

# Aproximaciones al pensamiento analítico de Domingo Santa Cruz

**Gonzalo Martínez**

Escuela de Música, Universidad de Talca  
gmartinez@utalca.cl

**José Miguel Ramos**

Escuela de Música, Universidad de Talca  
jramos@utalca.cl

## Resumen

El artículo presenta un estudio sobre las características del pensamiento analítico de quien fuera el primer profesor universitario de análisis musical en Chile: Domingo Santa Cruz. Se presenta evidencia de la influencia de Jules Combarieu, Vincent d'Indy y Hugo Riemann en el pensamiento del compositor, además de sus claves metafóricas y teóricas. Dado que Santa Cruz no dejó escritos teóricos sobre su visión del análisis, en la investigación se ha recurrido a sus memorias, artículos analíticos –especialmente sobre Bach y Beethoven– y al ensayo de Gustavo Becerra “Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente”. Finalmente se resalta que esta línea de investigación abre las puertas para un estudio sobre la ideología estrictamente musical en la academia chilena del siglo XX, en lo referido a la teoría y el análisis.

Palabras clave: análisis musical, Domingo Santa Cruz, musicología sistemática, música chilena.

## An approach to the analytic thought of Domingo Santa Cruz

### Abstract

The article presents a study about the characteristics of the analytic thought of who was the first university professor of musical analysis in Chile: Domingo Santa Cruz. It presents evidence of the influence of Jules Combarieu, Vincent d'Indy and Hugo Riemann in the thought of the composer, plus his metaphorical and theoretical keys. Because Santa Cruz left no theoretical writings about his vision of analysis, this research has resort to his memoirs, analytical articles –specially about Bach and Beethoven–, and the essay by Gustavo Becerra “Crisis of the teaching of composition in the West”. Finally, it emphasizes that this line of research opens the door for a study about a strictly musical ideology in Chilean academia of the 20th century, regarding theory and analysis.

Key words: Musical analysis, Domingo Santa Cruz, systematical musicology, Chilean music.

## 1. Introducción

La figura de Domingo Santa Cruz (1899-1987) es fundamental para comprender el desarrollo de la música de concierto chilena del siglo XX. Para Luis Merino, gracias a la "orgánica promoción, difusión y preservación impulsada por Santa Cruz", es que pudo transmitirse una tradición creativa en el país (1979, 16) en el ámbito de la música de tradición escrita. La labor de Santa Cruz como miembro, gestor, creador e impulsor de organizaciones que determinaron el curso de la vida musical chilena desde la década de 1920 hasta 1985 ha sido merecidamente valorada y estudiada por Denise Sargent (1986; 1987) en cuanto a su labor en la Universidad de Chile, y por Luis Merino (1984; 1986a; 1987) en términos generales, pero en particular como decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales (Universidad de Chile) y en relación al Instituto de Chile.<sup>1</sup> En cuanto a su faceta como compositor, Vicente Salas Viu (1952) y Merino (1979; 1986b)<sup>2</sup> publicaron estudios en los que analizan sus etapas creativas, exponiendo características importantes de algunas obras o de su estilo en conjunto. Con ocasión de la obtención por parte de Santa Cruz del Premio Nacional de Arte (1951), la *Revista Musical Chilena* ya había publicado un número monográfico en homenaje al compositor en el que aparecieron trabajos de Salas Viu, Alfonso Letelier, Juan Orrego Salas, René Amengual y Gustavo Becerra (1952, Vol. 8, n° 42), dedicados a su música y su significación histórica. Una de las pocas menciones a la labor pedagógica del compositor aparece en Merino (1986a, 31), quien destaca que dicha labor se enmarcó especialmente en el ámbito de la teoría y la musicología. Existe además una tesis de magíster sobre el estilo del compositor (Schwartz 1982) y otra sobre su música para piano (Wampler 1986).<sup>3</sup>

Actualmente la figura de Santa Cruz ha sido objeto de valoraciones críticas en trabajos que –sin ser monográficos sobre el compositor– deconstruyen el aspecto canonizado de su figura en relación a su influencia ideológica en el proceso modernizador de la enseñanza universitaria de la música, en la canonización de determinados aspectos del repertorio musical centroeuropeo, y en el discurso de la historiografía musical referente a la continuidad de una tradición compositiva chilena entre el siglo XIX y el XX (Peña y Poveda 2010; Izquierdo 2011; Vera 2015).

Si bien es innegable la influencia de Santa Cruz en estos aspectos –criticable positiva o negativamente según las constricciones ideológicas de cada investigador– en el presente estudio profundizaremos en un aspecto que no ha sido investigado hasta ahora por la musicología chilena, otra faceta en la que el pensamiento de Santa Cruz dejó una huella, siendo especialmente relevante la influencia que ejerció en Gustavo Becerra, su alumno, ayudante y sucesor en la cátedra de análisis en la Universidad de Chile y quien sistematizara el pensamiento de su profesor en lo referente al análisis musical como elemento indispensable en la formación de todo músico. Santa Cruz fue oficialmente el primer profesor universitario de dicha materia en Chile y, como tal, sentó las bases técnicas e ideológicas del análisis como práctica musicológica. Planteamos por tanto que, junto a su influencia sobre los compositores

---

1. Los mencionados trabajos de Sargent y Merino de 1986 fueron publicados en la revista *Anales del Instituto de Chile*. Estos mismos trabajos fueron publicados nuevamente en 1987, en el volumen 41, n° 167 de la *Revista Musical Chilena* como parte de un homenaje a raíz de la muerte de Santa Cruz, acaecida el 6 de enero de ese año. En dicho número se publicó también un trabajo recopilatorio de Carmen Peña sobre los artículos del compositor.

2. Merino (1986b) incluye un catálogo completo de la obra compositiva de Santa Cruz.

3. Ambas tesis se encuentran disponibles en el fondo Santa Cruz del Archivo de Música de la Biblioteca Nacional.

como catedrático de composición –cargo que asumió en 1942– hay que considerar su labor como profesor de análisis, rol que asumió en el Conservatorio Nacional en 1928 y en la Universidad de Chile en 1930 (manteniéndolo hasta 1953), extendiendo su influencia a intérpretes y musicólogos, precisamente porque su concepción analítica implicaba el estudio de dicha materia como parte integral de la formación de todo músico. En este sentido, el presente artículo pretende estudiar las bases epistemológicas de la concepción analítica del iniciador formal de dicha praxis en Chile, los conceptos y metáforas fundamentales que la caracterizaron y su plasmación en análisis concretos.<sup>4</sup>

Durante el curso de la investigación nos hemos visto enfrentados a un aparente problema: Santa Cruz no publicó ningún trabajo sobre teoría del análisis o formas musicales. Esto nos ha obligado a recurrir principalmente a los artículos en los que expone análisis concretos (1950a; 1950b; 1967), y a sus memorias (2008), además de varios artículos de historia y crítica musical (1927a; 1927b; 1934a; 1934b; 1935; 1946), entre otros. Pero un lugar especial le corresponde al ensayo “Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente”<sup>5</sup> de Gustavo Becerra, trabajo en que el compositor sistematizó aspectos importantes del pensamiento de su profesor en cuanto a la teoría y el análisis. Leyendo entre líneas, comparando conceptos, rastreando metáforas y escuchando la voz del propio compositor en lo que ha sido posible, hemos podido configurar un cuadro en el que Santa Cruz aparece como fundador de una escuela basada en la perspectiva histórica, en la psicología de la percepción y en la lógica, con un fuerte componente positivista fruto de una asimilación activa y crítica de los postulados de algunos teóricos de principios del siglo XX.

## 2. Formación en análisis

A raíz de la reforma del Conservatorio Nacional, en marzo de 1928 Santa Cruz pasó a integrar el cuerpo de profesores de dicha institución, sirviendo las cátedras de Historia de la Música, Contrapunto analítico y Composición analítica.<sup>6</sup> Solo desde la entrada en vigor del Decreto 2053, del 6 de junio de 1929, su cargo pasó oficialmente a tener categoría universitaria (Santa Cruz 2008, 265-266).<sup>7</sup> En sus memorias, afirma:

---

4. Decimos “iniciador formal” porque no pretendemos negar que Pedro Humberto Allende, Enrique Soro y Luigi Stefano Giarda practicaran el análisis en sus cátedras de composición en el Conservatorio Nacional, pero sí resaltar el nivel de institucionalización que le confirió Santa Cruz al distinguirlo como cátedra obligatoria para intérpretes y no solamente para compositores.

5. Este trabajo apareció en la *Revista Musical Chilena* dividido en nueve partes, pero publicado en ocho artículos entre los volúmenes doce y trece de los años 1958 y 1959.

