

LA PRIMERA SINFONIA DE SANTA CRUZ

P O R

Vicente Salas Viu

LA crítica musical se limita en nuestro ambiente a la reseña de los conciertos. Carecen los diarios, en ausencia cada día menos justificada por el desarrollo de la cultura artística chilena, de suplementos semanales o de artículos desligados de la crónica del acaecer inmediato. Con lo que ocurre que hechos de trascendencia en la evolución de la música contemporánea, la de dentro como la de fuera de Chile, no reciben la consideración detenida que merecen ni son examinados sino con esa rápida mirada al pasar, común rasero para todos.

No pretenden estas líneas cumplir la función cuya ausencia tanto se echa de ver. No podrían pretenderlo; en primer término, porque llenar ese vacío sería fruto de una labor continuada y no de un artículo esporádico. Sólo, en forma modesta, buscan atraer por un instante el interés de los lectores sobre el estreno de una composición chilena del más alto significado: la Primera Sinfonía, en Fa, de Domingo Santa Cruz, interpretada hace poco por Víctor Tevah y la Orquesta Sinfónica de Chile.

Simplemente el ser esta Sinfonía la primera de autor chileno que se ejecuta después del estreno en 1920 de la Sinfonía Romántica de Enrique Soro es bastante motivo para la atención que reclamamos. Pero hay más. La Sinfonía de Santa Cruz ha sido distinguida en un concurso internacional, el Premio Reichhold, donde se presentaron centenares de grandes obras sinfónicas escritas por figuras destacadas en la creación musical de todo el continente. Y es desde luego, si se prescinde de esas consideraciones externas, la obra de mayor amplitud y de más vasto aliento emprendida en los dominios de la música chilena desde que Alfonso Leng ofreciera su poema sinfónico «La Muerte de Alsino» en Mayo de 1922.

Santa Cruz es un compositor difícil. Exigente de sí, su estilo no incurre en complacencias de las que suelen deleitar, en cómodo acarreo de tópicos románticos, al auditor superficial. Y sin embargo, en una composición como la Sinfonía que comentamos, tan fiel a lo mejor de su espíritu y realizada con medios técnicos de indudable complejidad, ha logrado el asenso unánime del público. Existe en ello una aparente contradicción. Nada más que aparente. Porque se

ha evidenciado en este caso, del que pueden deducirse muy variadas consecuencias, que el tan vilipendiado público tiene un criterio y una sensibilidad mucho más agudos de lo que pudiera deducirse al verle delirar con Tchaikowsky o someterse a la magia de los acordes mayores con pleno despliegue de los instrumentos de bronce. El público chileno, sobre todo después de la experiencia que representó el año pasado la audición íntegra de «El Arte de la Fuga» de Bach, necesita que se le haga justicia como a uno de los más capaces de comprender lo que es música en la música, libre de excipientes pseudo-sentimentales o pseudos-literarios que faciliten su asimilación. Volviendo a nuestro punto de partida, ¿por qué el público reaccionó en la forma que lo hizo ante la Sinfonía de Santa Cruz? No hay otra respuesta sino que en esta obra, la mejor lograda de su autor, el contenido y los medios de expresión se compenetran en el justo equilibrio que da vida a una creación de arte. En nada es más severa que en la creación artística la ley que niega validez a las buenas intenciones sin realización acabada. El artista se distingue del común de los mortales en saber dar forma a lo que puede ser intuído por los que no lo son.

Santa Cruz, en la obra que motiva estas notas, no sólo ha dado aliento a una verdadera sinfonía, sino que dentro de su forma ha recogido ideas propias llenas de vigor, que se expresan con un lenguaje no menos personal. Ninguna de las composiciones salidas de su mano acreditan como ésta la completa madurez alcanzada por el músico chileno en tan difíciles y con frecuencia arriesgados caminos como los elegidos por él.

Desde sus primeras composiciones demostró este músico una cierta tendencia hacia el lenguaje melódico y armónico de los post-impresionistas europeos. Quizá en los Poemas Trágicos para piano (1929) y en el Cuarteto N.º 1 (1930) es donde mejor se descubren los caracteres de ese lenguaje, con una acusada fluctuación tonal, por cromatismo, que hace bastante indefinida la tonalidad predominante en las piezas para piano. Se ofrecen también en estas obras dos rasgos fundamentales de su estilo posterior: un acendrado y peculiar sentido de lo trágico; algunos giros españolistas, como en el segundo tiempo del Cuarteto, que aparecen espontáneamente, sin propósito de estilización deliberada y acudiendo más a lo profundo que a lo externo de esa música. Santa Cruz, objetivo en extremo, de nada se halla más lejos que de cualquier forma de nacionalismo. En la pintura de las pasiones incluso, se inclina hacia lo abstracto. Le repugna la confidencia, la concreción de un sentimiento que pue-

da ser ajeno a la materia musical. Las Cinco Piezas para orquesta de cuerdas (1937) son la obra más perfecta de esa etapa inicial y el punto de partida de todo lo realizado después. Están ya escritas en una técnica armónico-contrapuntística de que ha de servirse fielmente en adelante; los matices impresionistas que todavía se advierten en composiciones anteriores, desaparecen. Las disonancias no se producen por la superposición vertical de notas sobre las fundamentales de los acordes, sino en el movimiento de las partes reales de la polifonía. Su idioma armónico, en suma, nace directamente de la conducción de las voces.

