

# LOS CUARTETOS DE CUERDAS DE SANTA CRUZ

P O R

Juan Orrego Salas

**E**L cuarteto de cuerdas es, por definición, uno de los más altos medios de expresión dentro de la música. Todo sensacionalismo y virtuosidad le está negado y es por lo tanto un género que puede compararse al del ensayo en literatura; menos monumental que la novela o la opopeya y a la vez menos privativo que la epístola familiar.

La música de cámara no se presta con la facilidad de otros géneros al estímulo sensorial del oído o de los centros nerviosos de nuestro organismo, y esta característica que podría expresarse como ausencia de toda espectacularidad está especialmente sintetizada en el cuarteto de cuerdas. Dos violines, una viola y un violoncello, no pueden aspirar sin exceder los límites de sus propias posibilidades, a lograr los impactos que constantemente alimentan el sensualismo de la obra de un Wagner, de un Tchaikowsky o de un Strauss. Esto es precisamente lo que inviste al cuarteto como una de las formas por excelencia de la música pura, donde el espíritu mismo de este arte aparece en abierta oposición a la materialidad del elemento exclusivamente sonoro, del efecto, del vicio virtuosístico del ejecutante.

Por otra parte, la intimidad misma de este género lo aparta de hecho de ser un vehículo que se preste para la conquista de las grandes masas, permaneciendo en un terreno adonde sólo puede llegar el auditor culto y preparado, capaz de valorizar el significado de la música en la más abstracta de sus condiciones.

En lo que se refiere al creador, la música de cámara y en especial el cuarteto, exigen no sólo una preparación teórica óptima, sino que un verdadero dominio de los elementos expresivos en todos sus aspectos, formales, armónicos, contrapuntísticos, que sobrepasando los estrechos límites de la academia se encaminen a la expresión de sentimientos personales, sirviéndose de los medios más corrientes de la técnica. El recurso colorístico, que constituye una parte importante del lenguaje sinfónico y que con tanta facilidad consigue efectos novedosos, está desterrado de este género, como también todo móvil que aspire a la conquista de adeptos con las envolventes intensidades sonoras de un «tutti» orquestal.

---

Si el cuarteto pertenece a ese tipo de música que Saint Saens describía como «algo que penetraba en el oído como por un umbral, en la razón como por un vestíbulo y que salía aún más rápido», ello cuenta exclusivamente para el auditor que no puede ir más allá que la sensación primaria, que juzga el arte en la medida de lo que él pueda retener en la memoria después de su primer contacto con éste. El cuarteto a medida que penetra más y más en el campo de la música pura, mayor concentración exige por parte del auditor, y en razón directa de ésta aumenta la perdurabilidad de su mensaje.

No sin razón tantos maestros han recomendado a sus discípulos no escribir el cuarteto N.º 1 antes de haber escrito y tirado al canasto una media docena de obras de este género. Al advertir lo expresado no están sino estableciendo la madurez que requiere una creación de este tipo y la experiencia que para triunfar en ella se necesita.

---

Entre los compositores chilenos de todos los tiempos, Domingo Santa Cruz es, por diversas razones, el que con mejores resultados ha abordado este género. Los dos cuartetos de cuerdas que figuran en su lista de obras y los ensayos de juventud que dentro de este tipo de composición realizara durante sus años de estudio con Conrado del Campo en España, son fehaciente prueba de lo afirmado.

Las obras mencionadas pesan dentro de su actividad creadora, no sólo por su inobjetable calidad, sino que también por la importancia que tienen como punto de partida o centro generador de una técnica que Santa Cruz aplica muy corrientemente en sus composiciones sinfónicas.

No sería aventurado el aceptar desde luego la premisa de que no son pocos los elementos que en la obra orquestal de Santa Cruz proceden de un lenguaje formado en las limitaciones inherentes a la escritura del cuarteto de cuerdas, puesto que no deja de ser corriente en ésta, la presencia de procesos armónicos y contrapuntísticos, típicos de este género de composición, como también las exigencias de un virtuosismo que con mayor propiedad corresponde a las posibilidades de ejecución individual que al unísono de una masa de instrumentos.

Lo que afirmamos, mirado por el reverso de la medalla o sea contemplado a la luz de sus cuartetos mismos, nos haría ver con qué frecuencia el empuje dramático característico del lenguaje de Santa Cruz, lo lleva casi a sobrepasar los límites donde el conjunto

---

de cámara comienza a requerir del ámbito sonoro de la orquesta de cuerdas.

Es esta dualidad de empujes, del cuarteto hacia la orquesta y viceversa lo que resulta más característico en el estilo del compositor y lo que en cierto sentido lo conecta muy de cerca con los últimos cuartetos de Beethoven y con la ambición sonora de las seis obras de este género de Béla Bartók.

Puede decirse que Santa Cruz se ha colocado frente al cuarteto de cuerdas con la misma libertad de acción con que procedieron los dos músicos citados, sin perder de vista aquellos elementos que son razón de ser de la música escrita para este conjunto, pero desprendiéndose de las amarras que éstos mismos puedan significar para la libre expresión de sus ideas; impersonalidad en la que muy corrientemente hemos visto caer a compositores de tanta alcornia como Paul Hindemith.

---

Los dos cuartetos de Santa Cruz proceden directamente de esa línea que podría trazarse entre el Beethoven del op. 127 adelante, hasta los seis cuartetos de Bartók, deteniéndose en Hindemith por lo que este músico pueda significar en su artificio contrapuntístico y en Debussy, cuya única obra de este género sigue aún alimentando a la creación de nuestros días, especialmente en el terreno de la armonía.

El romanticismo y en especial todo aquello que procede de la esfera de Wagner y Brahms, que tan decididamente ha servido de sustento estilístico a la obra sinfónica y dramática de Santa Cruz, juega un papel de secundaria importancia en sus cuartetos. Ello se explica primordialmente por el hecho de la fisonomía tan marcadamente armónica que adquieren estas obras en manos de los grandes patriarcas de la época post-beethoveniana, aspecto que aparece como absolutamente opuesto al espíritu del compositor chileno. Prefiere, especialmente impulsado por las razones históricas que se explican más adelante, remontarse a los ejemplos de los polifonistas del alto Renacimiento, a los de la escuela del Madrigal Dramático italiana, de donde procede en esencia el cromatismo de su escritura lineal, al contrapunto de Bach o a los maestros que ya hemos señalado de épocas posteriores.