6. En sus memorias, la redacción con que Santa Cruz nos informa sobre sus primeras cátedras en el Conservatorio parece ser un tanto ambigua: “Carvajal [nuevo Director del Conservatorio], me ofreció las cátedras de Historia de la Música, Contrapunto y Composición Analítica” (2008, 265). ¿Se trata de dos o tres cursos? Nos inclinamos por lo segundo principalmente por una razón. En el plan de estudio del Conservatorio Bach (que data de 1927), organismo pedagógico de la sociedad del mismo nombre creada por Santa Cruz, aparece que primero se dictaba un curso denominado Contrapunto Analítico y luego tres cursos de Composición Analítica. Estos cursos, al parecer, no eran obligatorios para los compositores, pero sí para los intérpretes (Sociedad Bach 1927, 342-343). Lo anterior se debía a que Santa Cruz entendía que los compositores debían “saber componer” y los instrumentistas aprender “cómo se componía” (Santa Cruz 2008, 235. En ambas citas las cursivas aparecen en el original). Claramente el plan de estudios del Conservatorio de 1928 se basó en el del Conservatorio Bach.

7. Estrictamente hablando, el Decreto 327 del 14 de febrero de 1928 establecía que la cátedra de Historia de la Música tendría categoría universitaria, sin embargo se trata de un decreto presupuestario, lo que sugiere que esto era solo a efectos contables y no que implicara una valoración dentro de la academia universitaria chilena. Santa Cruz afirma no haberse dado cuenta de este hecho hasta la escritura de sus memorias (2008, 265).

El trabajo en la cátedra de Análisis lo tuve hasta mi retiro en 1953 y fue, ciertamente, lo que con mayor interés ejercí y el cual me cupo una labor más original y provechosa aun para mí mismo [...] El curso a mi cargo fue, sin duda, el punto de partida de esta importantísima rama en la docencia universitaria chilena (Santa Cruz 2008, 839).

Santa Cruz, abogado de profesión, fue nombrado el 21 de septiembre de 1921 segundo secretario de la embajada en Madrid, ciudad a la que arribó a fines de febrero de 1922 (2008, 82 y 93).<sup>8</sup> Fue durante su permanencia en Madrid entre los años 1922 y 1923 que estudió análisis con Conrado del Campo, catedrático de composición del Real Conservatorio de Madrid. Del Campo fue uno de los más destacados compositores españoles de su tiempo, autor de catorce cuartetos de cuerda y dieciséis óperas (Sánchez Sánchez 2010), siendo reconocido por la influencia wagneriana y, sobre todo, straussiana de su estilo. Santa Cruz confirma lo anterior, agregando que su profesor:

[...] estaba al día en lo más avanzado de la época. Solía decir que, con el Preludio de Los Maestros Cantores, él enseñaría toda la composición, y con *Daphnis et Chloé* de Ravel, toda orquestación. Schönberg le preocupaba mucho. Varias veces me expresó el deseo de ir por un tiempo a Viena a fin de ponerse al corriente de las novísimas teorías de este compositor [...] (Santa Cruz 2008, 97).

De lo anterior se desprende que Del Campo no estaba al tanto de la dodecafonía, recién aparecida por aquel entonces, pero también que Santa Cruz tenía consciencia de estar recibiendo una formación sólida y actualizada en las demás tendencias en boga a principios de la década del veinte. En sus memorias, el compositor no se expone demasiado sobre la influencia de Del Campo en su desarrollo, sin embargo sí deja entrever que le asignó gran valor. De hecho, califica de "esencial" la ocasión que le permitió conocer al compositor español y concertar su primera clase de composición, concluyendo su relato con una frase escueta pero que revela, a nuestro juicio, la importancia que tuvo dicha experiencia para él: "Este fue el comienzo de mis estudios" (Santa Cruz 2008, 96). La afirmación es interesante: ¿acaso no consideraba sus estudios previos como parte de su formación? Santa Cruz había estudiado armonía y contrapunto con Enrique Soro entre 1917 y 1920 (1952, 128), pero sin practicar el análisis –lo que en sus memorias calificará de "increíble" (2008, 53)– ni la composición de fugas. A nuestro juicio, lo que le hizo desvalorizar sus estudios con Soro fue la ausencia de toda praxis analítica, ya que para él, como veremos, la experiencia del análisis musical era esencial en la formación de un músico.

---

8. Santa Cruz compartió en algunos aspectos la suerte de los jóvenes vanguardistas de las artes visuales en Chile en la década posterior al Centenario, para quienes "el viaje a París" significó, además de una instancia de formación, el símbolo de una iniciación e inmersión en el centro irrigador de la cultura de vanguardia, aunque Subercaseaux considera que dicha instancia no tuvo en la música la misma significancia que tuvo para las artes plásticas (2011, 169). Desde nuestra perspectiva, Santa Cruz tuvo su propio "viaje a París" en su experiencia de dos años en Europa, siendo fundamental para el desarrollo de la música en Chile, tanto en la docencia como en la organización de la educación musical. Además, comparte con sus colegas artistas visuales la experiencia de la apropiación crítica del ideario vanguardista, más que la copia irreflexiva de lo europeo, lo que supone "un proceso creativo que implica adaptación, mezcla y transformación. Se trata, por ende, de una recepción activa, realizada sobre la base de un código distinto, anterior y propio" (Subercaseaux 2011, 171). La "recepción activa" a la que alude este autor se hace evidente en la relación nutricia pero crítica que, como se verá en este artículo, tendrá Santa Cruz con el pensamiento de Combarieu, d'Indy, Riemann y, en menor medida, Bas.

Santa Cruz estudió con Del Campo fuga y sonata, la primera tomando como base a Bach y la segunda tomando como base los cuartetos de Beethoven. Sin embargo, el estudio comenzaba con mucha práctica analítica de la forma a tratar, desde la perspectiva de los compositores canónicos, y solo después se trabajaba la composición. Santa Cruz describe que, además del análisis y la composición de fugas, Del Campo le exigía “lectura y revisión de muchas partituras, porque mi profesor no quería que de la fuga tuviese solo la visión de Bach. Me hizo ver las fugas en Beethoven, Robert Schumann, Mendelsohn [sic], Max Reger, Strauss; recuerdo el caso del Zarathustra con los contrabajos divididos” (Santa Cruz 2008, 105). En un inicio Santa Cruz analizó fugas utilizando como textos guías el tratado de André Gedalge (1901; 2011),<sup>9</sup> que tuvo que leer completo, y *El Clave Bien Temperado* (Santa Cruz 2008, 96). Por otra parte, resalta especialmente los trabajos de análisis de los cuartetos de Haydn, Mozart y Beethoven, agregando que, al menos para los cuartetos de este último, ocupaba las clasificaciones formales del tratado de composición de Vincent d’Indy (Santa Cruz 2008, 97).<sup>10</sup> Cheryl Wampler (1986, 39) agrega que Santa Cruz estudió exhaustivamente el *Cours de composition musicale* (1948a; 1948b; 1948c) de este compositor.<sup>11</sup> En sus memorias deja en claro la gran valoración que tenía sobre dicho tratado (2008, 89). Sin embargo, en otros escritos también deja entrever una actitud un tanto ambivalente respecto del fundador de la *Schola Cantorum*. Si bien valoraba la obra teórica de d’Indy –de hecho, le hubiese gustado estudiar en la *Schola* de haber sido destinado a París (2008, 89)–, por otro lado le reprocha una actitud dogmática en cuanto a la valoración de la música católica en desmedro de otros tipos de música, y en un artículo temprano le reprocha su sobrevaloración de la obra de Cesar Frank (1935, 4-5).

Es revelador leer la opinión de Santa Cruz sobre los dos más grandes teóricos de la composición en boga en Chile en las primeras décadas del siglo XX. En un artículo publicado cuando llevaba pocos años en la docencia del análisis, Santa Cruz afirma:

Riemann y D’Indy, son los más populares tratadistas de composición entre nosotros y representan dos escuelas cuya diversidad hoy día desaparece: Riemann es el método, seco, pequeño y convencional, y D’Indy la visión del hombre más amplio de criterio pero aún no liberado de dogmas. El uno, con un cientismo frío, crea un sistema y al fijar las normas que convienen a la música basada en la canción popular occidental y en la armonía de su época, cree haber aprisionado la lógica musical de la humanidad y el otro, con una rápida visión de la historia destinada a dejar establecido que las sonatas y sinfonías católicas son lo más elevado que el hombre ha producido en la tierra, nos deja entrever apreciaciones de verdadera profundidad (1932, 11).

Llama la atención la aversión al dogmatismo, no solo por la crítica a Riemann, sino también porque a pesar de esto Santa Cruz utilizará la concepción armónica del teórico alemán basada

---

9. Si bien tomamos como referencia la edición española de 2011, el tratado de Gedalge apareció publicado por primera vez en París en 1901.

10. Si bien la influencia del compositor francés es explícita en Santa Cruz, como expondremos a lo largo del artículo, queda por estudiar su influencia en la enseñanza de la composición de Pedro Humberto Allende y otros profesores. Esto forma parte de una investigación que desarrollamos actualmente.

11. El trabajo de Wampler es una fuente importante, pues la autora nos informa que estuvo mucho tiempo discutiendo el material de su tesis con Santa Cruz (1986, v).

en el dualismo mayor-menor y en las funciones, y su concepción formal será similar a la del teórico alemán. Lo opuesto ocurre con el caso de d'Indy: a pesar de la alta estima que tenía sobre el tratado de composición del francés, no utilizará las clasificaciones formales al nivel de estructuras de frase que aparecen en el tratado.

