



REVISTA MUSICAL CHILENA



REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264, CASILLA 2100
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES
UNIVERSIDAD DE CHILE

DIRECTORA:
MAGDALENA VICUÑA

ASESORÍA TÉCNICA

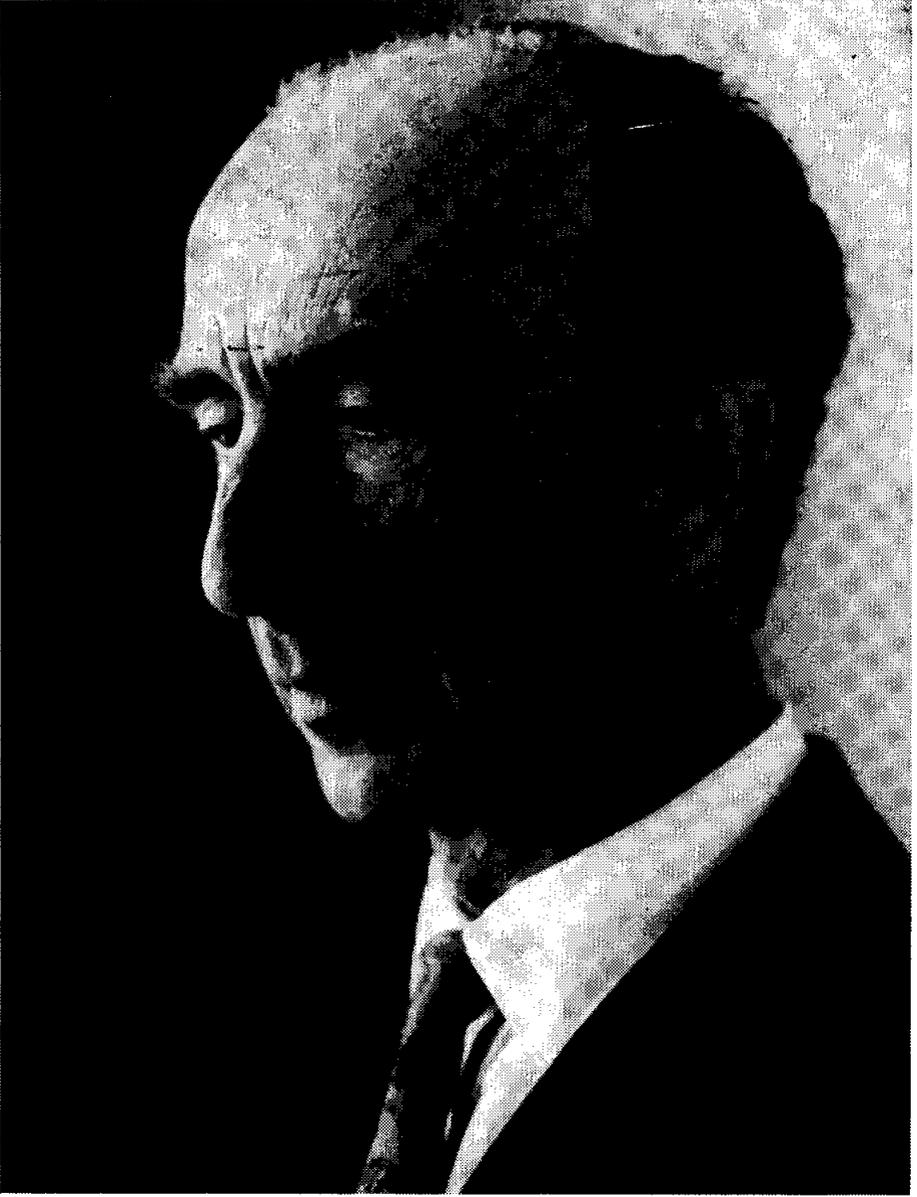
Profesores:
GUSTAVO BECERRA
SAMUEL CLARO
MANUEL DANNEMANN
MARÍA ESTER GREBE

Alumnos:
CARLOS ARAYA
GENA CÁNEPA
IVÁN MIRÓ

AÑO XXIII Santiago de Chile, Octubre-Diciembre de 1969 Nº 109

S U M A R I O

EDITORIAL	3
JORGE URRUTIA BLONDEL: Los "Sonetos de la Muerte" y otras obras sinfónicas de Alfonso Letelier	11
MARIA ESTER GREBE: Las Variaciones en Fa para piano de Alfonso Letelier	33
SAMUEL CLARO: La música vocal de Alfonso Letelier	47
DARWIN VARGAS: Obras de Cámara	64
COLABORAN EN ESTE NUMERO	77
ANOTACIONES Y RESUMENES BIBLIOGRAFICOS	79
PARTITURAS	87
LOS DISCOS	90
UN INVENTOR DE ESTRELLAS, por PABLO NERUDA	93
INDICE DE LOS NUMEROS PUBLICADOS EN 1969	95



ALFONSO LETELIER ILONA

Editorial

ALFONSO LETELIER LLONA

En diciembre de 1968, el compositor Alfonso Letelier Llona obtuvo el Premio Nacional de Arte, galardón con que el Gobierno de Chile premia a los más destacados artistas nacionales. Ahora, la *Revista Musical Chilena* dedica este número, como ha sido nuestra norma con los demás Premios "Nacional de Arte en Música", a la personalidad y la obra del destacado compositor, pedagogo, fundador en 1940 de la Escuela Moderna de Música y Director del Coro de ese plantel; Presidente de la Asociación Nacional de Compositores desde 1950 a 1956; Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile durante diez años y Vicerrector de la Universidad de Chile en varias oportunidades durante su decanato y Miembro de Número de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile.

Alfonso Letelier es músico desde la niñez. Su formación artística se inicia en el hogar bajo la influencia de su madre. Sus primeros ensayos de composición datan de 1922, cuando contaba diez años, mientras estudiaba con profesores particulares. Posteriormente se perfecciona en el estudio del piano con el profesor Raúl Hügel y en Armonía y Composición con el maestro Pedro Humberto Allende, en el Conservatorio Nacional de Música, plantel en el que obtiene el título de Licenciado en Música.

Con motivo de la recepción de Alfonso Letelier como miembro de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, el 20 de octubre de 1966, Domingo Santa Cruz, Presidente de la Academia y entonces Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, recibió al nuevo académico con un discurso en el que no sólo se refirió a su música sino que la ambientó en el círculo familiar del compositor. Editamos en el N° 100 de la *Revista Musical Chilena*, abril-junio de 1967, este trabajo de Domingo Santa Cruz, importantísimo para la mejor comprensión de la personalidad creadora de nuestro músico. Compositores y musicólogos chilenos analizan, ahora, la obra de Alfonso Letelier. Nosotros nos referiremos principalmente a ese amor por la música que ha impulsado a Letelier, desde la juventud hasta la fecha, a dedicar su vida al hacer musical y a las múltiples realizaciones que su incansable esfuerzo ha logrado, tanto dentro como fuera de la Universidad, para darle mayor brillo a la vida musical chilena.

Se inicia esta labor en los años de la juventud con el "Cuarteto Letelier-Valdés" que dirige Alfonso Letelier, pequeño conjunto coral de la familia que asombraba cantando música del Renacimiento así como música contemporánea y chilena. Continúa y se acrecienta esta labor desde 1940 cuando, con Elena Waiss, René Amengual y Juan Orrego-Salas, crean la Escuela Moderna de Música en la que Letelier es nombrado profesor de Composi-

ción y Director del Coro, conjunto con el que estrena numerosísimas obras del repertorio coral polifónico universal, obras contemporáneas y, naturalmente, chilenas. Muchos son los compositores que escribieron coros especialmente para este conjunto.

Simultáneamente con su trabajo en la Escuela Moderna de Música, Letelier ingresa a la entonces Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, como profesor de Armonía Superior y luego como profesor de Composición en el Conservatorio Nacional, cargos que desempeña hasta la fecha conjuntamente con el de profesor de Historia de la Música.

La labor realizada por la Asociación Nacional de Compositores, filial chilena de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, durante los seis años en que Letelier actuó como su presidente, fue fecunda. Los conciertos que se realizaron estuvieron consagrados totalmente al estreno de obras chilenas contemporáneas y extranjeras que tuvieron una acogida sin precedentes, cuyas ejecuciones eran precedidas de comentarios analíticos e históricos a cargo de diferentes miembros de esta Asociación.

El interés de estos programas confeccionados principalmente por Alfonso Letelier y Juan Orrego-Salas, siempre contaron con nutrida asistencia y tuvieron tanta importancia para la vida musical santiaguina de aquel entonces, que resumiremos brevemente la nómina de algunas de las obras ofrecidas en estrenos absolutos en Chile: Jolivet: Pastorales de Noël; Messiaen: Poèmes pour Mi; Hindemith: Sonata para trompeta y piano, Kleine Kammermusik para quinteto de vientos, "Frau Musica", cantata para voces mixtas y cuerdas; Joaquín Rodrigo: Tres Canciones; Strawinsky: Dúo Concertante; Britten: Introducción y Rondó alla Buresca para dos pianos; Martinon: Sonatina N° 4 para oboe, clarinete y fagot; Free Focke: Cuarteto de Cuerdas; Milhaud: Poèmes Juifs, y "Les deux cités"; Schönberg: "Das Buch der Hängende Gärten" y Quinteto 26, para instrumentos de viento; Bartok: Cuarteto de Cuerdas N° 6; Copland: Sonata para violín y piano; Ginastera: Dúo para flauta y oboe; Chávez: Sonatina para violín y piano; Fine: Partita para quinteto de vientos; De Falla: "Psyché" para soprano y conjunto de cámara, y "El Retablo de Maese Pedro"; Prokofiev: Cuarteto de Cuerdas Op. 50; Rodolfo Halffter: Sonata para piano; Honegger: Rapsodia para dos flautas, clarinete y piano y Tres Salmos para voz y piano; Revueletas: Canciones de García Lorca; Ives: Tres canciones; Jelinek: "Zwölf-tonwerk" para piano; Berg: Sonata para piano; Dallapiccola: Due liriche D'Anacreonti, para voz, flauta, clarinete y piano; Weill: Cuarteto de Cuerdas N° 1; Martinu: Tres Madrigales para violín y viola; Françaix: "L'Adolescence Clementine"; Tippett: Cuarteto de Cuerdas N° 2, etc. Hemos tomado al azar la nómina de obras estrenadas en este período, la lista completa sería interminable, pero esta muestra confirma la inquietud musical de quienes estaban a cargo de tan importante obra de difusión. Las obras de compositores chilenos ejecutadas en primera audición es también importante, citaremos sólo algunas: Urrutia: Canciones de Gabriela Mistral; Be-

cerca: Sonata para piano; Riesco: Canzona y Rondó para violín y piano; Letelier "Vitales de la Anunciación" para soprano, coro femenino y orquesta de cámara (ver en el N° 57 de la *Revista Musical Chilena*, el interesante análisis de esta obra por el compositor Gustavo Becerra); Orrego-Salas: Romances Pastorales, para cuatro voces mixtas; Isamitt: Pastorales para violín y piano; Montecino: Suite para piano; Cotapos: Sonata Fantasía para piano; Amengual: Diez Preludios para piano; Leng: Sonata para piano; Santa Cruz: Canciones de Primavera, para voces mixtas "a cappella", etc.

En 1952, Alfonso Letelier asume el decanato de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, cargo que ocupa hasta 1962. Es un período pletórico de realizaciones en favor de la música. La descentralización de las labores musicales docentes y de extensión preocupan específicamente al Decano, y así como la Universidad de Chile inicia las Escuelas Regionales de Música en La Serena y Antofagasta, en el Norte del país, y en Chillán en la zona Sur. Este es el comienzo de las Escuelas Regionales que en la actualidad jalonan todo el territorio nacional y que cuentan con Conservatorios de Música, conjuntos orquestales, agrupaciones de cámara y conjuntos corales.

Otra de las iniciativas de mayor significado tomados por el Decano Letelier fue la grabación en discos comerciales de música chilena, a través de un contrato del Instituto de Extensión Musical con RCA Victor, mediante el cual se llegó a realizar la grabación de obras orquestales de los compositores: Gustavo Becerra, Próspero Bisquertt, Alfonso Leng, Jorge Urrutia, Alfonso Letelier y Juan Orrego-Salas, y de cámara de: René Amengual, Domingo Santa Cruz y Orrego-Salas. Tanto el resultado técnico como musical fue excelente, lo que se debió al esmero y competencia de la Orquesta Sinfónica de Chile dirigida por Victor Tevah, de los conjuntos de cámara del Instituto de Extensión Musical y del técnico de grabaciones, Santiago Pacheco.

La *Revista Musical Chilena* se encontraba virtualmente paralizada en 1957. El Decano Letelier asumió su dirección personalmente dándole el impulso indispensable para que se continuara la importante labor que durante sus primeros doce años de vida le habían impreso sus distintos directores. La *Revista Musical Chilena* ha continuado acumulando un material precioso sobre la investigación musicológica americana y mundial además de convertirse en la historia de la actividad musical chilena. Con la aparición del N° 52, nuestra publicación se hizo perfectamente regular y ha seguido cumpliendo con sus objetivos a un nivel universitario correspondiente a la modalidad y exigencias de nuestra vida musical.

A fin de impulsar los estudios organísticos en Chile, en 1959 se hace cargo de la Cátedra de Organo del Conservatorio Nacional de Música, el famoso compositor y organista Julio Perceval. Alfonso Letelier tuvo siempre especial inquietud por las deficiencias de la música religiosa en nuestros templos y por el casi total desconocimiento del público de las joyas que artistas de todas las épocas escribieron para el órgano. Su preocupación no cesó hasta que logró contratar al maestro Perceval quien, entre 1940 y 1952, había sido

Director de la Escuela Superior de Música, creador de la Orquesta Sinfónica y Director del Instituto de Arte y Ciencias de la Universidad de Cuyo, además de gran compositor, laureado en 1941 con el Premio Nacional de Argentina. Tan pronto como el maestro Julio Perceval se hizo cargo de las cátedras de órgano y composición del Conservatorio, el Decano envió una carta circular a los Obispos y autoridades religiosas en general, para informarlos de la existencia de esta cátedra y para rogarles que influyeran en los seminaristas y sacerdotes con aficiones musicales a integrarse a ella. Por desgracia el interés no fue muy halagüeño por parte del clero, pero la juventud del Conservatorio sí que se entusiasmó y fue así como se inició, bajo la dirección eficientísima del maestro Perceval, un curso de órgano y composición, al que ingresaron jóvenes que en la actualidad se han convertido en maestros del órgano y que inclusive han triunfado en Europa. Julio Perceval presentó al Conservatorio un plan para la creación de un Departamento de Estudios Organísticos y Corales, en el que se formarían Maestros de Capilla, Profesores de Organo, además de impartirse Cursos de Armonía Práctica. El Decano, por su parte, adquirió dos magníficos órganos. Por desgracia, este plan de estudios no llegó a materializarse y hasta la fecha los órganos se encuentran encajonados sin poder utilizarse. La muerte de Julio Perceval en un lamentable accidente en 1963 y el alejamiento de Alfonso Letelier del decanato en 1962, frustraron esta iniciativa que tanto habría enriquecido nuestra vida musical. No obstante, la formación de organistas continúa, y el profesor de la cátedra es el alumno de Perceval e hijo de Alfonso, el compositor y organista Miguel Letelier Valdés.

A mediados de junio de 1960, en el Instituto Secundario de la Facultad de Música, el Decano Letelier inauguró los cursos vespertinos de extensión musical, la actual Escuela Musical Vespertina, en la que se imparte cultura musical a gran número de estudiantes universitarios, empleados y obreros que por razones de horario derivadas de su trabajo, no pueden seguir cursos regulares de música e instrumentos en el Conservatorio Nacional. El profesorado fue elegido entre los miembros docentes del Conservatorio Nacional, se aplicaron los mismos planes de estudio de este establecimiento y los exámenes son válidos. La Escuela Musical Vespertina, es la creación de la actual Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas, Srta. Elisa Gayán, quien la dirigió desde su fundación hasta que asumió el decanato. El éxito de esta iniciativa ha ido en aumento y hoy día es un establecimiento que imparte educación musical a más de ochocientos alumnos.

La obra de Alfonso Letelier durante su decanato tuvo otro importante logro: reunir todos los servicios musicales de la Universidad de Chile bajo un mismo techo. Fue una labor de años de planificación y estudios que se concretaron finalmente en el edificio de Compañía 1264, en el que quedaron ubicados la Facultad de Música, el Conservatorio Nacional, el Instituto de Extensión Musical, el Instituto de Investigaciones Musicales, y todas sus innumerables dependencias. Desgraciadamente no se pudo construir el teatro

que la Universidad necesita para las presentaciones de la Orquesta Sinfónica de Chile, el Ballet Nacional y el Instituto del Teatro, pero finalmente se logró la construcción de un pequeño teatro de cámara con capacidad para 350 personas, perfectamente equipado para realizar actividades de cámara, tanto musicales como teatrales. El edificio de la calle Compañía se inauguró en 1962, iniciándose así una nueva etapa en la vida musical dentro de la Universidad de Chile.

La actividad musical de Alfonso Letelier no tiene tregua. En la actualidad, además de sus clases en el Conservatorio Nacional, está a cargo de los cursos de Composición y del Seminario de Música Sagrada de la Escuela Moderna de Música, plantel que ahora trabaja bajo los auspicios de la Municipalidad de Providencia, en una hermosa residencia que el mancomunado esfuerzo de sus profesores y muy específicamente el de Letelier, logró para esta Escuela Superior de Música que desde su fundación ha dirigido la pianista y profesora Elena Waiss. Además, nuestro músico, ha sido nombrado por el Ministerio de Educación, Profesor Jefe del Departamento de Perfeccionamiento Profesional de los Profesores de Educación Musical, en el Centro de Perfeccionamiento, Experimentación e Investigaciones Pedagógicas que el Ministerio creó, en Lo Barnechea, para el magistrado chileno en todas las disciplinas.

Esta brevísima reseña de la labor realizada por Letelier en favor de la música en Chile a través de casi treinta años, sólo recoge algunos de sus aspectos más sobresalientes. Como Presidente del Instituto Chileno-Alemán de Cultura, Goethe Institut, no debemos olvidarlo, impulsó un movimiento musical chileno-alemán de extraordinarias proyecciones cuyos frutos son, en la actualidad, el que el Goethe Institut sea uno de los centros musicales de mayor importancia de la capital.

Su actividad, no obstante, no se ha limitado solamente al campo nacional. En el extranjero, durante sus innumerables viajes, ha dado a conocer el movimiento musical chileno en España, al becarlo el Instituto de Cultura Hispánica en 1947; en Alemania, cuando en 1952 fue invitado al Congreso de Salzburgo, ciudad en que se estrenó su obra "Variaciones en Fa" para piano y en su calidad de Delegado Oficial de la Sociedad Nacional de Compositores y de la sede chilena de la SMC, viajó por todo el país dando conferencias ilustradas con cinta magnética, haciendo conocer las obras de los compositores chilenos; en 1955, al ser invitado al Festival de Caracas y después al Congreso Interamericano de Música de Montevideo y en 1958 y 1962 al ser invitado por el Gobierno de Alemania para visitar centros musicales y dar conferencias. En 1957 visitó los Estados Unidos, a raíz del estreno de la "Suite Aculeu" por la Orquesta de la Universidad de Louisville, obra que este conjunto le encargara, ocasión que también aprovechó para difundir nuestra música.

Innumerables son sus viajes a ciudades de Argentina a dar conferencias, integrar jurados y presidir reuniones musicales en las universidades y centros

musicales del país vecino. Todas ellas fueron aprovechadas para promover un fructífero intercambio musical entre las dos naciones.

Pero Alfonso Letelier ha difundido también con la pluma y a través de la radio todos aquellos aspectos de la música que le son especialmente idóneos. Dentro del campo de la música religiosa, las maravillas del Canto Gregoriano, de la Polifonía, la música organística y la creación musical universal dentro de la visualización y vivencia cristianas de Occidente. Al expresionismo también le ha dedicado páginas importantes y ha incursionado tanto en su música, como a través de artículos, en la problemática de la música contemporánea y chilena. Todo este material se encuentra editado en periódicos, revistas y muy especialmente en la *Revista Musical Chilena*.

Coronando esta trayectoria de vida, está la familia musical Letelier Valdés. La mezzo-soprano Margarita Valdés ha compartido todas las empresas musicales de su marido, cantó en las agrupaciones corales que él dirigía, estrenó obras de compositores contemporáneos y chilenos y cantó las obras que él compuso para ella. Brevemente mencionamos a Miguel Letelier Valdés, joven compositor y organista, profesor de la cátedra de órgano del Conservatorio y no se puede dejar de decir algunas palabras sobre la contralto Carmen Luisa Letelier Valdés, que por su musicalidad, técnica y hermosa voz ha llamado la atención de la crítica y el público.

Para terminar, no podríamos dejar de decir algunas palabras sobre lo que para Letelier significa la creación musical, cuales son sus fuentes de inspiración y sus medios de expresión. A nuestra interrogante, el compositor nos contesta:

“La creación es para mí una necesidad, o mejor aún, un imperativo constante, aún cuando pase algunos períodos sin escribir. Luego es también una satisfacción espiritual e intelectual que no comparo tal vez con ninguna otra. Mientras trabajo estoy por completo sustraído a toda otra preocupación, el mundo circundante no existe. Por otra parte, pienso que la obra creada si es buena, tiene algo de “la permanencia”, a diferencia de otras actividades cuyos productos están sujetos a las circunstancias del momento, del interés, de la moda y legítimamente, de su reemplazo.

“Creo que de manera conciente o inconciente, la Naturaleza es para mí, junto a la angustia metafísica, los factores decisivos en mi trabajo creador. Tal vez muy ligado con aquello y en un terreno existencial, los afectos —muy especialmente los familiares, —son también fuentes potentes de inspiración o motivos impulsores.

“Todos los medios sonoros que puedo manejar con cierta soltura y conocimiento me son cómodos para expresarme. Por eso he escrito para muy diferentes instrumentos o conjuntos de cámara variados o para orquesta grande o pequeña, con o sin solistas. He escrito mucho para voz con diferentes acompañamientos (grandes o chicos). Me atrae mucho escribir para la voz; especialmente de mujer. La razón de esa preferencia es la impresión que siempre me causó el color de voz de mi mujer y luego la posibilidad de es-

cribir para ella sin problemas musicales, lo cual me deja en libertad absoluta. Ello se prolonga ahora en mi hija. Tengo, además, la voz humana por un excelente vehículo de expresión, sobre todo para mi sensibilidad musical.

“Como lenguaje creo haber derivado desde un punto neo-impresionista hacia el expresionismo, en cuyo clima encuentro mi camino. He llegado al serialismo por coincidencia de mi vivencia musical con las posibilidades que allí encuentro. No por sistema, tampoco por “originalidad”, asunto que me tiene por completo sin el menor cuidado. Para mí resultó un novedoso descubrimiento lo que Gustavo Becerra afirma respecto a mi tendencia a evitar repeticiones de notas en el discurso musical, haciendo el magnífico análisis de mis “Vitales de la Anunciación”. Ello es verdad”.

Los "Sonetos de la Muerte" *y otras obras sinfónicas de Alfonso Letelier*

por *Jorge Urrutia Blondel*

Apreciación general.

El conjunto de composiciones para orquesta sinfónica que ha escrito Alfonso Letelier hasta la fecha ha adquirido una capital importancia dentro del total de su obra.

Pero si este valor tiene raíces más en lo cualitativo que en lo cuantitativo se debe fundamentalmente al valor expresivo, solidez, técnica y otros valores que luego verificaremos, antes que a su volúmen.

Sin duda que una de las causas principales de ello reside en la impresionante falta de tiempo que este destacado músico chileno siempre ha tenido, impidiéndole disfrutar de una dedicación sosegada, y sobre todo continua, para entregarse a sus preferidas labores de creación.

Es característica en él su eterna prisa, su presencia apurada. Y es que, en realidad, todo se ha confabulado en su activísima vida para que así llegase a ocurrir. No pretenden estas sencillas líneas de homenaje práctico, ahondar rasgos biográficos de Letelier, que en la presente ocasión corresponderá a otros. Es conveniente, empero, recordar muy brevemente que su acción ha debido dispersarse en numerosas y diversas actividades, a veces simultáneas.

Si por todo esto su fecundidad musical se ha visto un tanto limitada en general, aquella que específicamente se ha vertido en creaciones de tipo sinfónico ha debido serlo aún más. No sólo la composición misma de ellas necesita de una muy especial concentración y tranquilidad; es mayor todavía el tiempo que debe dedicarse a su escritura misma: paciente acumulación de signos diseminados sobre numerosísimas pautas simultáneas, donde hay que "dibujarlas" cuidadosamente. Esto es algo de lo que podemos dar fe cuantos hemos tenido experiencia personal en materia de obras sinfónicas.

Hay otra observación general e importante que hacer en relación con la producción orquestal de Letelier. Es la de que si este género de obras adquiere capital importancia dentro de cuánto él ha escrito, como observamos al comenzar, se debe muy principalmente a la naturaleza de la "pasta sinfónica", por llamarla así. Ella, con sus inmensas posibilidades de color, gradaciones de todo orden, poder e intensidad de sugerencias, resulta bastante ideal y rica —acaso más que otros medios de expresión musical— para su acertada utilización por un músico con las características especiales de Alfonso Letelier.

Pues el caso es que entre aquellas más sobresalientes se ha destacado el sello de un intenso dramatismo musical, como resultado del muy especial panorama interno y posición filosófica de este artista chileno.

Acerca de esto ya se ha dicho bastante en comentarios, críticas y estudios sobre el mismo. Estimamos que son casi exhaustivas y difíciles de superar las penetrantes observaciones que, con tono afectivo y buenos argumentos, le dedicó Domingo Santa Cruz al recibirlo como miembro del número de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile¹.

Así, no creemos necesario insistir sobre sus causas determinantes de esa posición de inconformismo metafísico que encontramos en Letelier, y que hemos conocido personalmente a través de interesantes y dilatados coloquios directos. Ella tiñe con matices desolados a mucho de lo que él escribe. Sólo nos atreveríamos a reiterar la pregunta que tantos otros formularon frente a este caso especialísimo, incluso el receptor de Letelier en la Academia. ¿Por qué el ser que aparece —por lo menos exteriormente— como agraciado con todas las posibilidades de bienestar humano y espiritual, no disfruta de ello con una plenitud que nos parecería justificada y siente una especie de insatisfacción ante realidades que encuentra por doquier?

Naturalmente, no podría dejar de reconocerse —con doble respeto, y admiración incluso— que él no sienta una cómoda placidez por todo cuanto alcanzó, cuando esto podría serle precisamente muy fácil, según muchos estiman. Más, por el contrario, desde niño pareció ver todo de distinta manera, a pesar de su acendrada y seria religiosidad. Pero la injusticia de tantas cosas, un sentido de casi soledad, de congoja después de meditaciones y continuas lecturas, le han marcado con un especial y serio tono espiritual que, no obstante, en el cordialísimo y fino trato con las gentes, no alcanza a translucirse en determinadas manifestaciones externas.

Pero en su trato con la gran masa sonora ello se manifiesta. Y pone a contribución todo lo que ella puede darle y que él le exige para expresar su vida interna: cambiantes ambientaciones, angustiosos contrastes, sonoridades opacas, lúgubres, tensas o apacibles.

Es decir: necesita urgentemente de la orquesta. ¿Qué sería de Alfonso Letelier sin ella en ciertas ocasiones; para los "Sonetos de la Muerte", por ejemplo?

Más, si usa con fruición las posibilidades sinfónicas utilizando conjuntos siempre bastante completos en dotación instrumental (generalmente instrumentinos "a tres") no busca con ello efectos de potencia abismante, en grandilocuentes "tutti". Desea más bien tener a disposición una paleta sonora con muchos y variados matices para escoger aquellos que le son indispensables en un momento dado de intrínseca expresión musical. Y esto lo hace con una gran habilidad en el uso de los recursos orquestales y con una indiscutible rigurosidad en el aspecto estético.

¹ Publicado en el N° 100 de la *Revista Musical Chilena*, Abril-Junio de 1967, p. 15.

Si examinamos ahora, a grandes rasgos, el panorama general de las obras que Alfonso Letelier escribió pensando en este tipo puro de orquesta (descartando por lo tanto a aquellas para orquesta de cámara, las circunstanciales e incidentales y las mixtas; para la escena o con coros), nos encontramos hasta ahora con ocho composiciones. Ellas son: *La Vida del Campo* (Op. 14, 1937); *Suite Grotesca* (cinco movimientos en versión orquestal de una obra para piano, Op. 6, 1946); *Sonetos de la Muerte* (poema dramático compuesto de tres trozos para Soprano solista y gran orquesta, textos de Gabriela Mistral, Op. 18, 1943-1947); *Divertimento* (Op. 25, 1955); *Suite Aculeo*, con dos movimientos (Op. 27, 1955-56); *Concierto* para guitarra y orquesta (Op. 31, 1960); *Estancias Amorosas*, para voz femenina y orquesta, texto de Carmen Valle (Op. 34, 1966); como últimas y recientes obras sinfónicas deben citarse los *Cuatro Preludios Vegetales*.

LOS "SONETOS DE LA MUERTE".

De entre las obras para orquesta más representativas de Alfonso Letelier, y rompiendo por una vez la cronología estricta de su aparición, nos adelantaremos a examinar primeramente —y con cierto detalle— el tríptico que Alfonso Letelier compuso con los célebres textos de Gabriela Mistral.

Esta obra, escrita "para gran orquesta y voz de mujer", constituye en su género acaso la más importante compuesta hasta hoy por nuestro músico. Podría, inclusive, afirmarse que es una de las fundamentales de toda una época de la música chilena, como partitura para canto y conjunto sinfónico. Y lo es por múltiples razones.

En primer lugar, tiene como base literaria y espiritual a los más desoladoramente bellos, profundos, bien cincelados y difundidos de los poemas de Gabriela, ya situados entre aquellos que alcanzaron cumbres de calidad en la poética castellana de todos los tiempos.

Luego, el compositor incorporó estas verdaderas imprecaciones a una hirviente masa sonora. Y así, como músico y como ser meditativo de las cosas, llegó a generar un producto último de altísimo dramatismo, coincidente con la tónica general que distingue por igual al compositor y al hombre. Es decir: ambos componentes del mismo encontraron en tales poemas la fuente ideal de expresión, correspondientes a aspectos fundamentales del ser integral. Y la obra resultante es un perfecto espejo de todo aquello.

Es así como del primer Soneto se ha dicho, precisamente, que por muchos conceptos, tiene todo el carácter de una declaración de principios del compositor.

Este Soneto fue escrito en 1942 y estrenado por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de Armando Carvajal, actuando como solista Blanca Hauser. Esto ocurrió en noviembre del mismo año. Posteriormente, fue interpretado por el gran director alemán Erich Kleiber, en un concierto de música chilena.

Pero esta obra, que ya en forma aislada tuvo gran acogida como creación nacional debía, obviamente, formar parte de una composición mayor, de tipo compuesto, casi de carácter "cíclico" por decirlo así, usando el término con muy amplio significado. Pues parecida estructura muestra el mismo *complejo* de los poemas, con su hondo texto esparcido en tres *momentos*, apartes pero unitarios en el tono; verdaderos estallidos o marejadas, rebalsando la elegante y armoniosa forma exterior del Soneto.

