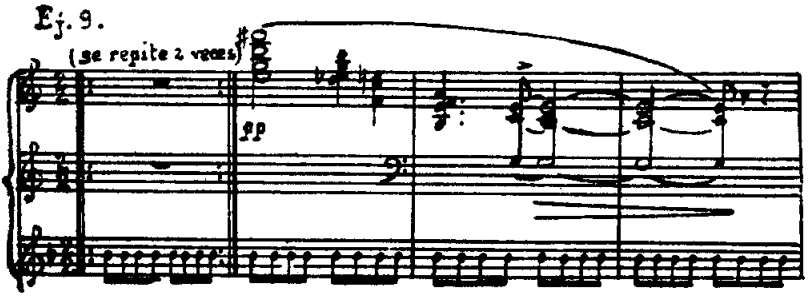


El cuarto poema es el menos logrado de todos. Las ideas musicales están demasiado desmenuzadas y es como si el espíritu que reina en los demás, se hubiera alejado temporalmente. El carácter mismo de esta obra la acerca al estilo de las *Viñetas*. Un pequeño inciso genera toda la obra, pero a diferencia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

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

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

Ej. 9.



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

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

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

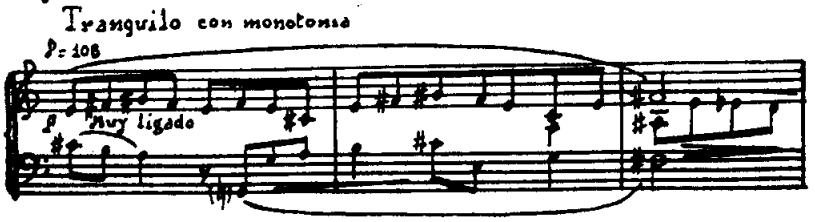
* * *

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

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

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

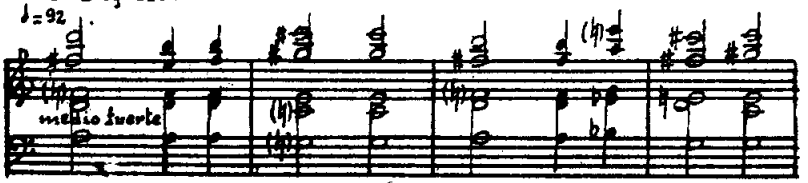
Ej. 10



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

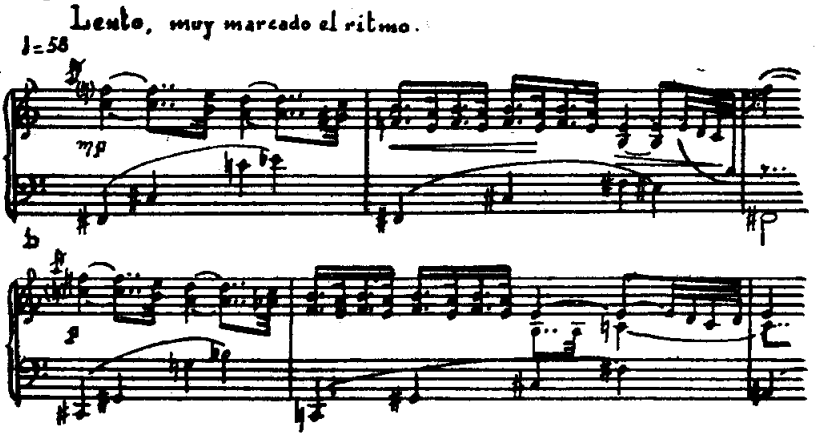
Un cortejo fúnebre en que el difunto es un pajarito y los dolientes son niños, no podía tener la gravedad ni la pompa de una marcha fúnebre común y corriente y así es como el autor ambienta «*El entierro del pajarito*» con una armonización muy diáfana, que se mueve especialmente en los registros agudo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

Ej. 11.



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

Ej. 12.

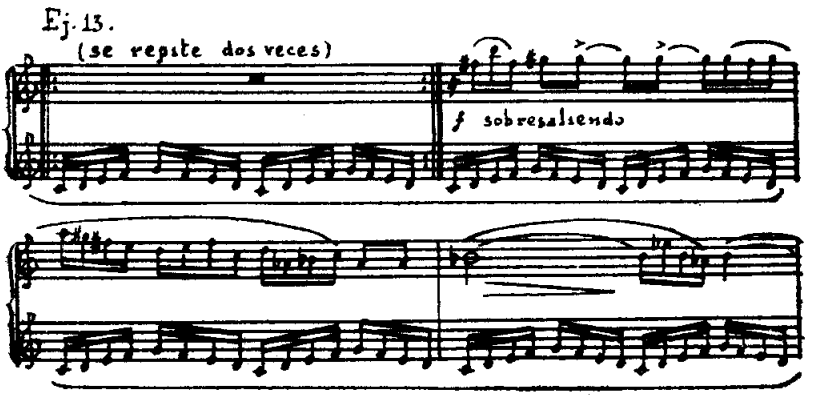


Se puede apreciar en los ejemplos anteriores que los dos compases iniciales de cada frase son iguales en su parte superior, pero cambian en el bajo, lo que les da una fisonomía armónica totalmente diversa.