Lo que sí calza muy bien con su pensamiento es la concepción histórica que presenta el *Cours de composition*.<sup>12</sup> En el primer libro de su tratado, d'Indy habla de la división natural de la historia del arte musical, dividiéndola en: época ritmomonódica (siglos III-XIII); época polifónica (siglos XIII-XVII); y época métrica (siglos XVII-XX). Para d'Indy el ritmo es el elemento fundamental a todo arte, lo que explica que ponga dicho parámetro en el centro de su clasificación (1948a, 5-6). Él estudia en la época polifónica la armonía –incluyendo un capítulo sobre la historia de la teoría armónica (capítulo IX, desde Zarlino a Riemann)– y luego las formas musicales, pero solo aquellas propias de las épocas ritmomonódica y polifónica, incluyendo la canción popular, el motete, la Chanson y el Madrigal. Es decir, presenta cuatro parámetros que han actuado como ejes del desarrollo diacrónico de la música: melodía, polifonía, armonía y metro, teniendo el ritmo una presencia transversal.

### 3. Influencias, metáforas y concepción paramétrica

En Santa Cruz la necesidad de la práctica del análisis, el conocimiento de la historia de la música, la firme convicción de que todo músico debía tener una cultura que trascendiera su especialidad y la necesidad de evitar una enseñanza excesivamente compartimentada, actúan como constricciones que fundamentan su estilo como profesor y analista musical. En sus memorias, refiriéndose a un artículo que publicara en 1929 y en el que abogaba por la necesidad de "ramos analíticos", señala con respecto a la formación de intérpretes y compositores:

Unos u otros deben saber no solo de nuestra música sino aun de las de otras culturas antiguas y modernas. La formación del músico que no es interiormente sordo [...] se hace en un solo proceso, desde la mal llamada Teoría, que no es sino el silabario, y el fundamental Solfeo, cantado, no el trabalenguas rítmico que se practicaba, hasta el Análisis de la Composición, la Teoría General de la Música [...]. ¿Cuándo, me pregunto, si no es en estas clases generales, un alumno de piano conocería los Cuartetos de Beethoven? ¿Cuándo las Sinfonías, fuera de oírlas a ciegas ignorando su parentesco con las Sonatas que estudia? ¿Cuándo entiende por qué esas Sonatas son todas diversas? Y así, el argumento es aplicable a cada especialidad, que vive encerrada en su caso particular (Santa Cruz 2008, 328).

Tomemos en cuenta que desde el siglo XVIII la práctica del análisis formaba parte de la enseñanza de la composición. Teóricos como Riepel, Koch, Reicha y Marx escribieron tratados en los que se proponen y explican categorías analíticas, con un sentido eminentemente pedagógico-compositivo. Fue solamente a finales del siglo XIX y principios del XX que

---

12. D'Indy conoció personalmente a Franz Liszt. En un fragmento de sus memorias publicado por la *Revista Musical Chilena* (Comité Editorial 1948, 54) reconoce que fue de él de quien tomó la idea de basar en la historia la enseñanza de la *Schola Cantorum*; y debemos recordar que el tratado de d'Indy surgió como apuntes de sus clases de composición en la *Schola* entre 1897 y 1902.

Ebenezer Prout y Hugo Leichtentritt escribieron tratados de forma musical fuera del ámbito de la pedagogía de la composición (Bent y Drabkin 1987, 32), entrando en lo que podría entenderse directamente como musicología.<sup>13</sup>

### 3.1. Combarieu, d'Indy y las metáforas fundamentales

Para Santa Cruz existía la necesidad de que el músico intérprete practicara el análisis como un medio para conocer lo que interpretaba. La necesidad de que todo músico comprendiera la música no se limitaba a la relación histórica entre las formas y los géneros, sino que pasaba por la comprensión de la lógica del discurso musical. Al inicio de su carrera como docente universitario, el compositor se preguntaba:

¿Cómo hacer patente el proceso mental creador del hombre, la lógica, que según Mendelssohn, era más clara en una composición musical que en un silogismo? ¿Había causa y efecto? Aquí vino en mi ayuda la preparación humanística, la gramática, con su doble análisis, gramatical y lógico, y el problema quedó aclarado. El primero era el análisis armónico completo, el segundo el estructural, la forma, siempre presente en un arte de sucesión y de reconstrucción mental posterior a lo escuchado. Había que investigar todos los elementos, que hoy dicen, para usar términos matemáticos, parámetros, seguirles la pista por separado y en conjunto (Santa Cruz 2008, 328).

Del comienzo de la cita se entiende que, si el objetivo del análisis es “sacar a la luz el proceso mental creador del hombre, la lógica...”, no se está refiriendo a la poética del creador, sino a la lógica del devenir musical en una obra, siendo esto lo que refleja el pensamiento de su compositor. En otras palabras, se refiere a que el análisis debe revelar los procedimientos estratégicos que los compositores utilizan para que el discurso musical sea coherente, y no la plasmación de esquemas formales estandarizados. Por otra parte, si el objetivo de la lógica aristotélica es gobernar el recto pensar y si la música se encuentra gobernada por la lógica en el sentido expuesto más arriba, entonces *la música es pensar con sonidos*.<sup>14</sup> Esta es una metáfora fundamental, a nuestro juicio, pues se encuentra en la base de la concepción analítica de Santa Cruz y será reproducida implícitamente por Gustavo Becerra.

Pero, ¿cuál es la genealogía de esta idea? El compositor cuenta en sus memorias que su primer contacto a nivel teórico formativo con la música fue a través del libro *La Musique, ses Lois et son Évolution* (1907) de Jules Combarieu, uno de los más importantes musicólogos franceses de comienzos del siglo XX. Refiriéndose a su cátedra de análisis, Santa Cruz afirmó: “[...] fue una obra de Jules Combarieu, eminente musicólogo francés, lo que más me atrajo y determinó la carrera musical que más tarde adoptaría” (2008, 839). Y en otra parte afirma, con respecto al mismo libro: “Fue para mí como un campo maravilloso que se abría. Por vez primera tomé consciencia de la técnica, de su evolución y de lo que había que estudiar para ser músico” (Santa Cruz 1950, 11). Podemos concluir entonces que, junto con la visión histórica de d'Indy, la influencia de las ideas de Combarieu explican el origen de la concepción pedagógica

13. El tratado de Leichtentritt fue publicado en Berlín en 1911, pero dicha edición corresponde solo a la primera parte de la edición definitiva en inglés (Leichtentritt 1951, vi).

14. Para evitar confusiones, en adelante se escribirá esta metáfora en cursiva y en minúscula.

y analítica de Santa Cruz, una concepción integral de la formación del músico que hacía necesaria la práctica del análisis musical. Santa Cruz leyó *La Musiques, ses Lois...* en 1914, y su impacto fue tal que le:

[...] significó ver la música desde un ángulo jamás imaginado: se explicaban sus orígenes en forma científica; su técnica a través de la evolución del lenguaje y las semejanzas de este con la lógica y el discurso musical; el significado social que la música había tenido en el mundo a través de la historia, sus contactos con las ciencias naturales, en fin, una visión novísima para mí desconocida [...] (2008, 49).

Haciéndose eco de las tendencias positivistas de su tiempo, Santa Cruz resalta la valoración de la perspectiva científica del conocimiento para entender el fenómeno musical, lo que fundamentará su actividad musicológica y su gestión en pos de sentar las bases para el desarrollo de esta disciplina en Chile. Por otra parte, se muestra explícitamente una valoración de las relaciones entre la música, las ciencias naturales, la historia y la sociología, lo que hace patente la conocida tendencia de Santa Cruz a establecer vínculos con las demás artes, la historia y la sociedad.<sup>15</sup>

De la cita también es importante resaltar tres conceptos que aparecen relacionados: "lenguaje", "discurso" y "lógica", los que no pueden dejar de relacionarse con la metáfora fundamental que subyace al trabajo de Combarieu: *la música es pensar con sonidos*. Esta idea está absolutamente presente en *La Musiques, ses Lois et son Évolution*, hasta el extremo de aparecer como un epígrafe en la portada de la edición francesa: "La Musique est l'art de penser avec des sons" (1907).<sup>16</sup> Esta frase es repetida más adelante en el texto, con las cuatro últimas palabras escritas en cursiva, reflejando la intención evidente de resaltar "pensar con los sonidos" (1907, 7). Si bien Combarieu se encuentra en esto cercano al formalismo de Hanslick, se diferencia de este en que pone el acento en las características estructurales y lingüísticas de la música como arte autónomo (Fubini 2005, 411-412) y no solamente en la composición de formas temporalmente desplegadas, y es en este sentido que influirá fuertemente en Santa Cruz. Si bien el compositor no afirma explícitamente que "la música es pensamiento", este juicio está absolutamente presente en el ensayo de Becerra mencionado con anterioridad, quizás el trabajo más importante de la musicología sistemática chilena. De hecho, en su ensayo Becerra no analiza trozos de música, sino "pensamientos" de Bartók, Schumann e incluso un "pensamiento gregoriano" (Becerra 1958c, 118-123), siendo implícito, a nuestro juicio, el rol de puente transmisor de Santa Cruz entre Combarieu y Becerra. Además, el hecho de que Santa Cruz no utilice explícitamente la metáfora señalada no implica que no se la haya apropiado, sino más bien su preferencia por una segunda transferencia metafórica fundamentada en la anterior. Este proceso lo podemos comprender como silogismo; a saber, si la música es pensamiento y el pensamiento está gobernado por la lógica, esto quiere decir que la música está gobernada por la lógica, siendo este último enunciado el que aparece permanentemente en los escritos de Santa Cruz, ligado a la metáfora subsidiaria de la arquitectura: "la música

---

15. En sus memorias, Orrego Salas (2005, 80) da un excelente ejemplo de esto, recordando a Santa Cruz como su profesor de análisis e historia de la música.