En tal sucesión enlazada la gran poetisa va hilando con hebras de fuego la cadena en que se suceden y dosifican los diversos grados del dolor, la angustia, la resignación o la casi esperanza. La desazón, en suma, ante el "nicho helado" del que amó; aquel que dejó escapar su esencia última en momento de sangre, que él volcara con propias manos.

Esta experiencia feroz de la sentidora mujer de Chile no podría haber llegado a convertirse en una simple convención artística: un "poema compuesto sobre el asunto", como se diría en fríos términos de oficio literario. Estos "Sonetos" son algo quemante y abrupto. Mas, no sólo así se mantienen; mientras avanza la exposición del tríptico, suben en gradación, esencia y trama. Así se alcanza el clímax final.

Con similar "crescendo" expresivo va hilando también el músico su densa madeja sinfónica.

Es lo que verificamos al examinar directamente los otros "Sonetos de la Muerte", el segundo y el tercero. Ambos son estrenados en 1944 y 1949, respectivamente, el último en los primeros Festivales de Música Chilena.

Sólo en mayo de 1949 llegó a ejecutarse la obra completa, compuesta de los tres "Sonetos" encadenados. En esta ocasión, la Orquesta Sinfónica de Chile fue dirigida por Victor Tevah, actuando como solista Teresa Yrarrázaval.

Después, y en forma total o parcial, la composición ha sido programada en conciertos y grabada varias veces, muchas de ellas bajo la dirección de eminentes maestros.

Pero entre esas ejecuciones, algo así como una especie de amargo y extraño sino ha querido que dos de ellas se hiciesen en tan atribulados instantes, que la ya dolorosa comunión de estos Sonetos con la imagen de la muerte, llegó a acrecentarse al máximo.

En un primer caso están los funerales de Consuelo Letelier, la hermana del músico, por la cual éste sentía un hondo afecto. Fue sepultada sólo dos días después que se estrenara la obra integral, el año indicado. Y es posible concebir el estado anímico del afectado en aquellos instantes. Y también es posible imaginarse el nuestro, originado por la tremenda vivencia personal que jamás olvidaremos: la que significó intervenir en las solemnes honras fúnebres nacionales dispensadas a la propia Gabriela Mistral. Ella nos llegaba inmóvil desde E.E. UU. (enero de 1957) tremendamente maquillada, "restaurada" su faz por macabros y fúnebres especialistas americanos. Una mano sobre otra, empuñando tiesamente sagrados símbolos, sin reposar aún "en

la tierra humilde y soleada", sino provisoriamente en la Universidad de Chile, parecía que la gran elquina había hecho una espantosa jugada. A ella, que se enfrentó en forma tan bella y viva con la muerte, a la autora de los "Sonetos", ¿podía concebirse muerta?

Alfonso Letelier, a la sazón Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, estaba ausente de Chile justo en tales instantes (cumplía un compromiso con la Sinfónica de Louisville, E.E. UU.). Como Secretario de dicha Facultad y subrogando al Decano, debíamos también representarlo en las exequias. Así, parte de la noche, en guardia con otros miembros de la Universidad y, sobre todo, en el momento culminativo del acto, encabezado por el Presidente Ibáñez, cuando junto al Rector y varios Decanos, portábamos temblorosamente la urna hasta la puerta de la casa universitaria, ya nuestra mente parecía alcanzar los últimos límites de lo amargo. Pues persistía la agobiante correlación entre la inmediata presencia de la ya bien quieta, y lo que fueron casi unos gritos: aquellos que tan formidable mujer había transmutado en poemas, hurgando en la incógnita de la muerte; justamente lo que ahora ella conocía. Y mil veces, entre otras, surgía su verso: "Este largo cansancio se hará mayor un día y el alma dirá al cuerpo que no quiere seguir...". Si hacemos este recuerdo, por vez primera escrito, es atendiendo al hecho de que, precisamente, en esta culminación del acto y de nuestra tribulación, se escuchaba una parcial ejecución de los "Sonetos de la Muerte", de Alfonso Letelier, cantando Clara Oyuela con acompañamiento de la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Victor Tevah, en uno de los patios de la Universidad. Sólo su autor sería uno de los chilenos que no habrían de escucharlos en tal evento.

Este es un segundo caso de la excepcionalmente dramática ejecución de la obra. La atrozmente mejor y oportuna ocasión en que podía ser escuchada: cuando paradójicamente los "Sonetos de la Muerte", de la muerta, adquirirían vida; aunque en una ocasión abrumadoramente cruel en marco semejante, donde aquellos más bien parecían sangrar sonoramente.

Si volvemos a un exámen objetivo de la composición que nos ocupa, constataremos que debe ubicársele como un Op. 18 dentro del catálogo general de Letelier. El la dedica a su madre: "con quien mi música vive en deuda permanente" reza la tierna ofrenda.

La parte de canto está escrita para Soprano, con el límite agudo de un Si natural. Todavía como importante observación general y común para los tres Sonetos, debe mencionarse el hecho de que la gran orquesta empleada en todos ellos, *en ningún momento tiene la misión de servir como mero acompañante. Es elemento igualmente conductor en el proceso musical completo, tanto como la voz misma. Y a veces más que ella.*

Ya nos referiremos a esto más adelante, así como a las consecuencias que esto genera. El conjunto orquestal es bastante rico como para proveer todas las gradaciones requeridas por el autor en su gran faena expresiva.

Comprende maderas "a tres": tres flautas (primera cambiabile por piccolo), dos oboes y corno inglés, dos clarinetes y un clarín (si bemol), dos fagots y contrafagot, cuatro cornos en fa, dos trompetas en do, tres trombones y tuba, dos arpas, piano, celesta y un quinteto de cuerdas bastante nutrido. Debido a la importancia de esta obra, y en la medida que el espacio nos lo permita, detallaremos su contenido, examinando separadamente los tres Sonetos.

"Primer Soneto".

Estructuralmente, y en líneas muy generales, podría decirse que este trozo afecta la distribución general y posee los elementos fundamentales de la forma Sonata tradicional, aunque sin ningún sistematismo.

Lo que ocurre es que tiene un plan general y definido que comprende la exposición de dos temas principales más acusados. Estos se desarrollan, combinan y extienden, para luego decantarse al final en una forma cercana a la originaria.

Pero en medio de todo esto lo que campea es la tremenda palabra *mistralsca*, base real del trozo y la que conduce internamente los procesos musicales.

No obstante su importancia, ya también en este primer Soneto aparece netamente el otro elemento que ha de imperar en la obra completa: la atmósfera creada por los importantes *comentarios* y *reacciones* de la masa orquestal. Esta, a la manera de un arcaico coro a la griega, interviene esencialmente en la creación de esa gran dramaticidad propia del tríptico.

Y lo hace en tales proporciones, con intención de tal manera decisiva, como antes se ha dicho, que el compositor no teme, incluso, producir algunas separaciones en el texto, las que podrían parecer un tanto extremas sino fuera por la continuidad musical que está siempre a cargo de la orquesta. En este Soneto hay un ejemplo muy claro al respecto, durante el tratamiento musical de elementos del verso que tienen en conjunto un sentido completo, a pesar de las pequeñas disjunciones provocadas por un punto seguido. Lo encontramos en la frase: "te bajaré a la tierra humilde y soledada", que se complementa directamente con aquella tan espantosamente tierna: "que de dormirme en ella los hombres no supieron, y que hemos de soñar sobre la misma almohada". En medio de todo esto se interponen hermosísimas intervenciones orquestales que "se refieren" sonoramente a lo dicho por las palabras. En esta glosa interviene el uso de varios recursos musicales, entre los que se cuentan tratamientos contrapuntísticos de elementos anteriormente expuestos.

Las frases citadas, que integran el texto de la estrofa inicial del poema (la primera de las dos de cuatro versos formales de un Soneto), aparecen musicalmente transmutadas en una libre línea melódica, parte de aquella con que el canto se inicia después de una lúgubre introducción de cierta densi-

dad armónica, y que se desprende del registro grave de varios instrumentos (cuerdas y piano), como un comienzo absoluto de la obra.

La temática, aunque estructurada a través de una especie de sinuosa declamación o recitativo —verdadera suma de curvas melódicas muy flexibles— es, sin embargo, claramente identificable. Tales curvas son como pequeñas unidades parciales, de un carácter interválico horizontal propio que se adapta al grado de tensión u otras características del fragmento poético mismo al cual sirve. Se expanden con una bien dosificada libertad, sin rígidos cortes isométricos. Es decir: a la manera de lo que los alemanes han denominado "die unendliche Melodie" (melodía sin fin).

En la imposibilidad de entrar en mayores detalles sobre el particular, nos restringiremos a citar como ejemplo, la primera de tales curvas melódicas, con su correspondiente texto.

Ej. 1

SONETOS DE LA MUERTE

I

LENTO

Del ni-chohe - la doen que los hom-bres te pu - sie - ron

Cuerdas *pp*

Cl. *p*

pp DELICADAMENTE

Cl. baj. *p*

te ba - ja - ré a la tie - rra hu-mil-dey so - le - a

etc.

pp

Luego se produce la primera gran intervención orquestal sola, especie de atmosférica vibración entregada a elementos instrumentales ágiles: flautas y clarinetes con arpeggios en gran movimiento, dos arpas con sendos "glissandi", todo sobre una tenida de cuerdas en trémolo y *ppp*. Ocurre al terminar la frase: "Te bajaré a la tierra humilde y soleada".

Durante todo el fragmento en que la evolución literaria de esta bella imagen llega a evocarnos el acunar: "con una dulcedumbre de madre con

el hijo dormido", así como durante toda su ulterior continuación (empero, también un tanto separada en la música) en palabras tales como: "y la tierra ha de hacerse suavidades de cuna / al recibir tu cuerpo de niño dolorido", aparecen muy acertadas soluciones rítmicas, melódicas y "tímbricas" para evocarnos mejor ese acunar.

Después que tales expresiones han terminado, los motivos pasan, transformándose, a otras regiones orquestales, para alcanzar en seguida un clímax en "fortissimo".

Luego, todo se va diluyendo en una especie de nueva "atmósfera sonora" producida por fugaces deslizamientos instrumentales en arpas, flautas y clarinetes sobre el fondo de cuerdas en trémolo, todo "pianissimo".

Se crea así una correspondencia ambiental con el texto que dice: "Luego iré espolvoreando tierra y polvo de rosas". En el verso que inmediatamente sigue: "y en la azulada y leve polvareda de luna", se alcanza uno de los más agudos límites vocales (Si bemol) junto a una culminación expresiva en el bloque armónico e instrumental que le sirve de sustento en forma muy interesante.

Así se llega al fin del primer terceto: "Los despojos livianos irán quedando presos", fragmento que se apoya en un macizo haz sonoro de los bronce, como lúgubre reminiscencia del comienzo.

Sigue una larga glosa exclusivamente orquestal con reminiscencias, reexposiciones fragmentarias y combinaciones de los temas principales, hasta alcanzarse el punto en el que se inicia el segundo y último terceto. Este comienza con las palabras: "Me alejaré cantando mis venganzas hermosas", una vez que se apacigua el Allegro a que se había alcanzado, permaneciéndose en un movimiento bastante moderado hasta el final. Este es de una gran belleza musical, especialmente cuando ya la orquesta queda sola, en su postrera intervención, con una sonoridad cada vez más apagada que alcanza al "pianissimo".

"Segundo Soneto".

Nada más difícil que responder a la pregunta que a veces se ha solido formular acerca de cuál de los tres "Sonetos de la Muerte" de Gabriela Mistral es el más bello. Una soberbia uniformidad a nivel de cumbres casi no permite arriesgar un seguro juicio.

Parecida formulación podría hacerse también en relación con la versión musical que estamos comentando. E idéntica dificultad igualmente surgiría para darle acertada respuesta.

Estamos en cierta coincidencia con el mismo compositor, empero, para estimar que acaso sea el segundo de los Sonetos donde se alcanza una cima más alta en logro musical y honda expresión, correspondiente a la del texto. En realidad, a medida que Letelier avanza en la muy osada empresa de completar el tríptico, en la cual ocupó algunos años (con distanciado tra-

bajo a veces), fue adquiriendo sucesivamente una mayor depuración en los elementos musicales empleados.

Ya el comienzo de este Soneto es de alta jerarquía estética. El conocido recurso externo y técnico denominado *Pedal* (que puede ser de tantas clases), está puesto aquí al servicio de profundos e internos impulsos de todo orden, a los que se quiere dar vida.

Este *Pedal*, instalado en lo más profundo de la orquesta, por su insistencia en una fórmula melódica adquiere el carácter de un "basso ostinato". Es de una gran ansiedad, que el irregular compás de 5/4 aumenta en los dominios de lo rítmico, y que el sincopado dibujo melódico instalado varios compases en el bajo, lleva al máximum de intensidad.

Fig. 2 SONETOS DE LA MUERTE II

$\text{♩} = 84$
Ob. y Viol. I

Viol. II
Violoncello

Tuba - Piano
V. Clls. - C. Bajos

mf cresc. etc.

Un motivo generador aparece luego y desempeñará importante papel durante todo el Soneto. La orquesta sola con que comienza este movimiento sigue ahora sosteniendo a la voz, que se inicia cantando el lento pasaje con las palabras: "Este largo cansancio se hará mayor un día". Terminada la exposición de toda esta primera estrofa del poema, aparece de nuevo la fór-

mula del "basso ostinato", desplegándose en otros grados y con ligeros cambios de *fisonomía* para servir de base a inquietos rasgos melódicos superpuestos. Estos continúan su importante evolución discursiva en la orquesta sola. A todo este fragmento se asigna gran importancia como glosa, pues se desenvuelve en aproximadamente ochenta compases antes de que aparezca de nuevo el canto y la palabra. En un tiempo "Agitato" se inicia la segunda estrofa del poema con aquello tremendo: "Sentirás que a tu lado cavan briosamente".

Una agri dulce politonalidad, aquí más precisamente la bitonalidad que genera una muy adecuada combinación de Do Mayor con Fa sostenido Mayor, crea la exacta atmósfera sonora exigida por la alta tensión del texto.

El verso que al final de la segunda estrofa termina la profunda sentencia con las palabras: "¡Y después hablaremos por una eternidad!", se canta acompañada por las cuerdas "divisi" en un registro más bien agudo.

Después que el primer terceto ha expresado sus intensidades en el canto, siempre con la lírica cantilena superpuesta, principalmente en los violines, sigue un breve fragmento de transición, más movido, conteniendo una mantenida fórmula rítmico-melódica, a cargo sólo de cuerdas en "pizzicato" y piano. Esto conduce a un calderón muy abierto a expresiones venideras.

Una de ellas es el Lento que viene a continuación. Aquí la orquesta sola, con una combinación rítmica algo variada, pero siempre inquieta y sincopada, expuesta en los bajos, prepara una reexposición de los elementos temáticos y ambientales del comienzo. Principalmente llega a diseñarse bien el perfil del "basso ostinato" con las superposiciones que lo integran, por momentos casi todo con las mismas notas y disposición orquestal con que se inicia el trozo. Luego, en medio de una nueva ambientación bitonal (Si bemol y Fa menor, esta última con gran predominio) se hace presente la voz. Esta ataca en segunda las más patéticas palabras mistralescas, que terminan con la feroz sentencia: "Y, roto el pacto enorme, tenías que morir...".

La frase se canta en un "quasi Adagio", evitándose muy atinadamente ahora toda glosa a lo implacable del poema.

La ambientación armónica se mantiene en una curiosa indecisión tonal. Predomina siempre "una especie" de Fa menor, en cuya suspensiva Dominante termina el trozo. Esta Dominante la mantienen muy bien los violines, con un pequeño movimiento interior, en péndulo, de las notas Fa y Sol (esta última provocando "huecos" momentáneos en el acorde). Pero los bajos, y en una fórmula de "ostinato" en 5/4, ahora descendente y de corta duración, hacen oír simultáneamente casi el arpeggio completo de la Sub-dominante (Si bemol menor).

En medio de todo esto, la voz que ha seguido su extenuada cantilena, le da término en un *Re natural*, de extraordinario efecto, al pronunciar su última palabra: "morir...".

"Tercer Soneto".

Violentamente irrumpe el tercer Soneto en un "tutti", "fortissimo", que sacudirá el espíritu de quien haya permanecido en amarga actitud meditativa después de terminarse el anterior.

Naturalmente, la tensión poética no decae ni un instante en el texto del último miembro del tríptico. Hay algo de más esperanzado en él, sin embargo; se diría que ya es menos feroz el coloquio entre la desesperada y el Supremo Desconocido, a quien la poetisa se dirige directamente con una petición que de todos modos es patética.

Alfonso Letelier se mantiene fiel a los ideales cristianos, aunque no es un adherente superficial del montón. Por ello ha sido también un gran admirador y conocedor del canto gregoriano. Y cuando últimamente se ha sometido a éste a ignominiosas limitaciones y debilitamientos dentro de la misma Iglesia donde reinara en gran majestad, ha sido un activo defensor de la continuidad de su vigencia. En forma efectiva ha demostrado su gran estimación por los valores permanentes de este canto, recurriendo a citas del mismo cuando la temática o la ambientación de los textos elegidos para alguna obra, eran propicias para ello; o cuando para su escritura necesitaba recurrir parcialmente al fino lenguaje modal (Scherzo de la Sonata para Viola y Piano y fragmentos de los "Vitrales de la Anunciación", por ejemplo).

En 1948, para componer el tercero y último de los "Sonetos de la Muerte", eso se hizo justamente necesario, pues el autor juzgó que podría haber un nexo entre el contenido del texto del tercer Soneto y la significación de un determinado motivo litúrgico. Este fue la Salve gregoriana, a la que convirtió en fuente temática primordial para la estructuración de la obra.

Ya algo se le identifica, aunque hecha potentes jirones, al iniciarse el trozo con el violento "tutti" a que antes nos referimos. Sigue un largo pasaje orquestal que, a manera de introducción, conduce a la primera entrada de la voz con el amargo verso: "Malas manos tomaron su vida desde el día . . .".

Aquí la melodía esencial de la Salve se dibuja por primera vez bastante nítida en la línea del canto, de donde pasa a otros planos de la orquesta, especialmente a los bajos. También se diversifica en pequeños desarrollos y libres imitaciones.

Hasta el tercer verso de la primera estrofa de cuatro, hay una gran continuidad en el canto. Sólo el cuarto verso queda siempre separado por una glosa orquestal.

Un tenso pasaje politonal, del tipo de aquellos que tanto seducen a nuestro músico, y la íntegra entonación de la Salve por el fagot, preceden a la entrada de la segunda estrofa: "Y yo dije al Señor". Se produce un momento en que la voz solista está circundada de la temática gregoriana; pues esta ha seguido en los fagots, pero pasa luego a otros grupos instrumentales en diversas y variadas apariciones.

Ej. 8

SONETOS DE LA MUERTE

III

Ma - - las ma_nos to - ma ron tu vi - - da des - - deel

tutti

di - a en que a u - - na se

etc.

Todo el transcurso musical, entre el final del intensísimo fragmento en que termina la segunda estrofa de cuatro versos y el comienzo de la primera de tres versos: ¡No te puedo gritar, no te puedo seguir!, es sorprendentemente ajeno a todo dilatado comentario orquestal. En general, podría decirse que las experiencias de todo orden recogidas en los dos Sonetos anteriores, parecen haber inducido al compositor a restringir un tanto tales glosas sinfónicas. Cuando llega el momento en que la voz canta el verso: “Su barca empuja un negro viento de tempestad”, el músico cuida de subrayarnos ésta imagen mediante el uso muy adecuado y fino de recursos orquestales. Para ello pone en especial contribución a las cuerdas en trémolos y los deslizamientos de las arpas en “glissando”.

Sigue una importante intervención de la orquesta sola, donde se intensifica el trabajo temático, tanto del diseño de la Salve misma como de elementos melódicos de Sonetos anteriores, en reminiscencias, combinaciones, derivaciones, etc.

El último terceto está construido también sobre la base de fecundos recursos estructurales, cuya objetividad técnica no alcanza a influir en la intensa subjetividad con que los dos creadores: poeta y músico, tratan de expresar valores estéticos y humanos antes que una perfecta forma de Soneto o una sabia imitación contrapuntística. Esto se alcanza de todas maneras, y con la mayor corrección.

Así, con verdadero e íntimo apasionamiento y una desesperación llevada al frenesí, es como termina este poema de Gabriela Mistral y el ciclo completo de sus “Sonetos de la Muerte”.

Al finalizar también su magnífica obra musical, Letelier cuida en los últimos momentos de simplificar cualquier complejidad en la interválica sucesiva, para atender más bien a una gran valorización de aquella simultánea. En el fondo, es con la que parece obtener más profundos resultados.

Letelier nos demostró en el transcurso del tríptico, y también en el de otras obras —sinfónicas o nó— que su tendencia a usar con libertad, medida y criterio los recursos politonales corría a parejas con una excelente técnica para manejarlos y obtener buenos frutos expresivos, que es lo que importa.

Y es lo que precisamente consigue al final de este último Soneto. La atmósfera que crea con tales recursos, acrecienta más su carácter cuando la voz deja ya de escapar los más tremendos estallidos de dolor humano que poeta alguno haya plasmado en nuestra lengua.

Es la agitación que supo recoger otro atormentado, también sabio para amasar aquello con densa sustancia de sonidos, legando así esa obra fundamental de la música chilena que son los *Sonetos de la Muerte*, de Alfonso Letelier.

"LA VIDA DEL CAMPO".

Examinaremos enseguida, aunque con menos detalle, algunas otras obras de Alfonso Letelier. Si procedemos ahora con mayor orden cronológico nos encontramos con *La vida del campo* como primera obra sinfónica de cierta envergadura, y ya perfectamente definida.

Esta composición, escrita en 1937, bastantes años antes como se vé, es un Opus 14, e incluye un instrumento solista. Su título preciso y completo es: "Movimiento sinfónico para piano y orquesta". Está dedicado a "Maiga" (Margarita Valdés Subercaseaux), su también extraordinariamente musical esposa.

El tipo de orquesta utilizado es siempre bastante rico, como el de los Sonetos. Es comprensible que un artista que ha compartido sus intensas labores musicales con las no menos tenaces actividades agrícolas, causantes de largas permanencias en el campo, lo hayan conducido en la forma más natural del mundo a sentir lo inefable de la naturaleza, a la que ama profundamente. Así, su nexa con el campo de Chile no es una "posición" premeditada o artificial. Como lo ha dicho tan afortunadamente otro músico chileno, Letelier "lleva este amor en la sangre, y por fortuna es un hombre de campo para quien el paisaje no se reduce sólo a las cuadras sembradas o a los animales pastando, sino que es una maravilla de Dios"¹.

Como una consecuencia inevitable y natural de lo anterior, pudo haber sido muy fuerte en este compositor una tendencia a la supervalorización de la música vernácula chilena. Es decir, de aquella que en mayor estado de pureza no sólo es posible encontrar siempre entre cultores de los campos,

¹ Ver número 100 de la *Revista Musical Chilena*, Abril-Junio de 1967, p. 15.

sino que, en particular, en medio de aquellos que aún viven en los predios familiares de Aculeo y alrededores. Son los que, obviamente, nuestro músico ha conocido desde pequeño. Y esta región es particularmente rica en cantores de "Versos" (décimas cantadas) a "lo divino y a lo humano", con acompañamiento de guitarra o guitarrón, sea en novenas, solemnidades fúnebres familiares, celebración de Navidad u otras ocasiones. Algunas de ellas nos ha tocado, incluso, presenciar "in situ" y grabarlas. Hemos admirado, entonces, en los jóvenes hijos de Alfonso su sencillez humana, su integración cordial a la comunidad campesina y su técnica exacta y tradicional en los instrumentos de rigor para el caso. Una ocasión fue durante el canto de "Villancicos" navideños en cierta "Misa del gallo" en Aculeo. (Entonces Carmen Luisa, hoy gran cantante, no desdeñó ser la guitarrista. Ni tampoco Miguel, después notable compositor de avanzada, ser el acompañante en la humilde arpa vernácula; todos colaborando en el canto con aldeanos y trabajadores).

Por otra parte, como alumno de Pedro Humberto Allende, el gran valorizador de una cierta parte de nuestra música folklórica, a través de obras originales con finas estilizaciones y sugerencias de aquellas, Alfonso Letelier tuvo también ocasión de acercarse con amor a esta música.

Sin embargo, a pesar de tantas determinantes —y esto no podría ser reproche sino simple constatación— el compositor no ha mostrado la menor inclinación por extralimitarse en la valorización de tal "música de la tierra". Simplemente, y con prudente parsimonia pero con mucho acierto, recurrió a sugerencias de ella cuando necesidades estéticas lo requirieron.

Así, encontramos un caso en su muy armónicamente intervenida versión coral de la Tonada "La Palomita", trozo que se había "folklorizado" en Chile. También en algunos pasajes del movimiento Lento de su Cuarteto de Cuerdas, y en aquellos de la canción para voz y piano: "Suavidades" (donde se hace discretísima cita de "Cantar eterno").

Pero la más prolongada y sustancial referencia a nuestra música folklórica se encuentra en el trozo orquestal que estamos analizando.

Esta composición podría considerarse, a grandes rasgos, estructuradas en cuatro secciones. La primera contiene exposiciones temáticas básicas que comienzan en un Lento, a cargo de las maderas y cornos, continuadas por las cuerdas en un "piú mosso" que prepara la primera entrada del piano.

El contenido musical de todo esto, evoluciona durante un transcurso de cierta extensión hasta un pasaje final. En éste, tanto la orquesta como el piano solista, preparan y anticipan lá entrada de la segunda sección.

Esta es muy definida pues en su totalidad está dedicada a provocar esas sugerencias —sólo sugerencias, en forma extremadamente fina— de la música folklórica chilena a que nos referimos anteriormente. Para ello recurre a la utilización de elementos muy básicos de aquella: los rítmicos y melódicos (pero no los formales). Todo es aquí creado por el compositor, de acuerdo con lo esencial de los prototipos conocidos.

Un elemento muy importante y típico en esta sección es el prolongado *Pedal* compuesto: rítmico, armónico y "tímbrico". Sirve de fondo a expresiones melódicas de colorido nacional, pero que tiene también un gran valor en sí mismo.

Aquí, una anotación del propio autor en la partitura dice, (Nº 95): "En ambiente de gran suavidad se realiza este *tiempo de cueca*". Nos permitimos opinar, empero, que una indicación más de acuerdo con las finas sugerencias que dominan esta sección (y al propio tiempo más general, flexible y *genérica*) pudo haber sido la de: "tiempo a la chilena", en la parte final de esa anotación.

No olvidemos que la Cueca propiamente tal es algo muy definido, vital, bullicioso y sometido al rigor de una estrictísima forma musical y coreográfica (como resultado de aquella tan "sui generis" y rígida de su estructura poética). Se impondría, por ende, un sometimiento esencial mínimo a esas determinantes, cuando se crean, estilizaciones o versiones altamente idealizadas como ésta, que busca provocarnos una evocación más abstracta y general de chilenidad, antes que una muestra de determinada especie musical vernácula.

Ej. 4

VIDA DEL CAMPO

En tiempo de cueca

The musical score for "VIDA DEL CAMPO" is presented in three systems. The first system features a vocal line for Tromp. (Trombone) and a piano accompaniment for mf cuerdas (strings). The second system features a vocal line for Oboc (Oboe) and a piano accompaniment. The third system features a vocal line for Trpt (Trumpet) and a piano accompaniment for Fl. y Violines (Flute and Violins). The score is in 3/8 time and includes dynamic markings such as ppp and mf. The piano accompaniment is characterized by a complex, rhythmic pattern with a "Pedal" effect, consisting of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Por último, el resultado artístico es lo que importa. Y uno muy logrado en valores musicales puede apreciarse en toda esta sección. En ella es de gran efecto la atmósfera total, algo impresionista en la armonía, que provoca el Pedal de casi un centenar de compases. Lo realizan especialmente las cuerdas y los clarinetes, con apoyo discreto de otros instrumentos y, por cierto, la muy sugerente arpa. El piano tiene un papel intermitente en todo este transcurso.

En una tercera sección con carácter de desarrollo, comenzada después de una "Quasi Cadenza" del piano solo, hay una libre reexposición de elementos presentados al comienzo. En sus pequeños desarrollos intercalados, el piano tiene una constante y brillantísima intervención.

Un fragmento conclusivo, lento y de hermosa y diáfana sonoridad, con una orquestación muy liviana, pone término a esta obra de cierto carácter íntimo y subjetivo en la producción musical de Letelier.

"DIVERTIMENTO".

Como una especie de paréntesis en la obra total de Letelier y, por ende en su producción sinfónica, debe considerarse su *Divertimento*, Op. 25, escrito en 1955 para gran orquesta, y siempre con la misma rica dotación instrumental de obras anteriores.

Es, en efecto, una composición que escapa a toda intención dramática, como ya su solo nombre lo indica. Es decir: aquel universalmente aceptado, en idioma italiano, para denominar a una composición de tipo festivo, algo pariente del "Scherzo".

De esta suerte —y por lo menos teóricamente— se le supone escrita con la intención originaria del compositor de servir para su diversión y la de los demás. Así, debe ser ajena a toda tensión, solemnidad, tristeza o pesantez.

El *Divertimento* de Letelier cumple muy bien con todo esto. Acentúa, además, las características que naturalmente son las básicas: brillo, agilidad, elegancia.

Y nada más acertado también que la adopción de un corte *neo-clásico* al componerse este trozo, en cuya ambientación se encuentran otras características específicas que cuadran muy bien con tal estilo: constructivismo, equilibrio, falta de ataduras subjetivas, etc.

De acuerdo con todo esto, la planificación del trozo estuvo bien calibrada. Un tema único, que reproducimos en seguida, sirve de base a toda la obra, netamente divisible en tres secciones.

Con este tema, en tiempo muy enérgico y vivo que aparece en gran "tutti", se inicia la composición. Sus diversas exposiciones, prolongadas en distintos tipos de elaboración, complementan la primera parte.

Luego de una aceleración del movimiento, se alcanza el clímax en un ambiente atonal que prepara la entrada de la segunda sección. En ella, el tema único y sus amplificaciones aparecen en un tiempo más lento. Final-



mente, de manera más desgajada, se insinúa en los bajos, anunciando una última exposición de los elementos iniciales. Estos aparecen en forma más variada pero siempre con mantención de la línea monotemática. Todo esto constituye la tercera sección.

Una sólida elaboración contrapuntística y un severo trabajo temático se encuentran entre los medios empleados para estructurar esta excepcional obra sinfónica de Letelier.

"SUITE ACULEU".

El bien ganado prestigio de la música chilena ha sido causa de que más de alguna vez, aunque no con mucha frecuencia, se hayan producido "encargos" de obras, hechos desde el extranjero a algunos compositores nacionales. Justamente, esa poca frecuencia ha contribuido a que sean altamente valorados los casos que se conocen.