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

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

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



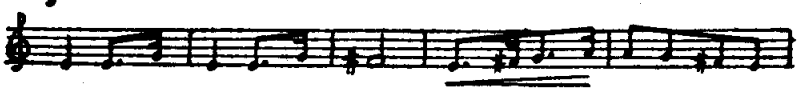
«*Lo que me dijo el enano*» es a nuestro juicio la mejor composición de las dos series de *Imágenes Infantiles* y si el autor no se enfada, diríamos una de las mejores obras para piano. Consta de treinta compases de cuatro cuartos y uno de tres, el décimo y a lo largo de todos ellos impera tal sentido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

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

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

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

Ej. 14.

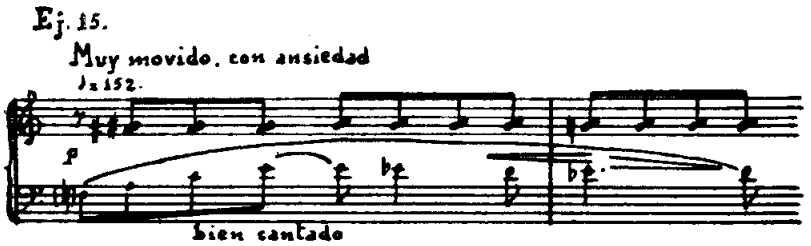


Esta línea melódica se repite exactamente igual en los ocho compases siguientes; en seguida hay once compases en que aparecen fragmentos de ella, en una progresión ascendente que nos lleva a otra frase de ocho compases en la que aparece la misma línea melódica original, ésta comenzando en un fa sostenido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

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

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

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



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

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

* * *

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

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

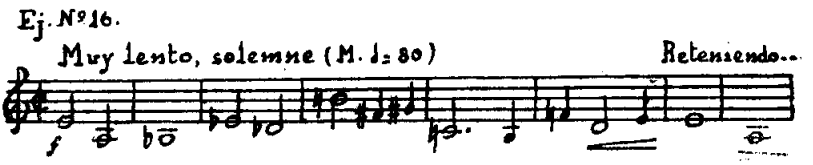
el primero al tercer movimiento, pero que por razones de la forma en que están tratados piano y orquesta, no logra el total cumplimiento de lo deseado.

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

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

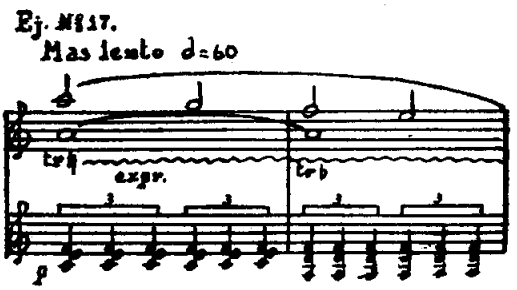
En la reducción para dos pianos, el autor indica siete variaciones, desde la primera entrada del piano hasta el compás sesenta y cuatro, o sea que corresponde una variación por cada nueva presentación del tema por el instrumento solista. A nuestro parecer todo ese período no es sino la exposición del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

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



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

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



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

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

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

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

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

Ej. Nº 18 A

Algo menos

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

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

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

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

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

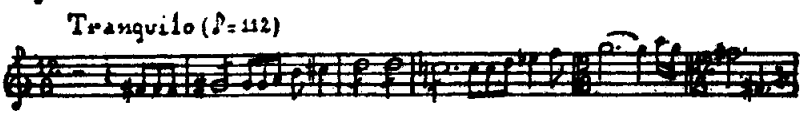
Después de una variación que comienza en el compás trescientos veintiuno, en la cual el piano tiene una figuración muy rápida en seisillos de corcheas y la orquesta, el tema y contrapuntos, llegamos a otra variación en la que Santa Cruz nos vuelve a mostrar lo rico de su temperamento romántico, pero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

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

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

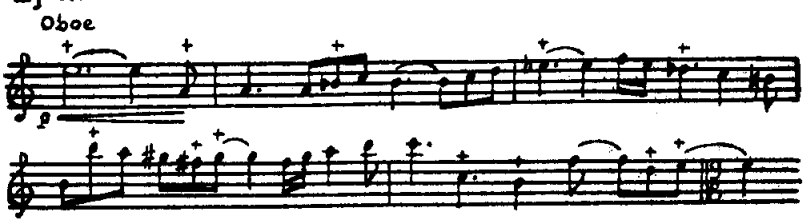
El segundo movimiento, «*tranquilo, con sereno y profundo recogimiento*», se puede dividir en dos grandes secciones; la primera de ellas llega hasta el compás cuarenta y dos y la segunda se inicia con la entrada del piano en el compás cuarenta y tres y llega hasta el fin de esta parte. Todo el trozo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

Ej. Nº 19.