16. Lamentablemente, ni la edición norteamericana ni la argentina reproducen esta frase en la portada ni en los títulos interiores, lo que nos parece una omisión importante puesto que dicha proposición fundamenta gran parte de las tesis del libro (Combarieu 1910; 1945).



como construcción”, es decir “construcción lógica”, agregamos. La raíz común de estas ideas es la conceptualización de la forma musical como devenir lógico, lo que explica claramente el lenguaje metafórico de Santa Cruz. Abundan en sus escritos las referencias a la “arquitectura” y a lo “sólido” de la forma en los compositores clásicos, en especial Bach y Beethoven. Por ejemplo, con ocasión del centenario de la muerte de este último, Santa Cruz escribió un ensayo –dividido en dos partes– titulado “Los cuartetos de Beethoven” (1927a; 1927b). Este ensayo es de carácter estilístico, enlazando férreamente la totalidad de la producción cuartetística beethoveniana con la vida del compositor y la estética de su tiempo. Santa Cruz afirma:

Debemos comprender el fondo épico de su personalidad (Beethoven), exaltado por las ideas de su tiempo y aislarnos de la técnica de nuestra época, para sentir su arquitectura y la fuerza que se desprende del tonalismo absoluto que fundamenta su armonía (1927a, 11-12).

Santa Cruz se muestra partidario de una audición de tipo histórico y estilístico para poder “sentir” la “arquitectura” de los cuartetos. Comprobamos que la utilización metafórica de la arquitectura está conceptualmente separada del ámbito armónico. Esto quiere decir que podemos encontrar dos facetas: lo arquitectónico y lo armónico en un sentido amplio, es decir –en la concepción de Santa Cruz– el análisis lógico y el gramatical, respectivamente, como ya hemos señalado. Pero en el ámbito de la metáfora de la construcción se revela también la influencia de d’Indy: en el *Cours de composition*, en la introducción de la primera parte del segundo libro, el compositor y teórico francés escribe un apartado titulado “La Composition Musicale et la Construction Architecturale” en el que sostiene, citando a Ruskin y a Hegel, que la arquitectura y la música tienen cualidades constructivas muy similares (especialmente en el género sinfónico), difiriendo solo en su aplicación: si estas cualidades se plasman en la arquitectura, dan origen a un edificio material, mientras que en la música a un edificio sonoro (1948b, 15). Cuando Santa Cruz habla de “sentir la arquitectura” se refiere a esas cualidades constructivas ligadas a lo sólido y a la lógica del discurso, e incluso utiliza a veces las mismas imágenes que el francés. Por ejemplo, en un artículo en la *Revista de Arte* de 1935, Santa Cruz afirma:

Después de Bach se ha progresado en todo sentido en la técnica, nuestro oído ha adquirido nuevas perspectivas sonoras, disocia superposiciones imprevisibles antaño, sin embargo, el momento que marcó su creación es único y nada hay, en ese instante, que turbe la concertación de los elementos: melodía, polifonía, armonía y timbre, navegan en única hermandad, en el océano rítmico, que llena la proporción arquitectónica del edificio sonoro más extraordinario del Occidente (1935, 6).

Junto con la metáfora de la arquitectura, tenemos la adhesión irrestricta al concepto romántico y positivista de “progreso” y a la concepción paramétrica de los “elementos” musicales como vehículos de la forma. El compositor nos habla de un progreso en la técnica y en las capacidades del auditor de oír sonoridades nuevas, e incluso disociar planos armónicos novedosos. La influencia de d’Indy es evidente: utiliza la misma imagen que el francés (“edificio sonoro”); entiende el ritmo como elemento fundamental, ya que es el “océano” que contiene a los elementos; y los tres primeros elementos siguen la sucesión de las épocas de la historia de la música de d’Indy. El papel del timbre es diferente: para el francés, el timbre es un parámetro secundariamente expresivo (1948a, 125-126) –aunque más adelante le reserva considerable

espacio (1948c, 48-67)–, mientras que Santa Cruz parece considerarlo un elemento más importante. La “concertación de los elementos” a la que se refiere Santa Cruz da como resultado la siguiente secuencia paramétrica: ritmo, melodía, polifonía, armonía y timbre. La similitud con la concepción de d’Indy salta a la vista, tomando en cuenta que para ambos el ritmo es un factor transversal; la ordenación está de acuerdo con la historia de la música, siendo la única diferencia el cambio del metro por el timbre.

Esta concepción paramétrica la volveremos a encontrar en artículos de Santa Cruz y de su alumno Becerra. Por ejemplo, quince años después del artículo de la *Revista de Arte*, en 1950 Santa Cruz publicó un análisis del *Concierto para piano y orquesta* de Juan Orrego Salas. Después de analizar escuetamente la trayectoria estilística del compositor, Santa Cruz estudia los mismos parámetros y en el mismo orden en el estilo de Orrego Salas, antes de iniciar la exposición del análisis del *Concierto* (1950b, 38-45).<sup>17</sup>

### 3.2. Análisis gramatical y análisis lógico

Hemos visto cómo Santa Cruz equiparaba el análisis armónico al análisis gramatical y el análisis estructural o formal al análisis lógico. Esto es relevante porque fundamenta su visión del proceso de análisis a través de dos categorías fundamentales que se configuran como objetos a observar: la armonía, que ocupa un lugar secundario, y la forma o estructura, en la que se plasma la lógica, o el pensamiento musical reflejado en la obra.

En el ensayo de Santa Cruz “La fuga en la obra de Bach” (1950a) podemos ver claramente cómo esta idea se plasma en análisis concretos. Santa Cruz escribe un detallado artículo en el que expone su visión sobre la fuga como procedimiento más que como forma,<sup>18</sup> además de una clasificación de las fugas de Bach. El compositor las clasifica “[...] según los elementos fundamentales que participan en ellas: la construcción polifónica y el plan de los desarrollos con su trayectoria armónica” (1950a, 24). No es difícil observar que la “construcción polifónica” corresponde al terreno del análisis lógico y que la “trayectoria armónica” corresponde al análisis gramatical. Con este criterio de clasificación Santa Cruz reconoce tres tipos de fugas, entendidas siempre como procedimiento más que como forma: las constructivas, que caracteriza como aquellas fugas en las que predominan las presentaciones del sujeto en la trama polifónica, siendo los desarrollos y la trama armónica secundarios; las fugas “de desarrollo”, que se caracterizan por lo opuesto, es decir, por tener proporcionalmente una mayor importancia los desarrollos<sup>19</sup> y su trama armónica; y las fugas armónico-constructivas, que presentan un equilibrio entre estas dos características (1950a, 24-25).

---

17. Santa Cruz finaliza el análisis paramétrico con el carácter dramático de la música de Orrego Salas.

18. Santa Cruz se inclina decididamente por lo primero (1950a, 20), lo que le permite analizar en qué composiciones Bach utiliza este procedimiento, además del *Clave bien temperado*, *El arte de la fuga* y otras obras que se denominan de esta forma explícitamente.

19. Santa Cruz utiliza también términos como “episodios” o “divertimenti” como sinónimos de desarrollo.



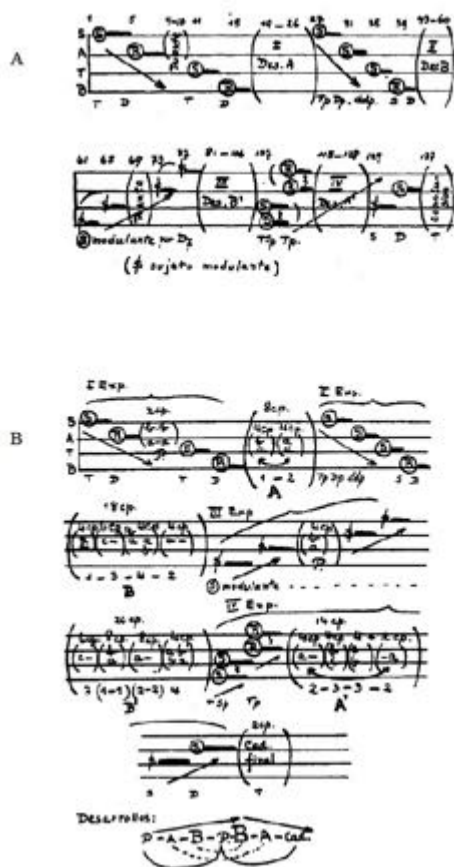


Figura 2 / Gráficos analíticos de Santa Cruz. *Arte de la fuga, Contrapunctus IV* (1950a, 36 y 39).