Uno de ellos correspondió al músico que nos ocupa. En 1956, recibió como honroso encargo de la dirección de la Sinfónica de Louisville (EE. UU.), la composición de trozo especial para orquesta que allí se estrenaría.

El tema y la estructura fueron dejados a la libre elección del autor. Única condición: debía ser sin solista. Una vez más Alfonso Letelier cedió al embrujo de la hermosa naturaleza que circunda la apacible comarca con la cual él ha convivido a menudo en hogareña comunión, como se ha dicho. Y ahora, francamente y con toda lógica, fue Aculeo la tierra a la cual recurrió como estímulo musical, bastante íntimo, a fin de dar vida a la nueva obra absolutamente inédita que debía remitir a Louisville.

Así, esta composición que fue compuesta en 1956, numerada como Op. 27 en su catálogo, lleva justamente el nombre de aquel lugar de Chile. Está dedicada a sus padres.

En su título hay indicación de que es una "Suite", pero sus movimientos son únicamente dos: "El Horcón de piedra" y "El lago". Es en tales elementos específicos de la comarca que el autor encontró mayor interés evocativo, con gran acierto en la elección, para escribir esta nueva obra.

El Horcón de piedra, físicamente hablando, es una mole o cresta en forma de hondanada que domina majestuosamente el paisaje, al poniente de la región, justo en la cima de un cordón de la Cordillera de la Costa.

Transmutada esta macidez al plano musical, como primer movimiento de la Suite, debe considerarse a éste estructurado en forma de una Obertura "a la francesa".

Se divide, pues, en tres grandes secciones. Las extremas —primera y ter-

cera— contienen un material temático emparentado. El Tiempo es “Lento assai” “y con adecuada pompa”, según indicación inicial y expresa del autor.

En medio de estos más macizos contenidos musicales, surge como sección central una Fuga. Su tempo es en general “Moderato” y constituye un acertado y ágil contraste con el resto.

EJ. 6

SUITE “ACULEU”

I-El Horcón de Piedra

TEMA DE FUGA. MODERATO

Oboes

Violines 1ª

mf stacc.

Violas.

El amplio y sinuoso tema, en un tono menor predominante, pero afectado de cierto cromatismo, se inicia en el oboe. Responde el violín primero al cual siguen violas y violoncellos. De esta manera, la *Exposición*, que aquí corresponde a una Fuga *real* a cuatro partes, está reservada sólo a las cuerdas más el oboe.

En el desarrollo que sigue se van produciendo las sucesivas intervenciones de otros instrumentos. De esta manera se densifica el tejido polifónico, antes de entrarse en la solemne y tercera sección prevista en el plan general.

Tenía que ser de muy diverso carácter el segundo y último movimiento de la Suite, que lleva el título de “El lago”. Después de una ambientación pétrea, sirve de antítesis ésta: blandamente acuática.

El lago que estimula sonoramente a Letelier no es otro que la popularísima “Laguna de Aculeo” para el turista santiaguino de día domingo, ávido de aprovechar sus físicas posibilidades: natación, pesca, remo, etc.

Más, en las diversas ocasiones en que, gracias a la extrema cordialidad de la familia Letelier Valdés, nos ha tocado ser huéspedes en su hogar de Aculeo y observar todo desde allí, en otra perspectiva visual y psíquica y, además, desde un punto realmente dominador del paisaje, en diversas horas del día y la noche, con las infinitas coloraciones y matices del agua (que en lenguaje debussyano sería una especie “de l’aube à midi sur le lac”, complementado con un “midi à l’aube”), hemos sufrido un gran impacto: aquel

ancestral ante reales bellezas naturales. Y entonces hemos comprendido por qué un sensible morador del paraje —y músico además— debía terminar por dedicarle también un homenaje sonoro. Casi era imperiosa obligación que él finalmente cumpliera.

Este lago musical muestra una estructura mucho más libre y una sonoridad bastante más diáfana que las observadas en el anterior.

Se evidencia, además, la intención de dar primera importancia a la formación de una verdadera "atmósfera" sugerente, con sonoridades de especial color armónico y orquestal, diluidos matices, y más bien desdibujados perfiles en lo interválico sucesivo.

Es decir: habría importantes razones para situar estilísticamente esta obra casi en los umbrales del impresionismo musical. Su sonoridad general, empero, por el tipo de armonía empleada, es más "angulosa" y tensa que aquella propia de ese estilo. El cuidado por acentuar lo musicalmente *atmosférico* ya se hace presente desde el lento y diáfano comienzo "en ambiente helado", como indica el propio compositor.

Esta pasajera "temperatura" se obtiene mediante una combinación orquestal en la que predominan flautas (en registro menos agudo del que podría esperarse), clarinetes, cornos y violines, ambos con sordina y los últimos en registro bastante agudo. Todo se mantiene en una suave gradación sonora.

La evolución de estos elementos conducen a un "muy agitado" que estructuralmente aparece como una sección contrastante central. En ella predomina un ambiente tormentoso, casi violento.

Luego, en unos relativamente pocos compases, se llega hasta un fragmento caracterizado por lo que podría definirse como de una tranquila y deslizante acuaticidad. Esta bella sonoridad la crea una acertada combinación en la que participan especialmente clarinetes, celesta y piano sobre acordes tenidos, emitidos por flautas, cornos y cuerdas. Aquí, el intervalismo bidimensional revela la utilización de una serie dodecafónica.

"CUATRO PRELUDIOS VEGETALES".

Entre la *Suite Aculeu* y los *Preludios Vegetales* para gran orquesta se interponen en el catálogo musical de Alfonso Letelier sólo dos obras sinfónicas: el *Concierto para guitarra y orquesta* (Op. 31, 1960-61) y las *Estancias Amorosas* (Op. 34, 1966) para voz de mujer y conjunto orquestal. De ambas composiciones sólo alcanzamos a hacer la presente referencia agregando que, en todo caso, aunque son creaciones sinfónicas, el elemento solista principal es lo que con mayor importancia cuenta, pues la orquesta actúa como acompañante en un segundo plano.

Es muy distinto el caso de los *Cuatro Preludios*, a los que el autor terminó por denominar "vegetales", sin que logremos encontrar una razón claramente atendible para ello. Quizás es debido a nuestras convicciones muy personales en materia de títulos, lo cual invalida cualquier juicio que formulemos.

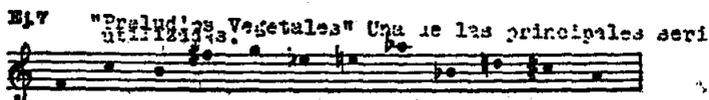
Estas obras constituyen hasta la fecha las penúltimas escritas por Alfonso Letelier para gran orquesta. Y, en realidad, lo son para un conjunto bastante numeroso. Este comprende: instrumentos de viento en madera nuevamente "a tres". Es decir: dos flautas (una intercambiable por piccolo) más *una flauta en sol*; dos oboes y corno inglés, dos clarinetes y clarón en si bemol, dos fagots y contrafagot, cuatro cornos, tres trompetas, tres trombones y tuba, variadas percusiones: timbales cromáticos, bombo, tambor, gong, platillos, vibráfono y xilofón. Por último: arpa, piano, celesta y una gran dotación de cuerdas.

Es digno de observarse que este músico, quien en proporción a los medios orquestales empleados obtuvo siempre anteriormente un buen resultado expresivo, ahora, en época de plena madurez artística parece curiosamente sentir la necesidad de seguir usando una formidable concentración instrumental, con inexplicable renunciamento a esa sobriedad de medios que justamente la experiencia llega a imponer.

Pero si examinamos con cuidado la partitura percibimos que, en realidad, lo que el autor necesita es disponer de muchos colores distintos, no tanto para una monumental superposición "en tutti" como para facilitar una buena elección de aquellos según las necesidades que cada trozo imponga. Ya anteriormente adelantamos una apreciación general en tal sentido. Ahora la corroboramos frente a un caso preciso y particular.

En los *Cuatro Preludios* se evidencia la aplicación de una técnica dodecafónica, con "personales licencias" como lo ha declarado su autor, las que ya empleara en sus *Piezas para piano*, igualmente seriales.

Una de las principales series utilizadas aquí es la siguiente:



Con mucha lógica y buen tino, al servirse Letelier de la técnica serial, renunció al uso de cualquier tipo de estructuración formal perteneciente a una época, estética o espíritu tradicionales, ajenos a esta otra manera de dar vida a un trozo musical.

De tal modo, encontramos en todos estos Preludios una planificación bastante libre en la evolución de sus elementos, que siempre parten de un principal motivo generador.

Es interesante observar como esa célula generatriz está igualmente bien individualizada en el tercer Preludio. Aquí el autor obtiene del piano, que desempeña un papel muy importante, cierto curiosísimo efecto sonoro de avanzada concepción, pero de resultado acústico algo variable. Todo depende de que estén bien cumplidos algunos determinados detalles poco usuales en el tratamiento de tan excepcional fuente sonora. Pues el caso es que

(pág. 33 de la partitura orquestal originaria) sobre unas agregaciones tenidas de las cuerdas, en gradación "pianissimo", el piano va sucesivamente martillando una sucesión de doce notas, con todo el carácter de una serie, hasta alcanzar una absoluta agregación de todas ellas, lo cual es bastante tenso como interválica vertical. Pero esto no es todo. Justamente en tal punto se indica que debe apoyarse el antebrazo derecho entero sobre las teclas negras, rozándolas y sin hacerlas sonar. Conjuntamente, debe ser presionado el pedal derecho del piano y mantenerse en tal forma. De este modo se provoca una bella sonoridad compuesta y resultante, bastante sutil pero de gran efecto, si todo marcha regularmente.

La invención de este simple procedimiento y sus posibles buenos resultados va más allá de lo que podría ser superficialmente imaginado. Indica la decisión del compositor por incursionar en nuevos senderos técnicos y estéticos, quizás para iniciar una nueva época en su producción musical.

Pero siguiendo en el análisis de los Preludios, encontraremos que en el cuarto sería posible distinguir tres secciones más o menos diseñadas. En la primera, la flauta en sol con su velada sonoridad —a la que sostienen suavísimas y prolongadas agregaciones verticales de fondo— se coloca en primer plano, entonando una cantilena o arioso de cierto lirismo. Su libertad rítmica llega al extremo de que la partitura no indica rígidas y expresas *barras de compás* que "enjaulen" el contenido total. Sin embargo, por indispensables y prácticas razones de ejecución, algunas finas y casi temerosas líneas verticales entrecortadas sirven de guía para la *puntuación* y distribución de las curvas melódicas.

En una segunda sección, "Agitato", y ya con un metro determinado —indicado cuidadosamente en sus continuos cambios— el interés pasa a otros grupos orquestales. Lo rítmico, ahora en fórmulas regulares, se impone bastante.

Por último, en una tercera sección se distingue otra vez como *solo* la flauta en sol, de nuevo con agilísima libertad en perspectivas lineales. Pero aquí también ya hay indicación de precisas unidades de compás.

Esta parte es solo una leve alusión a todo el ambiente inicial. Este llega aquí a una extrema *rarificación* sonora, antes que todo se diluya en un *ppp* de algunos instrumentos, mientras el piano acusa abruptamente su presencia en una muy tensa y sorpresiva superposición de sonos, que rápidamente desgrana en un arpeggio.

Considerar ahora, breve y retrospectivamente, el parcial panorama de la obra musical de Alfonso Letelier que acabamos de bosquejar, puede ser de utilidad.

Ya adelantamos al comienzo algunos juicios —los más a la vista y "circulantes"— para juzgar la personalidad de nuestro músico. Agregaremos algunos más, ganados durante el análisis ya hecho.

Desde luego, estimamos que el caso de Letelier es bastante especial, más bien aislado en la historia musical contemporánea del país. Se juntan en él,

en muy buena amalgama, algunas características consideradas como antagónicas. Es meditativo, de esa honda religiosidad que tan a menudo aflora en sus obras. Pero su estilo y su orquestación —que aquí nos importa especialmente destacar— aunque alcance grandes matices de ternura y suavidad, no llega a lo blando o azucaradamente “angelical”. Por el contrario, en muchos casos —unos son los “Sonetos de la Muerte”— hemos observado que es abrupto y tenso. Justamente, como una explicación, se ha dicho que algunos de sus principios y la “epidermis” interválica de su música —en corte vertical y horizontal— han emparentado a Letelier con el expresionismo alemán, al que siempre admiró. Y la “epidermis” en esa corriente no es precisamente blanda, aunque tampoco pétreo.

Por lo demás, si haciendo una excepción a las preferencias impresionistas que muchos compositores chilenos exhibieron en algún momento, Letelier ha estado más bien cercano a la corriente expresionista, el exámen de sus partituras orquestales nos ha mostrado su temprana inquietud por incursionar en otros terrenos estéticos y técnicos. Así, como hemos visto en varias de las obras que analizamos, se evidencia la aplicación de series dodecafónicas. Ocurrió después que ya no le han bastado las estrechas tensiones sonoras provocadas por el uso de una bitonalidad, de la que obtiene efectos logradísimos en su manejo orquestal.

Nada más especial y personal que el tratamiento que Letelier hace de la voz humana. Pero aunque ella fue también parte importante en una obra mixta: *Los Sonetos de la Muerte*, no nos corresponde aquí ahondar en su examen.

Mucho se ha hablado del sentido dramático de Alfonso Letelier, y lo hemos confirmado en el curso del presente trabajo. Encontramos, sin embargo, que un gran tacto y buen gusto ha guiado a nuestro músico para evitar toda inútil “alharaca” sinfónica, con “tutti” tremolantes y rompimiento de parches en humeantes tambores y timbales...

En realidad, evita cuidadosamente las “dramatizaciones” exteriores. No por ello olvida totalmente —cuando razones expresivas lo determinan— que dispone de una constante masa orquestal bien abundante, como se ha visto, pero que utiliza selectiva y fraccionadamente.

Este tacto musical en todos los elementos, no es más que un espejo del que guarda, en gran “gentleman”, durante su comunicación con el medio humano.

Alfonso Letelier ha alcanzado el justo galardón del Premio Nacional de Arte en muy buen momento de su vida. Cabe esperar, y desear, que nos brindará a través de todos los medios de expresión musical (y, sobre todo, de aquel de la orquesta sinfónica que tan completamente domina), muchas nuevas e importantes realizaciones venideras.

Las variaciones en Fa para piano de Alfonso Letelier

por María Ester Grebe

I. INTRODUCCIÓN.

La vasta trayectoria creativa del compositor chileno Alfonso Letelier, iniciada en 1927 y caracterizada por su calidad y refinamiento artístico, logra uno de sus principales aciertos estéticos en sus *Variaciones para Piano*, op. 22 de 1948, composición sobresaliente tanto por la madurez de su concepción como por el equilibrio de sus contenidos expresivos y marcos formales. A pesar de predominar en su obra una tendencia expresionista y dramática más que estructuralista, el lenguaje de sus *Variaciones* enfatiza los valores plásticos de la materia sonora, un sentido del orden y de la proporción guiado por una certera intuición constructiva y una marginación total de la problemática extramusical.

El objetivo específico del presente trabajo consiste en la elaboración de un estudio breve y esquemático de esta obra, empleando un método analítico aplicado especialmente a su configuración estructural y funcional¹. Se han empleado documentos primarios consistentes en partituras editadas de las *Variaciones*² e informaciones complementarias proporcionadas por el propio compositor³. Las *Variaciones* fueron construídas durante el año 1948, en un período aproximado de seis meses, coincidiendo en parte con la elaboración de los bosquejos del tercero de los *Sonetos de la Muerte*⁴. Su estreno se realizó en los *Festivales de Música Chilena* de 1948, ocasión en la cual fue interpretada por el pianista chileno Oscar Gacitúa, obteniendo un primer premio. Posteriormente, esta obra fue elegida para ser ejecutada en el *Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea* realizado du-

¹ Los principios metodológicos aquí empleados derivan de algunos estudios previos de la autora de este trabajo. Véase "Estudio de 'Der Stürmische Morgen': un Enfoque Metodológico" (en *Revista Musical Chilena*, XVIII, 89, 1964, pp. 87-104) y *The Chilean Verso: a Study in Musical Archaism* (Los Angeles, Latin American Center, University of California, 1967, 133 pp.).

² Existen dos ediciones de las *Variaciones*. La primera fue realizada en Santiago de Chile por el IMM, Universidad de Chile, en 1948; la segunda, que constituye una versión definitiva, revisada y levemente modificada, fue impresa en Buenos Aires por Barry en 1959.

³ Agradecemos la gentil cooperación del compositor, quien proporcionó valiosos datos relativos a su obra en una entrevista concedida a la autora de este trabajo durante el mes de agosto del presente año.

⁴ Según lo expresado por el propio compositor, "ambas obras no guardan relación de ninguna especie".

rante 1952 en Salzburg, destacándose su interpretación a cargo de la pianista Lola Granetmann⁵.

Tanto la unidad estilística de las *Variaciones* como su lenguaje expresivo y directo son producto de una labor creativa espontánea. El compositor declara haberlas compuesto sin esfuerzo, a través de un proceso libre, carente de continuidad y sistematismo. Refiriéndose a su gestación y motivación, Letelier declara: "Se me ocurrió escribir las *Variaciones* porque en mi obra es un género escaso. Deseaba tener una pieza de mayor vuelo pianístico y solidez estructural que mis obras anteriores para piano"⁶. En ella se observa un despliegue de recursos típicamente pianísticos, explotándose una amplia gama de posibilidades técnicas, mecánicas y expresivas, sin adherirse, sin embargo, a ninguna orientación pianística específica. El alto grado de virtuosismo instrumental y los problemas técnicos que de él derivan son producto de una búsqueda conciente y un aprovechamiento de las múltiples posibilidades ofrecidas por el medio instrumental. El compositor explica: "Mis manos son grandes y he hecho cosas que puedo realizar con ellas, tales como grandes acordes y saltos".

Desde el punto de vista de la orientación estética de su lenguaje musical, las *Variaciones* poseen una estrecha afinidad con la tendencia neobarroca europea vigente durante la primera mitad del siglo xx y, dentro de ella, con el estilo de Paul Hindemith. Un examen de los procedimientos armónicos, melódicos, contrapuntísticos y formales empleados revela la existencia de una selección afectiva de determinados elementos —tales como las construcciones verticales y horizontales a base de cuartas o quintas y cromatismos, giros modales y politonales, técnicas específicas de modulación, esquemas formales tradicionales renovados, etc.— los cuales enlazan flexiblemente y sin ningún dogmatismo el estilo de Letelier con el del maestro alemán recién mencionado⁷. El neobarroquismo estilístico sobresale especialmente en aquellos trozos de mayor contenido ornamental y virtuosístico.

Las *Variaciones para Piano* están constituidas por un tema, diez variaciones y un final. Corresponden al subgénero *variación de carácter discontinua*, debido a la individualización nítida de sus trozos, cada uno de los cuales posee rasgos caracterológicos y ambientales definidos. A pesar de ser su esquema melódico el elemento más reconocible, este sufre transformacio-

⁵ Posteriormente, ha sido interpretada tanto en Chile como en el extranjero por diversos pianistas, entre los cuales se han destacado las chilenas Herminia Raccagni y Elisa Alsina.

⁶ Las obras para piano solista que anteceden a las *Variaciones* son: *Tres Fugas* (op. 2, 1932), *Suite* (sin opus, 1936), *Suite Grotesca* (op. 6, 1936), y *Tres Piezas Infantiles* (op. 21, 1947). La creación pianística posterior a las *Variaciones* incluye dos obras: *Cuatro Piezas Fáciles* (op. 32, 1955) y *Cuatro Piezas* (op. 33, 1964). La lista de obras de piano que presentamos aquí corrige algunos de los errores y omisiones del Catálogo de 1967. Véase "Catálogo de la Obra de Alfonso Letelier" (en *Revista Musical Chilena*, XXI, 100, 1967, p. 28).

⁷ El trozo más estrechamente vinculado con el estilo de Paul Hindemith es la sexta variación, especie de "homenaje" al ilustre maestro.

nes continuas y progresivas. Con la única excepción de las variaciones III y VII, el orden de composición de los trozos corresponde al orden de la compaginación definitiva⁸.

II. EL TEMA.

La concepción y construcción del tema fue un proceso complejo. El compositor describe con claridad sus propósitos: "Busqué un tema que tuviera posibilidades máximas. Un tema muy sencillo y simple que se prestara a numerosas transformaciones. Por esta razón, me demoré en construirlo. Es completamente abstracto, sin referencias extramusicales. Es estrófico para que, de esta manera, fuera siempre reconocible". El tema consta de dos períodos: el primero posee dos frases (A y A') y el segundo solamente una (B). Observemos su sencilla conformación en el siguiente ejemplo:

Ej. 1

Tema de Variaciones para Piano

The musical score is presented in three systems. The first system contains phrases A and A'. The second system contains phrase B. The third system contains phrase A again, marked 'poco rall.' and 'meno f'. The score includes dynamic markings like 'mf' and 'meno f', and articulation like 'pizz.'.

Es interesante destacar que la estructura bipartita del tema se basa en el esquema A. A' / B, correspondiente a la antiquísima fórmula del *barform*, género germánico propio del movimiento trovadoresco europeo de la Edad

⁸ La variación tercera fue compuesta a continuación de la cuarta; la séptima fue redactada en una de las últimas etapas composicionales.

Media⁹. El proceso constructivo, consistente en adoptar formas tradicionales renovadas con un lenguaje contemporáneo será utilizado con frecuencia en el transcurso de esta obra.

Un análisis detallado de las variables elementales del tema, aisladas de su configuración total, revela que ellas se caracterizan por grados diversos de elaboración y complejidad. El gráfico 1 describe objetivamente dichas variables elementales: (Ver Gráfico 1).

Los elementos del tema se dividen en tres grupos, de acuerdo a su mayor o menor complejidad:

- 1) elementos simples: periodicidad y fraseología, ritmo y métrica, tempo y agógica, articulación y dinámica;
- 2) elementos relativamente complejos: trayectoria e interválica, plan modal y tonal, ritmo armónico;
- 3) elemento complejo: armonía funcional, en la cual se concentra un mayor interés compositivo.

Ej. 2

Plan Melódico Modal-Tonal del Tema

I
 A(a+b) A'a A'b
 modo hipomixolidio transpuesto modo hipocolio transpuesto

II
 B(c+d) Be
 tono La b M. tono Fa M.

Signos empleados:

- H = eje de reposo
- O = eje de movimiento y semireposo
- = nota de importantancia estructural
- ↓ = nota ornamental
- = ámbito total
- = ámbito más empleado

⁹ El *barform* es una de las formas musicales más antiguas e importantes del medioevo y renacimiento alemán. Su esquema formal, basado en la fórmula AA/B, es un derivado de la *ballade* y el *canzo*, géneros franceses del movimiento trovadoresco.

Al analizar individualmente estos elementos, cobra especial relieve la interesante relación conflictiva existente entre el plan melódico y el armónico. El primero oscila entre lo modal y lo tonal; el segundo entre lo tonal y lo bitonal. Su construcción melódica posee una estructura dicotómica contrastante¹⁰. El primer período (cc. 1-8) es modal, empleándose el hipomixolidio y el hipocolio transpuestos; el segundo período (cc. 8-14) es tonal, utilizándose los tonos de Si \flat Mayor y Fa Mayor. El siguiente ejemplo ilustra la construcción modal-tonal del tema: (Ver Ej. 2).

Por su parte, en la construcción armónica predomina un diseño tonal sencillo (Fa M — Si \flat M — Fa M), vitalizado por el empleo abundante de funciones transitorias. En el segundo período, se ubica un foco bitonal (cc. 10-11) en el cual el plan armónico se desdobra en dos cauces divergentes:

tes: $Mi \flat < \begin{matrix} Mi \flat M \\ Si \quad M \end{matrix} > Fa M$. Aquí reside el punto de mayor diversidad armónica del tema.

Una gran economía de medios caracteriza la sintaxis musical del tema. Desde el punto de vista rítmico, se utilizan dos matrices, de las cuales la primera genera dos variantes y la segunda solamente una. Ambas matrices rítmicas predominan tanto en la melodía como en el acompañamiento. Ellas aparecerán renovadas por las transformaciones temáticas a través de las variaciones que siguen. El ejemplo 3 identifica las matrices y sus variantes:

Ej. 3

Matrices Rítmicas del Tema

Matriz ①	Matriz ②
$A\sharp$ Ab { $\frac{2}{4}$ 	$B\flat$ { 
Ab { $\frac{2}{4}$ 	$B\flat$ { $\frac{2}{4}$  : Variante
$B\flat$ { $\frac{2}{4}$ 	

:Variantes

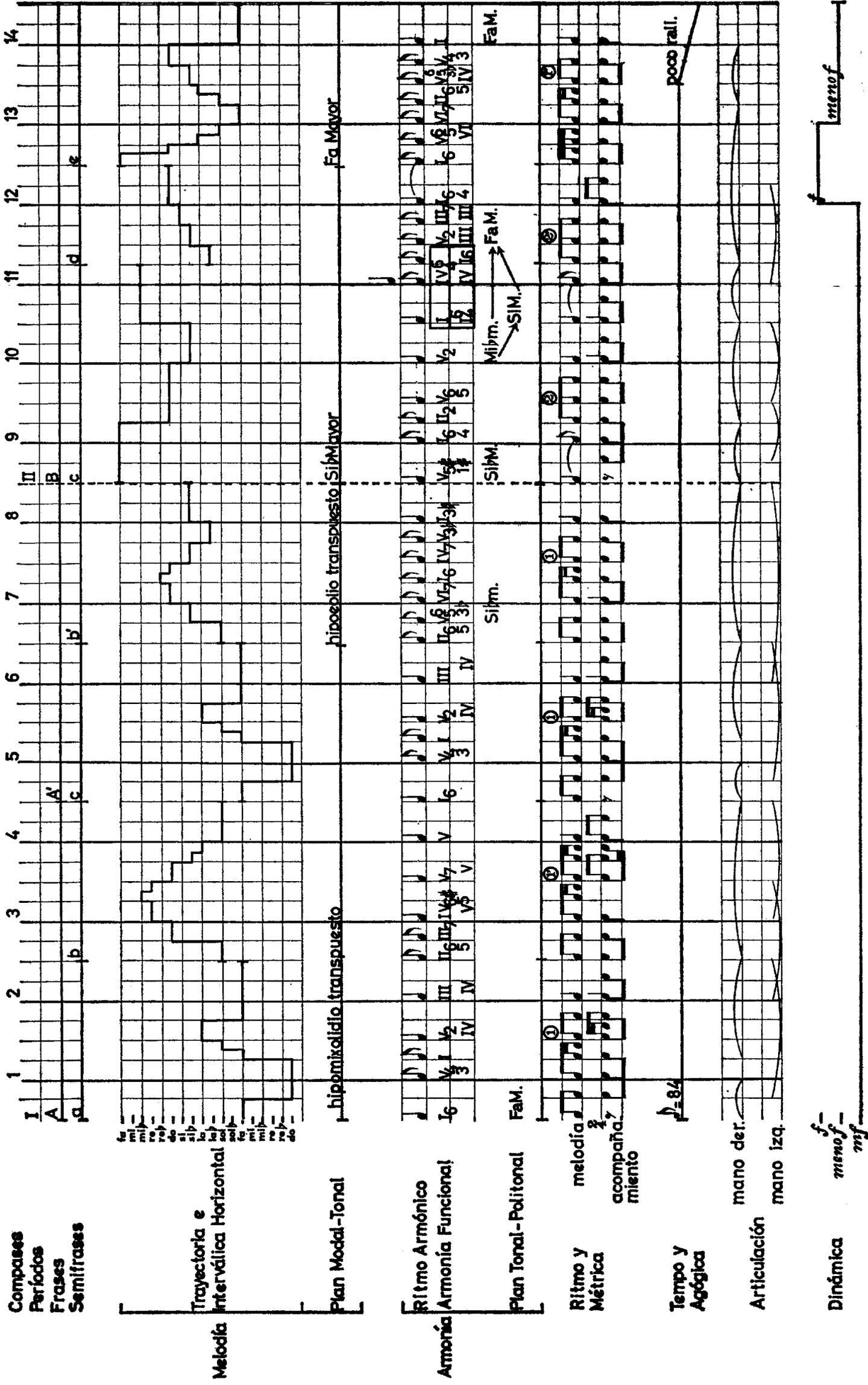
Desde el punto de vista de la construcción melódica, el tema se rige por un claro esquema de ejes, los cuales aparecerán en versiones textuales o libres a través de la mayor parte de las variaciones, generando nuevos derivados temáticos. Dichos ejes se esquematizan en el siguiente ejemplo: (Ver Ej. 4).

A nuestro juicio, los elementos recientemente descritos —*barform*, plan melódico modal-tonal, plan armónico tonal-politonal, matrices rítmicas y

¹⁰ Véase la melodía temática en el ejemplo 1.

GRAFICO 1*

Tem de Variaciones para Piano



* Compárese con EJEMPLO 1

Ej. 4

Esquema de Ejes Melódicos
del Tema

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains four notes: Aa, A'a, Ab, and A'b'. The second staff contains three notes: Bc, Bd, and Be. The notes are written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are connected by lines, indicating a melodic sequence.

ejes melódicos— constituyen los núcleos caracterizadores del tema y forman, por lo tanto, los principios temáticos germinales de la tonalidad de las *Variaciones*. Su fuerza dinámica potencial, unida a un imaginativo despliegue de recursos de variación, gobernará el desarrollo dinámico-temporal de la composición.

III. LAS VARIACIONES.

Desde el punto de vista de la densidad estructural y, en particular, de la densidad rítmica, dinámica y de tempo, las *Variaciones para Piano* se dividen en cuatro ciclos. A su vez, dichos ciclos se agrupan en dos partes, tomando en cuenta las características específicas del desarrollo tonal. Estas divisiones se esquematizan a continuación: (Ver cuadro 1).

A pesar de ser el producto de un estudio detallado de la partitura, este cuadro proporciona solamente una visión aproximada de la configuración total de las *Variaciones*. El destaca, sin embargo, la existencia de una *estructura cíclica progresiva*. Su organización se describe a continuación en el estudio comparativo del tema, las diez variaciones y el final, ofrecido en el cuadro 2: (Ver cuadro 2).

Los siguientes factores determinan el desarrollo de dicha *estructura cíclica progresiva*:

- 1) un aumento de la complejidad estructural y funcional,
- 2) un aumento de la densidad rítmica, dinámica, temporal y articulativa,
- 3) una progresiva liberación del lenguaje armónico y del uso de la disonancia,
- 4) un crecimiento de las dimensiones formales,
- 5) un alejamiento de las matrices temáticas iniciales, y
- 6) un pensamiento musical cada vez más abstracto.

El primer ciclo, compuesto por el tema y las variaciones primera y segunda, posee una función expositiva iniciada por el breve y sencillo enunciado temático. Reforzando y consolidando sus características esenciales, las dos

CUADRO 1

Estructura General de las Variaciones

* 39 *

Densidad estructural	--	-	-- +	+	++	Desarrollo Tonal	
Parte I	CICLO 1	CICLO 2	CICLO 3	TEMA VAR. I VAR. II →		Predominio de la gravitación en el tono de Fa Mayor.	
				VAR. III VAR. IV VAR. V →			
				VAR. VI. VAR. VII →			
Parte II	CICLO 4	VAR. VIII VAR. IX VAR. X →			Modulación libre		
		← FINAL		Retorno al tono de Fa Mayor.			