Sin embargo, el resultado de todas estas influencias se viene a percibir con posterioridad a los primeros ensayos de Santa Cruz en el campo del cuarteto de cuerdas, o sea de aquellas incursiones

---

puramente académicas que realizó bajo la tutela de Conrado del Campo en España y que el propio compositor se preocupó de excluir las de su lista de obras años más tarde.

Lo esencial de su estilo ya existe en el *Cuarteto N.º 1 op. 12* y las transformaciones que éste puede haber experimentado en la segunda de estas obras, o son producto de la madurez adquirida, o de la clarificación de ciertos procedimientos técnicos cuyos gérmenes estéticos son comunes a ambas creaciones.

Si en otra época nos inclinamos a pensar en el *Cuarteto N.º 1* como en una primera etapa dentro de la formación del estilo de Santa Cruz, cuyos resultados sólo vienen a percibirse en los años que escribe el *Cuarteto N.º 2 op. 24*, hoy a la luz de ambas obras, nos apartamos de esta idea y las situamos dentro del mismo plano, como composiciones concluidas y seguras, perfectamente caracterizadas, y a nuestro modo de ver, como lo más valioso que pueda exhibirse dentro de su excelente obra de creación musical.

---

En 1920, el nombre de Santa Cruz comenzó a figurar dentro del creciente movimiento de renovación que surgió en la vida musical chilena, a raíz de la posición manifiestamente reaccionaria que sustentaba la oficialidad artística del país, que no veía más allá de lo que podía ofrecerle la ópera italiana del siglo XIX y un limitado número de obras sinfónicas del Romanticismo.

La necesidad de dar vuelo a sus sanos impulsos reformistas, hacen que Santa Cruz busque el apoyo de un grupo de jóvenes músicos que por esos años permanecían dispersos o bien, estaban afeiados a las esferas oficiales sin comulgar con sus principios. Algunos de éstos, simples aficionados y otros, experimentados en el ejercicio profesional de la música, se unieron a su alrededor para dar forma a la «Sociedad Bach», que pasó a ser un verdadero frente de batalla desde el cual se combatió en contra de lo establecido. Una de las armas eficientes empleadas entonces, fueron los conciertos públicos ofrecidos por el Coro de la mencionada institución, cuyos programas incluyeron, tal vez por primera vez en Chile, obras de los grandes maestros de la polifonía renacentista, como también las creaciones vocales e instrumentales de Bach y las de un buen número de compositores modernos.

Dentro de este atormentado período, Santa Cruz realizó sus primeros ensayos de composiciones, trabajo que hubo de ser compartido con su activa labor de Director de Coros e incansable lucha renovadora.

Echadas las raíces de todo un movimiento que culmina con la reforma del Conservatorio Nacional de Música en 1928 y con la creación de la Facultad de Bellas Artes en 1929, Santa Cruz interrumpe temporalmente su participación en éste ausentándose de Chile con un cargo diplomático que lo lleva a Madrid, donde permanece por el espacio de dos años, los de 1922 y 1923.

Se produce allí su contacto con Conrado del Campo, a quien recurre para completar los estudios de armonía y contrapunto iniciados en Chile con Enrique Soro. El distinguido maestro español lo pone de lleno a practicar fuga y al mismo tiempo le da las bases de sus primeros conocimientos de orquestación, los que Santa Cruz completa más tarde por sí mismo.

De esa época procede la creación de un *Cuarteto de Cuerdas en sol menor*, que no figura en la actual lista de sus obras y cuyo manuscrito fechado Madrid, Junio de 1923, conserva las correcciones hechas por su maestro Conrado del Campo.

Esta obra de juventud, o más bien trabajo de clase, prescribe el recio dominio de la forma que va a caracterizar a las creaciones posteriores de Santa Cruz, como también su preferencia por una escritura lineal que sin lugar a dudas procede de la fuga y que en un alto porcentaje sirve de sustento a todos sus desarrollos. Aunque forzados a permanecer fiel a los principios más académicos, cada uno de los movimientos de este Cuarteto, revelan una soltura poco corriente en el manejo del contrapunto y un empuje dramático, que pese al hecho de remontarse al modelo de las obras de este mismo género escritas por Beethoven, ya dejan ver lo esencial que más tarde podrá exhibirse como lo característico de su obra.

La fuga que ocupa gran parte del desarrollo del primer tiempo, basada en el mismo tema que aparece como base de todo el Cuarteto, anticipa en cierto sentido esa natural preferencia del compositor por este tipo de procedimiento contrapuntístico, cuyos más altos resultados los encontraremos veinticinco años después en el movimiento final de su *Cuarteto N.º 2*, despojado aquí de todas las amarras académicas exigidas por las aulas y adaptado a los principios más propios de la armonía contemporánea.

La escritura cíclica conscientemente buscada por el compositor en este primer ensayo, no vuelve a repetirse en lo sucesivo, subsistiendo como natural resultado de su práctica la estrecha unidad que siempre logra dar a todos los temas de una misma obra.

Puede decirse que esta composición es una sinopsis de todos los recursos empleados por Beethoven en la escritura de cuartetos, donde Domingo Santa Cruz ha recogido su valiosa experiencia en

la práctica de este género, preparando el terreno para una expresión más personal en las dos obras que escribe posteriormente.

Pero a pesar de la sumisión a los cánones beethovenianos, hay en este trabajo de juventud elementos de una prosodia musical que más tarde desarrollará el compositor como exponente de un estilo perfectamente individualizado. Entre éstos no dejan de ser corrientes las interrupciones de los desarrollos contrapuntísticos, pletóricos de cánones e imitaciones de toda índole, por medio de comprimidas cadencias homófonas, de gran densidad a veces, como las que encontramos antes de la exposición de la segunda idea del primer movimiento del ensayo realizado bajo la tutela de Conrado del Campo, e inmediatamente antes del apareamiento de la segunda copla del movimiento final del *Cuarteto N.º 1* (Ej. N.º 1 y 2).

Ej. 1.

*poco rit.*

Ej. 2.

The image contains two musical examples, Ej. 1 and Ej. 2, each consisting of four staves of music. Ej. 1 is marked 'poco rit.' and features dynamics such as 'ff' and 'sf'. Ej. 2 also features 'ff' dynamics and includes articulation marks like 'v' (accents) and 'tr' (trills). Both examples show complex contrapuntal textures with overlapping lines and frequent rests.

En el cuarto movimiento «bastante movido» del *Cuarteto N.º 2*, vuelve a producirse un caso parecido, aunque aquí acompañado de una curiosa ornamentación de carácter marcadamente español en el violín primero y violoncello, pero que en todo caso cumple con la función de crear un reposo armónico en medio de una nutrida co-

rriente de líneas polifónicas, desempeñando a la vez el papel de segunda idea (Ej. N.º 3).

