

El compositor Alfonso Letelier

(Discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile el 20 de Octubre de 1966)

por *Domingo Santa Cruz*

No es tarea fácil aunque lo parezca la que se me ha encargado de recibir en nuestra docta institución al compositor Alfonso Letelier; y nó porque resulte dificultoso reseñar su dilatada actividad en el terreno de la vida artística y en el más general de las labores universitarias, sino porque al pretender hacer algo vivo y traer aquí evidencia acerca de la calidad estética de su obra, me hallo con la limitación de tener que ocuparme de algo que, aparte del compositor mismo, o de quien haya estudiado especialmente su producción, ésta permanece en el terreno de los recuerdos, y de recuerdos que a menudo se espacian en el tiempo total de una vida.

Los que nos ocupamos de música estamos siempre frente a estas limitaciones. No ocurre así cuando llega a los sillones de la Academia algún artista plástico cuyas obras están en talleres, casas o museos, o se han visto en exposiciones retrospectivas; mucho menos aún cuando se trata del escritor, de quien podemos citar textos y dar así impresión viva y auténtica de cuanto ha creado.

Por fortuna para nosotros, en los tiempos recientes, se ha introducido la práctica del uso de grabaciones¹. Con ellas innovaré hoy en forma desusada y, así las propias obras del compositor, escuchadas en algunos fragmentos indispensables, nos dirán mejor que ningún otro testimonio cuáles fueron las razones que la Academia tuvo para elegirlo como miembro de ella. Ricardo Wagner dijo en uno de sus escritos que la música sólo se explica con la música, y si este hombre que tanto escribió acabó por reconocer la deficiencia de la palabra respecto del arte de los sonidos, no estoy descaminado al pensar que escuchando música sabremos acabadamente acerca de la evolución y los métodos y, sobre todo, acerca del espíritu que informa la obra del nuevo académico Alfonso Letelier.

Comenzaré por decir que estudiar su obra me ha resultado gratísimo. Nunca la había escuchado así, si se puede decir en serie, ni había tenido oportunidad durante muchos días de oírla sosegadamente con sus partituras originales, y por lo tanto compenetrándome a fondo de lo que representa. Pese a que conocía muchas de ellas a lo largo de años, no recordaba tantas cosas bellas como he ido encontrando en cada terreno en que el compositor incursiona. Y cuando hablo de años, hablo de algo muy sugerente que me

¹ Las referencias a audiciones de obras necesariamente deben aquí entenderse reemplazadas por los ejemplos pautados de la presente publicación.

ha sido ahora revelado como misteriosa coincidencia: pese a la diferencia de edad, (13 años en que yo aventajo a mi nuevo colega de la Academia), entramos oficialmente juntos en la vida pública de los conciertos, en el mismo año y mes: Diciembre de 1928. Letelier con apenas 16 abriles estrenaba su primera obra bajo la dirección de Javier Renjifo y una orquesta ocasional que existía en el Club de La Unión, y yo, novel profesor de Análisis y de Historia de la Música en el Conservatorio Nacional, presentaba mis "Viñetas" para piano en una audición, para mí memorable, de música de cámara, organizada por Carlos Isamitt en el Partenón de la Quinta Normal, hoy día Museo de Arte Contemporáneo.

Esta rara e ignorada circunstancia hace que sienta a Alfonso Letelier como un hermano menor con quien hemos recorrido juntos 40 años; casi una vida.

Por otro lado, esta hermandad ha sido señalada en más de una ocasión con referencia a la línea estética que ambos hemos seguido. Vicente Salas Viu, en su excelente obra acerca de la creación musical en Chile durante el presente siglo, establece grupos de compositores y traza una línea que uniría en muchos aspectos a Alfonso Leng, a Letelier y a mí. Quedaría yo en la buena compañía de estos excelentes Alfonsos, buenos músicos ambos. La observación del musicólogo establece una actitud común entre nosotros, que tiene mucho de mística y que se aleja del orfebre de bellezas perfectas y exteriores, para ir derechamente hacia algo íntimo y medular. Seríamos así un grupo romántico, más fáustico que apolíneo. Los tres tenemos preferencias análogas, pedimos a la música algo que no permite tomarla objetivamente ni entretenerse con ella. La línea continuaría en los jóvenes de ahora con la búsqueda dramática, por ejemplo, de León Schidlowsky.