CUADRO 2

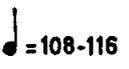
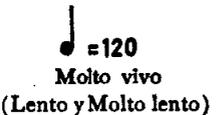
Estudio Comparativo de las Variaciones

Ciclos	Unidades	Nº de Compases	Carácter Formal	Esquema Formal	Textura	Características Armónicas y Contrapuntísticas	Métrica
1º	Tema	14	Barform	Forma Bipartita: AA' // B	Armónica	Armonía tonal con breve sector bitonal.	2/4
	Variación I	14	Barform (versión más elaborada)	Forma Bipartita: AA' // B	Armónica	Aumento del ritmo armónico y mayor variedad funcional.	2/4
	Variación II	28	Barform (versión virtuosística)	Forma Bipartita: AA' // B	Armónica	Aumento de la ornamentación y figuración armónica. Elementos cromáticos.	2/4 (1/4)
2º	Variación III	22	Air (muy estilizado)	Forma Bipartita: AA' // B (variado)	Contrapuntística	Contrapunto florido e imitativo.	4/4 3/4 (2/4)
	Variación IV	30	Gigue	Forma Bipartita: AA' // B (libre)	Armónica	Armonía de gran inestabilidad tonal. Abundante uso de la modulación y notas agregadas.	6/8 (3/8)
	Variación V	31	Allamande (muy estilizada)	Forma Bipartita: AA' // B (muy libre)	Contrapuntístico-armónica	Procedimientos armónicos análogos a Var. IV, llevados a una culminación.	2/4 (3/4)
3º	Variación VI	42	Minueto	Forma Bipartita: con reexposición //:A://BA'	Contrapuntístico-armónica	Procedimientos politonales discretos.	3/4
	Variación VII	14	Barform (versión virtuosística)	Forma Bipartita: AA' // B	Contrapuntístico-armónica	Complejidad armónica realizada por politonalismo y emancipación de la disonancia.	4/4 (2/4, 3/4)
	Variación VIII	47	Gavotte	Forma Bipartita: con breve reexposición A // BA'	Contrapuntística	Mutación tonal. Énfasis en la modulación (re m — do # m.).	♯
4º	Variación IX	37	Scherzando	Forma Tripartita A B A'	Armónica	Continuación del ciclo modulante (Fa # M — fa # m.). Procedimientos politonales.	6/8 (9/8)
	Variación X	34	Toccata	Forma Unitaria Rapsódica	Armónica	Gran libertad, flexibilidad y densidad armónica. Mayor inestabilidad tonal y uso de cromatismos.	C (3/4, 5/4, 6/4)
	Final	187	Epílogo	Forma Tripartita Rapsódica	Armónica	Menor complejidad armónica e inestabilidad tonal.	3/4 6/8

Signos especiales:

Cursiva = elemento predominante.

() = elemento transitorio.

Densidad Rítmica Predominante	Tempo	Articulación	Dinámica	Características Temáticas
		Legato	<i>mf</i> <i>f</i> (meno <i>f</i>)	Estructura basada en dos matrices rítmicas principales y sus variantes.
		Legato	<i>mf</i> <i>p</i>	Cita textual de la melodía del tema. Su acompañamiento figurativo emplea discretamente los motivos <i>d</i> y <i>a</i> .
		Legato, bene articolato (staccato)	<i>f</i> <i>p</i> <i>ff</i>	Mantención de ejes melódicos temáticos ocasionalmente desplazados, incorporados en las figuraciones ornamentales de la voz superior. Utilización auxiliar de motivos <i>d</i> y <i>a</i> .
		Legato	<i>p</i> <i>mf</i> <i>f</i> (<i>mp</i>)	Desarrollo melódico y contrapuntístico de un derivado temático característico, en el cual predominan los motivos <i>a</i> , <i>b</i> y <i>d</i> . Se incluyen fragmentos imitativos.
		Legato	<i>mf</i> <i>f</i> <i>p</i>	Desarrollo melódico expansivo y libre basado en fragmentos temáticos. Ejes melódicos temáticos parcialmente conservados.
		Legato, bene articolato (staccato)	<i>f</i> <i>p</i> <i>ff</i> <i>mf</i>	No se conservan los ejes melódicos temáticos. El tema desaparece como línea melódica continua. Desarrollo libre basado en matrices rítmicas.
		Legato (staccato, marcato)	<i>p</i> <i>mf</i> <i>f</i> (<i>pp</i>)	Desarrollo melódico armónico y contrapuntístico de un derivado temático característico, basado en el motivo <i>a</i> .
	Lento	Legato	<i>p</i> <i>f</i>	Cita textual de la melodía temática en el bajo con acompañamiento contrapuntístico-armónico inspirado principalmente en el motivo <i>d</i> .
	Con energía e grazia	Legato, molto articolato (staccato)	<i>f</i> <i>mf</i> , <i>p</i> , <i>pp</i> , <i>ff</i>	Desarrollo contrapuntístico de un derivado temático característico, basado principalmente en el motivo <i>e</i> .
	Molto tranquillo	Legato (staccato, marcato)	<i>p</i> <i>f</i> <i>mf</i> (<i>pp</i>)	Desarrollo melódico y armónico de un derivado temático característico, conectado claramente con la frase inicial del tema: A (<i>a</i> + <i>b</i>).
		Cambios articulatívos: alternancia entre staccato, legato y marcato.	Multiplicidad de cambios dinámicos <i>f</i> , <i>p</i> , <i>mf</i> , <i>ff</i> , <i>pp</i> , <i>ppp</i> .	Desarrollo muy libre y abstracto del tema basado principalmente en la elaboración de sus matrices rítmicas.
Densidad creciente 		Legato marcato staccato	<i>mf</i> <i>f</i> , <i>p</i> , <i>ff</i> , (<i>fff</i>)	Desarrollo episódico libre con inclusión de citas temáticas fragmentarias casi textuales.

primeras variaciones consisten respectivamente en una versión melódica textual del tema, con un acompañamiento figurativo basado en fragmentos temáticos; y en un trozo más libre, ornamentado y de gran impulso rítmico-dinámico, en el cual aparecen los ejes melódicos temáticos ligeramente desplazados e incorporados a figuraciones ornamentales rápidas. Este ciclo posee, por lo tanto, una estrecha unidad formal y una gran homogeneidad en su lenguaje armónico, métrico y articulatvo. Debido a su impulso, brillantez y barroquismo, la segunda variación equivale a una primera culminación o climax parcial de las *Variaciones para Piano*. Su definido carácter puede apreciarse en el siguiente ejemplo, en el cual se destaca la ubicación de los ejes temáticos:

Ej. 6

Variación II (cc. 1-4)

(J. 108-116)

The musical score for Variation II (measures 1-4) is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The melody is marked 'f bene articolato'. The second system continues the piece, showing a complex rhythmic and melodic structure with various ornaments and articulations.

El tema sufre transformaciones de mayor profundidad en las variaciones tercera, cuarta y quinta, que componen el segundo ciclo. En este y los ciclos siguientes se yuxtaponen una serie de *variaciones de carácter*, la mayoría de las cuales parecen inspirarse en esquemas de danzas y otros géneros análogos pertenecientes al barroco franco-alemán (ver cuadro 2, col. 3). En este segundo ciclo se enriquece la textura; el lenguaje se diversifica al emplearse tanto el contrapunto florido e imitativo (var. III) como un tipo de armonía más complejo y tonalmente inestable (var. IV y V); asimismo, se logra mayor heterogeneidad en las variables métricas, dinámicas y de tempo. El desarrollo temático es libre y expansivo, inspirándose imaginativamente en los ejes melódicos y fragmentos temáticos. Realzada por su firme energía, impulso dinámico y despliegue técnico pianístico, la variación quinta constituye la segunda culminación de la obra. El siguiente ejemplo ilustra su sutil desarrollo temático: (Ver Ej. 6).

Con el tercer ciclo, formado por las variaciones sexta y séptima, se cierra la primera parte de las *Variaciones*, caracterizada por una fuerte gravitación

Ej. 6
Variación V (oc. 12-15)



al tono fundamental de Fa Mayor (ver cuadro 1). La sexta variación es una fina estilización del *minueto* barroco. Su lenguaje politonal discreto se aplica a una adecuada textura contrapuntístico-armónica y a un desarrollo basado en la elaboración de un ágil derivado temático. Su sector cadencial conclusivo posee especial interés armónico y expresivo:

Ej. 7
Variación VI (oc. 26-42)

I 6 II 7 II (Napolitano) I
Re b M
Fa M

Fam. (dorico transp)

La solemnidad austera de la música barroca emerge en la variación séptima, en la cual la melodía del tema se reitera completa y literalmente en el bajo. A ella se superpone una compleja textura contrapuntístico-armónica de tipo ornamental, realzada tanto por elementos cromáticos (derivados del motivo *d*) y politonales como por una emancipación de la disonancia y una fina elaboración motívica. (Ver Ej. 8).

En el cuarto ciclo se ubica el sector más complejo, heterogéneo y de mayor inestabilidad tonal. Corresponde a la segunda parte de la obra y está compuesto por las variaciones octava, novena y décima, a las cuales se suma un extenso *Final*. Desde el punto de vista de su función específica, ellas se agrupan del siguiente modo:

- 1) preparación : variaciones VIII y IX
- 2) climax : variación X
- 3) epílogo o anticlimax : final

Ej. 8

Variación VII (cc. 1-4)

The musical score consists of four systems of staves. The first system is marked 'LENTO' and begins with a piano (*p*) dynamic. It features a complex texture with multiple voices and a prominent bass line of sustained chords. The second system includes a 'do d inv.' marking. The third system includes a 'cresc.' marking. The fourth system includes an 'amplif. do d inv.' marking. The score is written in G major and 4/4 time.

La variación octava, estilización libre de la *gavotte* barroca, es uno de los trozos estéticamente más logrados de las *Variaciones para Piano*. Existe una marcada preferencia afectiva del compositor por este trozo. Letelier afirma: "Representa exactamente lo que quise hacer". El decidido vuelo de su textura contrapuntística es impulsado por el uso continuo de mutaciones tonales e imaginativas transformaciones temáticas. Observamos su sector inicial en el ejemplo siguiente:

Ej. 9.

Variación VIII (oc. 1-7)

Humor, liviandad y acentuado carácter de un *scherzando* son los rasgos distintivos de la variación novena. Su textura armónica, polarizada en melodía y acompañamiento y gobernada por un pulso tranquilo y claro formalismo, hacen que este trozo desempeñe una función de contraste y unión entre las variaciones octava y décima.

Sin embargo, el punto de máxima efectividad compositiva lo constituye la variación décima, en la cual se logra acumular un gran número de mutaciones dinámicas, articulatvas, métricas y de tempo, junto a una extrema libertad formal (ver cuadro 2). Su desarrollo es abstracto y expansivo. Su ambiente pleno de nerviosismo e inquietud, acentuado por la interacción de una mayor densidad armónica, inestabilidad tonal y elementos cromáticos, representa uno de los momentos de mayor definición caracterológica. He aquí su sector final en el cual la heterogeneidad de procedimientos llega a un punto de saturación: (Ver Ej. 10).

El *Final* cumple las funciones de epílogo, anticlimax y síntesis constructiva. Su libre desarrollo episódico contiene citas temáticas intercaladas. El menor grado de heterogeneidad estructural, complejidad armónica e inestabilidad tonal producen un cierto relajamiento contrarrestado por el empleo de una densidad rítmica creciente (ver cuadro 2).

IV. CONCLUSIÓN Y PERSPECTIVAS.

Las *Variaciones para Piano* de Alfonso Letelier resumen significativamente muchos de los elementos más característicos de su lenguaje y estilo de madurez. "La vena dramática en Letelier asoma en todas partes. En las armonías desasosegadas por apoyaturas internas, en los ritmos bruscos, sobresaltados, y en el uso constante de la politonalidad, sobre la cual suele

El. 10
Variación X(oc. 25-34)

(MOLTO VIVO $\text{♩} = 100$)

ff brillante

rall. *ff*

5 *11* *mano articolato*

LENTO

ff *p*

rall. **MOLTO LENTO** *rall.*

dim. *p* *ppp* *p espress.* *pp*

app. arpeggiato

*) Apoyar el antebrazo en las teclas negras, desde los dedos hasta el codo.

cantar con suma libertad... ”¹¹. Su principal principio constructivo reside en la transformación caracterológica múltiple del tema. Tanto su potencialidad de desarrollo como el ingenio creativo del compositor permiten el crecimiento temático multiforme, adecuado funcionalmente a cada una de las variaciones. No obstante de haberse clasificado esta obra como *variación de*

¹¹ Domingo Santa Cruz, “El Compositor Alfonso Letelier”. En *Revista Musical Chilena*, XXI, 100, 1967, p. 16.

*carácter discontinua*¹², sus esquemas formales e intención la aproximan a la *suite de variación* barroca, integrada por un grupo de danzas estilizadas derivadas de un tema común. Estos antiguos moldes formales son utilizados flexiblemente, sin subyugar nunca la libertad expresiva en beneficio de los cánones académicos.

Los antecedentes inmediatos de las *Variaciones* se ubican en dos obras para piano compuestas en 1936: la *Suite*¹³ y la *Suite Grotesca*. La primera de ellas —formada por cuatro danzas estilizadas— es un eficiente ejercicio académico en el cual el compositor logra un dominio de la forma, procedimientos y lenguaje tonal de la suite barroca. La segunda consiste en una serie de cinco piezas de carácter: *Entrada, Vals, Interludio Digestivo, La Mona Triste y Marcha*. A pesar de estar unificadas por una intención humorística e irónica, el compositor logra imprimir un sello individual a cada uno de sus trozos. Estas dos obras forman los cimientos técnicos sobre los cuales se construirán, doce años más tarde, sus *Variaciones para Piano*. Después de 1948, el lenguaje pianístico de Letelier se continúa orgánicamente en las *Cuatro Piezas* (op. 33, 1964), compuestas después de un largo período de receso en el cultivo de este medio instrumental¹⁴. La maduración de su estilo puede apreciarse en el uso de recursos colorísticos, en una mayor elaboración dinámica y articulativa y en el uso de esquemas formales libres y flexibles.

De lo expresado anteriormente es fácil deducir que, desde el punto de vista del medio instrumental para piano solista, las *Variaciones* resumen y condensan brillantemente los elementos empleados por el compositor en sus obras restantes. Se sintetizan los recursos técnicos y expresivos contenidos en sus tres categorías de obras para piano:

1) *Ejercicios académicos* —entre los cuales se cuentan las *Tres Fugas* (1932), la *Suite* (1936) y diversas otras piezas que se han perdido— consistentes en trabajos de clase realizados en el curso de composición del maestro Pedro Humberto Allende.

2) *Obras didácticas* —integradas por *Tres Piezas Infantiles* (1947) y *Cuatro Piezas Fáciles* (1955)— sencillos trozos cuya fantasía y fino lenguaje se colocan al servicio de una función educativa.

3) *Obras de madurez* —categoría a la cual pertenecen no solamente las *Variaciones para Piano* (1948) sino también la *Suite Grotesca* (1936) y las *Cuatro Piezas* (1964)— donde el lenguaje pianístico del compositor alcanza su expresión más depurada.

¹² Un interesante planteamiento acerca de la posición histórico-musical de la *variación de carácter* es expuesta en: Robert Nelson, *The Technique of Variation*. Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1949, pp. 5-6.

¹³ Esta obra fue excluida del "Catálogo de la Obra de Alfonso Letelier", *op. cit.*

¹⁴ Durante los dieciséis años que median entre 1948 y 1964, Letelier compuso solamente una obra de intención pedagógica: *Cuatro Piezas Fáciles* (op. 32, 1955).

Tanto la producción para piano solista de Alfonso Letelier como aquella de los demás compositores chilenos ha experimentado un considerable receso a partir de 1950. Siendo el color una de las preocupaciones esenciales del músico actual, el piano parece no ofrecer suficientes recursos y posibilidades adecuadas a las necesidades expresivas de la nueva música. El compositor Letelier analiza esta situación y afirma: "El piano es monocorde: ahí reside su crisis. El virtuosismo pianístico pertenece al pasado". En efecto, en sus obras posteriores Alfonso Letelier ha utilizado el piano como elemento colorístico agregado a un medio instrumental orquestal o de cámara. Sin embargo, la creatividad del compositor y su comprensión madura del lenguaje pianístico solista permite esperar que la síntesis creativa lograda en las *Variaciones para Piano* se proyecte hacia el futuro, alcanzando nuevas dimensiones expresivas.

La música vocal de Alfonso Letelier

por Samuel Claro

Con motivo de habersele otorgado el Premio Nacional de Arte a este insigne músico chileno, ofrecemos en nuestro trabajo una visión sucinta y panorámica de las composiciones que ha dedicado al medio vocal. Pretendemos, antes que un análisis detallado de cada partitura, entregar al público y al estudioso de la música contemporánea chilena una apreciación sobre el pensamiento del compositor y sus inquietudes artísticas, que han sido expresadas en la partitura, y la proyección que su obra ha tenido en el medio cultural del país.

Anteriormente la *Revista Musical Chilena* ha publicado algunos artículos sobre la obra de Alfonso Letelier a los que haremos alusión más adelante¹. Estos, más las páginas que le dedica Vicente Salas Viu en su libro *La Creación Musical en Chile 1900-1951*², artículos de prensa provenientes de un álbum familiar, una entrevista gentilmente concedida al que escribe por el señor Letelier y, muy particularmente, las partituras y algunas grabaciones de ellas, forman el material de trabajo que aquí se resumen.

Hemos dividido la obra vocal de Alfonso Letelier en tres secciones que trataremos independientemente y que expresan, por sí mismas, tres facetas bien definidas de su personalidad: 1. *Las obras corales*, 2. *Las obras vocales de cámara*, y 3. *Las obras vocales con orquesta*. El primer grupo representa la aplicación directa que hace el compositor de la música teórica a la música práctica, actuando él mismo como creador, intérprete y director en un grupo coral seleccionado. A través de estas composiciones Letelier ha llegado a grandes masas de público y su mensaje ha alcanzado hasta el alma del pueblo, confundiendo aquello que proviene de su pluma con lo que alimenta la tradición³. El segundo grupo contiene obras nacidas dentro del espíritu de la *Gebrauchsmusik*, obras estrenadas en el seno del hogar que alcanzaron estadios más avanzados en presentaciones públicas y ediciones. El último grupo representa la fase culminante de la intención creadora de Alfonso Letelier, pues es en la combinación de la voz con los instrumentos

¹ Gustavo Becerra, "El Estilo de los 'Vitales de la Anunciación' de Alfonso Letelier", *Revista Musical Chilena*, XII/57 (enero-febrero, 1958), pp. 5-22, y Domingo Santa Cruz, "El Compositor Alfonso Letelier", *Revista Musical Chilena*, XXI/100 (abril-junio, 1967), pp. 8-26. En este mismo número, pp. 27-30, se publicó el "Catálogo de la obra de Alfonso Letelier".

² Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, s/f., pp. 95-98 y 251-275.

³ En la antología *Nochebuena* (Santiago: Asociación de Educación Musical, s/f) se incluye en la sección "Aires Tradicionales de Chile" el villancico a cuatro voces *En los brazos de la luna*, original de Alfonso Letelier, presentando sólo la melodía del soprano con la leyenda: "Recogida en Aculeo (Hospital, Chile) por Alfonso Letelier".

de la orquesta donde el compositor encuentra el vehículo más sutil y rico de inspiración musical.

Un análisis somero de la evolución estilística de Letelier nos lleva a establecer algunas etapas que son válidas, al menos, para el conjunto de su obra dedicada a la voz humana. La influencia de su maestro Pedro Humberto Allende se ejerce en las primeras obras de Letelier, que acusan una tendencia nacionalista expresada con lenguaje impresionista. De ambas posiciones se aparta muy pronto para incursionar en las aguas del expresionismo, especialmente inspirado por Hindemith, transformando su armonía desde el cromatismo wagneriano hasta la politonalidad y atonalidad. Hace casi veinte años Salas Viu consideraba a Alfonso Letelier como "el último expresionista chileno"⁴, título que bien podría repetirse hoy quizás con mayor propiedad que entonces, pues Letelier ha alcanzado una etapa de gran depuración en su técnica y en su estilo que lo ha llevado, como proceso natural, a la técnica serial. Ya en 1958 Gustavo Becerra predecía esta trayectoria: "hay, dentro de su tonalismo actual —dice—, una fuerte tendencia a no repetir notas en sus líneas horizontales, que pueden llevarle a un planteamiento 'serial'"⁵.

Las obras corales.

Las primeras composiciones de Letelier provienen de trabajos que presentaba a su maestro Pedro Humberto Allende, además de las tareas normales de clase. En el Conservatorio Nacional de Música existía un coro con el que Allende interpretaba las obras de sus alumnos, haciéndoles ver en la práctica los errores y las cualidades de cada trabajo; esto, según Letelier, ocurría cada cuatro o cinco meses y le significó una experiencia extraordinariamente provechosa para vertir en el papel pautado su pensamiento musical con gran seguridad y dominio de la técnica debidamente comprobada en forma auditiva.

Sin duda esta experiencia estudiantil impulsó al joven músico a formar su propio conjunto vocal que le permitiera dar forma inmediata a sus creaciones y, a la vez, enriquecer su repertorio y su experiencia coral interpretando obras de gran envergadura técnica de maestros renacentistas y contemporáneos. El "Cuarteto Coral Letelier-Valdés" contaba con la dirección del compositor que integraba además la cuerda de tenor, e incluía a los hermanos Gabriel, Blanca y Margarita Valdés Subercaseaux, esta última su esposa.

El Cuarteto, formado a mediados de la década del 1930, se presentó en la capital y en provincias; lo vemos actuando en febrero de 1937 en Valdivia y en 1939 y 1940 en Santiago interpretando obras corales del Renacimiento y de compositores nacionales. Al fundarse la Escuela Moderna de Música,

⁴ *Op. cit.*, p. 96.

⁵ *Op. cit.*, p. 10.

en 1940, el conjunto vocal familiar se transformó en el coro oficial de la Escuela, siempre dirigido por Letelier quien, a su vez, fue cofundador de la institución. Seis años más tarde, la *Revista Musical Chilena* consideraba a este conjunto como “el primer coro de cámara con que cuenta el país”⁶ y destacaba especialmente el hecho que era el único “que disfruta de una dirección artística amplia y tan inteligente como para permitirle abordar el estreno de obras como la recientemente escrita ‘Cantata de la Guerra’, de Darius Milhaud”⁷. Las bondades de la dirección coral de Alfonso Letelier son destacadas nuevamente en 1948, en un concierto del Coro —compuesto entonces por 16 voces— ofrecido en la Sala Cervantes, pues el director “evidenció encomiables dotes de tal por la precisión y la sobriedad de acentos que imprimió a los diversos trozos cantados”⁸.

Sin duda la práctica adquirida en el adiestramiento coral y en el oficio de director favorecieron su escritura para este medio. Las obras corales de Alfonso Letelier son cantables, las voces reciben un tratamiento adecuado, sus canciones se han incorporado al repertorio coral chileno y “obras tales como ‘Pinares’, ‘En los brazos de la luna’ y su acertadísimo arreglo de la canción ‘La Palomita’, podría decirse que pertenecen ya al folklore”⁹.

Las fuentes de inspiración que han servido para la música coral de Alfonso Letelier puede decirse que han sido una constante para toda su producción. En primer lugar, recurre a la naturaleza para expresar musicalmente la poesía de la germinación de la semilla, la metamorfosis de los insectos, los animales y todos los procesos naturales. El propio compositor confiesa que su música está centrada en su acendrado amor a la naturaleza, lo que le confiere cierto carácter bucólico. Aún cuando no faltan recopilaciones de melodías tradicionales, estilizaciones —como es el caso de *La Palomita*— y la utilización de materiales folklóricos en sus obras— como en el Concierto para piano y orquesta “La Vida del Campo” y el Andante de su Cuarteto de cuerdas—, no podríamos definir a Letelier como un músico nacionalista. La música vernácula no lo atrae sino en cuanto tiene elementos artísticos que pueden aprovecharse transformando su esencia en otros elementos similares que sirvan a sus propósitos creadores. La cita textual de melodías o formas folklóricas casi no existe en la obra coral de este compositor, excepción hecha de la estilización ya mencionada.

⁶ Vicente Salas Viu, “Coro de la Escuela Moderna de Música”, *Revista Musical Chilena*, II/15 (octubre, 1946), p. 33. Comentario sobre un concierto extraordinario de la Sección de Música de Cámara del Instituto de Extensión Musical, ofrecido por el Coro en el Teatro Bandera el 30 de septiembre de 1946.

⁷ *Ibid.*

⁸ Crítica de L. G. aparecida en un periódico del 4 de julio de 1948. El crítico equivoca su apreciación de que el Coro “se presentaba por primera vez en una audición de esta naturaleza”, pues hemos visto que dos años antes ofreció un concierto similar en el Teatro Bandera (ver Nota 6).

⁹ D. Santa Cruz, *op. cit.*, p. 11.

La angustia metafísica de un misticismo religioso inquieto se ha vertido en toda la obra de Alfonso Letelier en estrecha relación con la temática bucólica. Le es muy difícil separar los fenómenos biológicos de los animales, de las plantas y de la naturaleza, de la idea de una Creación, de un Ser superior. Muchas de sus obras obedecen a esta temática entre las que sobresale *Vitrales de la Anunciación*, composición que ha sido analizada anteriormente en esta *Revista*. Su profundo misticismo, donde está presente la angustia de una religiosidad siempre puesta a prueba aún en tiempos pre-conciliares, ha encontrado cauce adecuado en la estética expresionista.

Finalmente, ha existido una condicionante familiar en la producción de este compositor, especialmente visible en su música coral y en sus obras para voz de contralto¹⁰. Gran parte de sus primeros coros nacieron para ser interpretados en el conjunto familiar y están dedicados a los hermanos Valdés; otras obras están dedicadas a sus hijos; algunas han sido inspiradas sobre textos de sus parientes Inés Letelier y Carmen Valle¹¹. Con excepción de los textos mencionados, de autores clásicos y algunos poetas chilenos, Alfonso Letelier basa el grueso de su obra vocal en textos de Gabriela Mistral por quien siente gran admiración.

Letelier no se ha preocupado de fechar sus obras ni de asignarle número de opus en forma cuidadosa. Ello dificulta la correlación de su obra en el tiempo y no refleja con exactitud el número real de sus composiciones, apreciadas por el autor en un número de 46 a 48 opus. Los primeros coros que han salvado su característica actitud de intransigencia para consigo mismo¹² llevan los números de opus 9, 10 y 11 y han sido editados en la serie "Compositores de Chile" por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Escritos para coro mixto (SATB) datan aproximadamente de 1934 a 1939. El Opus 9 comprende tres villancicos sobre textos anónimos: *En los brazos de la luna*, que ha alcanzado gran popularidad¹³, *Que noche tan clara* y *Llegaos pastorcitos*; el Opus 10, con texto de Gabriela Mistral incluye *Pinares*, un coral ampliamente difundido en todo el país; el Opus 11 está compuesto de *Corderito* (texto de G. Mistral), dedicado a su hijo Juan José, que muestra fuerte tendencia atonal y definido por el compositor como "torturado cromáticamente", *Canción de los Pinos* (texto de M. Arellano), la estilización de la tonada *La Palomita* siguiendo el esquema este-

¹⁰ Debemos recordar que tanto su esposa como su hija son contraltos de destacada figuración en la vida musical del país y del extranjero.

¹¹ Pseudónimo de doña Blanca Subercaseaux de Valdés, suegra del compositor.

¹² En una entrevista de prensa el domingo 14 de junio de 1936, con motivo del estreno de la versión para voz y orquesta de *Balada* y *Canción*, cuando contaba a la sazón con sólo 23 años de edad, Letelier expresa: "¿Cree Ud., dice, que mi música valga la pena de interesarse por ella? Yo estoy lleno de dudas, descontento en cuanto a mi trabajo se refiere: desearía hacer algo mucho mejor".

¹³ Ver Nota 3.

reotipado de tonada en dos tiempos —lento, rápido— utilizado por Pedro Humberto Allende, y *Hallazgo* (texto de G. Mistral).

Sus *Cuatro Canciones para coro mixto* no llevan número de opus y han sido situadas entre los años 1936 a 1940¹⁴. Son ellas: *Villancico*, calificado por Juan Orrego Salas luego de su presentación pública en 1948, como “de especial refinamiento, bien escrito para voces, rico en recursos armónicos y de esa característica sencillez expresiva de raíz francesa en que en general se mueven sus obras”¹⁵, observación que permite dar una cronología muy temprana a la obra. Le siguen *Decires* sobre texto del Marqués de Santillana, que fuera discutida por Salas Viu¹⁶. *La Madre Triste* y *El Velero*, considerado por el autor como el mejor coro salido de su pluma y aplaudido por la crítica¹⁷.

Las *Tres Canciones Corales* Opus 27, para coro mixto, con texto de Oscar Castro, datan de 1958 y han sido publicadas por el Instituto de Extensión Musical en la serie de “Compositores de Chile”. Se inician con *Umbral de Noche*, al estilo de una frottola renacentista, a la que siguen *La Cabra* y *Del Cielo a tu Corazón*, que ofrece sendos ejemplos de ambientación campesina y de postura mística que coexisten en este último trozo.

La última composición de Alfonso Letelier para coros es el *Hymne an den Orden der Heiligen Ursula dem Colegio de Santiago zugeeignet*, contemporáneo de las *Canciones* Opus 27, escrito para tres sopranos y alto.

Las obras vocales de cámara.

La versión original para voz y orquesta de *Balada y Canción* fue la primera obra de Letelier estrenada ante un amplio auditorio, en un concierto de la Orquesta de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos dirigida por Armando Carvajal con Marta Petit de Huneus como solista, en junio

¹⁴ Salas Viu, *La Creación Musical en Chile*, p. 268.

¹⁵ Crítica aparecida en octubre de 1948 sobre un concierto coral en el Auditorium de Radio Minería bajo la dirección de Silvia Soublette, con el auspicio del Instituto Chileno-Francés de Cultura. En ese mismo concierto se estrenó *Mañana en Las Condes*, de Miguel Letelier, hijo del compositor que contaba con 8 años de edad.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 269. Salas Viu expresa que esta composición madrigalesca “se perjudica de la poco afortunada intrusión de una melodía y ritmo de cueca en su parte central, que disuenan con el texto del Marqués de Santillana a que sirven y con las sustancias modales del resto de la composición”.

Existe una versión para coro masculino (TTBB) de *Decires*, con ciertas modificaciones, dedicada al Coro de Tucumán.

