LOS "LIEDER" DE SANTA CRUZ

POR

Gustavo Becerra

DENTRO de su ya voluminosa producción, Domingo Santa Cruz revela una marcada tendencia hacia la música dramática. Su bien cimentada cultura humanística parece haberlo llevado en la mayoría de los casos a tomar su inspiración de asuntos literarios. Estos asuntos proceden de tres fuentes de la literatura poética francesa, como en el caso de sus primeros «lieder» inéditos, de la literatura hispanoamericana y especialmente de su propia pluma.

De la personalidad de Santa Cruz cabe destacar su predilección por las estructuras monumentales, que resultan en su mayoría, a través de las producciones de este autor, obras de tesis con exigencias técnicas exhaustivas. Por esta razón, no es raro notar la proporcionalmente escasa producción que ofrece del género «lied», ya que la mayor parte de su actividad creadora se ha concentrado en la solución de problemas de mayores proporciones.

Es importante destacar el profundo conocimiento del idioma que revelan las obras dramáticas de este autor, tanto en el aspecto sonoro, en el cual logran un tratamiento fluído y natural de la prosodia, como los aspectos lógicos y emotivos, en los que su agudeza analítica le permite establecer con precisión la trayectoria emocional que entraña el texto, curva que sabe destacar con gran variedad de matices.

La calidad de hombre de estudio que caracteriza al autor que me ocupa, tiene un puesto importante en la determinación del tipo que va ofreciendo su música a lo largo de su producción. Influído de toda nueva tendencia o teoría, su creación toma en su trayectoria, el aspecto de un cauce que sirve a dos fines: la expresión de sus emociones y la conquista de nuevos horizontes. Es muy difícil si no imposible, precisar cuál de estos dos factores es el que determina en un momento dado aquellos pensamientos musicales que una vez vertidos en el pentagrama, pueden ser sometidos a nuestro examen.

La producción vocal de Domingo Santa Cruz tiene la importancia de haber sido el campo de sus primeras creaciones. En torno del año 1925, en que la intelectualidad chilena se nutría de fuentes europeas no hispánicas, no es raro encontrarse con que la creación para canto apareciera en forma inevitable en francés, alemán e italiano. Parece ser que la nostalgia del viejo continente, especialmente de Francia, punto casi obligado de viaje de nuestros intelectuales, hiciera pensar con cierta retiscencia a los compositores chilenos,

en escribir obras que no mostraran en forma evidente su raigambre europea, que según las predilecciones ambientales era signo de distinción y prestancia. De esto se desprende que los primeros «lieder» de Domingo Santa Cruz fueran escritos sobre poesías francesas, siguiendo el ejemplo de Alfonso Leng que escribía en alemán y Enrique Soro que escribía en italiano.

El presente estudio está dedicado sólo a su producción de canto y piano que ha visto la luz pública y que está contenida en su mayor y más importante parte en dos series; «*Cuatro Poemas*» para canto y piano (1927), con texto de Gabriela Mistral, y «*Cantos de Soledad*» (1936), sobre textos del autor.

Los *Cuatro Poemas* sobre textos de Gabriela Mistral revelan el estado de avidez técnica y efervecencia intelectual que parecen haber dominado al autor durante la época en que los escribió. Pueden agruparse en dos secciones que representan tendencias opuestas: «*Arbol Muerto*» y «*Tres Arboles*» que podían ser clasificados en una tendencia atonalista y «*Piececitos*» y «*La Lluvia Lenta*» que responden en un sentido general a una tendencia más bien impresionista. Esta es notoria en las últimas obras ya citadas de este autor, que, aunque muchas veces reprimida, toma por momentos el primer plano en el campo general de sus obras como ocurre en su *Primer Cuarteto* y especialmente sus *Preludios Dramáticos para orquesta.*