Ej. 3.

The image shows a musical score for Example 3, consisting of four staves. The notation is complex, featuring polyphonic textures with various rhythmic values and melodic lines. The score is written in a style typical of 20th-century musical notation, with a focus on harmonic and contrapuntal relationships. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music is organized into measures, with some measures containing multiple notes and rests, creating a dense and intricate texture.

Pasajes como los señalados tienen la función específica de crear reposos armónicos en medio de la inquietud contrapuntística en que por lo general se mueve el lenguaje del compositor y responden a verdaderos fenómenos de puntuación, que se producen como necesidad vital de insertar respiraciones en medio de su nutrida polifonía de voces.

Un caso parecido encontramos en ciertas detenciones en extensos pasajes de carácter extático, que por lo general aprovechan las figuraciones melódicas desprendidas de temas anteriores y superpuestas a largos pedales. Este tipo de trozos se presenta como una característica común a los dos cuartetos de Santa Cruz, como también al que escribiera en España, lo que ilustramos en los ejemplos N.º 4, 5 y 6.

Cada uno de estos pasajes vuelve a situarse dentro de la obra respondiendo a la imperiosa necesidad de crear respiraciones de carácter armónico entre procesos manifiestamente lineales, además de desempeñar el papel de incisos preparatorios al advenimiento de una sección importante dentro de la estructura formal de la composición.

El ejemplo N.º 4 corresponde al primer movimiento del *Cuarteto de Madrid*, trozo que aparece inmediatamente antes de la iniciación de una elaborada fuga basada en el tema principal de éste.

## Ej. 4.

Musical score for Example 4, consisting of four staves. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The second staff has a similar melodic line with some rests. The third staff contains a bass line with quarter and eighth notes. The bottom staff has a bass line with eighth and sixteenth notes, often beamed in groups. There are various articulations like slurs and accents throughout.

El ejemplo N.º 5 pertenece al cuarto movimiento «animado y alegre» del *Cuarteto N.º 1*, y está situado antes de la presentación de la primera copla del rondó.

## Ej. 5.

Musical score for Example 5, consisting of four staves. The top staff has a melodic line with a 'dim.' (diminuendo) marking. The second staff has a melodic line with a 'trif.' (trill) marking. The third staff has a bass line with a 'trif.' marking. The bottom staff has a bass line with a 'trif.' marking. There are various articulations like slurs and accents throughout.

Finalmente el ejemplo N.º 6 corresponde al último movimiento del *Cuarteto N.º 2* y se produce inmediatamente antes del comienzo del desarrollo. Obsérvese en éste la figuración entregada a la viola, que procede de la segunda idea citada en el ejemplo N.º 2.

## Ej. 6.

Musical score for Example 6, consisting of four staves. The top staff has a melodic line with a 'aumentando' (crescendo) marking. The second staff has a melodic line with a 'trif.' (trill) marking. The third staff has a bass line with a 'f' (forte) marking. The bottom staff has a bass line with a 'f' marking. There are various articulations like slurs and accents throughout.

La ilustración anterior revela que no siempre el reposo de una o más voces del cuarteto en largos pedales u «ostinatos», adquiere un significado puramente armónico. Por el contrario, muy frecuentemente nos encontramos con pasajes de este tipo que desempeñan un importante rol de exposición temática, como lo son los contenidos en los ejemplos siguientes, tomados de los Cuartetos N.º 1 y N.º 2 respectivamente (ej. N.º 7 a y b).

Ej. 7. a

Vi. II  
Viola

b.

Vi. II  
Viola

The image shows two musical examples, labeled 'Ej. 7. a' and 'b.'. Example 'a' features a single staff for Viola II. The upper part of the staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and slurs. The lower part of the staff contains a bass line with long, horizontal notes, some of which are marked with a 'p' (piano) dynamic. Example 'b.' also features a single staff for Viola II. The upper part of the staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and slurs. The lower part of the staff contains a bass line with long, horizontal notes, some of which are marked with a 'p' (piano) dynamic. The notation is in a standard musical style with a treble clef and a key signature of one flat.

Siguiendo el curso de estas detenciones del proceso contrapuntístico por medio de estructuras predominantemente armónicas, verdaderos signos de puntuación situados en partes importantes de los desarrollos, nos encontraremos con otros elementos que aunque desempeñan similares objetivos, tienen una fisonomía algo diferente a los ya especificados. Los ejemplos N.ºs 8 y 9 nos muestran dos pasajes, uno del primer movimiento, «Allegro enérgico», del Cuarteto escrito en Madrid y el otro del tercer movimiento, «Tranquilo», del Cuarteto N.º 1. En ambos, el compositor se sirve de un antecedente contrapuntístico donde se procede por agregación de voces en forma canónica, partiendo del registro grave para rematar en el agudo y completar así el pilar armónico que actuará como consecuente o antítesis de la parte preparatoria, deteniendo bruscamente el movimiento lineal con la fuerza vertical de dos densos acordes. Este tipo de recursos es muy frecuente en los cuartetos de Beethoven, lo que en Santa Cruz adquiere un sentido de contraste agógico, de luz y sombra, mientras en el autor alemán aparece encuadrado por conceptos preferentemente cadenciales. No deja de ser curioso el observar que tales pasajes rematan en un silencio o en disminución de la velocidad previa, lo que subraya su carácter de respiración o puntuación.

Ej. 8.  
*Agitato*

Ej. 9  
*Agitato.* *Muy lento*

Hasta el momento nos hemos concentrado a señalar el importante aspecto de la puntuación dentro de la prosodia musical de Santa Cruz, terreno que abandonaremos momentáneamente para volver sobre él cuando nos refiramos al ritmo.

---

El fenómeno contrapuntístico de su música constituye una materia de tal calibre que si se quiere abordar desde el punto de vista científico-analítico, con miras a desprender ciertas conclusiones de orden estilístico, exigiría por sí solo un estudio separado y largo de realizar. Este aspecto, por el hecho de constituir la base más importante sobre la cual Santa Cruz se apoya para expresarse, tanto en el terreno sinfónico como en el de cámara, presenta un sinnúmero de intrincados vericuetos, pletóricos de toda suerte de sutilezas, que tienen un valor determinante en su estilo y que en el caso de este estudio son importantes de subrayar por lo que significan de valioso aporte a lo que es en esencia una buena escritura de cuarteto de cuerdas. Podría decirse aún más, que lo esencial en el estilo de sus cuartetos, gravita alrededor del fenómeno contrapuntístico, característica que una vez más conecta este tipo de obras de Santa Cruz con las de la última época de Beethoven, acentuándose en el caso del músico chileno la independencia lineal de cada voz, por el ensanchamiento del horizonte armónico que implica el divorcio con todas las trabas de la monotonalidad que defendiera el genio de Bonn como patrimonio de su obra.