Esta técnica fundamenta la confección de gráficos analíticos que utilizaba Santa Cruz, presumiblemente en sus clases, pero explícitamente en sus escritos musicológicos. La Figura 2 muestra, en la letra A, un gráfico general de la estructura gramatical y lógica del *Contrapunctus IV del Arte de la fuga* y, en la letra B, un gráfico más específico de la misma obra, ambos publicados por Santa Cruz en "La fuga en la obra de Bach". Este ejemplo es sumamente aclarador del nivel de profundidad que alcanzaba en sus análisis, pues trasciende la pura descripción formal. La técnica que vemos en el ejemplo 1 es solamente una estrategia para el análisis y no una finalidad en sí misma. En el análisis completo del *Contrapunctus* (1950a, 36-41) Santa Cruz se aproxima de lo general a lo particular, tomando en cuenta que su objetivo es explicar un ejemplo de fuga de desarrollo. En cuanto a la visión general, con el gráfico A Santa Cruz nos muestra el "esquema" de la fuga, según sus palabras; es decir, un esquema formal a gran escala. La utilización de dos sistemas se debe a la división formal de nivel superior. Santa Cruz divide la obra en dos grandes trozos o secciones: el primero cubre hasta el compás 60 y el segundo desde el 61 hasta el final. Lo primero que quiere destacar es el equilibrio de la obra: de sus 138 compases, 66 corresponden a presentaciones temáticas y 72 a desarrollos,<sup>21</sup> es decir, destaca una consecuencia del análisis lógico. Pero, ¿en qué se basa para realizar esta segmentación? No en el análisis gramatical, ni en la textura, ni en la audición de la obra, sino

21. La relativa mayoría de compases de desarrollo justifica la clasificación de esta fuga como ejemplo de este tipo.

en lo que él llama “el esquema constructivo”, es decir la organización equilibrada entre zonas con funcionalidades distintas. La primera sección abarca una zona en la que se escuchan dos subsecciones con exposiciones temáticas en idéntico orden: soprano, alto, tenor y bajo; en la segunda sección se escuchan también dos subsecciones de exposición, en orden distinto aunque similar en el registro (del grave hacia el agudo): la primera, hasta el compás 80, con entradas del sujeto modulante (al que identifica con una línea vertical sobre la letra S) en el orden bajo, tenor y luego contralto, soprano (ambos grupos separados por un puente); y la segunda, desde el compás 107 hasta el 114, en canon, con el orden tenor, bajo y soprano, contralto. El criterio de Santa Cruz es claro: lo que unifica ambas secciones por separado es el orden y características de las exposiciones temáticas. En la primera las exposiciones son dos y continuas; en la segunda también son dos, pero divididas y espaciadas de dos en dos.

Pero pareciera haber un error en su segmentación, ya que los compases finales desde el 129 echarían por tierra el criterio analítico de la segmentación a gran escala basado en la equivalencia entre las exposiciones, dado que al final se suma otra zona expositiva: en el compás 129 entra el tenor con el sujeto modulante y posteriormente la contralto con el sujeto normal, lo que, numéricamente, produciría un desequilibrio. Sin embargo, aquí Santa Cruz demuestra el peso de sus constricciones:

En los Cms 107-114 las cuatro voces entran de 2 en 2 en canon y pareadas en escalera ascendente. Puede verse aquí como terminada la fuga en su construcción puramente temática. Sin embargo, el canon que acabamos de mencionar no pasa de ser, como ya hemos llamado un “lujo sonoro” al ser hecho a un tiempo de distancia y produciendo la impresión de un tema duplicado en terceras y sextas. El instinto de Bach lo llevó a hacer necesarias otras dos entradas en los Cms 129-136 que son, a la vez, parte de la cadencia final y equilibrio de las exposiciones (1950a, 37).<sup>22</sup>

Es decir, para Santa Cruz las entradas del sujeto modulante entre los compases 107 y 114 equivalen solo a dos, dado lo estrecho de los intervalos de distancia entre las voces canónicas, faltando las dos últimas entradas para equilibrar. Aquí Santa Cruz se basa en la audición para encontrar una explicación que justifica, en pos de un equilibrio escuchado, un aparente desequilibrio en el plano de la estrategia compositiva. En este sentido, demuestra ser eminentemente pragmático.

Pasando al análisis particular, Santa Cruz describe sucintamente las zonas de exposición, contabilizando las entradas temáticas (dieciocho en total), para luego centrarse en los desarrollos. Aquí su atención recae primero que nada en la coherencia motivica, es decir, en cuáles son los elementos desarrollados y cómo son desarrollados. Santa Cruz muestra dos elementos constructivos derivados del tema que aparecen en los compases 9 y 10, los que funcionarían como material básico para los desarrollos de la fuga. Conceptualiza esos elementos como formando un “pequeño germen” desde el cual surgirían tres “figuraciones

---

22. Las comillas están en el original, así como la ausencia de punto en la abreviación de compases. Santa Cruz hace una excepción cuando se refiere a la distancia entre los cánones, ya que habla de “un tiempo”. En páginas anteriores (1950a, 30) explica que prefiere mensurar la distancia de los cánones basándose en la posición de la nota del canon que hace las veces de modelo. En la Figura 2 vemos que bajo las entradas del sujeto modulante, a partir del compás 107, Santa Cruz escribe un dos para la entrada de tenor, bajo, y un tres para la de soprano, contralto, indicando de esta manera que las voces canónicas entran en la segunda y tercera nota de sus modelos.

melódicas y rítmicas" (denominadas a, b, y c) que son objeto de manipulación en los "períodos de desarrollo" (1950a, 38). Santa Cruz parece utilizar los conceptos "germen" y "figuraciones" en vez de "motivo" para resaltarlos más bien desde su cualidad de material constructivo y no tanto como segmentos acústicamente reconocibles. Por otra parte, el concepto de "período" se refiere a la concepción riemanniana tradicional, en la cual los períodos se componen de frases. Estos períodos en los desarrollos se componen de dos frases cada uno. Por ejemplo, en el primer desarrollo, que denomina A, señala que se dividen en dos segmentos de cuatro compases cada uno, el primero basado en la configuración "b" y "a" superpuestas, y el segundo en la configuración "a" y "a" superpuestas. Entendemos que cada segmento es una frase de cuatro compases y juntos forman un período de 8 compases, coincidiendo así con la unidad fundamental de Riemann. Estas superposiciones de configuraciones son numeradas de uno a cuatro en el ejemplo (Figura 2, Gráfico B), lo que permite a Santa Cruz identificar el material constructivo y la forma en que opera en los desarrollos: en palabras del compositor, "para poderlos seguir en su desenvolvimiento" (1950a, 40).

Aquí Santa Cruz llega a una primera conclusión de su análisis: la obra se divide en dos partes, caracterizadas como dos secciones temáticas que indica como AA-BB, lo que está equilibrado por la organización de los desarrollos, la que indica como AB-B'A'. Es decir que no es el grado de parentesco temático o la similitud/diferencia entre la música en sí misma lo que produce la segmentación, sino la forma en que se suceden lógicamente las secciones: a gran escala, lo que diferencia la segunda sección es que presenta una lógica distinta en la sucesión de las zonas de exposición. Y, por otra parte, lo que permite señalar la organización de los desarrollos es la similitud en la superposición de las configuraciones; es decir, los desarrollos A y A' están compuestos con la misma lógica entre sí, y los desarrollos B y B' también demuestran su propia lógica.<sup>23</sup>

Con respecto al análisis gramatical,<sup>24</sup> Santa Cruz también divide el movimiento tonal a gran escala en dos secciones: la primera consta de la primera exposición en la tonalidad principal, que alterna las funciones de tónica y dominante, y la "contraexposición",<sup>25</sup> que es modulante, desde la tónica paralela hasta la dominante principal; y la segunda, a partir del compás 61, también modulante (encadenamientos de dominantes con séptimas y novenas), hasta los compases 107-114, que modulan desde la tónica hasta la tónica paralela, y una sección final sobre pedales de subdominante, dominante y tónica. Lo más interesante de este análisis es la conclusión a la que Santa Cruz llega: la "construcción armónica" representa una analogía con la construcción de los desarrollos y es indicada como AB-BA. Esto es notable porque refleja tres ideas que subyacen al análisis: primero, el análisis de la armonía implica un análisis paramétrico por separado; segundo, la segmentación de la armonía se realiza sobre las estrategias de sucesión entre zonas de estabilidad y zonas de inestabilidad –las zonas con letras A representan zonas estables, mientras que las B zonas inestables–; y, tercero, no es necesario tomar en cuenta la armonía de los desarrollos. Esto último es evidente, dado que Santa Cruz expresamente pone entre paréntesis las zonas de desarrollo y no indica el análisis

---

23. Véase al final del Gráfico B. Santa Cruz ejemplifica la sucesión de los desarrollos para indicar el factor simétrico, y por lo tanto lógico, que demuestran. Las díadas AB y A'B' están rodeadas de fragmentos que no son desarrollos. Los dos primeros son puentes (de allí la letra P) y el final es la cadencia.