Estas características de las Cinco Piezas para cuerdas se señalan con menor precisión en el Cuarteto, que constituye el antecedente de la obra a que nos referimos y que hemos señalado como la cumbre de la primera manera de su autor. También en el Cuarteto la tonalidad se afirma inequívoca dentro del tratamiento disonante de las partes y de sus frecuentes pasajes politonales. Las secciones trabajadas en una libre polifonía alternan con otras construídas sobre notas pedales o «legatos» de gran extensión que fijan la tonalidad predominante. En las Piezas para orquesta de cuerdas, donde el concepto armónico que alternaba en el Cuarteto casi en paridad con el estricto contrapunto ha cedido tanto de su parte, se muestra, en la segunda de ellas, un pedal cromático de cinco tiempos en movimiento lento que, por sus repetidas apariciones, constituye una especie de bajo obstinado. Procedimiento que se emplea, en pasajes más breves, en otros momentos de la obra.

Una fuerte expresión dramática domina el desarrollo de las Piezas para cuerdas. El sobrio patetismo que se percibe en composiciones anteriores alcanza en ésta todo su relieve, enriquecido por el dominio absoluto de la materia sonora y de rasgos substanciales, ahora ya tan claros, de su peculiar estilo.

A la altura de las Cinco Piezas para orquesta de cuerdas queda preciso que tanto como la admiración por maestros del contrapunto moderno, un Hindemith por ejemplo, ha pesado en la formación del músico chileno un frecuente contacto con las creaciones de los madrigalistas del Renacimiento. Y digo de los madrigalistas porque cuanto en ellos se encierra de armonía cromática, dentro de su escritura modal, ejerce un influjo más fuerte sobre Santa Cruz que el contenido técnico o expresivo de los polifonistas religiosos. La fluidez y libertad del tratamiento de las partes en estas Piezas orquestales y en las obras que a continuación las siguen, son madrigalescas. Las Canciones para coros de 1940, los Tres Madrigales a cinco voces de

este mismo año, las Tres Canciones a cuatro voces iguales de 1941, son verdaderos madrigales, por su forma y por su espíritu. Como también ocurre con la Cantata de los Ríos para coros y orquesta (1941), al menos en las dos partes que de ella se han ejecutado. Ambas representan dos extensos madrigales acompañados por orquesta, con su libre desarrollo, sus momentos descriptivos,—del sentimiento que las cosas provocan más que de las cosas mismas,—y en cualesquiera de sus otros aspectos que se consideren en un análisis desapasionado.

En 1942, con las Variaciones en tres movimientos para piano y orquesta, Santa Cruz aborda por primera vez en forma resuelta la composición para un magno conjunto sinfónico. Salvo en el último tiempo, la función del piano en estas Variaciones es más bien la de un instrumento concertante, en el estricto sentido de la palabra, que la de un solista.

Son muchos los problemas que el músico se plantea en esta primera obra sinfónica de vastas proporciones, discutible en muchos aspectos y bastante desigual. La forma arcaica del Passacaglia que adopta el movimiento inicial, la densidad de la escritura contrapuntística, que se vierte en una orquestación demasiado sorda, no favorece el efecto general que produce. Sin embargo, encierra numerosos aciertos. Esta partitura puede ilustrar mucho a quien un día pretenda explicarse los entresijos de una personalidad compleja y entregarle verdaderas revelaciones sobre su evolución. Es la obra crucial de Santa Cruz y, desde luego, representa una experiencia insuperable en la senda de su madurez, aunque para el público, desligado de estas preocupaciones, no tenga el interés de otras menos significativas.

Las Variaciones para piano y orquesta fueron seguidas por la Sinfonía Concertante con flauta solista (1945), en la que, dentro de las peculiaridades de esta especie de música, intermedia entre la sonata de cámara y la sinfonía, son resueltos con destreza los problemas de concepción, forma y lenguaje que plantea el máximo de los géneros orquestales. Concretamente desde el punto de vista de la orquestación, la Sinfonía Concertante es un paso decisivo sobre la obra anterior. La Sinfonía en Fa y los Preludios Dramáticos para orquesta son compuestos poco después. Los Preludios se mueven en la atmósfera cara a su autor y bien conocida de un patetismo sofrenado y en cierto modo madrigalesco también. El rasgo más importante en ellos para la evolución que señalamos es que el músico aquí maneja ya con la misma soltura que antes las voces, en obras tan

acabadas como los Madrigales de 1940, los recursos de la orquesta, que resaltan el color armónico y el contenido expresivo de las tres breves piezas con absoluta compenetración. La raíz de su éxito residió sobre todo en esto, en la alianza de su fondo y su forma, de los medios técnicos y de los sentimientos que por ellos se traducen. La escritura de los Preludios es netamente sinfónica, sin el lastre de técnicas más complicadas que perjudicó al discurso sonoro en las Variaciones.