Aún con todos los pies forzados armónicos, el primer movimiento del *Cuarteto de Madrid*, plantea soluciones contrapuntísticas que van a repetirse en los dos cuartetos posteriores, naturalmente liberadas de todas las trabas tonales que en la época de estudios con Conrado del Campo fueron impuestas por razones académicas.

Sorprendentemente parecido al caso de Beethoven es el hecho de que Santa Cruz escribiera en España un grupo de fugas para cuarteto de cuerdas, cuya elaboración establece en definitiva los elementos que iban a servir de base primordial a sus obras posteriores. Si aceptamos la premisa de que alrededor del Cuarteto N.º 17 en si bemol op. 133, la «Gran Fuga», de Beethoven, gravitan todas las obras de este género, desde el op. 127 al op. 135, o sea sus seis últimos cuartetos, el paralelo quedaría establecido, puesto que es indiscutible que las creaciones de Santa Cruz demuestran un contacto no menos evidente con todos sus tempranos ensayos y en especial con las fugas escritas en España.

La «Gran Fuga», originalmente escrita como movimiento final del op. 130 y aislada posteriormente de esta obra debido a las proporciones que adquirió, resume todas las características que en Beethoven demuestran una afición cada vez mayor por todos los sistemas de desarrollo contrapuntístico. El interés creciente que este autor confesara en sus últimos años de vida por la obra de Bach es, in lugar a dudas, un síntoma importante y posiblemente consecuen-

s

cia de su marcada predilección por la fuga. Si los pasajes fugados en sus primeros cuartetos eran incidentales, en las obras de su tercera época son no sólo frecuentes, sino que muchas veces adquieren proporciones monumentales, como sucede con la «Gran Fuga». Junto a ésta pueden citarse, la fuga con que comienza el *Cuarteto en do sostenido menor* op. 131, las tres que aparecen en las últimas sonatas para piano y una que escribió para quinteto de cuerdas en 1817 y que figura en la lista completa de sus obras con el número de opus 137.

Para Beethoven la aplicación del procedimiento de la fuga a las grandes formas puras de la música, establece en primer lugar el aprovechamiento del sujeto como base temática única en la composición; es decir que todo tema subsidiario resulta ser en cierto sentido una transformación del tema principal, generalmente investida de caracteres dramáticos contrastantes.

Este principio empleado en la «Gran Fuga», como lo ilustra el ejemplo N.º 10, lo encontraremos también en la fuga del primer movimiento del *Cuarteto de Madrid* y en el último del *Cuarteto N.º 2* de Santa Cruz. Obsérvese cómo Beethoven, valiéndose de variaciones rítmicas, transforma la personalidad del tema principal expuesto en la introducción de su mencionado cuarteto en cada una de sus presentaciones.

Ej. 10.

The image shows a musical score for Example 10, consisting of five staves. The first staff is marked 'Allegro' and features a trill (tr) above the final note. The second staff has a fortissimo (ff) dynamic marking. The third staff is marked 'Moderato'. The fourth and fifth staves are both marked 'Allegro'. The music is written in a single system with five staves, likely representing different parts of a string quartet.

La letra «a» de la ilustración anterior nos muestra el tema en la forma proclamatoria con que Beethoven lo expone en la introducción, la «b» es la adaptación de éste, al espíritu juguetón del «scherzo». En la letra «c» aparece revestido de un carácter más gentil y

en las letras «d» y «e» nos encontramos con dos transformaciones de éste, una (e) empleada como sujeto y otra (d) como contrasujeto de la exposición que sigue a la introducción basada en el tema «a».

Después de esta breve incursión dentro de la fuga beethoviana, constataremos en los ejemplos N.º 11 y N.º 12 la existencia de estos mismos principios en las fugas y desarrollos fugados de los cuartetos de Santa Cruz, quien recurriendo a los procedimientos más corrientes de la imitación contrapuntística, se sirve de ellos para mantener la unidad de una obra en la gravitación de ésta alrededor de uno o más temas y de sus diversas transfiguraciones obtenidas por vía de variaciones rítmicas, aumentación o disminución de sus valores.

El ejemplo N.º 11 contiene algunas transformaciones de la idea «a» presentada en el primer movimiento del *Cuarteto de Madrid*, y en la cual se basa toda esta composición, que como dijimos anteriormente tiene carácter cíclico. En las letras «b» y «c» se podrán observar transformaciones de esta idea por aumentación y variación rítmica respectivamente; en la «d» inversión y variación rítmica y en la «e» adaptación rítmica del tema al espíritu del «scherzo».

Ej. 11.

Primer mov.  
Allegro

Seg. mov. Largo.

Tercer mov. Molto vivace.

En la fuga que se inserta en medio del desarrollo del movimiento final del *Cuarteto N.º 2*, el sujeto (Ej. N.º 12 a) derivado del tema principal, se presenta en su forma natural durante la primera serie de entradas, luego se invierte (Ej. N.º 12 b) en el curso de unas com-

primidas imitaciones canónicas, en seguida se contrapone a su propia inversión y finalmente, en la coda de este movimiento aparece aumentado (Ej. N.º 12 c) y superpuesto al tema original del cual se extrajo.

Ej. 12.

$\text{♩} = 132.$

Los ejemplos anteriores (N.ºs 11 y 12) se refieren primordialmente a la unidad temática conseguida en los cuartetos de Santa Cruz por vía de variación o transformación de sujetos de fuga. Existen, no obstante, otros procedimientos que nos hacen volver a una afirmación que hiciéramos al comienzo de este estudio en el sentido de que, a excepción del *Cuarteto de Madrid*, en que el compositor buscó conscientemente una estructura cíclica, en los otros dos donde no subsiste el propósito de seguir este camino, quedan huellas de su temprana práctica, las que se revelan en cierta unidad temática generada por el empleo de incisos melódicos comunes, en todos o en gran parte de los temas principales de una composición, e incluso en ciertos complejos acompañantes.

Un caso interesante de este procedimiento lo encontramos en el *Cuarteto N.º 1*, en que las tres primeras notas del tema principal del primer movimiento (Ej. N.º 13 a) han dado origen a un sinnúmero de elementos empleados a lo largo de toda la obra.