24. Solamente indicado en el Gráfico A del ejemplo.

25. Santa Cruz prefiere llamar de esta manera a la segunda exposición, evidenciando que lo hace solo por cierta analogía, con un escueto "(llamémosla así)" entre paréntesis (1950a, 40).

armónico, lo que evidencia que le interesa solamente la lógica de la sucesión armónica a gran escala, la que está dada solo por las zonas de exposición temática. Aquí debemos señalar un aparente contrasentido: si por un lado abogaba por un análisis paramétrico individual, ¿por qué el criterio del análisis armónico pasa, en última instancia, por la supremacía de unas secciones por sobre otras, dependiendo de su funcionalidad dentro de la forma? Decimos que este contrasentido es aparente puesto que a Santa Cruz lo que le interesa finalmente es la lógica a gran escala. Recordemos que en la cita a la que hacemos mención indica que hay que analizar los parámetros individualmente pero luego en conjunto. Esto último es indicador de que lo que buscaba es la síntesis de todas las observaciones analíticas.

Esto último queda claro en sus conclusiones finales del análisis que estamos examinando. Santa Cruz expresa que lo que sostiene la cualidad arquitectónica de esta fuga es que “está sustentada por los tres nervios fundamentales de la construcción polifónica, el plan de los desarrollos, y la trayectoria armónica” (1950a, 40). Habiendo presentado los tres esquemas de estos “nervios fundamentales”, indica que no coinciden en su curva de tensión o desarrollo. Si bien no utiliza exactamente estas palabras, se refiere claramente a ellas: con respecto a la construcción polifónica, es decir, la lógica de la sucesión de las exposiciones, indica que llega a su punto máximo de desarrollo en el compás 107; con respecto a los desarrollos, indica que su punto máximo se alcanza a partir del compás 81; y con respecto a la armonía, su culminación se encuentra a partir del compás 61. En otras palabras, Santa Cruz analiza el comportamiento de estos tres objetos analíticos por separado, indicando su propia curva de desarrollo, para finalmente sintetizar en un juicio específico: “[...] cada elemento sigue una curva separada y por eso la fuga aparece lógica y clara y a la vez imposible de ser dividida en partes que marquen seccionamientos estróficos de reposo” (1950a, 41). Aquí Santa Cruz deja ver la influencia del tratado de Gedalge, ya que en una síntesis apretadísima de lo que para él era la fuga, el tratadista francés señala en el punto 393 de su trabajo que una de las condiciones esenciales para componer una buena fuga era la continuidad en la escritura (2011, 228). Y esta continuidad, podría agregar Santa Cruz, se puede lograr cuando diversos elementos (sean estos parámetros o dimensiones como las exposiciones o los desarrollos, por ejemplo) fluyen en trayectorias paralelas, pero no coincidentes, evitando detenciones que abarquen toda la textura. En esta concepción, la lógica es eminentemente contrapuntística: cada parámetro o dimensión tiene un curso de acción propio, de forma análoga al comportamiento de las voces de una fuga. Esto no es menor dado el reconocido influjo que tuvo el contrapunto en la obra de Santa Cruz.<sup>26</sup>

#### 4. Concepto de forma

A los pocos años de ejercer la docencia universitaria del análisis musical, Santa Cruz plasmó en un escrito de (aparentemente) poca trascendencia su visión de la forma musical. Para él, la música:

---

26. Por ejemplo, véase el homenaje que Alfonso Leng le rindió en su discurso con ocasión del otorgamiento del Premio Nacional de Arte a Santa Cruz, en 1951. Después de señalar las influencias de Beethoven y Wagner, destaca especialmente la de Bach y la de los polifonistas antiguos (1952, 6). La visión contrapuntística de la música, que trasciende, como hemos sostenido, el ámbito de la música estrictamente polifónica, subyace en muchos de sus escritos. Por ejemplo, en el ensayo sobre los cuartetos de Beethoven destaca como el logro más importante de su desarrollo estilístico la “polifonización de su escritura”, la que equipara a “las producciones contrapuntísticas más hondas y expresivas de Bach” (1927a, 11).



[...] es un arte del tiempo: transcurren en el tiempo sus manifestaciones, y la inteligencia de ellas depende del proceso subconsciente de reconstrucción, hecho en forma automática, al agrupar nuestra mente los sonidos en trayectorias de diversos elementos; fórmulas equilibradas de trayectorias que sentimos con causas y efectos, y que llegan a darnos la evidencia de esa arquitectura intangible que es la forma musical (Santa Cruz 1934b, 10).

La cita es notable porque en casi cada línea se entrega información que, a la luz de lo que hemos expuesto, permite aquilatar la coherencia del pensamiento musical del compositor. Constatamos que para él la forma musical se produce ontológicamente en el auditor; su configuración es un proceso inconsciente (subconsciente) de agrupamiento y reconstrucción del devenir de los "elementos" (parámetros), devenir que transcurre en trayectorias equilibradas que "sentimos" actuando como causa y efecto; y esto, finalmente, nos permite concebir la forma como "arquitectura intangible", hermosa metáfora que demuestra que es posible concebir un arte temporal conceptualizándolo desde un ámbito espacial, sin transferir la aparente estaticidad de este último. En este sentido, el adjetivo "intangible" es revelador porque nos proyecta hacia lo efímero del transcurrir temporal. Por esa razón, para Santa Cruz la "forma" musical se configura en la memoria del auditor.

La cita que estamos comentando es absolutamente coherente con una que hemos presentado anteriormente (la primera del punto 3.1). Lo notable es que se producen, respectivamente, al final y al inicio de la vida académica de Santa Cruz. Ambas enfatizan la cualidad temporal de la música, y la idea de que la forma es una reconstrucción mental nos recuerda directamente la definición de forma que a inicio de la década de los setenta propusiera Jan LaRue: "[...] la forma musical es la memoria del movimiento" (LaRue 1998, 88). Es decir, las formas en la música no son los esquemas estandarizados en los manuales de formas musicales; comprendemos así el porqué de la concepción de la fuga como procedimiento y no como forma. Por otra parte, se comprende la relación de Santa Cruz con la lógica y su conceptualización como factor estructural básico: si percibimos los acontecimientos como causas y efectos unos de otros, la lógica del lenguaje –si se considera como reflejo de la lógica del pensamiento– es un dominio epistemológico apropiado para organizar y conceptualizar un dominio tan abstracto como la cognición de la forma musical.<sup>27</sup>

## 5. La analogía entre música y literatura

Como hemos mencionado, una fuente importante para conocer el pensamiento teórico y analítico de Santa Cruz es el ensayo "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente" de Gustavo Becerra, publicado en ocho artículos entre 1958 y 1959 en la *Revista Musical Chilena*. El segundo artículo, titulado "Ritmo", fue dedicado a Santa Cruz precisamente como

---

27. Es muy probable que en esto Santa Cruz se haya basado en Riemann, puesto que desde el punto de vista estético, este da una definición similar de la forma musical. Para el teórico alemán: "[...] la imagen sonora [...] va produciéndose sucesivamente y solo existe en nuestro espíritu [...] la obra no existe, pues, nunca en su totalidad, cuando nos acercamos a su final; el principio, y no solo este, sino todo lo que ha precedido, se ha desvanecido ya. ¡Qué alto prodigio es el que se realiza en nuestra mente, al transformarse estas vibraciones que se producen en el aire ambiente en impresiones imperecederas, al convertirse en su conjunto en un cuadro que, por fin, nuestra mirada interior puede abarcar en su totalidad y cuya grandiosidad puede compararse con los monumentos arquitectónicos más egregios!" (Riemann 1929, 18). Es notable también la analogía con la arquitectura.



un homenaje a su aporte en el campo del análisis dentro del ámbito de la musicología (Becerra 1958b, 48), y es en este texto que se presentan aspectos importantes del pensamiento del compositor.

Según Becerra, la principal analogía que Santa Cruz establecía en sus cátedras provenía de la literatura (Becerra 1958b, 49), y tanto la concepción paramétrica del análisis como esta analogía son explícitas en el mencionado artículo. Con respecto a la analogía entre música y literatura, Becerra presenta un cuadro que explícitamente expone el pensamiento de Santa Cruz (Figura 3). La estructura de la tabla presenta en forma paralela y en orden descendente, desde lo general a lo particular, una correspondencia sumamente clara entre ambas manifestaciones artísticas. Debemos destacar dos elementos importantes: en primer lugar, Santa Cruz establece el paralelo entre música y literatura, es decir, entre casos específicos de soportes lingüísticos. El hecho de que tome como referencia la literatura implica la posibilidad de la espacialización del soporte escrito,<sup>28</sup> y esta espacialización en la música se relaciona con la reiterada metáfora de la arquitectura, con la que Santa Cruz se refería a las cualidades más positivas de la forma musical. Por otra parte, también concuerda con la idea de la forma como una reconstrucción posterior a la audición, reconstrucción que en definitiva no es diacrónica, y por lo tanto, también puede ser sujeta a la espacialización, por ejemplo, a través de diagramas, como explícitamente hace Santa Cruz en el caso de las fugas de Bach.