La Sinfonía en Fa está escrita para una gran orquesta, mucho más amplia, sobre todo en bronces y percusión, que el modelo habitual. Aumento de los recursos sonoros que se corresponde con el ensanchamiento de la forma y que se sostiene por el vigor de las ideas y el largo alcance de su factura. En un sentido estético, la Sinfonía se relaciona con las mayores de Brahms, Primera o Cuarta; laten en ella los mismos ambiciosos propósitos del neoclasicista romántico. Ofrece también ese peculiar equilibrio de una técnica contrapuntística con un lenguaje sólo posible después de la revolución armónica del wagnerismo que se halla con frecuencia en Brahms. El color orquestal, singularmente en el primer tiempo, si algún punto de contacto tiene con músicos del pasado es con Brahms. Ahora bien, su dinámica, su monumentalidad, pertenecen a tendencias contemporáneas en el arte sinfónico que ninguna relación conservan con la aludida. Sin olvidar lo relativo de apreciaciones de esta índole, nos atreveríamos a decir que el primer tiempo de la Sinfonía de Santa Cruz es el que responde en mayor grado al estilo de su autor en obras como las Variaciones para piano y orquesta y el que, por tanto, más estrechamente se vincula con aquel sinfonismo centroeuropeo. Es el más denso de escritura y el de una orquestación más opaca. Su triunfo sobre obras anteriores radica en la bien trabada construcción, no obstante su extenso desarrollo. Que incluye en realidad dos secciones de trabajo temático y una elaboración prolongada asimismo de las dos ideas fundamentales de su forma de Sonata y de otras secundarias de un gran relieve en el contenido de este tiempo e incluso en la Sinfonía en general. Ya que existe en ella una velada manifestación de propósito cíclico, al servir un motivo-puente entre el primero y el segundo tema de ese primer movimiento como germen de la melodía del Andante y no carecer de parentesco con el estribillo del Rondó final.

El segundo tiempo es con mucho una de las páginas más impresionantes de este compositor y de toda la música moderna americana. El Santa Cruz de los Poemas Trágicos y de los Cantos de

Soledad, el de las Piezas para orquesta de cuerdas y de los Madrigales vuelve a mostrarse aquí en toda su profundidad, con una fuerza de expresión adolorida que sobrecoge. No es sólo la patética melodía, en su continuo pasar y repasar de unos instrumentos a otros, cargándose más y más de sentido, quien recoge esa expresión en su integridad; tanto como ella, el fondo armónico añade matices, teje zonas de sombra en torno a la línea purísima del canto que se desliza; gime o se exalta en perfecta comunión de ambos. La escritura orquestal participa de las mismas cualidades. Nada se estorba y todo contribuye a la expresión total.

El tercer tiempo presenta una forma de Rondó-Sonata, rica de posibilidades y animada por una vena rítmica inagotable. La multiplicidad de elementos presentados a favor del doble carácter que en su construcción presenta este tiempo, se sintetiza al cabo por la oposición entre un coral, sereno, diáfano, y el burlesco ritmo del tema del Rondó. La dinámica con que los dos elementos están trabajados en la extensa Coda, que recapitula el espíritu de toda la Sinfonía, tiene algo de beethoviana. En cuanto a la orquesta, en todo el movimiento, las densas combinaciones de timbre que restan brillo a otras páginas sinfónicas de Santa Cruz, incluso el primer tiempo de esta Sinfonía, han desaparecido para verse reemplazadas por una instrumentación dúctil, ágil, donde abundan hallazgos felices de disposición instrumental. Algunos críticos han señalado en este tiempo una brillantez a la rusa, en una línea que pudiera ser la que partiendo de Mussorgsky va a dar en las últimas creaciones de Prokofieff. Apreciación que al pie de la letra, en un examen detenido de la partitura y de los recursos técnicos puestos en juego, peca de inexacta. Pero no así en cuanto a la impresión auditiva. En el fondo, no se trata sino de una coincidencia del estilo peculiar de Santa Cruz, al lograr su plenitud en el terreno sinfónico, con el más avanzado de nuestra época. Son los giros de un idioma común a nuestro tiempo los que incitan a esa clase de referencias y abren el apetito de paralelos, insistimos, sólo en parte arbitrarios.

Muchos son los comentarios que pueden hacerse a una obra como la Primera Sinfonía de Santa Cruz que despliega tantos puntos de enfoque. Sobre todos ellos uno ha de imponerse: que el músico chileno ha impreso en su Sinfonía un avance decisivo a la creación musical de esta nación.