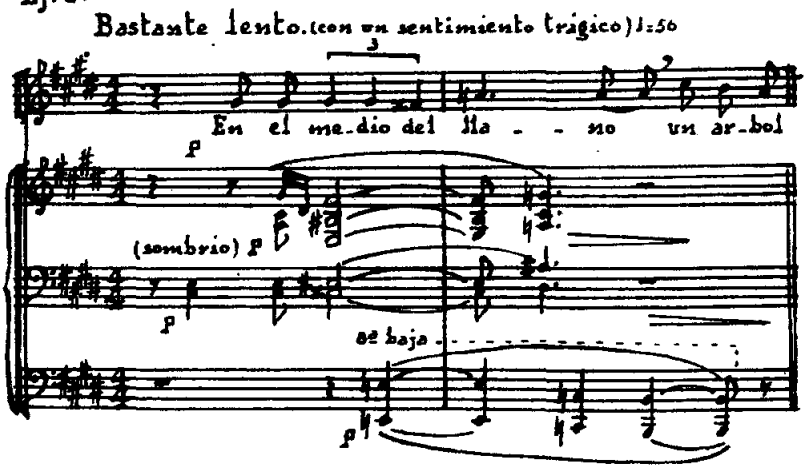
Examinaré en primer término el grupo compuesto por «*Arbol Muerto*» y «*Tres Arboles*». Estas obras, por su cromatismo, estructura melódica y planteamiento armónico, responden a una tendencia alemana post-wagneriana, cuya modulación constante y de creciente frecuencia, permiten clasificarlas en la corriente estética que culminará con la dodecafonía.

«*Arbol Muerto*» presenta, a pesar de su evidente estructura de cohesión motívica, un vago aspecto que permitiría clasificarla como composición discursiva (no estrófica) de organización ternaria, debido a que al aproximarse a su término, parafrasea en una forma más o menos evidente el primer párrafo de este trozo.

Del análisis aplicado por separado a la línea cantante y al acompañamiento se desprende que el autor ha pretendido entregar la responsabilidad estructural de la obra al piano, pues si bien la voz podría sostenerse sin el comentario instrumental, es evidente que responde a un tratamiento de recitado arioso, en donde el predominio del texto hace reposar en este último su sentido, atenuando los compromisos de lógica lineal pura.

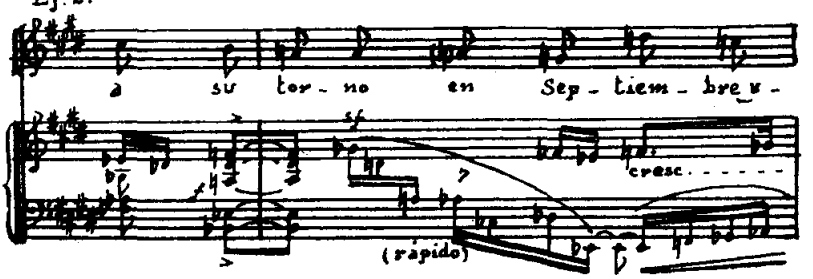
En los dos primeros compases de esta obra (N.° 1) se exponen la totalidad de los motivos que, en todas sus formas de presentación

Ej. 1.



(directa, inversa, retrógrada, aumentada y variada), constituirán la base de la estructura melódica y muchas veces también la armónica de este lied de tendencia atonal (N.° 2). Estos motivos son de fuerte raigambre wagneriana, la cual se acentúa por momentos por obra de la trama cromática.

Ej. 2.



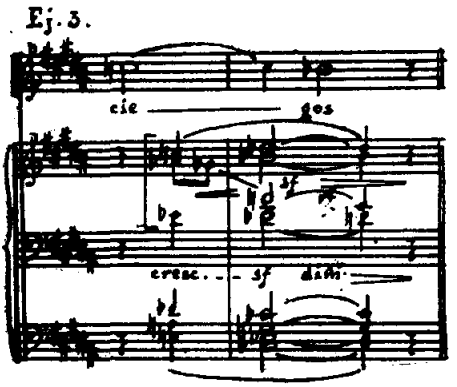
El acompañamiento presenta dos formas diferentes; una de tendencia polifónica y otra de tendencia armónica, figurativa, en el siguiente orden: A (polifónica), B (figurativa), C (polifónica), D (figurativa) y E (polifónica).