Música discursiva abierta		1. Prosa	
Música estrófica periódica		2. Verso	
	—temática		—con título
Música discursiva dividida en secciones		Prosa dividida en párrafos, capítulos, etc.	
	—atemática		—de libre asociación
Música estrófica	—canciones	Verso dividido en estrofas	
dividida en periodos		—canciones	
	—danzas	—danzas cantadas	
		—estrofas libres	
		—versos libres	
Música discursiva y estrófica tienen una estructura común de frase.		Literatura en prosa y verso tienen una estructura de frase común.	
	FRASE		FRASE
Antecedentes	Consecuente	sujeto	predicado
motivo, <sub>s</sub> motivo, <sub>s</sub> motivo, <sub>s</sub> motivo, <sub>s</sub>		palabra, <sub>s</sub> palabra, <sub>s</sub> palabra, <sub>s</sub>	palabra, <sub>s</sub>
	MOTIVO		PALABRA
inciso <sub>1</sub>	inciso <sub>2</sub>	silaba, <sub>s1</sub>	silaba, <sub>s2</sub>

Figura 3 / Comparación música-literatura propuesta por Santa Cruz, según Becerra (1958b, 51).

En segundo lugar, es llamativa la clasificación de la música entre estrófica y discursiva, que surge del paralelo con la poesía y la prosa, respectivamente. Podemos comparar esto con la idea que recientemente expuso Kofi Agawu con respecto a la coexistencia, en la música del romanticismo, de tres “modos de enunciación”: por un lado el “modo de habla” y por otro los modos de “canción” y de “danza”, haciendo referencia a la manera en que se “redacta” el

28. Decimos “implica la posibilidad” porque no es contradictorio con el pensamiento de Santa Cruz el que la analogía se piense también con respecto a la literatura oral, en la que lo estrófico, como veremos a continuación, es característico.

discurso musical, estando esto explícitamente relacionado con el grado y tipo de continuidad (Agawu 2012, 177-185).<sup>29</sup> Ahora bien, la idea de período en sí misma, si la entendemos desde el punto de vista de Riemann –que Santa Cruz parece utilizar– no es necesariamente lo que produce el carácter estrófico, salvo cuando va acompañado de un cierre sintáctico fuerte, es decir, una cadencia perfecta a intervalos regulares. Es por eso que, en la cita que expusimos, Santa Cruz agrega al término “estrófico” las palabras “de reposo”, lo cual indica que la periodicidad en la música estrófica está marcada por cadencias perfectas. Por esta razón, además, podemos deducir que la idea de música discursiva de Santa Cruz coincide con el “modo de habla” de Agawu, ya que, por oposición a lo estrófico, no produce una regularidad métrica por sobre el nivel del compás (hipermetro),<sup>30</sup> lo que sí ocurre en las canciones y danzas, que Santa Cruz presenta como características de la música estrófica.

En la explicación que sigue a la tabla, Becerra clarifica la comparación que establecía Santa Cruz, quedando patente, de esta forma, tanto lo que une como lo que diferencia a ambos dominios. La cualidad periódica en lo estrófico se contrapone a la cualidad abierta de lo discursivo; la división periódica de lo estrófico se contrapone a las secciones en lo discursivo; y si lo estrófico es característico de las danzas y canciones, la contraposición con lo discursivo no se da tanto por géneros, sino por la presencia o ausencia de trabajo temático. El elemento común a ambos tipos de música es que comparten una misma estructura de frase –entendida en forma genérica– que es jerárquica por su propia naturaleza, funcionando así perfectamente la analogía con la literatura oral o escrita. La categoría de “frase” en el ámbito de la música se compone de “antecedente” y “consecuente”, es decir, causa y efecto, así como en el ámbito de la gramática del lenguaje se compone de “sujeto” y “predicado”. Avanzando más hacia los elementos constituyentes nos encontramos con la correspondencia entre “motivo” y “palabra” e “inciso” y “sílabas”.

La Figura 4 muestra que esta analogía es una mezcla de las teorías de Riemann y Giulio Bas.<sup>31</sup> El alemán utiliza el término “motivo” para referirse a la unidad básica con sentido en sí misma, mientras que el italiano utiliza “inciso” y “motivo” como equivalentes para referirse al mismo tipo de unidad. En la tercera columna hemos indicado las dimensiones aproximadas que ocupa cada categoría mensurada en compases, según las taxonomías de Riemann (quien lo hace explícito) y Bas; Santa Cruz no toma en cuenta el número de compases como criterio clasificatorio. En los niveles superiores Santa Cruz se inclina por la terminología de Bas refiriéndose a la frase, mientras que Riemann –que utiliza el período de ocho compases como punto de referencia– se refiere al “semiperíodo”. En las inferiores Santa Cruz utiliza de Bas el término “inciso” pero como categoría inferior a “motivo”.

---

29. Si bien Agawu lo expone en referencia a la música del romanticismo, creemos que es algo generalizable a los estilos de la música tonal occidental. Por otra parte, a pesar de ser una clasificación ternaria, Agawu reconoce que tanto el “modo de canción” como el de “danza” están juntos en un extremo, opuesto al de “habla”.

30. Esto quiere decir que en la tabla expuesta por Becerra habría que introducir una aclaración. Cuando se dice que tanto lo estrófico como lo discursivo tienen una estructura común de frase se utiliza este concepto en forma genérica, englobando, como hemos visto desde el punto de vista riemanniano, al período. Por lo tanto, sí es posible encontrar períodos en la fuga: por ejemplo, cuando Santa Cruz habla en sus análisis de “períodos de desarrollo”.

31. Para las categorías de estructuras de frase de Riemann, véase su *Composición musical* (1929, 13-75). Para las categorías de Bas, véase el *Tratado de la forma musical* (1986, 16-107), publicado originalmente entre 1920 y 1922.

Bas	Riemann	Dimensión aproximada (en compases)	Santa Cruz
Período	Período	8	Período
Frase	Semiperíodo	4	Frase
Semifrase	Grupo	2	
Motivo=inciso	Motivo	1	Motivo
			Inciso

Figura 4 / Tabla comparativa de categorías formales entre Bas, Riemann y Santa Cruz.

A pesar de la admiración de Santa Cruz por el tratado de d'Indy, no utiliza sus categorías formales, ya que estas se fundamentan en una analogía que no se corresponde con la teoría gramatical del castellano. El compositor francés conceptualiza la música desde el lenguaje, pero, a diferencia de Riemann, su referente es el lenguaje hablado. En su tratado, d'Indy indica que en el ámbito musical los términos idea, frase y período tienen un significado diferente que en la literatura (1948a, 7), admitiendo implícitamente que la homología que utiliza no es correcta, pero argumentando, sin embargo, que esos términos están ampliamente establecidos y por eso prefiere no introducir otros nuevos.<sup>32</sup> Esto es especialmente relevante para el concepto de período, ya que para d'Indy es una unidad al interior de la frase (1948a, 36-39), lo que llama la atención, dado que Riemann, a quien cita d'Indy, ya había establecido el sentido del período como estructura formada por semiperíodos –que son el equivalente a la frase–, es decir, estructuras suprasumativas de estas últimas;<sup>33</sup> y por otra parte, desde el siglo XVIII, diversos tratadistas –especialmente alemanes– ya consideraban el período como jerárquicamente superior a la frase (Bond 1991).

## 6. Conclusiones

A lo largo del artículo hemos estudiado varios aspectos del pensamiento analítico y teórico de Domingo Santa Cruz. Hemos señalado que la concepción de la historia de la música y la valoración de diversos parámetros musicales como objetos analíticos –cimentados sobre la supremacía del ritmo– surgen como influencia de d'Indy; que la concepción de la estructura de frase muestra la influencia de Riemann y Bas; el análisis armónico, la influencia del teórico alemán; y que la concepción del lugar de la música dentro de la historia, su relación con la cultura y demás artes, y la concepción del devenir lógico del discurso musical son influencia de Combarieu. También hemos planteado que Santa Cruz actuó como puente entre este último y Gustavo Becerra. No pretendemos agotar en ningún sentido este tema, puesto que la falta de escritos del compositor que aborden explícitamente sus constricciones como analista hacen

32. Lamentablemente, el compositor francés no explica la razón de su decisión. Esta conceptualización diversa a la idea tradicional de frase y período tendrá importantes consecuencias: Messiaen la utiliza en su *Técnica de mi lenguaje musical* (1993, 44-50) y también Joaquín Zamacois en su *Curso de formas musicales*, quien reconoce explícitamente que la visión contraria a la suya –influida claramente por la de d'Indy– tiene como referente la oración gramatical (2007, 9-10).

33. La primera edición del tratado de Riemann, de 1889, es muy anterior al tratado de d'Indy. La obra de este último, por otro lado, es anterior a dos de los tres tomos del *Gran método de composición* del mismo Riemann, que datan de 1902 y 1903. La edición del tercer tomo data de 1913 (Riemann 1929, 7) y el tratado de d'Indy fue publicado (dos libros, el segundo dividido en dos partes) entre 1903 y 1909.

que esta primera aproximación sea solo eso: un inicio en el que se vislumbra un fascinante objeto de estudio no explorado hasta hoy.

En relación a esto, creemos necesario destacar que esta investigación ha abierto importantes líneas de continuación, además de facilitar un tanto la lectura del ensayo de Becerra mencionado numerosas veces en el texto, explicitando algunas fuentes de su pensamiento como profesor de composición y análisis. ¿Es posible considerar la existencia de una escuela chilena de análisis a partir del pensamiento de Santa Cruz, sistematizada y continuada por Becerra?