¹⁷ *Ibid.*: “uno de los mejores ejemplos de su autor”. Federico Heinlein en su crítica de *El Mercurio* (Santiago, 13 de diciembre de 1950) a un concierto del Conjunto de Madrigalistas dirigido por Silvia Soublette, presentado por la Sociedad Pro Arte en la Sala del Hotel O'Higgins, dice que “Alfonso Letelier, con su ‘Velero’ sobre un atrayente poema de Inés Letelier de Prieto, realiza el milagro sonoro de embarcarnos en un vaivén de olas y de reverberos luminosos, cautivante y embriagador”.

de 1936. Posteriormente fueron editadas en reducción para voz y piano por el Instituto de Extensión Musical, en la serie "Compositores de Chile", con el título de *Tres Canciones para voz y piano*. Ellas comprenden *Balada*¹⁸, buen ejemplo de equilibrio entre el contenido dramático del texto de Gabriela Mistral y la curva de intensidad emotiva que sigue el acompañamiento musical; *Canción*, sobre texto de Manuel Arellano, un verdadero canto de adolescencia cuya nervadura rítmica central está basada en una síncopa. Esta obra, con orquestación reducida de la versión original, integra la última de las *Canciones de Cuna* (1938) publicadas por la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores de Montevideo, en 1943. La tercera canción de la serie que comentamos, *Otoño*, es anterior a las otras dos: fue compuesta en 1930 y estrenada por Adriana Herrera, y lleva el número 8 de opus; está escrita sobre texto de Gabriela Mistral. Caracteriza a estas tres canciones la tendencia hacia un atonalismo nacido de la disolución cromática de la armonía tonal, utilizando de preferencia el cromatismo descendente por medio del bemol.

Las *Cuatro Canciones de Cuna* para voz de mujer y orquesta de cámara (flauta, clarinete en Si bemol, arpa, celesta y cuerdas) constituyen "una de las obras de más depurado contenido musical y más bella realización"¹⁹ del compositor antes de sus *Sonetos de la Muerte*. La economía de medios sin duda favorece la producción musical de Letelier la cual, vista en rasgos generales, ha seguido una línea constante de depuración que se hace presente en los coros, en sus canciones de cámara y, muy especialmente, en sus últimas obras con orquesta. Corresponde a cierto grado de ascetismo que caracteriza la vida de este músico.

El primer comentario de partituras aparecido en la *Revista Musical Chilena* está dedicado, precisamente, a la edición de las *Canciones de Cuna* de Alfonso Letelier. De las cuatro: *Luna de Plata*, *Suavidades*, *La Noche* y *Canción* —esta última proveniente de las *Tres Canciones* comentadas anteriormente—, es *La Noche*, la que el cronista consideró como "la más hermosa y mejor lograda, por su perfecto equilibrio entre la voz y la orquesta y porque se advierte una compenetración profunda del sentido literario y rítmico de la poesía"²⁰.

Opiniones encontradas se han levantado en torno a las *Canciones Antiguas para voz y piano* sobre textos anónimos de la lírica castellana de los siglos xv y xvi, compuestas a fines de 1949 y editadas por la Unión Panamericana y Peers International Corporation en Nueva York, en 1960. Salas Viu, en su comentario a esta obra²¹, se considera a sí mismo como mal crí-

¹⁸ A la que se ha asignado el número 10 de opus, el mismo número del coro *Pinares*.

¹⁹ Salas Viu, *op. cit.*, p. 264.

²⁰ Mario Baeza, "Cuatro Canciones de Cuna" (Voz de Mujer y orquesta de cámara), de Alfonso Letelier Lloná", *Revista Musical Chilena*, I/1 (1º de mayo de 1945), p. 42.

²¹ *Op. cit.*, p. 274.

tico de ella por su conocimiento cabal de la melodía vernácula española, lo que lo lleva a disentir del tratamiento que de ella ha dado el compositor. Juan Orrego Salas, en cambio, al criticar un concierto donde presentó esta obra Ivonne Boulanger acompañada al piano por Elvira Savi, sostiene que se trata de una "obra muy peculiar de este compositor, prueba reafirmante de su talento, mejor conducido en las dos primeras que en la última, pero siempre consecuente con los dictados de su propia emoción creadora, que se exterioriza sobre la base de un atonalismo moderado, sin límites doctrinarios que lo encierren dentro de otra tendencia que la que determine el libre fluir de sus ideas y la selección de los elementos expresivos que concuerden con su natural posición estética. Hay en esta obra una buena escritura vocal, dentro de ámbitos muy alejados del 'bel canto' y un rico sustento instrumental dentro de la simplicidad con que el acompañamiento fue concebido"²².

Las *Canciones Antiguas* corresponden al Opus 24²³ y son las siguientes: *Al alba venid buen amigo*, *Enemiga le soy madre* y *Míos fueron mi corazón*.

Las obras vocales con orquesta.

Sólo dos obras que corresponden a esta categoría se analizan en las páginas que siguen. Los *Vitrales de la Anunciación*, como se ha dicho más arriba, fueron presentados hace más de diez años por Gustavo Becerra, y los *Sonetos de la Muerte* forman parte de este número de homenaje que ofrece al compositor la *Revista Musical Chilena*.

La condicionante familiar que existe en la obra de Alfonso Letelier se ha cristalizado como en ninguna otra composición en sus *Estancias Amorasas*, Opus 34, tres canciones para voz femenina y orquesta de cuerdas, compuestas en 1966 sobre textos de Carmen Valle (Blanca S. de Valdés) a pedido del entonces director de la Orquesta Filarmónica de Osorno, David Serendero, y estrenada por ese mismo conjunto el 15 de julio de 1966 en el Tercer Concierto de la Segunda Temporada Oficial de Abono que ofrecía dicha orquesta. En entrevista de prensa con motivo del estreno de la obra, el compositor relató las circunstancias en que esta obra fue concebida: "Entre los documentos de la señora Blanca de Valdés se encontró un sobre dirigido a mí y que contenía una carta con el pedido de que se le pusiera música a tres poemas que se acompañaban. Lamentablemente, e ignoro las razones, mi suegra nunca despachó este sobre y sólo vine a conocer su deseo después de ocurrido su deceso"²⁴. En el estreno intervino como solista la contralto Carmen Luisa Letelier, hija del compositor.

²² *El Mercurio* (Santiago, 8 de mayo de 1957). Concierto ofrecido en el Teatro Antonio Varas bajo los auspicios del Instituto Chileno-Alemán de Cultura.

²³ Número asignado en el "Catálogo de la obra de Alfonso Letelier" (p. 29) donde, además, se da 1951 como fecha de composición. Hemos preferido la cronología que ofrece Salas Viu para las obras de Alfonso Letelier, cuya propia apreciación es incierta.

²⁴ *La Prensa* (Osorno, 14 de julio de 1966).

Al año siguiente *Estancias Amorosas* fue interpretada nuevamente, en la Temporada de Abono de la Orquesta Sinfónica de Chile, interviniendo la misma solista y director. El éxito de crítica hizo que fuera incluida en la "Revista Anual de Música" publicada por *El Mercurio* en enero de 1968, dando cuenta de los estrenos más importantes del año anterior²⁵.

Estancias Amorosas, dedicada "A la memoria de un ser excepcional, doña Blanca S. de Valdés" y a la Orquesta Filarmónica de Osorno, consta de tres trozos denominados *Nocturno*, *Azules* y *Dame la mano*. En el primero de ellos, *Nocturno*, de forma canción, predomina la textura armónica. Se inicia con una introducción de las cuerdas con dos frases ininterrumpidas que preparan la entrada de la voz, disminuyendo la velocidad del movimiento, de por sí lento. La voz²⁶ basa su línea melódica en el material temático presentado por los violines segundos en la introducción y durante todo el transcurso de la pieza es debidamente apoyada por algunos de los instrumentos participantes, muestra de la familiaridad con que Letelier se mueve en el terreno vocal (ver ejemplo 1).

Ej. 1

vi. I

vi. II

Vlna.

Voz

v.c.

en grandes bra - zos me ci - da con ternura ni - ta que ri - da

Este contacto del compositor con el trabajo de la voz es expresado ciertamente por Becerra, quien escribe que "acostumbrado al canto, Letelier es un celoso guardador de las leyes prosódicas, que aplica con gusto singular eligiendo óptimas tesituras para sus vocales acentuadas, además de compensaciones de duración o vocalización para los mismos cuando viene al caso"²⁷.

²⁵ Escrita por Federico Heinlein. Este mismo crítico, con motivo del estreno en Santiago de la obra, escribió una entusiasta crónica sobre ella en *El Mercurio* (Santiago, 21 de agosto de 1967).

²⁶ Letelier nunca especifica el registro requerido para sus solistas vocales, siempre femeninas, pero casi siempre coinciden con el registro de contralto, cuerda predominante en su propio hogar. En sus *Canciones de Cuna* el compositor sólo indica "Mujer"; en este caso: "Voz".

²⁷ *Op. cit.*, p. 19.

Sin incursionar todavía por el serialismo, esta obra pareciera rendir un homenaje de despedida a los procedimientos conectados con la tonalidad. La utilización de una armadura de tres bemoles, entre los compases 15 y 23, sugiere un do menor disfrazado de politonalidad, pero fácilmente reconocible; el compositor, amante de los bemoles, enfatiza en la versión orquestal y en la transcripción para piano y canto que existe, los bemoles de Si y La (comp. 16).

En la obra no hay intención descriptiva ni en la voz ni en el acompañamiento instrumental. La voz, utilizando un ámbito bastante reducido, refleja la intimidad y sencillez del momento poético expresado por el texto. Con ello se cumple una condición básica de gran importancia en la creación musical de Letelier, quien expresa que "para mí la música primero es música, antes que ninguna cosa", aún cuando tenga texto, sirva fines teatrales, esté conectada con la poesía o perpetúe el lago a cuyas márgenes ha pasado gran parte de su vida, como es el caso de la *Suite Aculeu*, donde no hay intención descriptiva como no sea la utilización del canto de la *huala* como motivo central de la obra.

En *Nocturno* sólo hace excepción un breve pasaje sobre la palabra "duermo"

Ej. 8

28 29 30 MENO MOSSO

voz *mf* que bien dor - mir a - sí Duer - mo

orq. *mf* DIM. - RAL. - *pp*

donde voz e instrumentos se detienen en largos acordes, preparando así el momento de clímax donde el ritmo se anima por primera vez (comps. 37-42) para dar paso, abruptamente, a una sección final en el tempo del comienzo donde nuevamente se insinúa el do menor. La voz canta el tema original invertido, reteniendo cada vez más el movimiento hasta perderse en las resonancias de notas graves tenidas y acordes de violas y violines segundos, mientras los violines primeros van desgranando lentamente un recuerdo del tema invertido.

Azules, el trozo central de *Estancias Amorosas*, es el más extenso, lento y elaborado de la obra. La estructura interna de *Azules* es muy interesante y sin duda el compositor le ha dedicado bastante tiempo en su etapa de creación; además, conecta y proyecta la trayectoria armónica y atonal del compositor hacia el serialismo que aquí se esboza en forma muy libre, sólo como medio

de expresión. El trozo está basado en una escala de Mi mayor y una escala de do menor, cuyas transformaciones, polarizaciones y coexistencia politonal gobiernan la estructura dramática del texto. Se inicia con una entrada sucesiva de violas y violines segundos presentando la escala de Mi por movimiento contrario, en lo que se podría considerar un movimiento hacia lo positivo, simbolizado por los sostenidos. Sin embargo muy pronto estos ceden paso a la intromisión de notas bemoladas, en motivos siempre descendentes, donde la contralto inicia su participación en el registro más bajo de todo el trozo, hasta presentar la escala de do menor por medio de un sistema compensatorio, en íntima relación con el contenido textual: la primera parte de la escala es descendente, de Do a Sol y abarca un intervalo de cuarta; la segunda sección de la escala se inicia luego de una quinta descendente —que sirve como eje central y que encarna, en un intervalo abierto, el sentido de la poesía— desde Do a Fa (ver ejemplo 3).



Este mismo sistema compensatorio lo podemos observar amplificado por la relación texto-trayectoria melódica-color instrumental, en la yuxtaposición bitonal ya mencionada:

A partir de este momento el trozo se comienza a tornar más inquieto y agitado, se suceden los períodos de tensión y de aparente calma donde, por lo general, en los primeros prima el movimiento ascendente en sostenidos y en los segundos se retorna a los motivos descendentes con uso de bemoles, que son los que al final se imponen. Una coda instrumental lenta insiste en la cadencia final de dos notas descendentes.

Dame la mano es el trozo de mayor densidad e intensidad expresionista de los tres que componen *Estancias Amorosas*, donde el compositor vuelca en sonidos lo más profundo de su conflicto de poesía, misticismo y angustia, dentro de un marco de aparente serenidad, dado por el tempo lento y la

simplicidad del texto elegido. Se inicia el trozo con un "quasi recitativo" de la voz sola, sin acompañamiento, que presenta una escala cromática incompleta en cuatro etapas que tienen como eje la nota fa, partiendo desde un mi y finalizando en un grado más bajo. Estas cuatro frases forman un ciclo completo en sí mismo, de gran equilibrio: las dos primeras aprovechan los grados diatónicos, sin accidentes, de la escala y describen cada una un semicírculo; las dos frases finales presentan una escala descendente y una ascendente, respectivamente.

Ej. 5
 QUASI RECITATIVO $\text{♩} = 80$

Voz

Da - me la ma - no i - ré con - ti - go
 has - ta la - es - tre - lla si tu quie - res

Invirtiendo el sentido del círculo en el recitativo y utilizando escalas y fragmentos de escalas en sentido ascendente, la obra continúa en delicado tejido polifónico de las cuerdas con la voz, que viene a ser una línea melódica independiente dentro del complejo polifónico. Esta textura se transforma en armónica a partir del compás 26, cuando el compositor destaca de las cuerdas un cuarteto solista, durante breves compases, con el objeto de ampliar el rango colorístico de las cuerdas y subrayar el clímax de intensidad e intranquilidad del movimiento que se produce sobre la idea del dolor (ver ejemplo 6).

Ej. 6

TEMPO CRESC. PIU MOSSO (poco rubato)

i - re - mos a la ca - sa del do -
 lor tus o - jos os - cu - ros

$(\pm \text{♩} = 69 - 72)$

subito (meno mosso)

El discurso, inquieto, no se interrumpe en lo que resta de la obra, que finaliza sobre un extendido acorde de fa menor con séptima.

La obra en su contexto general, adolece de un excesivo estatismo y de falta de contraste entre un trozo y otro; lo que se ha ganado en expresión e intimidad ha ido en detrimento de la variedad, pero no creemos que esta última haya sido preocupación preponderante del compositor. *Estancias Amoras* ha sido escrita con refinado expresionismo donde incursionan, a la par, elementos premonitores de un futuro serialismo con el politonalismo y atonalismo libre.

La última composición de Alfonso Letelier, hasta la fecha, son *Dos Canciones*, con textos en alemán de Stephan George, para voz y conjunto orquestal, dedicadas a Carmen Luisa Letelier: *Aus "Der Teppich des Lebens"* y *Aus "Das Jahr der Seele"*²⁸. La primera de ellas está fechada en Santiago, en diciembre de 1968, la segunda en París, en abril de 1969. Con excepción del Himno a Santa Ursula, ésta es la primera vez que Letelier utiliza un texto alemán para sus obras; la elección de poesías del célebre autor de *Das Buch der hängenden Gärten* no es sino una consecuencia de la evolución del compositor hacia un lenguaje cada vez más expresionista, atraído por un ambiente poético casi surrealista y siempre conectado con la naturaleza²⁹. Las estrofas rítmicas y regulares han sido proyectadas con absoluta libertad sin sujeción a esquema determinado.

En esta obra Letelier incursiona de lleno en la técnica serial, usada como medio de expresión, donde la serie es un elemento artístico al servicio del pensamiento creador y no una condicionante estructural. A pesar de ello, el estilo del compositor, proveniente de un pensamiento armónico, es inconfundible.

Aus "Der Teppich des Lebens" tiene la siguiente orquestación que acompaña a la voz, de registro contralto: piccolo, flauta, oboe, clarinete en Si bemol, clarinete piccolo en Mi bemol, fagot, corno en Fa, arpa, celesta, vibráfono, piano, dos violas, un violoncello y un contrabajo. Esta obra muestra una gran depuración en el estilo del autor, especialmente en el empleo de los instrumentos, su combinación y utilización colorística, en el virtuosismo e independencia de instrumentos y voz. Cada participante recibe un trato casi solístico e interviene en un contexto donde melodías, ritmos, intensidades y registros tienen muy estrecha interrelación. Los timbres más o menos similares de arpa, celesta, vibráfono y piano están aprovechados de tal

²⁸ Estas forman parte de "Cuatro Preludios Breves", según declaraciones del compositor al ser entrevistado por *El Mercurio* (Santiago, 24 de diciembre de 1968), con motivo de la entrega del Premio Nacional de Arte.

²⁹ El compositor se refirió al poeta, en nuestra entrevista, en los siguientes términos: "Me gusta mucho Stephan George, porque para mí es un poeta expresionista, que tiene ese clima entre realidad, entre sueño, muy poético, con muchas figuras de perfumes, de flores". Posteriormente agregó: "El sonido de estas palabras me pareció muy apropiado para lo que yo quería hacer en música".

manera que se complementan entre sí tanto en el tratamiento melódico como en acordes.

Se inicia la obra en tempo lento, con una serie de doce sonidos (ver ejemplo 7a) presentados por el piano, fagot, voz y arpa sobre notas tenidas de las cuerdas. Esta presentación coincide con el comienzo de la primera frase de la voz, que finaliza apartándose de la estrictez teórica del serialismo como no sea el recuerdo de la serie presentada en acordes por la celesta y el arpa (ver ejemplo 7b).

Ej. 7

(b)

Le sigue una breve sección instrumental de cuatro compases donde piano, arpa y celesta realizan figuraciones muy rápidas; el movimiento se agita hasta tornarse enérgico y de amplia sonoridad que se diluye en acordes tenidos para dar paso a la segunda frase de la voz, que nuevamente presenta la serie, con el piano, cuerdas y maderas.

Ej. 8

La orquesta hace eco a esta segunda frase de la voz, donde las maderas realizan algunas figuraciones sobre un acorde tenido de las cuerdas para acelerar el movimiento y aumentar la intensidad sonora y expresiva, preparando así la tercera intervención vocal que nuevamente presenta la serie en conjunto con la flauta y el piano, finalizando la primera sección de este trozo.

El 9

voz

flauta

piano

mf *pp* *mf*

Continúa la composición con una segunda sección bastante breve, donde la voz tiene participación preponderante de gran cromatismo, acompañada por un pedal grave de Do, muy suave, de violoncello y contrabajo y por amplios acordes del piano. El Do grave da paso a la tercera y última sección de la obra, la más extensa y de gran elaboración del material melódico, conservando siempre el sentido de la serie original, pero sin utilizarla en forma rigurosa. Voz e instrumentos dialogan con entera independencia en una verdadera filigrana muy libre de líneas melódicas que valorizan el sonido individual de cada instrumento y la voz, antes que preferir agrupaciones de sonidos o efectos tímbricos producidos por superposiciones de notas o utilizando recursos ajenos a la mecánica normal del instrumento, como se encuentra en abundancia en las obras de compositores de vanguardia. En esto Letelier se mantiene dentro de su propia línea estilística, línea que ha seguido una evolución constante y pareja, sin hacer concesiones. Su evolución estética lo ha llevado al empleo de la serie, pero siempre dentro de un contexto expresivo, y a la simplificación y depuración del tratamiento orquestal, como revelación de madurez estilística y técnica. Nada hay demás en esta obra y pareciera como que el compositor ha valorizado cada instante de su creación tratando que su mensaje llegue de tal manera depurado que no se pierda ni una sola nota en su entrega, ya sea ésta por adorno innecesario, por duplicación de registros o por acumulación de sonoridades.

La tercera sección de *Aus "Der Teppich des Lebens"* es agitada, la voz se acompaña con un fino tejido polifónico instrumental o por la orquesta como caja de resonancia, como sucede a poco de iniciarse, con los acordes combinados de cuerdas y celesta que representan la calma luego de un pasaje de gran estridencia. El rigor serial da paso a la repetición de motivos, como se observa en el ejemplo 10, donde utiliza por única vez un vibrato ampliado en violas y violoncello, motivado seguramente por el contenido del texto.

Luego de un momento cadencial producido por un aumento de la densidad instrumental y sonora, el discurso continúa libremente hasta finalizar el trozo en el estilo característico del compositor, que consiste en disminuir cada vez más la intensidad hasta perderse en un silencio de ensoñación.

Aus "Das Jahr der Seele" agrega a la orquestación del trozo anterior solamente un xilófono. Se inicia en tiempo libre con la presentación de una nueva serie de doce sonidos en el piano, sobre un pedal grave de cello y contrabajo interpretado sobre la primera nota de la serie. El tempo acelera a un "Agitado", donde el xilófono hace una rápida figuración con las pri-

Ej. 10

piano

The musical score for Ej. 10 consists of five staves. The top staff is for piano, marked 'piano' and 'p'. The second staff is for voice, with lyrics 'wäh' and 'rend er dies'. The third staff is for voice, with lyrics 'wäh' and 'rend er dies'. The fourth staff is for voice, with lyrics 'wäh' and 'rend er dies'. The fifth staff is for voice, with lyrics 'wäh' and 'rend er dies'. The score includes dynamic markings 'pp' and 'mf', and performance instructions like 'gliss' and 'arpegiato'.

cor.

vic.

arpa

voz

wäh

rend er dies

cuerdas

gliss

pp

mf

meras cuatro notas de la serie, en tanto ésta es repetida parcialmente por el clarinete, apoyado por un sonido agudo de la flauta piccolo que coincide, como contraste con el grave que acompañó al piano, con la última nota de la serie. A continuación el piano retrograda la serie completa, acompañado siempre por la figuración del xilófono, hasta retener un poco el tempo y seguir el juego serial en forma bastante estricta a cargo de instrumentos melódicos: cuerdas y maderas, preparando así, en una introducción orquestal, la entrada de la voz, también sujeta a la utilización estricta del material serial y acompañada por livianas figuraciones del piano, arpa y flauta. El ambiente general del trozo se mantiene entre extremos de tensión y distensión, entre fortísimos y pianísimos, aumento y disminución del tempo. El tratamiento serial es, a la vez, más estricto, elaborado y novedoso que en la Canción anterior. La orquestación es más exigente, con utilización de imitaciones y recursos técnicos y orquestales de gran efectividad; cada instrumento recibe un tratamiento solista e interviene con la máxima independencia en el discurso musical, sin recurrir a duplicaciones innecesarias ni efectismos como no sea repetición de figuraciones cuyo empleo está estrictamente relacionado con el texto (ver ejemplo 11).

Las bases armónicas del estilo de Letelier se hacen notar en la interválica vertical y horizontal utilizada en esta obra, especialmente en las formaciones acórdicas por cuartas y quintas y en la utilización de arpeggios dispuestos en una forma curiosamente emparentada con la escala natural de armó-

Ej. 11

Clar.

Voz

Piano

FLICHT IN DEM FLA - TERN - DEN

Via.

Cel. C.B.

Fl.

nicos. Los ejemplos que siguen, tomados un poco al azar, muestran con bastante claridad esta característica del estilo de Letelier: a) arpeggios amplios que alternan intervallos pitagóricos con divisiones menores o mayores dictadas libremente por su imaginación, pero buscados dentro de un conjunto resonante homogéneo (ver ejemplo 12 a - e), y b) predilección por acordes y giros melódicos basados en cuartas o quintas (ver ejemplo 12 f - j).

Ej. 12

a) Piano

b) Viola

c) Flauta

d) Piano

e) Cel.

f) Cel.

g) Piano

h) Voz

i) Voz

j) Arpa

verschwel - gen wir was uns verwehrt

No sen be.grüßen dich

A diferencia del trozo anterior, el músico no recurre a juegos colorísticos en la combinación de piano, vibráfono —al que se ha agregado xilófono sólo para el comienzo—, celesta y arpa. Más bien esta segunda Canción *Aus "Das Jahr der Seele"* ha llevado al autor a proponerse delicados problemas de tejido orquestal entre maderas y cuerdas que, junto con el piano como instrumento preponderante del cuarteto antes mencionado, forman adecuado marco a la línea vocal, de serena intensidad expresiva.

Podemos reiterar, finalmente, que estas *Dos Canciones* representan una etapa de gran depuración estilística, técnica y estética en la evolución crea-

cional de Alfonso Letelier, pues aún cuando el compositor incursiona en forma sistemática dentro de una teoría estricta, el resultado sonoro responde a una trayectoria muy personal y característica del autor, a quien se reconoce en cada uno de los compases de estas canciones con orquesta, especialmente por el tratamiento de la línea vocal, cuyo estatismo se rompe sólo en momentos de tensión por medio de una interválica horizontal quebrada por distancias abiertas o por intervalos disonantes.

Obras de Cámara

por Darwin Vargas Wallis

Cualquier estudio que se emprenda sobre la producción musical del Premio Nacional de Arte 1968, llevará al investigador a sus dos obras capitales: "Sonetos de la Muerte" Op. 18 y "Vitrales de la Anunciación" Op. 20. Escritas entre los años 1943 y 1947 aquélla y en 1950 la otra, revelan las dos grandes inquietudes que han polarizado su pensamiento y su corazón: la Muerte con su misteriosa irrevocabilidad y el Dogma de la Encarnación. Metafísica y Fe.

La primera aporta Angustia, Desolación y Drama que confieren sentido trágico a su música; Amor y Alegría serena le entrega la segunda.

La sólida formación humanista y su trabajo del campo, en contacto estrecho con la Naturaleza —gran templo de la meditación— han sido factores determinantes en la conformación de su personalidad musical. Es más, yo diría que esta simbiosis humanotelúrica es la que le ha dado serenidad para enfrentar con sapiencia la crisis estético-composicional a la que nos toca asistir y en la que vemos a los compositores lanzados en tan distintas como opuestas direcciones, algunas sin duda disparatadas y que están agudizando el divorcio del público y la música contemporánea.

En la tormenta Letelier conserva la calma porque ciertamente la tierra otorga con generosidad de su paz y su amplitud a quien la trabaja con cariño. Para él la música es una imperiosa necesidad biológica; sabe que tiene que seguir avanzando y busca el camino con la seguridad que le da el hecho de no tener baches en su formación. No ignora algo de lo que ha pasado en el transcurso de la historia del arte sonoro, conoce las distintas técnicas que le han dado perfil.

Es reacio a cualquier sistema que coarte su libertad de expresión, pero acepta todo aporte que en su concepto pueda contribuir a dar más realce y decoro al Arte.

Su vida creadora nos presenta en su transcurrir, primero un lenguaje de tradición tonal que ha cedido paso a una pluralidad tonal y luego un serialismo sin descartar la politonalidad. Sin embargo, por la naturaleza de la construcción melódica de este autor, es posible observar una clara tendencia natural hacia un ambiente atonal.

La música de cámara con sus exigencias de sobriedad y elegancia, como que está dirigida a un más reducido público, si bien no necesariamente más experto en el conocimiento técnico musical, pero sí con una más fina sensibilidad en la captación de los valores e imágenes sonoros y a la que la limitación de espacio en que se desarrolla predispone a la intimidad, encuentra en Alfonso Letelier un cultor de primer orden. Y no es raro, puesto que desde su infancia estuvo en contacto activo con este género, en el paterno

lar, donde su madre fue decisivo factor en su plasmación musical y de compositor.

Más tarde, en la juventud y luego en su propio hogar que formó con otra destacada artista, la cantante Margarita Valdés S., su esposa, siguió siendo la música de cámara práctica ordinaria, lo que fue propicio ambiente para la formación de sus hijos, dos de los cuales, Miguel y Carmen Luisa, son hoy valores reales —con brillo propio— de la joven generación de la música chilena.

Nos corresponde mirar cuatro obras de este músico que traducidas al tiempo, abarcan veinte años de su existencia, toda vez que la primera, Cuarteto de Cuerdas, está fechada en los años 1938-1939 y en 1958 el Cuarteto para Saxofones, la última. Interpoladas están la Sonata para Viola y Piano, del año 1949 y la Sonatina para Violín y Piano, cuatro años más tarde, en 1953.

Cuarteto para Cuerdas, Op. 12.

Nos encontramos ante la partitura de más antigua data de este grupo de producciones de cámara del autor, si bien el Catálogo menciona una Fuga en do menor para Cuarteto de Cuerdas, fechada en 1933. El que nos preocupa fue compuesto en el oscuro tiempo en que la Humanidad veía terminar la primera postguerra y se precipitaba en otro infierno bélico, peor que el anterior. En Chile se operaba también un gran cambio político que buscaba la reestructuración social, cultural y económica del país. Contaba el compositor poco más de cinco lustros.

Consta este Cuarteto de tres movimientos: Allegro Moderato, Lento y Moderato y está dedicado a Domingo Santa Cruz.

El primer tiempo (M. negra = 88, compás C) comienza con una breve introducción en la que los tres instrumentos más agudos forman un acorde perfecto disminuido sobre la nota si, en quintillos de negra que se mantiene durante seis compases, bajo el cual el cello reitera un ritmo descendente en combinación de pizzicato y arco; todo esto partiendo del pianísimo e in crescendo, como emergiendo de la Nada, para desembocar en la primera idea. Esta, expresada en su primera sección —compás de doce octavos, mf. con indicación Bien marcado y con énfasis— por el primer violín, se inicia en el arpeggio de Do mayor tornándose luego modulante. Nueva aparición del motivo de la introducción —ahora el acorde está confiado a los tres instrumentos más graves, haciendo el violín primero el motivo rítmico, modificado en lo melódico— que es seguido una vez más por la idea inicial algo alterada, comenzada un grado más bajo. Empalma con una segunda sección que tiene su origen en la transformación rítmica del último compás de la frase anterior (seis octavos a tres cuartos), conservando la armonía, excepto en una sola nota del bajo.

Construída sobre una pulsación uniforme de corcheas, la primera parte de esta sección comienza en matiz P —los arcos aquí atacan sueltos— creciendo en intensidad y ascendiendo a zonas agudas de la tesitura, a través de once compases que nos llevan al primer fortísimo (acorde bitonal Re-Fa) en el compás treinta y cuatro, constituido por la aumentación del inciso generador y al que el todo sonoro llega como cayendo a un despeñadero, en un muy bien logrado efecto de resolución parcial de la tensión, ya que a partir de ahí, por medio de una metamorfosis motivica, se avanza de nuevo para lanzarse con precipitación a la cumbre de intensidad que en su enfriamiento establece la concatenación con la segunda idea (Ver Ej. 1).

Esta, de carácter contrastante, comenzada en un Andante (Negra = 60), en su esencia es corta —yo diría tres compases— para luego dejar cierta libertad a la fantasía creadora, un poco a la improvisación y en la que evidentemente el compositor se siente cómodo, con anchura, obteniendo logros excelentes. Y me parece que es esta una de las características más claras del maestro.

Después de diez compases, esta primera sección da paso al motivo de la introducción, cuyo enlace fue preparado por el segundo violín y la viola que son los que ahora se encargan del acorde disminuido, sobre mi bemol en esta ocasión. El violín primero se mantiene callado casi cinco compases, reservando su timbre para iniciar un nuevo vuelo lírico sobre un trémolo más bien denso de los instrumentos restantes. El motivo, enunciado ya por el cello en el compás 61, tiene su generación rítmica en el inciso que ese mismo instrumento reitera al comienzo de la obra. Poco a poco va disminuyendo el grado de matiz hasta alcanzar el pianísimo “delicadamente y dim.”, con un “rallentando” que pone fin a la exposición, cuyo último acorde es a la vez el primero de la sección central.