Sin embargo, en todos los pasajes predomina un sentido más bien armónico.

«*Tres Arboles*» presenta un curioso caso de comunidad de giros con la obra arriba considerada, pues en sus tres primeros compases muestra al igual que «*Arbol Muerto*» todo su material motívico, el que por rara coincidencia es el mismo, aunque el aspecto que presenta a primera vista parece no evidenciarlo.

En lo que respecta al tratamiento de la voz, presenta las mismas características que la obra anterior, por lo que también constituye un arioso en la parte vocal, con un denso acompañamiento pianístico.

La escritura de ambas partes, lo mismo que en la obra anterior, tiende al dodecafonismo, y aparecen por momentos, series casi completas (N.° 3), que muestran con frecuencia evidente, la totalidad



de los grados de la escala cromática. Sólo un pasaje es ajeno a esta descripción (muy inquieto, más movido), el que también se aleja de los motivos iniciales.

A diferencia del poema anterior, no presenta una organización ternaria y es igualmente discursivo.

Este trozo puede dividirse en cuatro secciones, en las cuales se nota un decreciente tratamiento de la polifonía. La tercera de estas secciones presenta un aspecto figurativo. Por estas razones, hacia el final, este trozo se acerca más al recitado que al arioso.

El segundo grupo en que he dividido estos «Lieder» sobre textos de Gabriela Mistral, presenta una fisonomía bastante diferente del anterior. El tratamiento armónico es de tipo colorístico, dentro del cual no hay una densidad tan marcada como en el grupo anterior, sobre todo en lo que se refiere al número de sonidos distintos que integran los acordes. La curva melódica está en estos últimos, más cerca del Aria que en los anteriores, pero jamás alcanza la cuadratura de ésta.

La intensidad del factor impresionista predominante de este grupo varía de «*Piececitos*» a «*La Lluvia Lenta*», para lograr una forma clara y continua en este último. El acompañamiento tiene en estas obras un sabor más tradicional que en las primeras, porque se mueve en ese constante insistir en pequeños motivos que dan a

la parte instrumental, un ambiente de «Preludio», al que nuestro oído clásico-romántico está habituado. Este hecho se acentúa especialmente en «*La Lluvia Lenta*», que es un ejemplo de música unitaria (durchkomponierte Musik). Esto ocurre también a «*Piececitos*» pero en menor grado, debido a la organización A, B, C, A′, D, A″,—que le da una estructura que aunque no resulta periódica, tiende a ser de tipo cerrado.

Todo el material de «Piececitos», consta de dos motivos que son confiados en su parte más importante al piano, mientras la voz ha sido tratada, como superación de las limitaciones del recitado estricto que implica en este caso, por razones de prosodia y rima, motivos que están presentes a lo largo de todo el trozo.

Hay en «*Piececitos*» un perpetuo y suave roce entre el sentido binario del piano y el ternario, tan frecuente en el canto.

El Lied «*La Lluvia Lenta*» con que finaliza este breve estudio de la serie *Cuatro Poemas* con textos de Gabriela Mistral, es el que presenta la fisonomía más clara de toda esta colección. Es éste un trozo en que el discurso musical nunca se interrumpe para dirigirse en un constante fluir a través de imperceptibles fluctuaciones agógicas hasta el final, en donde parece extinguirse como resultado de una supresión gradual de recursos.

Aparte del material motívico de la línea cantante, que es muy sencillo, fluído y ajustado a la prosodia, el acompañamiento presenta una escritura figurativa que preludia a lo largo de esta obra que construye sus motivos a base de arpegios que el autor sabe apartar de lo convencional. Si se agrupara este trozo en partes, éstas tendrían que subordinarse a sus cinco tipos predominantes de figuración, que en su alternación dan una estructura a la obra.