Por otra parte, la figura de Santa Cruz sigue estando unida a la institucionalidad de la música chilena, variando el cariz de su valoración. Por todo lo expuesto, creemos que es necesario para la musicología chilena adentrarse también en el terreno de la ideología musical, sin pretender que esto sea solamente una metáfora; es decir, sin concebir el pensamiento musical como un ámbito autónomo, ni tampoco como un ámbito en donde la teoría y al análisis musical estén clausurados para la historia de las ideas. Lo que la academia transmite en sus aulas "configura ideología"<sup>34</sup> y, de este modo, constriñe el quehacer de compositores, musicólogos e intérpretes. Si la enseñanza de la música en la academia chilena cambió a partir de la reforma del Conservatorio Nacional en 1928 y su posterior dependencia de la Universidad de Chile, no es posible comprender dicho hecho solo como un dato histórico y sociológico al margen de los procesos de transmisión de concepciones e ideas que configuran una visión de la música, procesos que se fundamentan en la dinámica de transferencia profesor-estudiante que fue establecida a partir de dicha situación. Por este mismo motivo, es importante estudiar la historia de las ideas en el ámbito de la teoría, el análisis, la historia, la interpretación, la musicología y la docencia musical en nuestro país; más aún cuando la postmodernidad nos ha dejado claro el carácter discursivo de nuestro quehacer. En definitiva, el presente artículo pretende contribuir a preguntarnos ¿cuál ha sido nuestro discurso?

## Bibliografía

Agawu, Kofi. 2012. *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Bas, Julio. 1986. *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi.

Becerra, Gustavo. 1958a. "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente". *Revista Musical Chilena* 12 (58): 9-18.

\_\_\_\_\_. 1958b. "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente II. Ritmo". *Revista Musical Chilena* 12 (59): 48-75.

\_\_\_\_\_. 1958c. "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente III. Problemas semánticos, morfológicos y expresivos de la melódica y la horizontalidad musical". *Revista Musical Chilena* 12 (60): 100-124.

---

34. Agradecemos al profesor Fredy Chávez sus valiosos comentarios a este respecto.

- Bent, Ian y William Drabkin. 1987. *Analysis (The New Grove Handbooks in Music)*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Bond, Mark Evan. 1991. *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Combarieu, Jules. 1907. *La Musique, ses Lois et son Évolution*. París: Ernst Flammarion.
- \_\_\_\_\_. 1910. *Music, its laws and evolution*. Nueva York: D. Appleton and Company.
- \_\_\_\_\_. 1945. *La música, sus leyes y su evolución*. Buenos Aires: Cronos.
- Comité Editorial. 1948. “Crónica retrospectiva. Recuerdos sobre la formación de un músico”. *Revista Musical Chilena* 4 (28): 53-54.
- \_\_\_\_\_. 1952. “Domingo Santa Cruz Wilson. Datos biográficos”. *Revista Musical Chilena* 8 (42): 128-167.
- \_\_\_\_\_. 1972. “Gustavo Becerra Schmidt”. *Revista Musical Chilena* 26 (119-120): 3.
- Fubini, Enrico. 2005. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Gedalgé, André. 1901. *Traité de la Fugue. 1re. Partie: de la Fugue d' École*. París: Enoch & Cie.
- \_\_\_\_\_. 2011. *Tratado de fuga*. Milán: Real Musical.
- Indy, Vincent d'. 1948a. *Cours de composition musicale. Premier livre*. París: A. Durand et Fils.
- \_\_\_\_\_. 1948b. *Cours de composition musicale. Deuxième livre, Première partie*. París: A. Durand et Fils.
- \_\_\_\_\_. 1948c. *Cours de composition musicale. Deuxième livre, Seconde partie*. París: A. Durand et Fils.
- Izquierdo, José Manuel. 2011. “Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX”. *Resonancias* 15 (28): 33-47.
- LaRue, Jan. 1998. *Análisis del estilo musical*. Cooper City: Span Press Universitaria.
- Leichtentritt, Hugo. 1951. *Musical Forms*. Cambridge: Harvard University Press.
- Leng, Alfonso. 1952. “Domingo Santa Cruz Wilson”. *Revista Musical Chilena* 8 (42): 5-10.
- Merino, Luis. 1979. “Presencia del creador Domingo Santa Cruz Wilson en la historia de la música chilena”. *Revista Musical Chilena* 33 (146): 15-79.
- \_\_\_\_\_. 1984. “Homenaje a don Domingo Santa Cruz”. *Anales del Instituto de Chile* 4: 111-119.

\_\_\_\_\_. 1986a. "Don Domingo Santa Cruz Wilson: una vida por la música, las artes y la universidad". *Anales de la Universidad de Chile* 5ª Serie (11): 17-32.

\_\_\_\_\_. 1986b. "Catálogo de la obra musical de Domingo Santa Cruz". *Anales de la Universidad de Chile* 5ª Serie (11): 55-73.

\_\_\_\_\_. 1987. "Don Domingo Santa Cruz, segundo decanato (1962-1968) y labor en el Instituto de Chile (1964-1985)". *Revista Musical Chilena* 41 (167): 22-25.

Messiaen, Olivier. 1993. *Técnica de mi lenguaje musical*. París: Alphonse Leduc.

Orrego Salas, Juan. 2005. *Encuentros, visiones y repasos. Capítulos en el camino de mi música y mi vida*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Peña, Carmen. 1987. "Bibliografía de los escritos de Don Domingo Santa Cruz". *Revista Musical Chilena* 41 (167): 16-21.

Peña, María Pilar y Juan Carlos Poveda. 2010. *Alfonso Leng. Música, modernidad y chilenidad a comienzos del siglo XX*. Santiago: Autoedición con financiamiento del Fondo de Fomento de la Música Nacional.

Riemann, Hugo. 1929. *Composición musical (teoría de las formas musicales)*. Barcelona: Labor.

Salas Viu, Vicente. 1952. *La creación musical en Chile. 1900-1951*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

Sánchez Sánchez, Víctor. 2010. "Resonancias tristanescas en la ópera española: wagnerismo en las óperas de Conrado del Campo". *Anuario Musical* (65): 145-170.

Santa Cruz, Domingo. 1927a. "Los cuartetos de Beethoven (I)". *Marsyas* 1 (1): 10-20.

\_\_\_\_\_. 1927b. "Los cuartetos de Beethoven (Conclusión)". *Marsyas* 1 (3): 96-103.

\_\_\_\_\_. 1932. "Hacia una mejor comprensión de la música". *Aulos* 1 (1): 9-12.

\_\_\_\_\_. 1934a. "Rumbos de la historia musical". *Revista de Arte* 1 (3): s/p.

\_\_\_\_\_. 1934b. "El valor cultural de los discos". *Revista de Arte* 1 (1): 10-14.

\_\_\_\_\_. 1935. "La transfiguración de Bach". *Revista de Arte* 1 (4): 2-6.

\_\_\_\_\_. 1946. "Sobre la crítica musical". *Revista Musical Chilena* 2 (13): 3-9.

\_\_\_\_\_. 1950a. "La fuga en la obra de Bach". *Revista Musical Chilena* 6 (38): 16-55.

\_\_\_\_\_. 1950b. "El Concierto para piano y orquesta en la obra de Juan Orrego Salas". *Revista Musical Chilena* 6 (39): 33-53.

- \_\_\_\_\_. 1950c. "Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach". *Revista Musical Chilena* 6 (40): 8-62.
- \_\_\_\_\_. 1960. "Antepasados de la Revista Musical Chilena". *Revista Musical Chilena* 14 (71): 17-33.
- \_\_\_\_\_. 1967. "El compositor Alfonso Letelier". *Revista Musical Chilena* 21 (100): 8-30.
- \_\_\_\_\_. 2008. *Mi vida en la música*. Editado por Raquel Bustos Valderrama. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile / Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura / Creando Chile.
- Sargent, Denis. 1986. "Don Domingo Santa Cruz y la Universidad de Chile". *Anales de la Universidad de Chile* 5ª Serie (11): 33-46.
- \_\_\_\_\_. 1987. "Don Domingo Santa Cruz y la Universidad de Chile". *Revista Musical Chilena* 41 (167): 4-15.
- Schwartz, Deborah. 1982. "The Stylistic Evolution of Domingo Santa Cruz". Tesis de Magíster, Indiana University.
- Sociedad Bach. 1927. "Cuarta Memoria". *Marsyas* 1 (9): 333-357.
- Subercaseaux, Bernardo. 2011. *Historia de la ideas y de la cultura en Chile. Volumen II*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Vera, Fernanda. 2015. "¿Músicos sin pasado? Construcción conceptual en la historiografía musical chilena". Tesis de Magíster en Musicología, Universidad de Chile.
- Wampler, Cheryl Lee. 1986. "The Legacy of European Compositional Techniques in the Piano Music of Domingo Santa Cruz Wilson". Tesis de Doctorado en Artes, The University of Texas at Austin.
- Zamacois, Joaquín. 2007. *Curso de formas musicales*. Madrid: Mundimúsica ediciones.