El primero de éstos (b), pertenece a una figuración rítmica que sirve de base al segundo movimiento; el segundo (c), es la cabeza del tema principal de éste; el tercero (d), complejo acompañante en cada uno de los aparecimientos de la segunda idea y el cuarto (e), iniciación de la frase con que comienza la sección central de este movimiento. En el tercer movimiento esta figuración no está presente, lo que no deja de ser curioso, puesto que dentro del conjunto de los cuatro movimientos del *Cuarteto N.º 1* es éste el que más difiere de

los tres restantes, que guardan entre sí estrechas relaciones de estilo. Nos referiremos a él más adelante. Las ilustraciones «f», «g» y «h» del ejemplo N.º 13, corresponden respectivamente al primer tema; —refrán del rondó final,— a la primera copla y a una figuración rítmica que sirve de puente para llegar a la reexposición de los temas «f» y «g» del movimiento.

## Ej. 13.

a) Lento

b) Movido

c)

d)

e)

f)

g)

h)

i)

mf

La generosidad de que aparecen revestidos los elementos temáticos de los cuartetos de Santa Cruz, prestándose a esa apreciable cantidad de transfiguraciones ya señaladas, es especialmente valiosa para aquellos pasajes en que una voz instrumental lleva el tema y el resto de éstas forman parte de la base armónica que lo sostiene. Estos acompañamientos rara vez, — fuera de aquellos cortos fragmentos con pedales armónicos ilustrados en los ejemplos 4, 5, 6 y 7, — adquieren la fisonomía de «ostinatos» arbitrariamente seleccionados o de fondos en trémolo, como sucede en un corto pasaje del último movimiento del *Cuarteto N.º 1*. Estos sistemas, tan socorridos por los cuartetistas del siglo XIX y no menos corrientes entre los impresionistas, han sido reemplazados en Santa Cruz por sustentos armónicos que en alguna forma recogen elementos de derivación temática y que traen como resultado el poderlos escuchar con un sentido lineal, reconstitución de un tipo de contrapunto muy simple entre tema y complejo temático acompañante.

Las ilustraciones que aparecen a continuación (ej. N.º 14) muestran dos casos; el primero (a), es una reducción del segundo movimiento del *Cuarteto N.º 1*, en que se superpone al acompañamiento temático analizado en el ejemplo N.º 13 b, la primera idea de este tiempo y el segundo (b), es el puente que conduce a la segun-

da re-exposición del tercer movimiento del *Cuarteto N.º 2*, donde encontramos un «ostinato» extraído de la cabeza de la idea principal de éste y sobre él un elemento temático que sostiene la progresión armónica que aquí se produce y que remata en la tonalidad «mi» con que se inicia el scherzo.

Ej. 14.

Nada hemos dicho hasta el momento del problema formal en los cuartetos de Santa Cruz. Este aspecto contribuye de manera menos decisiva que otros a imprimir carácter a estas obras. El compositor, consciente o inconscientemente, ha permanecido apegado a las estructuras constructivas tradicionales, introduciendo en ellas aquellos cambios que necesariamente respondan a su posición de avanzada frente a los problemas de la armonía y de la tonalidad. La ausencia preconcebida de un plan tonal que limite el libre devenir de las ideas, y el ensanchamiento de las posibilidades de desarrollo contrapuntístico por medio de superposición de líneas melódicas en tonalidades diferentes, constituyen posibilidades que de hecho apartan formalmente al Cuarteto de nuestros días de los modelos anteriores. Ellas parecen satisfacer a Santa Cruz y alejarlo por el momento de toda incursión que conduzca hacia la generación de otras estructuras constructivas que se aparten de la sonata, de la canción binaria o ternaria, del «scherzo» con trío y del rondó-sonata. Constatado esto a la luz de sus dos cuartetos, —y para ello dejamos a un lado el ensayo de Madrid—, parece el compositor haberse afirmado en estos conceptos, puesto que la primera de las mencionadas composiciones demuestra una mayor libertad formal que la segunda.

No obstante, esta aparente indiferencia por renovar en el campo de la forma, es un factor que en nada entorpece la avanzada po-

---

sición de Santa Cruz ante todos los problemas de la armonía y del contrapunto, como tampoco puede restar frescura e individualidad a su rica imaginación creadora.

Es probable que sea el aspecto recién señalado aquél que conecta muy de cerca la posición de Santa Cruz con la de Hindemith, como también la que lo aparta de Bártok. En cambio con este último creador, al compositor chileno lo ligan estrechos lazos en el terreno armónico, en la ambición sonora que éste busca sirviéndose del timbre de las cuerdas, y en el empuje y convicción de sus propias ideas aplicadas a la más pura y abstracta de las expresiones artísticas. Es cierto que no llega a los extremos de Bártok en el aprovechamiento exuberante del colorido sonoro, como factor de expresión musical del cuarteto, como tampoco al despliegue de recursos virtuosísticos a que lo obliga la búsqueda de nuevos timbres. Podría decirse que Santa Cruz se coloca frente al cuarteto adoptando una actitud más austera que Bártok, y por otro lado, menos académica que Hindemith; es decir, la de un latino entre un eslavo y un germano.

Sin embargo, su latinismo no está tan expuesto como otros a una desmedida influencia impresionista, la que en el caso del cuarteto sigue rindiendo pleitesía a la magnífica creación que Debussy legara a la humanidad dentro de este género. En los dos cuartetos de Santa Cruz quedan algunos rastros de influencia debussyana, pero éstos de ninguna manera permiten ser señalados como una característica importante de sus obras de este tipo. Esto lo coloca en una posición muy especial dentro de la música chilena, donde todos los cuartetos que se han escrito son parientes directos, unos hijos y otros nietos, no más lejanos, del de Debussy.

Es posible que en Santa Cruz esa dosis de germanismo que se ha infiltrado en su estilo, recogida tal vez por vía de su obra sinfónica, lo hayan protegido de una influencia desmedida de Debussy.

Lo latino, en cambio, se revela con meridiana claridad en sus cuartetos. El hispanismo orientalista de muchos de sus temas ya es un síntoma evidente de ello, y una razón más que vuelve a colocarlo en contacto con Bártok. La ornamentación de muchos temas, procedentes seguramente del folklore árabe transplantado a España, empleado inconscientemente por Santa Cruz, y la fisonomía del canto popular eslavo que Bártok recogió tan a menudo en sus cuartetos, se parecen extraordinariamente. Si en este aspecto Santa Cruz y Bártok vuelven a darse la mano, pronto se separan; el chileno, encauzando sus temas dentro de las imposiciones de las formas tradi-

cionales, y el gran genio húngaro dando libre curso a su temperamento esencialmente rapsódico.