¿Cuándo nos conocimos con Alfonso Letelier? Debió ser poco después de nuestra coincidente aparición pública. Cierta día vino a verme y trajo una Misa para coro mixto, órgano y orquesta de cuerdas. Me pareció un joven de talento, de buen gusto, con quien coincidíamos porque, precisamente, había yo tratado y aún ejecutado en una especie de pre-presentación, antes de los 20 años, un "Te Deum" para iguales recursos. Afirma Alfonso le dí indicaciones útiles y luego asistió a mis clases de Historia de la Música que contribuyeron a abrirle horizontes desconocidos. Lo recuerdo de inmediato con una simpática y espontánea amistad y un "tu" rápidamente establecido que borró años y jerarquías. Alfonso Letelier, en ese entonces, había concluido sus estudios secundarios en los Padres Alemanes (Padres del Verbo Divino), lo que despertó en él un invariable y definitivo interés por la cultura germana. Cursaba Agronomía en la Universidad Católica, profesión indicada en quien debía un día heredar tierras en ese paraje idílico de sus mayores, la Hacienda que circunda el lago de Aculeo, joya del valle central de Chile. Seguía esta profesión no por exigencia familiar sino por una especie de deber y de amor entrañable al campo y a la naturaleza, amor que se trasluce a cada momento en su obra.

Nuestro académico no tuvo manifestación pública hasta 1936, en que la orquesta de la Asociación Nacional de Concierptos Sinfónicos, dirigida por Armando Carvajal estrenó su "Balada y Canción", con la contralto Marta Petit de Huneus. Eran éstas dos obras originalmente escritas con acompañamiento de piano, que el compositor orquestó. Ese mismo año Alfonso Letelier figura entre quienes fundamos la Asociación Nacional de Compositores, cuyo primer Presidente fue su maestro Humberto Allende y Secretario el que habla.

Letelier toma contacto con la enseñanza en 1940, al establecerse en Santiago la Escuela Moderna de Música que funda con Elena Waiss y los compositores René Amengual y Juan Orrego Salas. Poco tiempo más tarde me correspondió invitarlo, y aún forzarlo, a que asumiera responsabilidades docentes en nuestra Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Enseñó en ella Armonía Superior y luego Composición en el Conservatorio Nacional de Música. Su actuación serena y prestigiosa me hizo pensar, al abandonar yo transitoriamente el Decanato en 1952, (decanato que ya era de la actual Facultad de Ciencias y Artes Musicales), que Alfonso Letelier podía mejor que nadie asumir la responsabilidad musical en el Consejo Universitario. Me substituyó así hasta la presentación de mi renuncia, un año más tarde. Luego fue elegido Decano en propiedad por tres períodos sucesivos. Alfonso Letelier tuvo así la representación superior y dirección de los asuntos musicales del país por espacio de 10 años. Al alejarse, voluntariamente, en 1962, de nuestra Facultad, la Corporación le testimonió su reconocimiento confiriéndole los títulos honorarios que la Universidad reserva para quienes la han servido con brillo y abnegación.

No creo ahora el momento de hacer una reseña completa del trabajo universitario de nuestro Académico porque es fundamentalmente al compositor a quien recibimos hoy y de quien tengo encargo de ocuparme. Baste decir que Alfonso Letelier afrontó tiempos muy difíciles para la vida musical y supo salir airoso de ellos; asumió el cargo de Vice-Rector de la Universidad, en el cual prestó una colaboración desinteresada y leal al Rector Gómez Millas que la gobernó durante su decanato.

* * *

Como compositor, Alfonso Letelier no es un hombre de prolificidad exagerada: escribe constantemente y eso se ve cuando uno llega de improviso a visitarlo pero no entrega a granel lo que produce. Está siempre, aún cuando se ocupe de asuntos agrícolas, con papeles de música al lado y con el piano abierto, frente a borradores, de esos borradores que sólo los compositores entendemos.

La obra de nuestro nuevo colega se reparte en varios campos y, como señalaré más adelante, es en gran medida obra dramática, entendiendo por ello composiciones relacionadas con la literatura y en general con ideas o asuntos extramusicales. Para piano tiene buen número de composiciones, que empiezan en la niñez del músico y llegan hasta las excelentes "Variaciones

en Fa" incluidas en el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea celebrado en Salzburgo en 1952, y una serie reciente de piezas estrenadas en Europa por Herminia Raccagni. Para canto y piano, y para coro, el compositor ha entregado abundante producción. En el terreno coral, Letelier es uno de los pocos chilenos que ha logrado penetrar en el alma popular sin bajar por ello de categoría. 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. Uno oye esta música en todas partes de Chile, en los innumerables coros que forman hoy impresionante madeja en el suceder musical del país. Luego, como ocurrió a Edvard Grieg, alguien un día preguntará si "Pinares" no era una melodía popular que Alfonso Letelier recogió en las riberas del lago familiar . . .