El desarrollo podemos dividirlo en dos períodos, basado el primero en la idea expositiva inicial, en el que el tema, constantemente transformado es tratado en estrechos, figurado melódicamente, sometido a proceso de disminución y alternación, a través de una variedad dinámica, durante veintitrés compases.

El segundo período —Lento (Negra = 52 —56)— está emparentado con la idea B de la exposición y también, aunque en menor grado, con la primera. Aquí, a los recursos usados anteriormente se unen figuraciones armónicas y el concepto dinámico es enriquecido, a la vez que el sentido agógico cobra primerísima importancia, alcanzando el discurso musical lindes de gran dramatismo. Prepara en sus últimos compases la vuelta al motivo de la introducción, a la que sigue la reexposición que en interesante tratamiento, conserva fresco el interés auditivo y que finaliza luego de un último remontarse del primer violín, muy lentamente, sobre la integración de los acordes de Re menor-Fa mayor.

Ej. 1

..... *accel.*

VIOLINI I

VIOLINI II

VIOLA

VIOLONCELLO

accel.

..... *reteniendo mucho* **ANDANTE** $\text{♩} = 60$

reteniendo mucho (49)

ANDANTE $\text{♩} = 60$

dim.

mp

mp

p

tr.

v

etc.

etc.

etc.

El movimiento central —Lento— no tiene establecido pulso de metrónomo, pero sí, es generoso en indicaciones literales que no dejan lugar a dudas de interpretación.

De partida, en el encabezamiento, bajo la palabra Lento, dice "Muy íntimo". Más adelante, encontramos términos como los siguientes: "algo más amplio y legatísimo", "intensificando", "reforzando", "dim.", "marcado, suave y agudo", "molto rit.", "siempre aumentando", "fresco y bien igual todo el tiempo" y otros. Cuando se vuelve al tema inicial, en el compás 37, la partitura reza: "Como el principio, pero algo más oscuro".

Todas estas frases y vocablos establecen lo que es la música para el compositor: algo que es necesario precisar con la mayor exactitud posible, aunque haya que echar mano de palabras poco comunes en partituras, ejs. oscuro, fresco, amplio, etc., ya que todo ello es necesario para encuadrar lo más estrictamente el pensamiento musical. Contrasta este concepto con la actual tendencia de algunos compositores de dejar, ex profeso, campo al azar.

Construido sobre un aire de nuestro Chile que parece sintetizar toda esa tristeza y fatalismo que anida en el corazón del hombre del campo; del hombre que en la tarde, regresando de sus labores, se detiene a mirar los surcos del sembrado y esboza en su rostro algo que parece sonrisa y que presiente que su optimismo tiene un muro de tope muy cercano.

Letelier conoce, ama y trabaja el campo y conoce también la idiosincracia de sus hombres. Toma esta canción con cariño, la trata para cuarteto conservando su espíritu, realzándolo, mejor dicho. Y los cincuenta y cinco compases del movimiento están inundados de élla.

Puede dividirse este movimiento en tres secciones, estrechamente relacionadas entre sí y una cuarta que es repetición de la primera y a la que se le agrega unos compases de reiteración conclusiva.

El tema, encomendado al segundo violín, es expuesto al comienzo en la dominante de mi bemol; luego en la tónica. El primer violín desarrolla contramelodías sobrias en una especie de segundo plano de relieve, compartiendo por momento la armonía con viola y cello.

En la sección B —Moderato— el violín primero asciende de plano con un desarrollo melódico generado en el último intervalo que él diera en la sección precedente y que ciertos giros emparentan con el tema. El violín segundo y la viola en un principio intercambian pequeñas sucesiones de carácter cromático de estrecha tesitura que sobre notas largas del cello crean un cierto ambiente de escepticismo; luego, este violín se suma a los valores largos, quedando sólo la viola en una especie de pequeño movimiento perpetuo, pero ampliando el ámbito, termina buscando altura.

El último tiempo de esta sección tiene calderón con indicación: "corto", lo que equivaldría a lo que V. D'Indy llama "ligero calderón, de duración breve" y que representa dándole una angulosidad aguda al signo.

La tercera sección es un Andantino que tiene también en el violín primero la voz cantante, sobre armonías del segundo y la viola, en tanto el cello, imperturbablemente, mantiene un ritmo en pizzicato sobre la nota-pedal Sol.

Queda dicho que la cuarta sección es la repetición de la primera, terminando el movimiento en acorde de tónica de Mi bemol mayor con sexta agregada.

Ej. 2



El tercer tiempo, una Fuga sobre el tema del Ej. 2 que se desarrolla en ciento ochenta y seis compases de tres octavos —Moderato (Corchea = 144)— demuestra un dominio del contrapunto, no obstante que el compositor, siguiendo dictados de su fantasía, introduce ciertas modificaciones al género que la hacen ubicable en el grupo llamado fuga libre, pero observando siempre su naturaleza austera y elegante.

Sonata para Viola y Piano, Op. 19.

Escrita diez años después del Cuarteto de Cuerdas y dedicada a los distinguidos intérpretes, Zoltán Fisher y Elena Waiss, quienes la estrenaron, esta Sonata está dividida también en tres movimientos: Allegro (Negra = 100), Lentamente y Vivace.

Factor importante en la creación de esta obra fue la amistad que ha unido a Alfonso Letelier con los dedicatarios, con quienes, entre otros más, participó en la fundación de la Escuela Moderna de Música en Santiago en 1940.

El primer movimiento en su exposición ofrece dos temas contrastantes, siendo de carácter rítmico el primero; cantable y expresivo el otro. Están expuestos dentro de una adecuada matización y brillo.

El paso de la primera a la segunda idea es preparado por el piano con una motivación rítmica regular —corcheas con puntillo-semicorchea— extraída de un pequeño fragmento de la idea inicial y que sigue sirviendo de base cuando la viola presenta el tema lento y expresivo, encargándose luego de conducir el movimiento nuevamente al allegro, una vez concluidos los diez compases de la viola e iniciar, de inmediato, el desarrollo.

Este está basado en su mayor parte en la primera sección de la exposición y se desenvuelve dentro de un marco vivaz y seguro —al Allegro el autor ha agregado el vocablo “libremente”— con un bien compartido trabajo entre ambos instrumentos, cuyo trato exige cierto grado de virtuosismo, a la vez que mano amplia en el piano.

En el compás 66 aparece en el teclado un motivo de claro perfil gregoriano —afloración normal en el lenguaje de Letelier— y en el 77 el mismo instrumento introduce unos acordes secos, en forte, agrupados de a dos que junto con dar nueva fuerza al discurso, interrumpen la regularidad rítmica llevada hasta allí.

En el último cuarto del desarrollo se incorporan elementos extraídos de la idea segunda y luego se inicia la reexposición en la que lógicamente, el material temático se presenta con nuevo ropaje, dándole a la vez, más brillo instrumental.

El segundo movimiento —Lentamente— se inicia con unos acordes sobre Fa mayor, tónica con sexta agregada, sobre los que la viola canta una línea “molto expresiva”, en que el autor muestra su rica vena melódica, cargada de angustia y humanidad (Ver ejemplo 4, pág. 16 de *Revista Musical Chilena*, N° 100 del segundo trimestre, 1967).

Este desolado tema —de cuyo comienzo Santa Cruz dice acertadamente: “Es un dispararse al infinito”— nutre todo el trozo prácticamente —sesenta y dos compases— y donde lo armónico está impregnado de politonalidad, otra faceta muy propia del idioma de nuestro compositor.

A partir del compás veintidós, con cierta libertad, podríamos encontrar una especie de sección B, por cuanto percibimos momentáneamente una cierta tendencia clarificadora en el todo sonoro; la viola inicia una línea melódica que aunque con elementos de anteriores frases, están estructurados en nueva forma; su caminar se dirige a regiones bajas —zonas de cuarta

Ej. 3
VIOLA
IV cuerda

PIANO

cresc.

cresc.

cresc.

etc.

etc.

meno.

dimin.

p

etc.

cuerda— que tan bellamente caracterizan a este instrumento. Por otra parte, es aquí donde el piano encuentra su más alta expresión —antes y después su función es estrictamente armónica— pues cantando apasionadamente, alcanza el punto más alto del movimiento en mansiones de superlativa expresividad, donde, en mi concepto, se encuentra a la par con el lenguaje de ese extraordinario maestro que es Alfonso Leng. (Ver Ej. 3).

La vuelta al tema permite apreciar una vez más la variedad de recursos de la pluma del autor, terminando el trozo con un último ascenso de la viola en región grave y “*piu lento*”, sobre acordes del piano que en el postrer compás solamente estabiliza la tónica de Fa mayor.

Un rondó-sonata constituye el último tiempo de esta obra. Su tranco: *Vivace*.

Ej. 4

VIVACE

VIOLA

PIANO

mf

p

etc.

etc.

El refrán, cuya primera parte, tan naturalmente expresada por medio de los doce sonidos y que podemos observar en el Ej. 4, está presentada por el piano y tomada por la viola en el compás décimo-octavo. Interrupción absoluta del movimiento —compás treinta y cuatro completamente silencioso— seguido de vigorosos golpes de acordes en el piano y posterior entrada de la viola con un motivo en corcheas, entregan vitalidad al refrán que al igual que las coplas que vendrán están bastante desenvueltos.

La primera copla marcada en su primera parte por una línea “cantabile”, tiene más adelante un fugato a tres que inicia el piano. Se observa aquí un interés agógico muy bien llevado que desemboca con naturalidad en el refrán.

Una segunda copla, en movimiento *Lento*, está conformada en su inicio por una melodía reconcentrada y expresiva que presenta la viola, a la que se le une, un compás más adelante, el piano con la misma línea en canon a la sexta. Esta melodía de fuerte impregnación gregoriana, desarrollada en un principio en ambiente de serenidad, interpolada entre dos apariciones del refrán, produce por su contraste gran impacto. En el tráfago de la vida el hombre se detiene y ora ¿Es acaso, la hora del Angelus?

A contar del compás 210 el piano eleva con pasión e *increscendo* una línea de desolación y angustia, mientras la viola serenamente sigue desarrollando la idea capital de la copla. Paulatinamente el movimiento comienza

a recobrar velocidad para volver al refrán, no sin antes que en un "piu lento" se desarrolle un corto y sobrio juego contrapuntístico que conduce a un ambiente de interior de catedrales vacías.

Una última presentación del refrán, seguida de una enérgica coda, dominada por tresillos de negra, dan término a la obra.

Sonatina para Violín y Piano, Op. 23.

Compuesta en el año 1953 para sus hijos Miguel y Juan, consta de dos movimientos: Adagio y Allegro Moderato.

El primero, trabajado en sistema serial, es de carácter elegíaco y nos permite observar en su estructura tres secciones bien delimitadas y una cuarta, especie de recapitulación de la primera.

Comienza el violín, sobre unos tritonos del piano, exponiendo la motivación que da origen al movimiento y luego, desarrollando la idea a través de veintiséis compases que conforman esta sección inicial. Hay aquí introspección, expresada en una matización en que dominan el "mf" y el "P" e indicaciones como "muy expresivo", "más intenso", "rall". El compás vigésimo sexto en el que el violín canta la frase desolada solo (Ej. 5), sirve de unión y contraste con la sección siguiente, en la que el pulso metronómico es más acelerado.

Ej. 5

Sus diez y siete compases —seis de los cuales el violín permanece silente— están influidos por el matiz "ff", donde las segundas, las séptimas, los tritonos se chocan, se amplían; hay rebeldía. ¿Acaso el corazón del cristiano no ha sentido rebeldía alguna vez?

La tercera —meno mosso— diez compases que comienza con valores más largos y dinámica más íntima, vuelve la serenidad al trozo, preparando la breve recapitulación —nueve compases— que es un acierto como arco de progresión emotiva.

Me parece que este primer movimiento de la Sonatina está entre el número de obras más logradas escrita en nuestro medio para esta combinación

instrumental. El trabajo está bien distribuido y revela un conocimiento cabal del instrumental usado. La ejecución requiere de los ejecutantes gran sentido agógico.

El segundo movimiento, *Allegro Moderato* (Negra = 108) es un ejemplo típico de *Allegro de Sonata*, con dos temas contrastantes. Agil el primero, está movido por una gradación del "mf" hacia arriba; piano y expresivo el segundo, se mantiene dentro de una sonoridad más bien atenuada. El inicial va en busca de altura y su avanzar mediante negras con puntillo, corcheas y negras simples; el otro, en valores más grandes, es de naturaleza descendente.

El desarrollo del material temático está bien llevado, de tal modo que la reexposición se oye con interés no decaído y en cuyo comienzo la mano izquierda del piano, cantando en octava —en la región grave del instrumento— confiere más profundidad al primer tema.

En este movimiento hay optimismo, seguridad, espíritu joven, dentro de un ambiente algo hindemithiano en lo rítmico y melódico.

Cuarteto para Saxofones, Op. 30.

Abrir esta partitura después de haber examinado el *Cuarteto para Cuerdas*, es ver lo operado en el compositor en el transcurso de veinte años que separan la creación de ambas obras.

Allá la estructura formal está más cerca de lo tradicional; acá la manera de decir es más personal; hay más libertad en el sometimiento de la forma al pensamiento. Llama la atención, además, un mayor fraccionamiento en las líneas y frases; claro está que en este caso específico la naturaleza del instrumental escogido, impone ciertas exigencias al respecto. Se observa también ahora una inter-relación motívica en las ideas.

El movimiento inicial de esta obra (negra = 108-112), igual que el tercero, tiene sólo indicación metronómica y está construido sobre dos complejos temáticos.

El primero, precedido de una introducción de dieciséis compases, destaca por la interesante pulsación métrica, nerviosa y vital. Hay aquí alternación de zonas contrapuntísticas, con suelto accionar de instrumentos y otras de homogeneidad rítmica y aciertos timbrísticos.

Cantabile (*Meno Mosso*), el segundo, cuyo encabezamiento confiado al saxofón primero está caracterizado por el ascenso, por grados conjuntos, de tres notas con mordentes, para luego dejar paso a una expresiva y corta línea. Aspectos fundamentales de este motivo están insinuados ya en la idea precedente, como igualmente, vemos más adelante, algunos elementos rítmicos presentados ya.

Para el desarrollo, llevado con bastante vuelo, echa mano ya de uno ya de otro motivo —extrae material incluso de los compases de la introducción— con gran liberalidad que no reconoce otro patrón que no sea el buen

sentido musical. Amplia tabla de recursos (imitaciones, inversiones, polirritmias, etc.) y buena dosificación dinámica dan frescura a esta sección de desarrollo que se desvanece en una reexposición no precisada en su comienzo y que nos presenta sólo fragmentos expositivos.

Intermezzo, Moderadamente Lento (Negra = 52), el movimiento central está estructurado sobre un corto período de tres frases que en su embrión no es más que una que se repite con una pequeña ornamentación la primera vez y muy florida la segunda.

Ej. 6

MODERADAMENTE LENTO $\text{♩} = 52$

SAXOFON SOPRANO EN SI \flat

SAXOFON CONTRALTO EN MI \flat

SAXOFON TENOR EN SI \flat

SAXOFON BAJO EN MI \flat

p muy ligada

etc.

etc.

etc.

Este motivo, poético y de carácter pastoril, a la vez que meditativo y de fuerte ambiente gregoriano, es presentado por el primer saxofón acompañado del segundo, en intervalos inferiores de quinta-sexta-quinta al comienzo, con sabor arcaizante. Al finalizar el quinto compás, el tercero se une en breve lapso a la repetición que los dos primeros hacen del período. Dos compases más adelante es el cuarto saxofón quien les acompaña.

Los compases once y doce dan la impresión que el discurso musical va en busca de nuevas rutas, pero en el siguiente vuelve el motivo aunque en forma ligeramente variada. Y así transcurre el desarrollo del movimiento hasta el fin, ocupando una coda los últimos compases.

El tercer tiempo —Finale— (Blanca con puntillo = 70-76) está conformado por tres secciones de siluetas bien definidas, apareciendo, eso sí, por todas partes, el ritmo (negra-corchea-corchea-negra) reiterado al comienzo del movimiento y que hace la función de factor unitivo.

La sección primera es iniciada con el motivo rítmico citado, manteniendo su vigor durante treinta y dos compases y que interrumpe un compás libre en el que aflora brevemente la tendencia hacia lo gregoriano. En el compás siguiente, recuperado ya el pulso, continúa esta sección dominada por el motivo inicial que ahora se nos presenta con una simultaneidad casi constante de valores largos en los otros instrumentos.

En el quincuagésimo octavo compás se inicia la segunda sección, construida sobre una motivación de franco ambiente chileno (Ej. 7). Recordemos que el movimiento central del Cuarteto para Cuerdas tiene también su base en un aire de nuestra tierra. Pero allá hay un ambiente triste, desesperanzado. Aquí no. Un trasunto de optimismo y alegría campea en esta melodía. (Ejemplos como este son poco frecuentes en las partituras de Letelier).

Ej. 7

SAXOFON SOPRANO EN SI b



El tratamiento con el consabido decoro y altura de miras del compositor, se realiza dentro de un marcado ambiente chileno. El inciso rítmico mencionado, interpolado primero, termina dominando la segunda parte de esta sección que valiéndose de otros elementos ya conocidos, enlaza con la tercera sección.

Esta, de valores largos, incrementada con nuevas medidas rítmicas —aparecen constantemente tresillos de blancas y redondas en estado primario y subdivididos que se encuentran, chocan y saltan— mantiene un renovado interés auditivo. En el compás doscientos alcanza una atmósfera de misterio con una segunda mayor que los instrumentos más agudos mantienen durante cuatro compases, en tanto los dos más graves, moviéndose por blancas y partiendo de una tercera menor, insisten en un intervalo de séptima mayor.

Una reexposición de la primera sección, seguida de una coda, finalizan con brillo esta partitura.

En la versión original, estrenada en los Festivales Bienales de 1960 en transcripción para dos clarinetes, clarín y fagot, hubo una cuarta sección, constituida por un fugato que más tarde el autor suprimió, guiado por el ánimo de aligerar el movimiento.

El carácter de ese fugato y su ubicación, insertado entre el ambiente de notas largas de la sección tercera y la viveza rítmica de la reexposición, en mi concepto, no crea problemas; por el contrario, enriquece más la rica variedad anímica del trozo.

De la observación de estas obras es posible deducir que para Letelier la creación musical es un proceso profundo, enraizado en la totalidad del ser humano, con el corazón en fragua.

Se puede confirmar lo dicho al comienzo de este trabajo, en el sentido que toda su obra está relacionada y oscila permanentemente entre sus dos preocupaciones capitales: lo metafísico y lo religioso, o sus derivados.

Me parece que cuando la trilla del Tiempo avente la paja molida y la Historia recoja en sus graneros sólo lo válido, lo consistente de esta época, estas obras estarán en la cosecha.

Una interrogante para finalizar: ¿Por qué estas Sonata y Sonatina son tan poco conocidas en nuestro medio, en circunstancias que ambas han sido divulgadas en el extranjero?

Talagante, octubre, 1969.

Colaboran en este número

JORGE URRUTIA BLONDEL. Compositor chileno y profesor de Armonía y Composición en el Conservatorio Nacional de Música durante años. Investigador miembro del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile y miembro de número del Instituto de Chile, Academia de Bellas Artes.

Connotado recolector de la música folklórica chilena y autor de importantes trabajos de investigación en el campo musicológico y de la música autóctona. Colaborador permanente de la *Revista Musical Chilena*.

MARÍA ESTER GREBE. Investigadora y profesora de la Cátedra de Análisis de la Composición en el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile. Se graduó como Licenciada en Musicología en 1965, en la Universidad de Chile, y realizó durante los dos años siguientes trabajos de investigación en EE. UU. haciendo uso de becas Guggenheim y Fulbright. En la Universidad de California fue nombrada "investigadora en visita" del Instituto de Etnomusicología y del Departamento de Música y en la Universidad de Indiana, del Instituto del Folklore. Entre sus principales libros y artículos publicados merecen destacarse: *The Chilean Verso: a Study in Musical Archaism* (Los Angeles, Latin American Center, University of California, 1967, 133 pp.); *Modality in Spanish Vihuela Music of the Sixteenth Century and its Incidence in Latin American Music* (Latin American Music Center, Indiana University, monografía en prensa); *Modality in Spanish Renaissance Music and Archaic Chilean Folksongs: a Comparative Study* (Ethnomusicology, xi, 3, 1967, pp. 326-342); *Estudio de "Der Stürmische Morgen" un enfoque Metodológico* (Revista Musical Chilena, Vol. xviii, Nº 89, 1964, pp. 87-104). Entre sus obras aún inéditas se cuentan: *Introducción al Villancico en Latinoamérica*; *Veinte Canciones Mapuches*; *Estructura Modal de la Música Mapuche*; *Bibliografía Crítica sobre Música Mapuche*; *Un experimento pedagógico musical con niños marginales de Santiago y Cinco compositores latinoamericanos de la joven generación*. Ha presentado trabajos oficiales en los Congresos de Etnomusicología (Albuquerque, 1965) y de Musicología y Etnomusicología (Nueva Orleans, 1966). Ha redactado trabajos y resúmenes bibliográficos para el "Journal of the International Folk Music Council", RILM Abstracts y *Revista Musical Chilena*.

SAMUEL CLARO. Musicólogo chileno, profesor de la Cátedra de Musicología del Conservatorio Nacional de Música y Director del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile.

A raíz de una invitación del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) e INTERMÚSICA, en Venezuela, ofreció este año un ciclo de conferencias en el Ateneo de Caracas, sobre *La Música Virreinal en el Nuevo Mundo y Panorama de la Música Culta en Chile*, y en la Escuela Popular

de Música de esa ciudad, disertó sobre el tema *La Música en las Misiones Jesuitas del Oriente de Bolivia*. Por último, en el Conservatorio de Música del Estado de Araguay, en Maracay, habló sobre *Panorama de la Música folklórica en Chile*. En Venezuela, el profesor Claro estrechó aún más la acción común hacia el mejor desarrollo a nivel interamericano de la música de Hispanoamérica a través del Instituto Interamericano de Música Experimental y Estudios Estéticos (INTERMÚSICA), creado por el INCIBA, del que damos cuenta en un resumen bibliográfico en la sección: ANOTACIONES Y RESÚMENES.

Durante esta misma gira, el profesor Claro visitó Bogotá donde ofreció, invitado por el Dr. Andrés Pardo Tovar, Director de Radio Nacional, charlas en esta emisora sobre música chilena y problemas relacionados con la investigación de la música colonial. El Dr. Pardo Tovar, eminente musicólogo e historiador colombiano, ofreció la amplia colaboración de Radio Nacional para difundir la música del continente de todos los géneros y épocas.

Finalmente, este musicólogo, invitado por el Departamento de Proyección Social de la Universidad de San Marcos, ofreció en la sede del Conservatorio Nacional de Música, una conferencia sobre música virreinal, y en una Mesa Redonda habló sobre los problemas de la investigación musical en Latinoamérica, en la Casa de la Cultura, con asistencia de especialistas en la materia. La Universidad de San Marcos patrocinará la edición de un disco con música colonial peruana con transcripciones realizadas por Samuel Claro.

DARWIN VARGAS W. Compositor chileno, Director de Coros, Profesor de Armonía, Composición e Historia.

Por sus composiciones ha obtenido numerosas distinciones y premios, entre los cuales se encuentra el Primer Premio y Premio de Honor en el Festival Bienal de Música Chilena, en 1960, con su partitura "Cantos del Hombre".

Ha escrito obras sinfónicas, sinfónico-corales, de cámara y música incidental para el teatro. Sus últimas producciones se caracterizan por cuanto la mayoría incluyen la guitarra, tanto en el amplio campo orquestal, como en el pequeño y también solista. "Ediciones Morvar" acaba de editar sus "Pre-ludios" para este instrumento.

Fue redactor de música del "Diario La Libertad" y escribe para diversas publicaciones, entre otras "Revista Nueva Extremadura" y "Política y Espíritu".

Anotaciones y Resúmenes bibliográficos

GIOVANNI BIAMONTI: *Catálogo cronológico e temático delle opere di Beethoven comprese quelle inedite e gli abozzi non utilizzati*. Torino, ILTE, 1968 (xxx + 1201 pp.).

Dado que este autor italiano es poco conocido en los países latinoamericanos hemos creído útil incluir algunos breves datos biográficos. El profesor Giovanni Biamonti nació en Caprarola (Viterbo - Italia) el 12 de octubre de 1889. Es laureado en jurisprudencia de la Universidad de Roma. Formó parte de la Secretaría de la "Academia Nacional de Santa Cecilia" de Roma desde el año 1925 hasta 1964. Su principal tarea fue la compilación de notas ilustrativas a los conciertos de música sinfónica y de cámara —alrededor de 60 eventos anuales— auspiciados por dicha tradicional academia romana. Simultáneamente publicó algunas breves monografías ilustrativas sobre *Boris Godounov* de Moussorgski, *Guillermo Tell* y *El Barbero de Sevilla* de Rossini, y *El Matrimonio Secreto* de Cimarosa. Desde 1925 ha escrito numerosas obras sobre temas beethovenianos, largas de enumerar, entre las cuales cabe destacar sus dos últimos catálogos cronológicos de 1951 y 1954, respectivamente, editados en Roma. (Tip. Mezzetti; 590 pp. + 190 pp.).

La presente obra representa pues, el tercer intento del autor —y ahora definitivo— de compilar seriamente todo lo que se conoce sobre las obras musicales beethovenianas. Se maneja aquí una bibliografía que abarca alrededor de 230 volúmenes (cf. pp. xvii-xxx, y otras citadas en notas del texto). Este volumen bibliográfico está acrecentado en esta última edición por más o menos 60 volúmenes de la literatura más reciente sobre el tema, si se la compara con la del pequeño volumen de 1954 y con la del anterior de 1951. Esta última incluye correcciones hasta febrero de 1952 en una hoja adicional.

Cabe destacar que en los 20 años posteriores se ha registrado la publicación de 2 importantes catálogos beethovenianos. El primero, de Kinsky/Halm es de 1955. Cabe hacer notar que los dos musicólogos que contribuyeron a este nutrido volumen de 800 pp., por el cual se sigue todavía citando las obras sin opus con la abreviatura W.o.O. (Werke ohne Opus), fallecieron. Georg Kinsky, desaparecido en 1951, y Hans Halm, muerto en 1966. El segundo, es el catálogo del beethoveniano suizo contemporáneo, Willy Hess (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1957), que enumera 335 obras no incluidas en la antigua *GA* (o *Gesamtausgabe* de la misma firma, recientemente reeditada en 32 vols.). Biamonti sobrepasa muy lejos a los mencionados autores. Kinsky, por ejemplo, clasifica los clásicos 138 opus más 205 sin opus (W.o.O.) y 17 apéndices, lo que da un total de 360 ítems. Hess, por su parte, clasifica 335 fuera de la *GA*, a los que agrega 66 obras dudosas y las 334 que alcanzó a editar la *GA*, dando un total de 735 ítems. En la presente obra se incluyen 849 ítems, a los cuales se agrega 3 notas adjuntas con

11, 72 y 49 ítems respectivamente, lo que da un total general de 981 obras. En realidad, dicho total se reduce a sólo 860 ítems, si se resta las dos últimas notas de Biamonti que mencionan obras apócrifas, atribuciones falsas, o proyectos de obras teatrales de las cuales quedaron casi siempre sólo los títulos. De todas maneras, como puede apreciarse por estas cifras, Biamonti sobrepasa ampliamente en más de 100 obras a cualquiera de sus predecesores, lo que se debe, principalmente, al mérito de haber incluido muchos ejemplos extraídos de los libros de esquemas, que, a pesar de haberse conocido paulatinamente, están clasificados aquí en forma sistemática y cronológica. Además, el autor ha incluido muchos otros ejemplos sacados de las obras que se han dado a conocer en estos últimos años, especialmente por Willy Hess (en total, unas 165 nuevas). Además, Biamonti ha utilizado cartas y cuadernos de conversación que, tal como la literatura especializada, presentan de tanto en tanto ejemplos de puño y letra del gran maestro alemán.

A propósito del asterisco que precede, en Biamonti, a todos aquellos ítems no incluidos en la *GA*, hubiera acaso sido útil un doble asterisco o una marca semejante, para todas aquellas obras que hasta la fecha verdaderamente *nunca* fueron publicadas, ni siquiera en cartas, ediciones colectivas o de esquemas, u otras. Consecuentemente, habría que considerar además como publicadas, todas aquellas ya incluídas en los 14 volúmenes de "Suplementos" —3 aún por publicar o en prensa— o editados por el ya mencionado musicólogo Willy Hess entre 1959 y 1969. Dichas composiciones abarcan, según el catálogo publicado por el propio Hess, un total de 200 números del mismo. Esto dejaría reducido el total de lo inédito, o sea, lo que llamaríamos *absolutamente* inédito —puesto que Biamonti se conforma con anotar estas composiciones manuscritas sin poder dar ejemplos temáticos de ellas— a unos 110 números aproximadamente (!). Consideramos también como "editadas" aunque estén agotadas a veces las obras incluídas en las publicaciones pertinentes de M. G. Nottebohm, L. Nohl, J. S. Shedlock, K. L. Mikulicz, Arnold Schmitz, Joseph Schmidt-Görg, Dr. Dagmar Weise y Dr. Nathaniel Fishman, todos citados por Biamonti. A las obras dispersas se agregarían también las obras citadas a lo largo del abundante epistolario beethoveniano. Son también inéditas, tanto las obras incluídas en los 100 cuadernos de conversación que están por publicarse, conservados en la ex "Preussische", actual Biblioteca Estatal de Berlín (Deutsche Staatsbibliothek, con sedes en Berlín, Marburgo y Tubingia), como también todas las incluídas en 5.000 páginas de notas pertenecientes a los "libros de esquemas", cuya catalogación completa por el Dr. Hans Schmidt, anúnciase para el vol. VI (1969) del "Anuario" que edita la Beethovenhaus de Bonn. Esta obra deberá ser completísima, puesto que lo que no está directamente en manuscrito original, ha sido minuciosamente fotocopiado de los principales archivos musicales europeos o de colecciones privadas, por el investigador Schmidt Görg. El catálogo Biamonti cumple estrictamente con lo indicado en el sub-

título más arriba señalado, o sea, se respeta rigurosamente el orden *cronológico*, salvo en las 11 obras enumeradas en la nota adjunta I en la cual, al parecer, no fue posible hacer esto ni siquiera en forma aproximada.