Bástenos algunas citas extractadas de su *Cuarteto N.º 1* (ej. N.º 15) que agregadas a las contenidas en los ejemplos N.º 3 y N.º 13 a, servirán para probar lo afirmado.



Volvamos al problema de la forma en los cuartetos de Santa Cruz. El hecho mismo de que los diversos movimientos de estas obras se encuadren en las estructuras constructivas tradicionales, no significa en modo alguno, —ya lo hemos dicho—, que el compositor con ello traicione la posición de avanzada que defiende en otros aspectos de su creación.

En general, la forma en Santa Cruz responde a la creación de espacios de tensión y relajación musical y al equilibrio que entre éstos se establece. El que la unión dentro de un proceso musical continuado, de estos espacios, pueda sintetizarse en tres grandes secciones llamadas exposición, desarrollo y re-exposición, o «scherzo», trío y «da capo», tiene poca importancia frente a la que tienen los procedimientos empleados para llegar a ella, o sea para lograr establecer la afinidad, correlación y contraste entre cada una de sus partes. Esto que en épocas pasadas se consiguió a base de las relaciones establecidas entre las diferentes tonalidades que circundaban a una que hacía las funciones de eje principal, constituye un axioma descartado de hecho por el compositor chileno, sin que para ello requiera apoyarse en los académicos principios que los dodecafonistas ofrecieron como único medio para zafarse de las trabas del tonalismo.

En los cuartetos de Santa Cruz la forma no está basada en un incontrolado potpourri, como tampoco en el agrupamiento arbitrario de determinados materiales temáticos. Ella responde a los dictados de una profunda convicción, determinada en algunas instancias por el roce contrapuntístico de las voces frente a un centro de atracción armónica, y en general por los contrastes que se producen entre las diferentes ideas melódicas o rítmicas que se enfrentan unas con otras.

En el primer movimiento del *Cuarteto N.º 2*, el contraste agógico de dos temas dramáticamente opuestos, se resuelve conforme al esquema de la forma sonata clásica, cuyo proceso de desarrollo armónico gira alrededor de un centro tonal «sol» y de su dominante «re». Sin embargo, toda consideración armónica es secundaria si se enfoca desprendida de la premeditada oposición de dos temas (ej. N.º 16 a y b) que generan el referido fenómeno de tensión y relajación, por diferencias de caracteres. El primero (a) enérgico y de marcado impulso ascendente plantea claramente la quinta sol-re, del acorde de sol mayor o menor, puesto que el resto de las voces emplean indiferentemente el si becuadro o si bemol. El segundo (d) es, en cambio, de carácter modulante, de índole preferentemente lírico-melódica y se expone sobre un pedal re-la del violoncello, que establece de inmediato la relación de dominante con respecto a la tónica «sol» del primero.

Ej. 16.

a) *Animado, con pasión (1. 160)*

b) *Menos movido*

Durante el desarrollo, los dos temas citados se oponen para crear, el primero pasajes de gran actividad rítmica y de un apasionado impulso motor, que constantemente parecen levantarnos hacia una cumbre difícil de alcanzar. Ante esta acción, responde de inmediato el reposo lírico de la segunda idea. Esta nos coloca en un plano menos atormentado, que siempre resuelve cromáticamente después de la repetición casi literal de dos compases de tres negras y dos corcheas, que se comportan como tesis de una antítesis que parte de un do natural (blanca con punto) con que se inicia todo un período descendente de relajación. La mencionada figura, marcada en sus dos repeticiones en el ejemplo N.º 16 d, es la que durante el desarrollo se emplea como elemento individualizador del citado tema y como expresión genuina del contraste que se ha querido establecer con respecto a la primera idea.

No deja de ser curioso el observar que al re-exponerse el primer tema, se repite dos veces seguidas la cabeza de éste, la segunda vez una octava más arriba, y deteniéndose en un acorde de blanca, lo que muestra una deliberada intención de hacer notar su empuje ascendente (Ej. N.º 17).

Ej. 17.

The musical score for Example 17 consists of four staves. The first measure is marked with a fortissimo (ff) dynamic and the tempo marking 'fem.'. The second measure is marked with a mezzo-forte (f) dynamic and also 'fem.'. The music shows a clear ascending melodic line in the upper staves, ending with a white note chord.

Los acordes que coronan cada una de estas repeticiones, especies de re mayor superpuestos a mi bemol, inician todo un período de tensión armónica, que cubre a toda la re-exposición, donde incluso se ha suprimido el pedal que acompañó a la presentación de la segunda idea en la exposición, y que finalmente resuelve en una brillante cadencia sobre el acorde de sol mayor con que termina este tiempo.

Casos como el del primer movimiento del *Cuarteto N.º 2*, los encontramos corrientemente en este tipo de obras de Santa Cruz, o sea aquellos en que toda la estructura formal responde al contraste entre ideas antagónicas y a la tensión dramática que entre éstas se establece. No menos evidente que el ejemplo recién comentado, es el del movimiento final de este mismo cuarteto, donde se contrapone al tema eminentemente contrapuntístico que sirve de idea principal y que genera el sujeto de la fuga insertada en su desarrollo (Ej. N.º 12), otro de carácter específicamente armónico y estático (Ej. N.º 3).

Existen, no obstante, otros procedimientos como el del tercer movimiento «Tranquilo» del *Cuarteto N.º 1*. Aquí la oposición entre complejos temáticos contrastantes desaparece debido a la presencia de un solo tema, lo suficientemente generoso como para pro-

veer los elementos que se pondrán en juego durante el curso del movimiento. Este tipo de composición demuestra una tendencia innata hacia la creación de perpetuo desarrollo en estilo semi-rapsódico, pero Santa Cruz la evita encauzando sus ideas hacia un cierto tipo de re-exposición donde vuelve a presentarse el tema único en su estado original después de la desintegración experimentada durante el desarrollo.

El mencionado movimiento del *Cuarteto N.º 1* nos presenta un tema de gran extensión (ej. N.º 18), divisible en tres elementos que por separado se oponen polifónicamente unos con otros (a, b y c).

Ej. 18.  
Tranquilo (1: 42)

El movimiento en cuestión comprende cinco secciones: la primera, donde el tema se expone tras una breve introducción basada en la cabeza, parte «a» de éste. En la segunda se desarrolla polifónicamente la idea principal, destacándose sus elementos «a» y «b». La tercera sección, es un fugado, que se basa en un sujeto derivado del elemento «b» y del fragmento rítmico en corchea con que termina el inciso «c» del tema. La cuarta parte consiste en una recapitulación de cada uno de los elementos del tema, presentados en un sentido dramático, y la quinta es una re-exposición, armónicamente muy abierta, de la idea base.