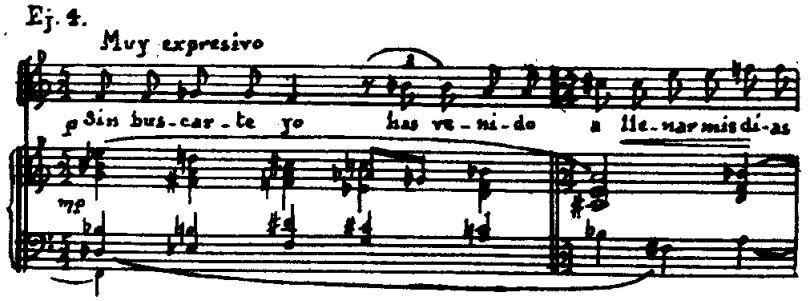
Al fin del estudio de esta importante serie que constituye *Cuatro Poemas* sobre textos de Gabriela Mistral, de Domingo Santa Cruz, se puede decir que son un buen ejemplo que nos ha legado de su elocuente inventiva y espíritu de avanzada.

La segunda serie de Lieder de Domingo Santa Cruz titulada *Cantos de Soledad*, presenta una fisonomía mucho más uniforme que la anterior colección ya examinada. Sólo el primer canto «*Dolor*», muestra cierta tendencia hacia la fragmentación motívica constatada en «*Arbol Muerto*» y «*Tres Arboles*» examinados anteriormente.

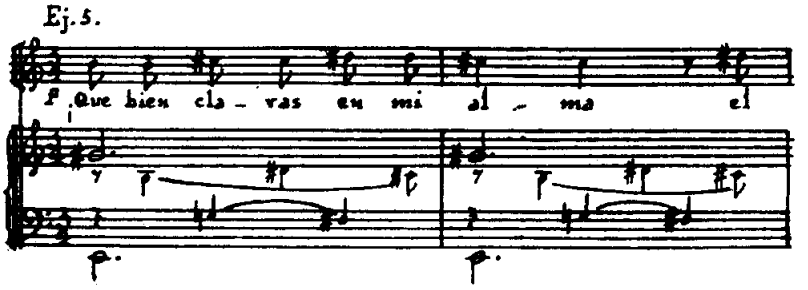
Los otros dos cantos presentan un definido aspecto de «Lied» tradicional, con una fuerte tendencia al acompañamiento a base de «obstinados» y una melódica más cercana al tipo de Aria, especialmente la *Canción de Cuna*, que si no es un Aria Da Capo, por lo menos envuelve una estructura de aspecto ternario. En general, «*Can-*

ción de Cuna» es un preludio con una línea melódica superpuesta.

Dolor en su estructura ambientada en forma libre con un sentido A, B, A′, presenta un carácter de Arioso trágico de gran economía de motivos. La primera parte A (N.° 4) tiene por característica

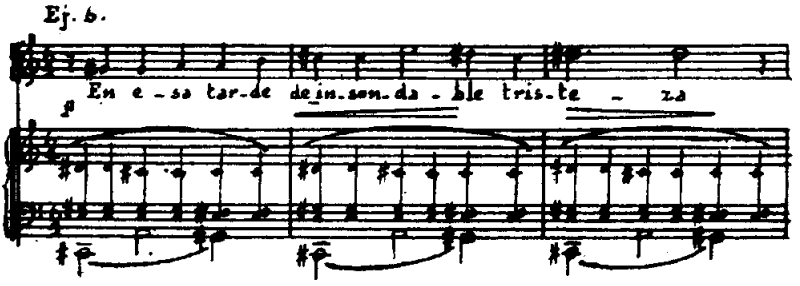


el enlace de acordes por movimientos contrario y la segunda parte B (N.° 5) por las síncopas y en menor grado por la figuración ar-



mónica. La tercera parte A′ tiene la misma fisonomía que la primera parte. Es una de las obras que mejor responden al sentimiento denso y profundo que caracteriza en general a la obra del autor.