En cuanto a lo *temático*, debemos suponer que en unos 85 números, aproximadamente, ni siquiera le fue posible al autor señalar tan sólo algunos compases, hecho que se justifica en sus fuentes mismas, puesto que Nottebohm y otros autores, a su vez, nunca publicaron la música escrita de estos números y de otros como los que se encuentran en la Biblioteca del Conservatorio de Música de París, enumeradas por Max Unger ya tiempo atrás, pero tampoco publicadas por él ni por otros autores hasta la fecha. El autor de este comentario bibliográfico ignora si el Archivo de Bonn guardará fotocopias de estos folios inéditos absolutos. Sin embargo, es muy posible que ellos estén ya copiados en la colección de más de 100 mil fotocopias que ha confeccionado concienzudamente, para el Archivo y la investigación científica, el Prof. Schmidt-Görg. En tal caso, sería de desear que el comité que edita la *GA* nueva de la editora G. Henle de München (planeada en 40 vols.) pudiese incluirla en un volumen suplementario. Algunas de estas fotocopias han sido incluidas, en el intertanto, en los ya mencionados 14 volúmenes de Hess.

En el caso de que en este tipo de obras inéditas absolutas, no sea posible soslayar ningún manuscrito ni tampoco ningún ejemplo musical, creo que habría que darlas definitivamente por *perdidas*. Sin embargo, algunas de ellas, con toda seguridad, existieron en el pasado, como es el caso de la pequeña cantata dedicada al embajador Cressener, de 1781, que incluso fue ejecutada públicamente y acaso sea la primera obra de la cual se haya encontrado alguna noticia. Biamonti la ha excluido ahora de su lista principal. Sólo la encontramos conservada en la nota adjunta II N° 6 y, sin embargo, la ubicaba todavía en sus dos listas anteriores de 1951 y 1954. Lo que sucede es que ellas deben darse *actualmente* por perdidas. No faltará algún musicólogo que haga una lista lo más completa posible de estas pérdidas casi definitivas y, por así decir, "expurge". La investigación ha perdido hoy día casi toda esperanza de encontrar alguna huella de esta "sobrecarga" de las listas de Hess y Biamonti.

La iniciativa loable de los volúmenes de obras inéditas publicados hasta la fecha debería, en nuestra opinión, incluir también la reedición de aquellas obras de los autores más arriba citados, pues, con la excepción de los esquemas rusos, editados por N. Fishman en 1963 y los 4 vols. recientes de la Beethovenhaus de Bonn, todos los demás están completamente agotados desde hace años. Por su valor deberían ser internacionalmente conocidos. Con ello estoy aludiendo a la necesidad imprescindible que se reedite, para el próximo aniversario de 1970, todo lo "elaborado", principalmente por Martin Gustav Nottebohm —que con el norteamericano Thayer fueron acaso los dos más grandes beethovenianos del siglo pasado— como asimismo lo disperso en otros libros de esquemas —C. de Roda, Schmitz, Nohl, Shedlock y

Mikulicz— pero ahora en edición bilingüe, o por lo menos de características supranacionales. No mencionamos aquí la reedición de las cartas y el resto de los cuadernos de conversación, pues es bien sabido que existen proyectos serios que sin duda pronto fructificarán.

Consideramos la obra del profesor Biamonti prácticamente sin defectos, prescindiendo de la omisión, acaso involuntaria, del vol. iv "Les derniers quatuors" (1943) del libro de R. Rolland, en la p. xx de la bibliografía, y algunas inevitables fallas pequeñas en las transcripciones y giros germánicos. Nos parece de un valor indudable para cualquier profesional de la música, máxime si se piensa que para los que no tienen la suerte de poseer todas las fuentes del autor por lo menos pueden tener una idea —aunque limitada— de las obras musicales desconocidas a través de los ejemplos temáticos incluidos. ¡No se crea que las obras del maestro de Bonn son pocas, después de aquellas enumeradas más arriba! ¡Ojalá que ellas también vean alguna vez la luz en ediciones científicas autorizadas, con la solidez de un estudio que a veces ha demorado pacientes años, como es el caso de la presente obra de consulta, cuyo verdadero aporte hemos querido sintetizar brevemente en los precedentes párrafos.

Dr. Brenio Onetto Bächler

ROBERT STEVENSON, *Music in Aztec & Inca Territory* (Berkeley: University of California Press, 1968), xi, 378, bibliografía.

No bien hace su aparición este importante volumen, su autor nos anuncia otro, *Renaissance and Baroque Composers in the Americas*, que vendrá a complementar el libro que hoy comentamos.

Mucho le debe la cultura de nuestro continente al distinguido musicólogo norteamericano, Dr. Robert Stevenson, quien ha dedicado largos años a la investigación de la música interpretada en el Nuevo Mundo durante la era precolombina y durante los siglos de dominación hispánica. Es característica general de los numerosos escritos de Robert Stevenson la erudición y el acopio de fuentes bibliográficas con que sustenta cada una de sus afirmaciones; las páginas de *Music in Aztec & Inca Territory* no hacen excepción a esta regla y son buena muestra de los detalles minuciosos que puede recoger una mente de curiosidad ilimitada, cuyo conocimiento, memoria prodigiosa y capacidad de sistematización alcanzan un nivel excepcional.

La información escrita sobre el pasado de nuestra música es muy insuficiente y, por lo común, ella no ha sido realizada por especialistas; es necesario, por lo tanto, indagar con paciencia infinita en crónicas, diccionarios, historias generales, códices, archivos, manuscritos, documentos notariales, museos, piezas arqueológicas, etc., para poder obtener algún dato —a veces insignificante— que permita reconstruir la historia y la prehistoria de la música americana y el papel que ella representó en la cultura y la sociedad continental. La dificultad de obtener estos datos ha sido el principal obstáculo

que se ha opuesto, tenaz, al mejor conocimiento de nuestra música y es aquí, precisamente, donde reside el mérito fundamental del libro de Robert Stevenson. Ha sido preocupación constante de este distinguido investigador el dar a conocer, por medio de la publicación, el mayor número posible de documentos que arrojen alguna luz sobre música, por pequeña que sea, analizando lo dicho por cronistas, ubicando bibliografías locales que sólo se encuentran visitando determinado país o biblioteca, fijando vocablos usados para distinguir tal o cual instrumento o concepto musical, describiendo las características de construcción y afinación de instrumentos musicales precolombinos e indicando su lugar de ubicación y catalogación, en fin, anotando, con generosidad señalada, cuánto detalle pueda ser útil para futuras investigaciones: lo importante es descubrir el hecho, saber que existe y dónde. Las notas al pie de página que Stevenson emplea en abundancia cumplen prolijamente con esta importante misión.

El presente libro, como su nombre lo indica, estudia la música que resonaba en los dos más grandes imperios indígenas existentes a la llegada de los conquistadores, sus antecedentes, características, sistemas teóricos, sistemas de afinación, organografía, etc.; el proceso de aculturación producido con la llegada de los conquistadores; problemas lingüísticos y de terminología vernácula; correlación y comparación de las dos áreas; análisis de la información dada por cronistas; análisis de publicaciones musicales de la época; proyección del fenómeno musical indígena hasta el presente, y revisión exhaustiva de la literatura existente sobre la materia.

Los numerosos ejemplos musicales que se incluyen en el texto, la bibliografía y el índice analítico hacen de este libro un texto de consulta indispensable.

Music in Aztec & Inca Territory, de Robert Stevenson, es una contribución capital a la historia de América.

Samuel Claro

LUIS F. MERINO, *The Keyboard Tiento in Spain and Portugal from the 16th to the early 18th Century*. A Thesis submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree of Master of Arts in Music (Santa Barbara: University of California, June 1968), x, 197, p.

Bajo la dirección de los eminentes maestros Karl Geiringer, Theodor Göllner y Víctor Fuentes y con el concurso del Dr. Robert Stevenson, el joven musicólogo chileno, Luis Merino, obtuvo el grado de Master of Arts en la Universidad de California en Santa Bárbara, con la más alta calificación. Luis Merino presentó como Tesis de grado un extenso y documentado estudio sobre el *Tiento* para teclado producido en España y Portugal, entre los siglos XVI al XVIII.

De las dos variedades de esta forma española, cuyo cultivo se inicia hacia 1535, Merino presenta, en primer lugar, el *tiento* para vihuela que equivale al *ricercare* italiano para laúd, estudiando las obras de Luis Milán, *El Maes-*

tro (Valencia, 1535); Mudarra, *Tres libros de música en cifra para vihuela* (Sevilla, 1546), y Miguel de Fuenllana, *Orphenica Lyra* (1554). Como conclusión sostiene que "el *tiento* para vihuela es una pieza que sirve primordialmente para probar (*tentar*) la afinación del instrumento, ya sea como una composición independiente o como introducción a otra pieza de vihuela" (pág. 13).

El *tiento* para teclado, equivalente al *ricercare* italiano para órgano, lo define con los siguientes términos: "El *tiento* para teclado... es una pieza polifónica imitativa que consiste en una serie de secciones imitativas, cada una de ellas basada en materiales diferentes o en un material básico que prevalece durante toda la pieza" (pág. 14).

Al estudiar la evolución de esta forma musical, Luis Merino dedica gran atención al *tiento* politemático del siglo xvi y analiza principalmente las obras de Antonio de Cabezón y Luis Venegas de Henestrosa, apoyándose en tratados contemporáneos de Luis de Narváez, Juan Bermudo, Tomás de Santa María y Pietro Cerone. Estructura, interválica, temática, procedimientos imitativos, tratamiento de disonancias, uso de materiales gregorianos, uso de materiales preexistentes y comparaciones, son tratados en profundidad y con un acopio de detalles dignos de admirar por su seriedad y amplitud.

El tercer capítulo de esta Tesis trata de la transición experimentada por el *tiento* desde Cabezón a Correa de Arauxo (pp. 73-111), especialmente del *tiento* conocido con el nombre de *medio registro* (división del teclado en dos mitades, cada una de ellas con diferente registración), analizado en las obras de Francisco Peraza, Sebastián Aguilera de Heredia, Bernardo Clavijo del Castillo y, especialmente, en el *Libro de tientos y discursos... intitulado Facultad Orgánica* (Alcalá, 1626) de Francisco Correa de Arauxo.

El capítulo siguiente está dedicado al *tiento* en el Portugal, a través del análisis de las fuentes de música de órgano portuguesas existentes en la Universidad de Coimbra, Biblioteca de Ajuda (Lisboa), Biblioteca Municipal de Oporto, y de *Flores de Música* (Lisboa, 1620) de Manoel Rodrigues Coelho.

El quinto y último capítulo analiza la obra de Juan Cabanilles y sus continuadores, en un momento en que el *tiento* pierde su identidad única y el término indica formas que varían desde el *ricercare* a la *toccata*, hasta que en el siglo xviii se identifica con ciertos elementos provenientes de la sonata a *trío italiana*.

El trabajo de Luis Merino ha sido hecho con metodología, dedicación y talento, y su esfuerzo se ha visto recompensado con un volumen que servirá, obligadamente, de base a futuros estudios sobre la polifonía renacentista española. La bibliografía empleada (pp. 184-197) y las innumerables notas al pie de página, hablan con elocuencia del alto grado de especialización alcanzado por Luis Merino en su permanencia en la Universidad de California y de los pródigos recursos con que ha contado para llevar a feliz término su investigación.

Samuel Claro

MÚSICA SACRA, año 1968 y enero-febrero, marzo-abril y mayo-junio, 1969. Edit. Allgemeinen Cäcilien-Verband.

KIRCHENMUSIKALISCHES JAHRBUCH, 1967 y 1968. Edit. Allgemeinen Cäcilien-Verband.

La controvertida situación de la "música sagrada" de hoy en día presenta, en confusa revoltura, factores negativos —quizás los más— y factores positivos. Uno de estos últimos sea quizá la revaloración que va a resultar de la música sagrada de todos los tiempos y en todos los terrenos. Pues es indudable que en nuestros días los musicólogos, los directores de coros o de conjuntos varios, la jerarquía eclesiástica y, en fin, el público en general, se ocupan vivamente, en pro o en contra, del famoso "aggiornamento" de Juan XXIII y su Concilio Vaticano II.

Desde Alemania nos ha llegado un excelente material informativo: "Música Sacra", revista más que todo informativa, nos muestra en los seis números de 1968 y los tres editados hasta la fecha en 1969, una nutrida exposición crítica del "absurdo sendero" que lleva la música sagrada al pretender "desacralizarse". Luego publica, con comentarios, las disposiciones que sobre música litúrgica estableciera el Concilio. Insta a la formación musical de los seminaristas (parece que allá los hay).

Fuera de esta parte informativa hay un buen material de investigación y mucho de crónica de Conciertos Espirituales. La cantidad, variedad y calidad (dado los ejecutantes y directores nombrados), es sorprendente y hace pensar que el "back-ground" musical germano salvaría a la música sagrada de cualquiera alienación, incluso de aquella de la Jerarquía que propicia "el cambio" por el cambio.

"Kirchenmusikalisches Jahrbuch" es una publicación de otro tipo, más bien orientada a los altos estudios musicológicos en orden a la música sagrada. Análisis de obras antiguas y modernas; estudios estéticos e históricos; estudios comparativos sobre obras de la época polifónica que se basaron sobre el mismo "cantus firmus" o detallados estudios sobre algunos órganos europeos. El contenido es del más alto interés.

Es muy interesante, en estas publicaciones, comprobar no ya el interés por el órgano y su literatura dentro de la Iglesia, sino su proyección a la música profana, por así decir, ya que es bien difícil desprender ese instrumento de la concepción y experiencia religiosa. En Europa la tradición organística no hace sino renovarse y enriquecerse con aportes del más alto interés musical.

A. L. LI.

"INTERMÚSICA, Orígenes y Propósitos", por Eduardo Lira Espejo. *Revista Nacional de Cultura* del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, Caracas-Venezuela, XXIX/187 (enero-marzo, 1969), pp. 103-109.

En apretada síntesis, el musicólogo Dr. Eduardo Lira Espejo ofrece la visión de una importante iniciativa venezolana en favor de la música de

nuestro continente. El 15 de febrero de 1968, el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) de Venezuela creó el Instituto Interamericano de Música Experimental y Estudios Estéticos: INTERMÚSICA, que tiene por objeto "estudiar y divulgar las nuevas técnicas, al igual que los aspectos filosóficos y científicos en que se fundamentan las diversas corrientes predominantes en la música contemporánea. Asimismo iniciará en forma sistemática y científica, la investigación histórica de los movimientos musicales que se han producido en los países de las Américas, mayormente los de Venezuela".

Contando con el auspicio de entidades interamericanas tales como el Consejo Cultural de la OEA y del CIDEM (Consejo Interamericano de Música), los que han aprobado un Programa Especial de Becas para realizar estudios en INTERMÚSICA, esta nueva organización ya inició sus actividades con un curso sobre Teoría y Práctica de las Técnicas Modernas y Contemporáneas de la Composición, que ofreció el compositor y director de orquesta venezolano, de origen griego, Yannis Ioannidis. A partir de enero de 1970, el compositor polaco Krzysztof Penderecki ofrecerá, durante dos años, un Curso Superior de Composición Musical, a nivel interamericano y de post-grado.

Otra de las realizaciones de trascendencia internacional que ofrece INTERMÚSICA, es la revista musical *Parámetro*, cuyo primer volumen aparecerá en breve, que acogerá las colaboraciones de músicos, críticos y musicólogos venezolanos, de otros países del continente y de Europa.

El programa propuesto, sin duda ambicioso, contiene un nutrido temario que enumeramos a continuación: composición musical, interpretación, música electrónica, educación musical, investigación musicológica, biblioteca y fonoteca, publicaciones, labores de extensión, relaciones con otras artes, relaciones internacionales y servicios de ayuda y consulta a los músicos del continente.

Finaliza el artículo con breves rasgos biográficos de los compositores Ioannidis y Penderecki y la mención de un proyecto de sede propia del nuevo Instituto.

Hacemos votos porque esta brillante iniciativa venezolana encuentre su concreción rápida y segura. El prestigio de la institución patrocinadora de INTERMÚSICA, las posibilidades que ofrece el país hermano de Venezuela y la reconocida capacidad de organización, hospitalidad, talento y dilatada labor en favor de la música latinoamericana de Eduardo Lira Espejo, Director del nuevo Instituto, le auguran un papel de señalada influencia en el continente, la que se hará sentir muy pronto a través de los mecanismos de comunicación que ofrece INTERMÚSICA: becas, publicaciones, ediciones de partituras y discos, etc.

Samuel Claro

PARTITURAS

COLLEZIONE SETTECENTESCA BETTARINI, N^{os}. 1 y 2 (Milano: Casa Editrice Nazionalemusic, 1969).

Han llegado hasta nosotros los dos primeros volúmenes de la "Colección Bettarini de Música del Siglo xviii", editados prolijamente bajo la dirección del musicólogo italiano Luciano Bettarini. El objetivo de esta colección es dar a conocer la música italiana inédita del siglo xviii y presentarla a estudiosos, intérpretes y amantes de la música de tal manera que sea posible su ejecución inmediata.

La aparición de los primeros ejemplares de la mencionada publicación debe ser destacada como un acontecimiento artístico, donde se conjugan la erudición, método científico y excelencia tipográfica, con la divulgación musical a un alto nivel artístico. Cada volumen está precedido por una introducción analítica y un comentario crítico de las partituras, escrito en italiano, inglés y alemán; le siguen algunos facsímiles y la música propiamente tal, donde el editor Bettarini ofrece la doble garantía de una escrupulosa ética de investigación y de músico práctico al realizar el *continuo* con máxima economía de medios dentro de un ajustado estilo dieciochesco.

Ambos volúmenes contienen música de Alessandro Scarlatti (Palermo 1660-Nápoles 1725), el primero de ellos: *SETTE SONATE per flauto, archi e basso continuo* (Ritrovamento, realizzazione del basso continuo e revisione di Luciano Bettarini), xiv, 109. Estas *Siete Sonatas* se conservan en manuscrito en la Biblioteca Musical de S. Pietro a Majella del Conservatorio de Nápoles y forman parte de una colección de 32 Sonatas titulada: *Concerti di flauto, violini, violetta e basso*, que incluye composiciones de Mancini, Valentini, Barbella, Sarri y Mele, además de A. Scarlatti. Según el editor, estas *Sonatas* datarían de los últimos años de vida del compositor y son una de las pocas obras escritas por él para flauta; aún cuando *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* no las menciona, Bettarini demuestra la autenticidad de las obras. Con el editor al clavecín, las *Siete Sonatas* de Alessandro Scarlatti han sido grabadas por R.C.A. Italiana, MLD y MLDS 20236, mereciendo el "Premio della Critica Discografica 1967".

El segundo volumen incluye *DUE CANTATE per soprano, archi e basso continuo*, "Bella Madre de' fiori" y "Nacqui a' sospiri e al pianto", x, 46, que contiene las *partes* instrumentales. De gran interés y belleza son estas cantatas al estilo napolitano que se preservan en manuscrito en la Biblioteca Musical Luigi Cherubini del Conservatorio de Florencia, junto a otras de Pasquini, Melani y del propio Scarlatti. La primera de ellas, "Bella Madre de' fiori" mereció al editor el primer premio de la Asociación "A. Scarlatti" de Nápoles, en 1953, por la mejor revisión y realización de música italiana antigua.

Desde estas líneas agradecemos a la Casa Editrice Nazionalmusic de Milán el envío de esta importante colección, que servirá de valioso material de estudio e interpretación en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, y auguramos gran éxito para las próximas publicaciones, entre las que se anuncian un *Stabat Mater, per soli, doppio coro, orchestra e organo* de Ferradini y *18 Sonate per Clavicembalo, con accompagnamento di Violino (op. 5, 6, 7)* de Vento.

S. C.

PARTITURAS DE MÚSICA COLONIAL VENEZOLANA

Por gentileza de la Escuela Superior de Música "José Ángel Lamas" de Caracas, Venezuela, hemos recibido una importante colección de obras de compositores venezolanos de la época colonial. Estas son las siguientes: J. A. Caro de Boesi, *Primera Lección de Difuntos* ("Parce mihi Domine"): 2 ob-2 trompas (tr) en Fa-SATB-cuerdas; José Cayetano Carreno, *Pésame a la Virgen* ("Los bronces se enternezcan"): 2 clar Do-clarín Mi bemol-2 tr Mi bemol-SATB-cuerdas; José Ángel Lamas, *Misa en Re* (Venezuela: Ediciones Musicales de la Radio Nacional, 1950), 220 p., *Kyrie-Gloria-Credo-Sanctus-Agnus Dei*: 2 ob-2 cor Re-SATB-cuerdas; José Ángel Lamas, *Popule Meus* ("Improperia") (Caracas: Edic. MERMV, 1955), 20 p., 2 ob-2 tr Fa-SAT(B)-cuerdas; Juan Meserón, *Al Sacramento* (Canción "Hoy nos llama el Señor"): 2 ob-2 tr Re-SATB-cuerdas; José Ángel Montero, *Pater Noster*: 2 fl-2 clar-2 tr Fa-SATB-cuerdas; José Ángel Montero, *Quiero tu cruz*: fl-clar Si bemol-2 tr Mi bemol-SATB-cuerdas; Juan Manuel Olivares, *Stabat Mater*: 2 fl-2 tr Mi bemol-SATB-cuerdas; José Francisco Velázquez (el joven), *Es María norte y guía* (Tono): 2 ob-2 tr Fa-SSTB-cuerdas.

Asimismo, del Presidente del Círculo Amigos del Arte de Caracas, Sr. Jesús Ignacio Pérez Perazzo, recibimos partituras que complementan la colección anterior: Cayetano Carreño, *In Monte Oliveti*, ed. J. B. Plaza (Montevideo: Edic. Ministerio de Educación Nacional, Archivo de Música Colonial Venezolana, Cuaderno N° 6. Instituto Interamericano de Musicología, 1943): ob-clar Do-2 tr Fa-SATB-cuerdas; Cayetano Carreño, *Tristis est* (Montevideo; Archivo de Música Colonial Venezolana, Cuaderno N° 3, 1943): 2 ob-2 tr Fa-SATB-cuerdas; José Ángel Lamas, *Tres Lecciones para el Oficio de Difuntos* (Montevideo: Archivo de Música Colonial Venezolana, N° 2, 1943): 2 ob-2 tr Fa-SATB-cuerdas; Juan José Landaeta, *Pésame a la Virgen* (Montevideo: Archivo de Música Colonial Venezolana, N° 1, 1943): 2 ob-2 tr Mi bemol-SATB-cuerdas.

Desde estas líneas agradecemos esta importante donación que pasará a integrar la biblioteca central de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y servirá, por lo tanto, como valioso material de estudio y repertorio.

S. C.

PARTITURAS DE COMPOSITORES VENEZOLANOS CONTEMPORÁNEOS

De la Escuela Superior de Música "José Angel Lamas", Caracas, Venezuela, hemos recibido las siguientes obras: *Composiciones para la guitarra por autores venezolanos* (Caracas: Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes, 1952), 23 p.; *Primer Cuaderno de Madrigales y Canciones Corales de Autores Venezolanos* (Caracas: Institución José Ángel Lamas, febrero de 1954), 65 p.; *Segundo Cuaderno de Canciones Corales de Autores Venezolanos* (Caracas: Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes, septiembre de 1954), 19 p.; *Segundo Cuaderno de Madrigales y Canciones Corales de Autores Venezolanos* (Caracas: Institución José Angel Lamas, diciembre de 1956), 58 p.; *Tercer Cuaderno de Madrigales y Canciones Corales de Autores Venezolanos* (Caracas, marzo de 1957), 28 p.; *Cuarto Cuaderno de Madrigales y Canciones Corales de Autores Venezolanos* (Caracas: Ministerio de Educación, junio de 1964), 84 p.; Vicente Emilio Sojo, *Cinco Canciones* (Caracas, s/f), 20 p.

Estas colecciones representan 83 obras de 25 compositores, entre los cuales figuran Vicente Emilio Sojo, José Antonio Calcaño, Juan Bautista Plaza, Antonio Estevez, etc., y contienen un interesante repertorio coral.

S. C.

PARTITURAS DEL COMPOSITOR VENEZOLANO ALFREDO DEL MÓNACO

De este joven compositor, nacido en 1939, y autor de dos importantes obras de música electrónica —*Cromofonías I* (1967) y *Estudio Electrónico N 1* (1968)— hemos recibido las siguientes obras: *Sonata para dos violines, viola y cello* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, Dirección de Cultura, Colección Músicos Contemporáneos de Venezuela, N° 9, 1969), 49 p., considerada como una obra de transición entre técnicas sujetas a normas tradicionales y un estilo que sitúa a este compositor entre los músicos vanguardistas de su país.

La Noche de las Alegorías (1968), Fonograma para ocho voces "a capella" sobre un poema de José María Eguren, es una interesante obra coral estructurada como una palindromia (forma de espejo) con alternancia de ritmo y sonido entre las voces que utilizan variados recursos fonéticos; esta obra recibió el Premio Nacional de Música 1968 (Género Vocal).

Para gran orquesta, del Mónaco escribió *Cromofonías II* (1968), que es una muestra de los recursos colorísticos que se pueden obtener con los instrumentos tradicionales tratados con imaginación y talento.

S. C.

LOS DISCOS

THE ROGER WAGNER CHORALE. SALVE REGINA: *Choral Music of the Spanish New World 1550-1750* (Angel, S 36008).

Bajo los auspicios del Latin American Center de la Universidad de California en Los Angeles se grabó el primer disco L.P. comercial que ofrece una visión panorámica de la música producida en América entre los siglos XVI al XVIII. De presentación impecable, el disco ofrece la doble garantía del excelente conjunto vocal de Roger Wagner, solistas de alta categoría como Maurita Phillips y conjunto instrumental; a esto se agrega el valioso aporte del musicólogo norteamericano Dr. Robert Stevenson, quien ha rescatado y transcrito la mayoría de los ejemplos que incluye la grabación y quien firma las notas explicativas de la carátula.

La primera faz del disco contiene obras a cappella de compositores del siglo XVI y XVII que vivieron en México, Puebla y Bogotá. Estilo, técnica y tratamiento vocal de estas composiciones nada tienen que envidiar a las salidas de la pluma de autores europeos contemporáneos, así como la exigencia interpretativa habla elocuentemente de la magnificencia con se cultivaba la música religiosa en esa época en América, equivalente a la importancia del culto en las catedrales de Sevilla y Toledo.

Se inicia este disco con *Exsultate iusti in Domino* del célebre maestro de capilla de la Catedral de Puebla, Juan Gutiérrez de Padilla (c. 1595-1664); le siguen el "Gloria" del *Magnificat* en VII Tono de Hernando Franco (1532-1585), el más importante compositor del siglo XVI en México, quien inicia su actividad americana en Guatemala; *Salve Regina*, de Juan de Lienas, una composición que simboliza la importancia que la Salve tenía en América, donde se la cantaba todos los sábados; por último, el *Magnificat* en IV Tono de Gutierre Fernández Hidalgo, el compositor más significativo de fines del siglo XVI y comienzos del XVII en América del Sur, activo en Bogotá, Quito, Cuzco y La Plata (Sucre).

La segunda faz del disco que comentamos incluye obras escritas e interpretadas en América durante el siglo XVIII. Se inicia con el célebre villancico de negros *Los Negritos* del compositor chuquisaqueño Juan de Araujo, de quien se incluye su himno *Ut queant laxis*, ambas obras representantes de la extraordinaria calidad de la producción de Araujo. Del códice cuzqueño de Fray Gregorio De Zuola proviene *Hijos de Eva tributarios*, para tres voces femeninas, de Juan de Herrera, y de una publicación que data de 1631 en Lima, de Juan Pérez Bocanegra, proviene el himno en quechua anónimo, para coro mixto a cappella *Hanacpachap cussicuinin*, la primera pieza polifónica publicada en el hemisferio occidental.

Tres obras estrechamente conectadas con el arte musical dramático completan este valioso disco: el villancico *Ya la gloria* (1719) de Manuel Zumaya, compositor mexicano, autor de la ópera *Partenope* estrenada en Mé-

xico en 1711; el coro de ninfas *No puede amor* y la *Loa* de *La Púrpura de la Rosa* (1701) de Tomás de Torrejón y Velasco, la primera ópera del Nuevo Mundo compuesta sobre libreto de Pedro Calderón de la Barca dedicada a celebrar el décimo octavo natalicio de Felipe v; y la cantata para soprano, violines y *continuo*: *Mariposa*, del compositor peruano —natural de Huacho— don José de Orejón y Aparicio, fallecido en 1765.

Esperamos que esta valiosísima iniciativa del Centro Latino Americano de la Universidad de California en Los Angeles alcance la difusión que realmente merece, y que el ejemplo que aquí se ofrece sea continuado por muchos en favor del engrandecimiento cultural de nuestro continente.

Samuel Claro

CONTRA-PUNTO DE TAHUADA CON DON JAVIER DE LA ROSA - 5º DISCO DE LA ANTOLOGÍA DEL FOLKLORE MUSICAL CHILENO. (Disco Documental).

Aún cuando la paya había perdido vigencia en este siglo, podemos decir que no hay cultor del folklore que, si no recita un fragmento de la de don Javier de la Rosa con el Mulato Taguada, no sepa por lo menos de su existencia. Este hecho histórico, ocurrido en el siglo XVIII, ha cobrado caracteres legendarios. Sus versiones son numerosísimas y varían tanto en la duración del encuentro —llegan a tres días completos— como en el fin que se diera el mulato vencido.

Una de las razones que tuvo el Instituto de Investigaciones Musicales para su reconstrucción histórica fue el deseo de los propios cultores del canto a lo poeta de poder contar con ella. Otra, proporcionar al Magisterio un material apto para el uso escolar.

Como se advierte en el folleto adjunto a este disco, no había rastros de acompañamiento musical, aunque se sabía que había sido cantado y se hacían alusiones al *guitarrón* acompañante. Este instrumento, que cuenta con veinticinco cuerdas distribuidas en cinco órdenes y dos pequeños clavijeros adicionales, mantiene su vigencia en el Departamento de Puente Alto, provincia de Santiago. La *Revista Musical Chilena* publicó un estudio sobre "El guitarrón en el Departamento de Puente Alto", de Raquel Barros y Manuel Dannemann, N° 74, noviembre-diciembre, 1960, pp. 7-45.

Por lo tanto, se seleccionaron del repertorio de sus ejecutantes habituales, seis melodías, de acuerdo al carácter de las diversas estrofas, para que fueran tocadas por Manuel Ulloa e Isaías Angulo, ambos obreros jubilados y antiguos informantes del Instituto.

El mayor problema fue el motivado por la necesidad de dar, no con artistas profesionales sino con cultores genuinos del folklore, las diferencias socio-económicas y de temperamento de los dos personajes; don Javier, hombre de mayor erudición y aplomo; el Mulato, con el acopio de sabiduría popular, frente al primero, cae fácilmente en la depresión por la conciencia de su desnivel cultural. Por eso consintió en representar a don Javier, el Investigador

de este Instituto, Manuel Dannemann, quien une a sus vastos conocimientos de investigador, su condición de cultor genuino del folklore, mantenido durante años de participación en novenas, encuentros en "despachos" campesinos, etc., como cantor y autor de versos a lo humano y a lo divino. El segundo fue personificado por Santos Rubio, hombre que, junto con ser muy buen músico, tiene mucha sensibilidad como para adentrarse en la personalidad del Mulato, como se percibe en su voz en algunos momentos de derrota o de ataque a su adversario.