La fisonomía eminentemente cromática del tema mencionado, imprime carácter a todo este movimiento, el que se mueve dentro de la atmósfera de atonalidad de ciertas composiciones de Schoenberg y Alban Berg. Si se observan los tres primeros compases que forman la respuesta del fugado con el contrasujeto en el bajo, podrá apreciarse la concentración de fuerzas cromáticas que hay encerradas en éstos. En la suma de ambas voces y en el corto espacio mencionado, nos encontraremos con los doce sonidos de la escala (Ej. N.º 19).



Sin embargo, existen en este movimiento ciertos puntos de atracción tonal, los que se manifiestan con mayor claridad en el curso de la segunda sección por sus regulares detenciones en los acordes de la mayor, de fa sostenido, de do sostenido y fa menor, y en la interesante cadencia con que termina este movimiento, resolviendo en una doble base armónica re-la después de un impresionante deslizamiento cromático de las voces (ej. N.º 20).



Este tipo de composición generada por desintegración de unidades temáticas, adquiere inusitadas proporciones dramático-expresivas en Santa Cruz, como lo demuestra el tercer movimiento del *Cuarteto N.º 1*. Un caso parecido lo encontramos en el primer movimiento «Muy lento» de esta misma composición. Aquí, la idea principal (ej. N.º 13 a) se desintegra en dos elementos o incisos temáticos, uno que aparece repetido con ligeras variaciones métricas en los dos primeros compases, y que como dijimos anteriormente sirve de base a todo el cuarteto, y el otro, determinado por los tresillos que aparecen en el tercer compás. No obstante, ambas partes del mencionado tema se contraponen aquí a una segunda idea más movida, que no deja de tener un cercano parentesco con la anterior, por la presencia de una figura en tresillos similar al inciso sobre el cual ya hemos llamado la atención.

El «Tiento», segundo movimiento del *Cuarteto N.º 2*, pertenece al tipo de composición monotemática analizada en detalle anteriormente. En una de las más bellas páginas vertidas por su pluma,

aprovecha el compositor la presencia del tema principal para desarrollarlo conforme a todos los recursos contenidos en la arcaica forma del «ricercare», donde el predominio de una escritura contrapuntística de raíces puramente polifónicas, extendidas en amplias frases, lo acercan considerablemente a la atmósfera del madrigal transcrito para cuerdas. El que todo esto se resuelva en una estilizada forma sonata, se debe principalmente a la necesidad de cerrar el ciclo armónico y temático, con una vuelta a la idea principal, que en el curso de su desarrollo habíase transfigurado en virtud de una elocuente desintegración de sus más característicos incisos, oponiéndose unos con otros en un proceso de desenvolvimiento contrapuntístico lleno de imaginación e insospechada belleza.

No requiere Santa Cruz, al presentar por última vez el tema principal, volverlo a rodear de la atmósfera especial que le otorgó el pedal repetido del cello en su primer aparecimiento. La vuelta a la base «re» con un tinte marcadamente modal se produce en la re-exposición con una escritura preferentemente lineal, contrastante con la fisonomía armónica del comienzo.

Esta re-exposición variada responde a algo muy propio en la obra de Santa Cruz y nos obliga a detenernos por unos instantes para constatar que el compositor huye por todo concepto de la repetición literal, ya sea concebida a lo largo de un movimiento, como en el espacio comprimido que implica la insistencia en algún motivo melódico o rítmico determinado. Se vale para ello de variaciones rítmicas de sus temas y en otros casos de alteraciones del relleno armónico o del discurso contrapuntístico.

El comienzo del tercer movimiento «Muy alegre» del *Cuarteto N.º 2*, sirve de excelente ilustración al respecto (Ej. N.º 21). Las

Ej. 21.

Muy alegre (♩ = 152)

The image shows a musical score for a piece titled "Muy alegre" with a tempo marking of ♩ = 152. The score is arranged in four staves, likely representing different instruments in a quartet. The music is written in a common time signature (C) and features a complex, rhythmic texture. Dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano) are used throughout the piece. The notation includes various note values, rests, and articulation marks, such as slurs and accents, indicating a lively and intricate musical style.

tres repeticiones del motivo principal, que ejecuta el violín primero en el espacio de los seis primeros compases de esta obra, están sustentadas por una distribución cada una diferente de las voces inferiores y al mismo tiempo rodeadas de los distintos coloridos armónicos que éstas prescriben.

Constituye ello una tendencia manifiesta hacia huir de cualquier tipo de simetría, que en el caso del ejemplo anterior se habría producido si cada una de las repeticiones del tema principal hubiesen sido iguales. Las variaciones introducidas en el bajo, como la alteración del do natural en el quinto compás, sirven para romper este equilibrio y dar al discurso un empuje motriz que no se detiene.

Este principio lo encontramos aplicado a cada paso, y muy corrientemente en aquellos pasajes en que sirviéndose de una figura rítmica determinada, se da curso a un «ostinato» que acompañe al tema. En ellos se recurre al desplazamiento métrico del tema con respecto a la figura acompañante como sucede en el cuarto movimiento del *Cuarteto N.º 1* (ej. N.º 22). Obsérvense las cuatro corcheas que personalizan al acompañamiento de violín primero y segundo, figuras claramente binarias, en contraste con el carácter ternario del tema que lleva el violoncello.

Ej. 22.

The image shows a musical score for Example 22, consisting of three staves: Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), and Cello (V.c.). The time signature is 3/8. The Violin I and II parts play a rhythmic motif of eighth notes, while the Cello part plays a contrasting ternary rhythmic motif. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte), and various articulation marks like accents and slurs.

No siempre esta tendencia a defenderse de toda cuadratura rítmica, la encontramos solucionada a base de superposición de elementos diferentes, lo que en esencia constituye una verdadera solución polirrítmica. Si revisamos los diferentes temas empleados por el compositor, y entre éstos todos los citados en el presente estudio, podremos fácilmente darnos cuenta que predominan entre éstos, aquellos en que se descarta toda división regular de sus componentes motivicos.

Un caso interesante sucede en el tercer movimiento del *Cuarteto N.º 2*, donde la gran regularidad rítmica de las figuras en  $\frac{6}{8}$  que genera la idea principal, citada en el ejemplo N.º 21, requiere de un oponente temático que en alguna forma destruya esta simetría. En el primer compás cuarenta y ocho se produce esta esperada reacción. El compositor introduce, haciéndole desempeñar un claro papel de se-

gunda idea, figuraciones sincopadas, que responden a esta necesidad, deteniendo la anterior sucesión de dos tresillos por compás y al mismo tiempo, creando aquél tipo de puntuaciones o respiraciones señaladas en acápite anterior. La fisonomía claramente armónica de estas síncopas (ej. N.º 23), acentúan aún más su carácter de reacción ante el devenir de líneas horizontales anteriores.