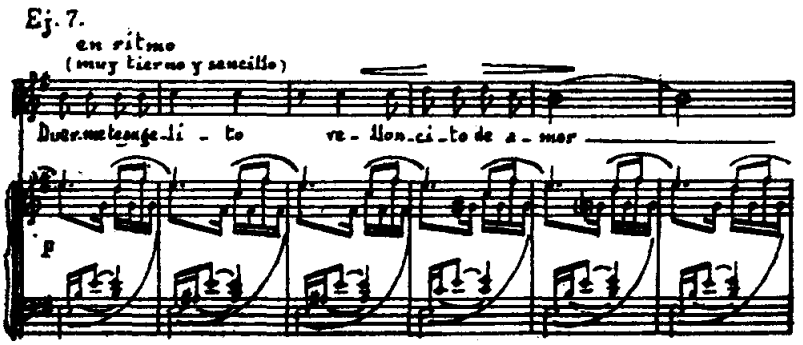
El segundo de los *Cantos de Soledad*, *«Madre Mía»* es, en casi toda su extensión, un obstinato (N.° 6), con leves fluctuaciones y



una transformación y variación en el momento del climax (enjugaba tiernamente mis lágrimas), para retornar luego al obstinato que por alternar con la variación, da al trozo cierto aspecto de canción ternaria.

Esta obra que prepara un climax por insistencia y lo obtiene por variación, tiene un sentido obsesionante plenamente logrado a pesar de sus exiguas proporciones.

La *Canción de Cuna*, como ya se ha sugerido, tiene aspecto de un preludio con una línea melódica superpuesta (N.° 7) y conside-



rado en general, es un Lied típico. Es de las creaciones más tonales de Domingo Santa Cruz y casi aparece como una concesión dentro de sus principios y predilecciones. La estructura ternaria que se deriva de la línea melódica, aunque sólo insinuada, es efectiva y da al trozo un aspecto tradicional, en un ambiente de ligeraza que produce una unidad estrecha entre el texto y la música.

A través del estudio de estas obras tempranas del ingenio de Domingo Santa Cruz, se desprende que son al mismo tiempo obras altamente reveladoras de su fuerte sentido de avanzada de sus extraordinarias dotes de musicólogo. Hay ausencia absoluta de muletillas y cada una de ellas representa un aporte muy distintivo en la trayectoria creativa de este excelente compositor chileno. El presente estudio, aunque no exhaustivo, contiene las facetas principales que a mi juicio caracterizan el sentido general de la obra de Domingo Santa Cruz y en especial el de su obra dramática.

En la actualidad, Domingo Santa Cruz está dedicado a la composición de una serie de «lieder», cuyos textos, escritos por él, se inspiran en diferentes ideas sugeridas por el mar. El hecho de que en la mencionada obra participa en su doble capacidad de poeta y músico, reafirma los conceptos emitidos anteriormente acerca de su personalidad y en especial en relación con sus *Cantos de Soledad*,

que prueban igual que éstos, el sentido unitario de su creación dramática y el temperamento esencialmente humanista de que es poseedor. En esta última creación vuelve sus ojos hacia la naturaleza, una de sus fuentes predilectas de inspiración. Frente a ella se aparta de adoptar una actitud puramente contemplativa, y orienta sus ideas conforme a lo que haría un dramaturgo con los caracteres de su obra. Ello me mueve a afirmar, tal vez aventurando una profecía, de que la cumbre de la creación dramática de Santa Cruz, aún no ha sido alcanzada. Quizás si ésta cristalizará en el futuro, en alguna creación escénica, género aún no abordado por el autor y que creemos, puede ofrecerle las más amplias posibilidades para exteriorizar su rico acerbo poético-musical.

Audiciones escogidas:

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

Volver