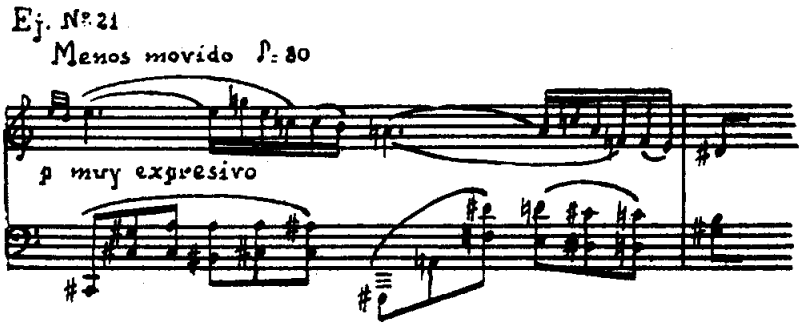
Este vehículo melódico y el que hace oír el corno inglés en los compases nueve y diez, son los que forman el primer período de esta sección. El segundo se inicia en el compás diecisiete con un tema expuesto por el oboe segundo, cuya segunda parte es la misma que toca la flauta en los compases cinco,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

Ej. Nº 20



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

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



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

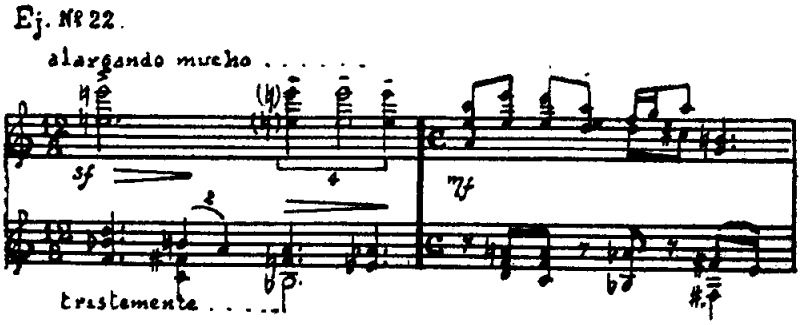
En esta sección volvemos a encontrar puntos en los que se pierde la claridad de la intención musical, en algunos casos debido al recargo de orquestación y en otros al excesivo número de partes reales. Es lo que a nuestro modo de ver sucede en los compases cincuenta y nueve y sesenta, en que la orquestación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

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

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

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

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



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

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

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

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

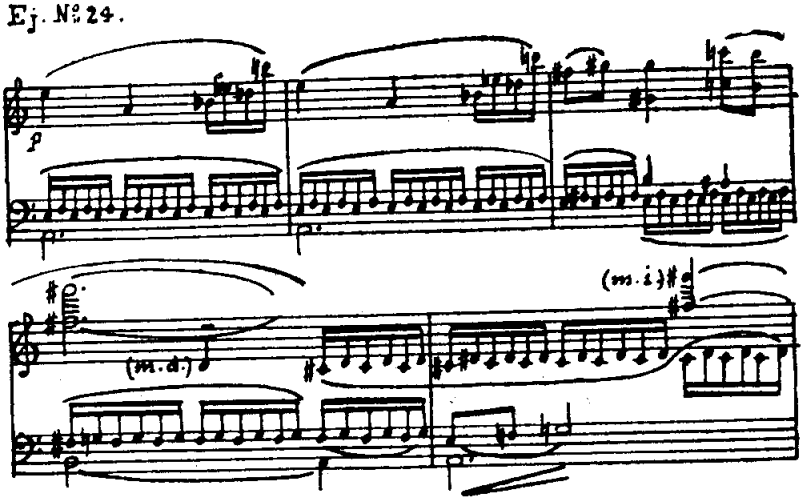
de las pequeñas obras para piano hasta las grandes obras formales de este compositor, podemos distinguir algo de Rebikoff, Shostakovich, Tchaikowsky, Prokoffief. En el caso presente bien podría ser Rimsky-Korsakoff o Borodin.

Ej. Nº 23

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

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

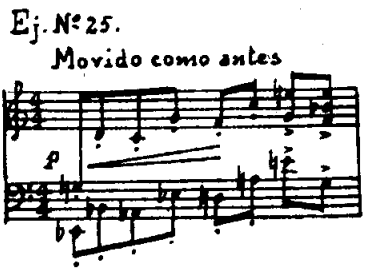
Ej. Nº 24.



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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