Ej. 23.



Aunque en el curso del presente estudio nos hemos detenido reiteradamente a señalar aspectos que conciernen al fenómeno armónico en los cuartetos de Santa Cruz, nos restaría aún el prestar atención a ciertos elementos de su armonía que responden de preferencia a necesidades puramente colorísticas.

Si damos por aceptada la idea de que dentro del lenguaje esencialmente contrapuntístico de Santa Cruz, la verticalidad del acorde no es más que el resultado de los encuentros de las diferentes líneas en un momento determinado del proceso musical, el referido fenómeno armónico en su obra de cámara, pasaría a tener una importancia absolutamente secundaria. Sin embargo, el compositor no se abandona totalmente a los dictados de una escueta polifonía, la que considerando el cromatismo de sus ideas melódicas, podría fácilmente hacerle caer, sin otras expectativas, en el más atonal de los lenguajes. Se defiende de ello creando, como ya lo hemos demostrado, centros de atracción armónica o bases tonales, a las cuales se mantiene en constante referencia.

Restaría un tercer aspecto en lo que se relaciona con la superposición vertical de valores sonoros, que es, como lo dijimos, aquél que obedece a los dictados de conceptos emanados de necesidades timbrísticas. En este aspecto Santa Cruz recurre a las más variadas superposiciones de intervalos, evitando en general toda duplicación de voces en tercera y empleando de preferencia duplicaciones en intervalos abiertos de quintas, cuartas y octavas y por contraposición a éstos en séptimas y novenas, como lo demuestra el interesante pasaje del *Cuarteto N.º 1* que citamos a continuación (Ej. N.º 24).

Ej. 24.

En esta ilustración podrá observarse la extrema disonancia de las tres voces superiores, sometidas a la atracción tonal de sol mayor planteada por el cello. Constituye ello un recurso muy típico en la técnica de construcción armónica de Santa Cruz y por lo tanto de muy corriente empleo en sus cuartetos. Hay instantes en que la presencia de estos centros de atracción tonal se postergan, como sucede en la introducción al cuarto movimiento del *Cuarteto N.º 2*, donde las atormentadas figuraciones en semicorcheas de todas las voces no establecen puntos de referencia armónica alguna hasta resolver finalmente en un «ostinato» en corcheas de la viola y violoncello, claramente sentado en «si», sobre el cual aparecerá enseguida la primera idea de este movimiento. Todo el pasaje que antecede a la irrupción del acorde sin tercera de «si», tiene un valor puramente colorístico y rítmico, claramente orientado hacia solicitar la necesidad del advenimiento de la parte propiamente temática de esta composición.

Pese a lo mucho que nos hemos extendido en este estudio anatómico y comparativo de los dos cuartetos de Domingo Santa Cruz, a los cuales hemos agregado por razones puramente científicas, algunas consideraciones acerca de su primer ensayo realizado en Madrid, todavía restaría mucho por hacer para llegar, como lo hemos pretendido, a establecer cuáles son las características más propias de su lenguaje. Sólo el análisis detallado de las dos excelentes obras creadas por este compositor dentro de este género, y hecho a la luz de sus partituras, podría aclararnos muchos puntos dentro de cada

---

uno de los aspectos técnicos que hemos tratado por separado y que son primordiales en su especial forma de expresión musical. Por sí sólo el variado e inagotable lenguaje contrapuntístico del compositor merecería un estudio especial, que llegara a establecer la procedencia histórica y la orientación que dentro de su estilo tienen cada uno de los recursos que pueden señalarse como característicos de su propio artificio.

---

Nos restaría decir, ahora sirviéndonos del testimonio del oído y no del frío veredicto del análisis visual, que los cuartetos de Santa Cruz pueden tenerse como lo más completo y valioso que se haya producido en la creación musical chilena. No sólo los consideramos como lo mejor de su autor, sino que también como un aporte definitivo en el conjunto de los más destacados cuartetos contemporáneos.

Cada una de las dos obras escritas por Santa Cruz, a pesar de los innumerables nexos estilísticos que las unen, guardan su distintiva personalidad; propia tal vez de la época en que fueron creadas.

La técnica, cuyo seguro manejo constituye uno de los atributos más sobresalientes en Santa Cruz, aparece en el primero de sus cuartetos revestida de una austeridad, que aunque inteligente en extremo, no logra conmover en la forma que lo hace el Segundo Cuarteto. La personalidad del músico se torna aquí más humana y más directa, primando la emoción sobre el intelecto, es decir, poniendo al servicio de ésta, toda la riqueza que le es posible extraer de su inmejorable artesanía.

Los quince años que median entre 1932, fecha de composición de su *Primer Cuarteto* op. 12 y 1947, en que completa el manuscrito del *Segundo Cuarteto* op. 24, constituyen un período lleno de nutridas experiencias para el compositor, durante el cual da a luz a algunas de sus más connotadas composiciones, como sus *Cinco Piezas Breves* op. 14 para orquesta de cuerdas (1937), la *Cantata de los Ríos de Chile* op. 19, para coro y orquesta (1941), las *Variaciones en tres movimientos* op. 20 para piano y orquesta (1942-43), la *Sinfonía Concertante* op. 21 para flauta y orquesta (1945) y la *Primera Sinfonía* en fa op. 22 (1945-46). Cada una de estas obras demuestra una madurez creciente en la adaptación de todos los principios técnicos adquiridos al través de su profunda meditación en los asuntos musicales, a una personalidad cada vez más definida y menos arraigada al terreno exclusivo de las conquistas puramente intelectuales. La misma expansión de sus líneas melódicas, el agrandamiento del

---

espacio armónico entre las voces, amplía los horizontes expresivos de su música. El atormentado cromatismo de sus primeras obras, acepta alternar después con sucesiones puramente diatónicas, sin que ello signifique una renuncia a esa personalidad que el análisis técnico de su música nos ha permitido establecer como dentro de una sóla y continuada línea evolutiva, desde sus ensayos de juventud hasta el presente.

Hoy el compositor trabaja en su *Tercer Cuarteto de Cuerdas*, el que seguramente enriquecerá aún más su ya magnífica producción dentro de este género e incrementará la serie de sus obras escritas para este conjunto con otro ejemplo en el que todo lo dicho será mejorado con creces.