Este disco, que tiene una línea totalmente diversa a los anteriores de la serie Antología del Folklore Musical Chileno, puesto que es el único que da la conveniencia y los problemas de la reconstrucción histórica, creemos que significará un valioso aporte a la docencia, el turismo, la activación del fenómeno entre los cultores, así como una real ayuda para la comprensión del hombre chileno dentro y fuera del territorio.

R. B. A.

Un Inventor de Estrellas

por *Pablo Neruda*

Un hombre dormía en su habitación de un hotel de París hace algunos años. Como era un decidido trasnochante no se sorprenda usted si le cuento que eran las doce del día y el hombre seguía durmiendo.

Pero tuvo que despertar. La pared de la izquierda cayó de pronto demolida. Luego se derrumbó la del frente. No se trataba de un bombardeo. Por los socavones recién abiertos penetraron obreros con bigotes y picota en mano, los que dirigiéndose al durmiente lo increparon:

—¡Eh, leve-toi, bourgeois! ¡Una copa con nosotros!

Se destapaba el champagne. Entró un alcalde, con banda tricolor al pecho. Sonó una fanfarria con los acordes de La Marsellesa.

Sucedía que en el sitio del dormitorio del durmiente se había producido el punto de unión de dos tramos del ferrocarril subterráneo de París, en construcción.

Desde el momento que aquel hombre me contó esta historia, decidí ser su amigo, o más bien su adepto o su discípulo. La verdad es que no quise perderme nada de lo que le pasara en su vida. Y como le sucedían tantas cosas extraordinarias lo seguí a través de varios países. Comprendí a tiempo que yo debía estar cerca de aquel ser fabuloso. No sólo necesitaba conocer los extraños acontecimientos que este hombre incitaba, sino que incorporarlos a mi expresión, encaminarlos a mi fantasía. Nunca pude lograrlo, como tampoco lo alcanzó Federico García Lorca, que adoptó mi posición ante el fenómeno.

Precisamente, estábamos sentados con Federico en la Cervecería de Correos, junto a la Cibeles, en Madrid, cuando el durmiente de París irrumpió en la reunión. Aunque mapamúndico de apariencia, llegó desencajado.

—¿Qué le pasa al amigo? ¿Qué trastorno le mortifica?, prorrumpimos Federico y yo —que ya lo amábamos tiernamente— sobresaltados por su alarmante fisonomía.

Como siempre le había acontecido lo fabuloso.

Parece que se disponía a reposar en su modesto, modestísimo escondrijo de Madrid. A esa hora, después de haber recorrido los cafés de la urbe, quiso ordenar sus papeles musicales. Porque olvidé decir que nuestro protagonista era un músico mágico. ¿Y qué pasó?

Nos relató, primero con reticencia y luego con amplitud, los sucesos de aquella noche fantasmal.

¹ El compositor chileno Acario Cotapos, Premio Nacional de Arte en Música, 1960, murió en Santiago de Chile el 22 de noviembre de 1969.

Un coche se había detenido a la puerta. Oyó como subían las escalas y golpeaban a la puerta. Sintió los pasos que resonaban en la pieza vecina. Escuchó crujir una cama bajo el peso de un nuevo habitante del hotel.

Lo espantoso fue que a cierta hora el viandante comenzó a roncar. Al principio era un susurro su ronquido. Más tarde comenzó a estremecer el ambiente. Después, los armarios, las paredes se movían con el impulso rítmico del gran roncador.

Mi amigo se desesperó. Su vecino no era un hombre, sino un animal. Era tal vez un Jabalí. Y cuando sus inmensos ronquidos se desataron como una catarata ya no tuvo ninguna duda: se trataba del Jabalí Cornúpeto.

Tardes más tardes continuó aventurando la aventura. No era un ser humano. Su estruendo estremecía las basílicas, obstruía las carreteras, llegaba hasta el mar. ¿Qué iba a pasar con este peligro planetario, con este Jabalí que amenazaba la paz de Europa?

Escuchábamos a mi amigo cada tarde. Federico, Rafael Alberti, el poeta Altolaguirre, el escultor Alberto, el extremeño Fulgencio Díaz Pastor, Miguel Hernández, de Orihuela. Todos nosotros lo recibíamos anhelantes, lo despedíamos con ansiedad. ¿Qué catástrofe se aproximaba?

Una vez llegó con la cara llena de su risa antigua y globular. El pavoroso problema había sido resuelto.

Era el tiempo del "Graaf Zeppelin". La nave alemana transvolaba los Continentes. Juntos vimos el gran salchichón aéreo cruzar sobre nuestras cabezas el cielo de Madrid. Era imponderable, majestuoso y delicado.

Pues bien, según nuestro amigo, en uno de los vuelos de la aeronave se había podido transportar al Jabalí Cornúpeto. El único espacio para dejarlo caer, en el globo terráqueo, descartado el desierto de Gobi, fue la inmensidad de la selva brasilera. Los grandes árboles lo nutrirían. Se bebería de una sentada el Orinoco.

Los preparativos fueron meticulosos. Ingenieros y expertos de la Alemania, los mismos que más tarde prepararían la bomba V, se preocuparon de calibrar, centralizar y realizar con exactitud el descenso de la enorme bestia. La operación fue colmada por el éxito y allí quedó, en la inmensidad selvática, atronando la tierra con sus terribles ronquidos.

De las muchas fábulas con que mi amigo nos fascinó durante su existencia, ésta era la que más gustaba a Federico. La oía estallando de risas, o con los ojos cerrados por la emoción.

Después de la muerte de Federico, el fabulador nunca volvió a contar la historia del Jabalí Cornúpeto. Ya tampoco la podría contar. Acaba de morir.

El chileno genial, el músico gigantesco, el derrochador de inigualadas historias, se llamó en la vida Acario Cotapos. Por decisión del destino me tocó hablar en el entierro de este hombre inenterrable. Dije de él, solamente: "Hoy entregamos a las sombras a un ser resplandeciente que nos regalaba una estrella cada día".

Índices

DE LOS NUMEROS PUBLICADOS EN 1969

Nº 106, Enero-Marzo de 1969

		Pág.
EDITORIAL, por Diana Pey: Estudios Pedagógicos de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales	3	35
MANUEL DANNEMAN. Estudio Preliminar para el Atlas Folklórico de Chile	7	46
GUSTAVO BECERRA. En torno a la de-		69

Nº 107, Abril-Junio de 1969

EDITORIAL, por Manuel Dannemann: El programa Interamericano de Etnomusicología	3	46
MARÍA ESTER GREBE. Introducción al estudio del Villancico en Latinoamérica	7	70
JOSÉ VICENTE ASUAR. Fatalidades	33	76

Nº 108, Julio-Septiembre de 1969

EDITORIAL, por Elisa Gayán: Música-Teatro-Sociedad y Reforma	3	33
SAMUEL CLARO. La música en las Misiones Jesuitas de Moxos	7	59
ALBERTO SORIANO. "La Caracola", en		88

Nº 109, Octubre-Diciembre de 1969

EDITORIAL, por Magdalena Vicuña: Alfonso Letelier Llona	3	47
JORGE URRUTIA BLONDEL. "Los Sonetos de la Muerte" y la obra sinfónica de Alfonso Letelier	11	64
MARÍA ESTER GREBE. Las Variaciones en Fa para piano de Alfonso Letelier	33	79

ARTICULOS (POR ORDEN ALFABETICO DE AUTORES)

ASUAR, JOSÉ VICENTE. Fatalidades. Nº 107	33	69
BECERRA, GUSTAVO. En torno a la definición de la música. Nº 106	35	76
CLARO, SAMUEL. La música en las Misiones Jesuitas de Moxos. Nº 108	7	93
La música vocal de Alfonso Letelier. Nº 109	47	3
DANNEMANN, MANUEL. Estudio preliminar para el Atlas Folklórico de Chile. Nº 106	7	33
El programa Interamericano de Etnomusicología. Edit. Nº 107	3	70
GAYÁN, ELISA. Música-Teatro-Sociedad y Reforma. Edit. Nº 108	3	11
GREBE, MARÍA ESTER. Introducción al estudio del Villancico en Latinoamérica. Nº 107	7	33
Las Variaciones en Fa para piano de Alfonso Letelier. Nº 109	33	33
"Música Electrónica", de Juan Amén-		33

Pág.

Herrera, 1917-1969. Nº 107	88	VIGUÑA, MAGDALENA. Alfonso Letelier	3
La Música de Cámara de Alfonso Letelier. Nº 109	64	Llona. Edit. Nº 109	

ARTICULOS POR MATERIA

Clave: Hemos considerado cada artículo dentro de dos aspectos; por MATERIA PRINCIPAL y MATERIA SECUNDARIA. La MATERIA PRINCIPAL va en tipografía corriente. La MATERIA SECUNDARIA va en cursiva e indicando la clasificación por MATERIA PRINCIPAL.

ANALISIS MUSICAL

CLARO, SAMUEL. Ver MUSICA Y MUSICOS DE AMERICA sobre <i>La Música vocal de Alfonso Letelier</i> . Nº 109	47	CA Y MUSICOS DE AMERICA sobre " <i>Los Sonetos de la Muerte</i> " y la obra <i>sinfónica de Alfonso Letelier</i> Nº 109	11
GREBE MARÍA, ESTER. <i>Las Variaciones en Fa para piano de Alfonso Letelier</i> . Nº 109	33	VARGAS, DARWIN. Ver MUSICA Y MUSICOS DE AMERICA sobre <i>Obras de Cámara de Alfonso Letelier</i> . Nº 109	64
URRUTIA BLONDEL, JORGE. Ver MUSICA Y MUSICOS DE AMERICA sobre <i>La Música vocal de Alfonso Letelier</i> . Nº 109			

CRITICA

GREBE, MARÍA ESTER. "Música Electrónica", disco con música de Juan Amenábar y José Vicente Asuar. Nº 106	69
--	----

ETNOMUSICOLOGIA Y FOLKLORE

DANNEMANN, MANUEL. Estudio Preliminar para el Atlas Folklórico de Chile. Nº 106	7	El Programa Interamericano de Etnomusicología. Nº 107	3
---	---	---	---

HISTORIOGRAFIA MUSICAL AMERICANA

CLARO, SAMUEL. La música en las Misiones Jesuitas de Moxos. Nº 108	7	américa. Nº 107	7
GREBE, MARÍA ESTER. Introducción al estudio del Villancico en Latinoamérica. Nº 107		SORIANO, ALBERTO. "La Caracola", en los mitos y Códices precortesianos. Nº 108	33

MUSICA Y MUSICOS DE AMERICA

CLARO, SAMUEL. La Música Vocal de Alfonso Letelier. Nº 109	47	fónicas de Alfonso Letelier. Nº 109 A propósito del Centenario de Doña Isidora Zegers. Nº 107	11
GREBE, MARÍA ESTER. <i>Las Variaciones en Fa para piano de Alfonso Letelier</i> . Nº 109	33	VARGAS, DARWIN. <i>Obras de Cámara de Alfonso Letelier</i> . Nº 109	64
URRUTIA BLONDEL, JORGE. "Los Sonetos de la Muerte" y otras obras sinfónicas de Alfonso Letelier. Nº 109		VIGUÑA, MAGDALENA. Alfonso Letelier Llona. Edit. Nº 109	3

MUSICOLOGIA

ASUAR, JOSÉ VICENTE. Fatalidades. Nº 107	33	BECERRA, GUSTAVO En torno a la definición de la música. Nº 106	35
--	----	--	----

PEDAGOGIA

PEY, DIANA. Estudios Pedagógicos de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. Nº 106	3
---	---

SOCIOLOGIA

GAYÁN, ELISA. Música-Teatro-Sociedad y Reforma. Edit. Nº 108	3
--	---

		Pág.
NECROLOGIAS		
LENG, ALFONSO. Décimo Aniversario de la muerte de tres músicos chilenos. Nº 107	76	
NERUDA, PABLO. Un Inventor de Estrellas	93	
URRUTIA BLONDEL, JORGE. Ver MUSICA Y MUSICOS DE AMERICA sobre Centenario de la muerte de doña Isidora Zegers (1º de enero de 1803-14 de julio de 1869). Nº 107		70
		88

INDICE DE LA CRONICA

Vol. XXIII, Nº 106, Enero-Marzo de 1969

TITULO DE LA INFORMACION	SINTESIS DE CONTENIDO	Pág.
<i>Temporada de Primavera de la Orquesta Sinfónica de Chile.</i> Información sobre los dos últimos conciertos de la temporada		54
<i>Música Folklórica.</i> Actuación del conjunto argentino <i>Los Peregrinos</i> ; Recital de Margot Loyola en el Teatro IEM; Presentación de Ariel Ramírez en el Teatro Astor; Gira al Norte y Zona Central del Conjunto de Danzas y Cantos de Chile; Actuación de Isabel y Angel Parra con Los de la Peña y el Conjunto Chagual en un programa con folklore de Chile, Venezuela y Ecuador; Actuaciones del Conjunto Cuncumén; Actuaciones del Conjunto Quilapayún y Víctor Jara en el Teatro IEM; Presentación del Conjunto Millaray en el Teatro IEM con "Navidad Campesina"		54
<i>Temporada de Verano del Instituto de Extensión Musical.</i> Actuaciones de difusión artística popular de la Orquesta Sinfónica de Chile, el Ballet Nacional y el Ballet de Cámara durante el mes de enero de este año		55
<i>Recitales en el Teatro IEM y Teatro La Reforma.</i> Recital de la soprano Angélica Montes con Ellen Tanner al piano; Presentación de Alberto Dourthé y René Reyes; Actuación de Hernán Würth acompañado al piano por Elvira Savi; Presentación del Quinteto Hindemith; Recital de la clavecinista Ruby Ried. Recital del tenor Hans Stein acompañado al piano por Jorge Marianov; Presentación del Cuarteto Nacional de Cuerdas, integrado por: Alberto Dourthé, Magdalena Otvös, Alberto Avendaño y Eduardo Salgado; Conciertos de Extensión Artística Educativa realizados por: Marta Piña y Karin von Oepen, pianistas; Cuarteto Moderno de Saxos; Coro de la Universidad Católica y Conjunto de Madrigalistas del Coro de la Universidad Católica; Recital de Guitarra de Antonio Morales y Recital de piano de María Eugenia Alarcón e Isoleé Cruz; Concierto del Cuarteto Moderno de Saxos; Actuaciones del Quinteto de Bronces, creado en 1968; Recital del tenor Patricio Díaz acompañado al piano por Rudolf Lehmann; Recital de Inés Carmona, contralto, auspiciado por J.J. M.M. Chilenas; Presentación de las pianistas Flora Guerra y Elvira Savi en un programa de obras para dos pianos; Recital de Hans Stein, acompañado al piano por Jorge Lechner		55
<i>Ciclo de Conciertos 1968 del Conservatorio Nacional de Música.</i> Información sobre el ciclo de recitales organizado por el Conservatorio Nacional de Música en el cual participaron los alumnos del plantel; Presentación en la Sala de la Reforma del examen del Curso de Opera del Conservatorio Nacional de Música		57
<i>Conciertos y Recitales.</i> Concierto de Cámara de la Universidad Católica, auspiciado por el Mozarteum de Chile; Recital del pianista Lionel Party en el Teatro Municipal; Recital del violinista Erick Hoffmann y la pianista Vera Remenyi;		

TITULO DE LA INFORMACION

SINTESIS DE CONTENIDO

Pág.

Presentación en el Municipal de la pianista inglesa Liels Stary; Concierto del Singkreis en el Municipal al finalizar su gira por el país; Concierto de polifonía sacra renacentista en el Salón de Honor de la Universidad Católica por el Coro de esa Universidad; Recital de Ruby Ried en el Instituto Cultural de Providencia; Actuación de la Orquesta infantil "Enrique Soro" de La Serena, en el Teatro Municipal 59

Conciertos en el Instituto Chileno Alemán de Cultura. Recital de la pianista alemana Evelinde Trenker; Conciertos del Cuarteto Santiago y Elvira Savi; Recital del organista Miguel Letelier en la Iglesia del Colegio Universitario Inglés, bajo el auspicio del Instituto Chileno Alemán de Cultura 60

Conciertos en la Biblioteca Nacional. Recital del cellista Eduardo Sienkiewicz y la pianista María Iris Radrigán; Presentación de la mezzo-soprano Inés Pinto acompañada al piano por Lucía Gacitúa; Recital del violinista Abraham Bravo con Oscar Gacitúa al piano; Recital de Patricia Vásquez, soprano, acompañada por Eliana Valle; Conmemoración del Centenario de la muerte de Rossini; Presentación de la Orquesta de Cámara Femenina del Instituto Chileno Italiano de Cultura; Actuación de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica; Recital de la contralto Carmen Luisa Letelier, acompañada por Elvira Savi al piano; Recital lírico de Marcela de la Cerda y Germán Bustos; Presentación del Cuarteto Santiago, con Flora Guerra al piano; Recital del violinista Sergio Prieto; Actuación de la pianista Elisa Alsina 61

Actividad Musical de Concepción. Breve reseña de la actividad musical en Concepción, en la que se destaca la presentación de tres directores extranjeros en la Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de esa ciudad; El estreno de "La Traviata", en versión de concierto e interpretada enteramente con cantantes de Concepción 62

Ballet. Estreno de "Huapango" en el Teatro IEM por el Ballet Nacional e información sobre el repertorio interpretado en la Temporada de 1968; Actuaciones del Ballet de Cámara "BALCA"; Estrenos del Taller de Danza del Instituto Cultural de Las Condes; Estreno de "Duantuke Eyu", de Germán Silva, por el Ballet Municipal; Estreno en el Teatro IEM de "Bichografía" por el BALCA 63

Noticias. Temporada de conciertos de la Sinfónica de Chile para escolares y pobladores; Coro de la Universidad Técnica del Estado representará a Chile en el Festival Mundial de Coros Universitarios en Nueva York; Regresó de Polonia Elisa Alsina; Regreso a Chile de Sergio Prieto, después de gira por Europa; Homenaje a Violeta Parra; Regresó a Chile el contrabajista Alberto Marticorena, al finalizar su beca del Interlochen National Music Camp; Conjunto de Música Antigua viajó a México; Premios concedidos al Concurso de obras para Quinteto de Vientos; Décimo Festival Latinoamericano de Folklore; Visita del artista libanés Wasith El Safi; Mario Barrientos en EE. UU.; Sociedad de Autores y Compositores de Colombia organizó el Sexto Congreso sobre Derechos de Autor; Magda Mendoza obtuvo su Licencia de Concertista en el Conservatorio de París y a continuación obtuvo una beca por dos años de la Hochschule de Stuttgart; Concurso Internacional de Ballet en Moscú; Informe sobre el xxvi Festival Coral de Educación Musical; Gira artística de Bulogio Dávalos; Cursos de Verano en la Escuela Moderna de Música; Claudia Parada y Marta Rose en el Teatro Municipal de Sao Paulo; xi Festival de Música Chilena; Premios del Círculo de Críticos de Arte; Francisco Pino Kokish, obtuvo premio en el concurso organizado por el Conservatorio de París; Alfonso Letelier, Premio Nacional de Arte en Música 1968; Difusión musical al aire libre durante enero; Oscar Gacitúa inició gira

TITULO DE LA INFORMACION	SINTESIS DE CONTENIDO	Pág.
de conciertos por Europa; Coro de la Universidad Católica de Valparaíso, invitado a Europa; Conservatorio Nacional de Música amplió en 25% sus vacantes; Regresó de París el violoncellista Arnaldo Fuentes; Nómina de los cursos que ofrecerá para 1969 la Escuela Moderna de Música; Oscar Escuriazza viajará a Europa		64
<i>In Memoriam.</i> Max Zomoza (1937-1969)		68

Nº 107, Abril-Junio de 1969

<i>Orquesta Sinfónica de Chile.</i> Conciertos Educativos en el Teatro Astor; XXVIII Temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile; Temporada del Ballet Nacional Chileno		53
<i>Iniciación de la Temporada de Conciertos 1969 del IEM.</i> Presentación en el Gran Palace del programa folklórico "Coronación del Folklore"; Presentación de "Recorriendo Chile a través de sus cantos y danzas" de Margot Loyola; Actuación en el Teatro IEM de "Los Carreteros"		53
<i>XI Festival Bienal de Música Chilena.</i> Nómina del Jurado de Selección, e información sobre los conciertos de selección, tanto sinfónicos como de cámara, nómina de las obras seleccionadas para los Conciertos finales y de las obras que pasan a integrar la "Antología de los Festivales de Música Chilena"		54
<i>XV Temporada de la Orquesta Filarmónica Municipal.</i> Programas, comentarios y críticas del Primer al séptimo concierto de la Temporada, nómina de los Directores invitados		56
<i>Conciertos y Recitales del Instituto Chileno Alemán de Cultura.</i> Recital de Lieselotte Gierth y Gerd Lohmeyer; Actuación del Noneto de Munich; Recital de Clara Fries y Lionel Party; Concierto del Cuarteto Santiago con Manuel Díaz y Angel Ceruti; Presentación del Quinteto de Vientos Hindemith; Recital de Herminia Racagni; Concierto del Conjunto Instrumental Estudiantil		58
<i>Conciertos del Mozarteum de Chile.</i> Presentación en el Teatro Municipal de la Orquesta de Cámara de Zurich; Recital de Fernando Valenti		60
<i>Conciertos de la Universidad Católica.</i> Comentarios de los tres primeros conciertos de la Orquesta de Cámara y programa del resto de la temporada		61
<i>Conciertos.</i> Recital de Margarita Laszloffy; Recital de Mary Ann Fones; Concierto del Cuarteto Santiago con Elvira Savi al piano; Recital de Elisa Alsina; Quinteto Hindemith y Ruby Ried en el Instituto Cultural de Providencia; Recital del pianista Byron Janis; Presentación en el Instituto Chileno-Italiano de Cultura de la pianista no vidente Livia Buoni y de la Orquesta de Cámara Femenina; Conciertos de Jazz de Earl Hines; Concierto de órgano y cuerdas en la Iglesia Evangélica Alemana		61
<i>Ballet.</i> Presentación en el Municipal del Ballet Imperial de Ceylán; Actuación de la Compañía de Danza Moderna de Paul Taylor; Iniciación de la temporada de ballet del Ballet Municipal; Actuaciones del Ballet "Zhok" de Moldavia		63
<i>Noticias.</i> David Serendero regresó a Chile después de realizar importante labor de investigación etnomusicológica en Hawái; Bailarines extranjeros en Chile; Coreógrafos chilenos triunfan en el extranjero; Líricos chilenos en el extranjero; Escuela de Ballet y Coreografía del Ministerio de Educación; Profesor Manuel Dannemann propicia la reactualización de antiguo ceremonial folklórico; La Universidad de Chile apoyará la creación de la Orquesta Sinfónica de Valparaíso; El compositor Oldrick F. Korte visita Chile; Cirilo Vila y Jorge Arriagada trabajan con Max Deutsch en París; Festival Lírico 1969; Creación del Departamento de Música		

TITULO DE LA INFORMACION **SINTESIS DE CONTENIDO**
Pág.

en Antofagasta; Regreso a Chile del Coro de la Universidad Técnica del Estado; Lucía Gana en el London Opera Center; Pomaire declarado Sede Nacional del Folklore; Música en los Colegios; Chile estará representado en la Segunda Exposición Trienal Internacional de Escenografía y Vestuario de Yugoslavia; Sra. Concepción de Anguita obtuvo la Medalla al Mérito de la Municipalidad de Los Angeles; Constituida Comisión Especial para la IV Conferencia Interamericana de Educación Musical; Cursos para compositores aficionados; Francisco Pino Koshik obtuvo el primer premio del Concurso 1969 de violoncello del Conservatorio de París; Samuel Claro realiza investigación sobre "Música culta en el período virreynal"; Mario Baeza, miembro del Jurado del Primer Concurso Latinoamericano de Coros; Gira de Jorge Urrutia Blondel por Ecuador y Colombia; Gira del Cuarteto Nacional de Cuerdas de Chile; Carla Hübner en el Carnegie Hall de Nueva York; Iniciación de la Temporada de la Orquesta Filarmónica de Temuco . . . 64

Notas del Extranjero. Creación de la Fundación Musical Von Karajan; Música en Compostela; Primera audición de nueva ópera de Henryk Czyz; Festivales de la Juventud en Bayreuth; Subasta de autógrafos de músicos famosos; Concurso de Órgano en Holanda; Canciones populares de Jan Masaryck; Monografía de Antonín Dvorak; Correspondencia de Janáček; Orquesta Nova de Londres; Canti Liturgici Ebraici; Primer Congreso de Educación Musical en Uruguay; Movimiento Beethoven 1770-1970; La Biblioteca Nacional de París conmemora el centenario de la muerte de Berlioz; La Pasión según San Lucas se estrenó en Buenos Aires; Concurso de composición para obras musicales dramáticas "Premio Musical Guido Valcarenghi"; Primeras audiciones mundiales en Alemania Federal durante 1969; VI Festival Nacional de Música Religiosa 1969, Semana Santa en Popayán, Colombia; Cursos Internacionales de Música Nueva en Darmstadt; Premios de la Academia Charles Gros 71

Nº 108, Julio-Septiembre de 1969

XXVIII Temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile. Comentarios y críticas del primer al séptimo concierto de la Temporada 67

Temporada de Cámara 1969 del IEM. Dos conciertos del Quinteto Hindemith; Ciclo de los Cuartetos de Beethoven por el Cuarteto Santiago y otros conciertos por el mismo conjunto; Recital del tenor alemán Hanno Blaschke en el Teatro IEM; Actuación del Quinteto de Bronces 67

Presentaciones folklóricas. Presentación del Conjunto Cuncumén; Actuación del Ballet Pucará; Homenaje a la folklorista chilena Gabriela Pizarro; Presentación del folklorista argentino Jorge Cafrune 69

Primer ciclo de Conciertos 1969 del Conservatorio Nacional de Música. Programas y nómina de los alumnos de los siguientes cursos: Curso de Música de Cámara del Profesor Tapia-Caballero; Curso de flauta del profesor Juan Bravo y de arpa de la profesora Clara Passini; Cursos básicos de canto de las profesoras Lila Cerda, Elvira Savi y Georgeanne Vial; Curso de piano de la profesora Iña Vivado; Curso de flauta del profesor Bravo y de clarinete del profesor Luis Herrera; Recital de Karin von Oepen, del curso de la profesora Flora Guerra; Curso de piano de la profesora Cristina Herrera 70

Orquesta Filarmónica Nacional. Comentarios y críticas sobre el "Réquiem" y del Décimo al décimocuarto y último concierto de la temporada 71

Ballet Nacional Chileno. Iniciación de la Temporada de Invierno en el Teatro IEM, información del programa; Estreno de "Catrala Desciende" con coreografía de Patricio Bunster 72

Ballet Municipal. Estreno de "El Corsario"; Críticas sobre "Noche Transfigurada";

TITULO DE LA INFORMACION	SINTESIS DE CONTENIDO Pág.
Estreno de "Cascanueces"; Estreno de "Annabel Lee" y "Tragaluz"; Presentación en el Taller de Las Condes	73
<i>Conciertos y Recitales del Departamento de Música de la U. Católica.</i> Recital de clavecín de Lionel Party; Concierto de Música Antigua; Concierto de la Orquesta de Cámara; Concierto del Quinteto Hindemith; Recital de Philip Lorenz y Ena Bronstein; Concierto de la Orquesta de Cámara, Quinteto de Vientos y grupo instrumental; Música Veneciana del Renacimiento, por el Conjunto de Instrumentos de Viento "Giovanni Gabrieli"; Recital de Mario Miranda; Recital de música checa por el tenor Hans Stein, la clavecinista Ruby Ried y el Quinteto Hindemith; Presentación del Cuarteto de Cuerdas de la U. Católica; Recital de Eva Graubin y Roberto Bravo	74
<i>Instituto Chileno Alemán de Cultura.</i> Concierto de Carmen Luisa Letelier, Manuel Díaz, Pauline Jenkin y Jaime Escobedo; Actuación del Conjunto de Percusión "Rhythmus"; Concierto de órgano de Miguel Letelier; Recital del tenor Hanno Blaschke; Actuación del Cuarteto Dornbush de Francfort	76
<i>Conciertos en la Biblioteca Nacional.</i> Concierto de Música de Cámara de Bahms; Presentación del Quinteto de Bronces Chile; Actuación del Quinteto Hindemith; Recital de Frida Conn; Música de los siglos xv al xvii por el Conjunto de Instrumentistas de Bronce "Giovanni Gabrieli"	78
<i>Mozartium de Chile.</i> Presentación del "New York Woodwind Quintet"; Concierto de Antonio Janigro, Orquesta de Cámara de la Universidad Católica y el pianista chileno Mario Miranda	78
<i>Conciertos.</i> Ciclo de obras Barrocas en la Escuela Moderna de Música; Recital de Roberto Bravo en el Teatro Municipal; Recital de Witold Malcuzyński en el Teatro Municipal; Concierto de los Percusionistas de Estrasburgo; Dúo Cerubito-Dávalos en el Teatro Municipal; Recital de Eva Graubin y Roberto Bravo	80
<i>La Música en el Sur del País.</i> Conciertos y Recitales en el Instituto Musical Bach de Talca; Segundo Concierto de la Orquesta Filarmónica de Temuco; Conciertos de la Orquesta de Cámara de la Universidad de Concepción	81
<i>Noticias.</i> Claudio Spies gana galardón en EE. UU.; Concurso de afiches para la Orquesta Sinfónica de Chile; El Conservatorio Regional de Música de Arica pide apoyo para crear una Orquesta Sinfónica; Volvió de Rusia pianista Roberto Bravo; El Quinteto Hindemith obtiene el Premio de la Crítica; Escuela Musical Vespertina de la U. de Chile, celebró su décimo aniversario; Eugenio Balukin, maestro ruso de danza, permanecerá seis meses en Chile con el Ballet Nacional Chileno; Conmemoración del centenario de la muerte de doña Isidora Zegers; Chile gana Diploma de Honor en la Segunda Trienal de Escenografía y Vestuario de Teatro, en Novi-Sad, Yugoslavia, 1969; Concurso Latinoamericano de Coros en Tucumán; Jorge Urrutia Blondel miembro de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile; Algunas opiniones de la prensa alemana sobre actuaciones del pianista Oscar Gacitúa; Eric Salzman ofrece en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales la anticonferencia "Zorros y puercoespines"; Presentación del Trío Francés de Cuerdas; Jornadas Nacionales de Orientación Profesional; Samuel Claro habla sobre "La Música Virreinal en el Nuevo Mundo"; Premio de la Crítica a Hilda Riveros	82
<i>Notas del Extranjero.</i> Estreno Mundial de la primera parte de la Misa Rusa, de K. Penderecki; Operas sobre el cosmos; Curso de música electro-acústica en el Conservatorio de París; estreno de obras del Grupo de Cinco Compositores Catalanes; Centros de estudio, de práctica y análisis de la nueva música en Holanda; Segundo curso de Folklore Internacional; Congreso Internacional de Musicología en Bonn para conmemorar el bicentenario de la muerte de Beethoven	85
<i>In Memoriam.</i> Enrique Iniesta. (1906-1969)	87
<i>In Memoriam.</i> José Uribe. (1939-1969)	87