Para música de cámara Letelier ha dado un Cuarteto de Cuerdas, (con cuya dedicatoria me honro), otro para saxofones; sonatas para violín y piano, viola y piano y, en un campo más ancho del género, sus admirables "Cuatro canciones de cuna" para contralto y pequeña orquesta. Luego los "Vitales de la Anunciación" para soprano, coro de mujeres y orquesta de cámara, y una obra reciente "Estancias Amorosas" para voz y cuerdas, estrenada en Osorno hace algún tiempo.

Para orquesta sinfónica, Letelier nos aporta la "Suite Grotesca" (que fue para piano), un Divertimento, la "Suite Aculeu" encargada por la orquesta de Louisville de Estados Unidos y grabada en ese país y unas "Cinco Piezas" todavía no estrenadas.

Con participación de solista, coros y orquesta, el compositor presentó hace años lo que llama "Movimiento Sinfónico la Vida del Campo", para piano y orquesta, obra premiada en el Concurso del Cuarto Centenario de Santiago; luego el gran friso trágico "Los Sonetos de la Muerte", para soprano y orquesta. Además un concierto para guitarra y orquesta. Letelier, concibiendo una forma intermedia de ópera-oratorio, (así la denomina), trabajó el drama sacro de Paul Claudel "Tobías y Sara" del cual, como ocurrió con una ópera escrita en su juventud, "María Magdalena", sólo terminó el primer acto.

* * *

¿De dónde viene Alfonso Letelier como músico? ¿Cuál ha sido la tónica predominante en él? ¿Estas son las materias que hoy más nos interesan.

En la formación del compositor, él mismo ha declarado, su madre tuvo gran influencia. Al terminar "Sonetos de la Muerte" los dedica a ella, con quien, según expresa: "Mi música vive en deuda permanente". La música vendría así del lado predominantemente vasco, y quien mire a Alfonso Letelier con una boina puesta, en las márgenes del lago de Aculeo, pensará en un auténtico pescador del Golfo de Vizcaya. En la niñez se formó músico junto a su propia familia, en una vida apacible rodeada de bellezas; de

montañas a las cuales desde niño se acostumbró a trepar, a pasar semanas enteras mirando y admirando la naturaleza y la tierra desde lo alto. Esta formación intensamente artística la reforzó Alfonso Letelier de una manera poderosa al relacionarse con la familia de su esposa, la familia Valdés Subercaseaux, habitantes también de otro paraje idílico, la antigua "Chacra Subercaseaux", ubicada en lo que se llama "el llano", saliendo camino a San Bernardo.

El ambiente, que yo tuve la fortuna de conocer, creado en torno a la mansión del ilustre pintor, hombre público y diplomático don Ramón Subercaseaux, era de un señorío y refinamientos únicos. La desaparición de esa casa y del parque que la rodeaba constituye un inconcebible crimen. Junto a la residencia principal había otra casa cuyo centro, una antigua bodega, lo formaba un inmenso recibo con dimensiones catedralicias, lleno de tapices, de muebles preciosos, de penumbras en que grandes árboles dibujaban siluetas. Allí había un órgano auténtico, de tubos, propiedad de don Horacio Valdés, suegro de nuestro Académico que tocaba en él. En torno a ese instrumento se concentró el interés musical de toda la antigua estirpe. Oí junto a este órgano, un prodigioso y pequeño conjunto coral de la familia, dirigido por Alfonso. Para este coro no había dificultades, ni de entonación ni de ritmo ni de armonía. Asombraban cantando música del Renacimiento así como música contemporánea y obras chilenas, todas de gran dificultad. Varios compositores les escribimos coros especiales para ellos. Recuerdo la admiración de muchos extranjeros cuando de improviso, en cualquier reunión musical, el "Cuarteto Letelier-Valdés", (que creían era un superficial pasatiempo fraternal), aparecía cantando con una seguridad y una maestría que pocas veces he vuelto a encontrar en el país o fuera de él. De estos medios privilegiados surgió el compositor que hoy día recibimos en la Academia.

* * *

Lo extraordinario es que, frente a este cuadro idílico que haría pensar en un compositor apacible, orfebre sereno a lo Haydn o alado como Mendelssohn, uno se halla con un creador atormentado, dramático. En su obra surge a cada paso la vena desolada de quien comunica a través de la música hondos dolores y patéticas desesperanzas.

Como fuente de angustias, pocas hay tan abundantes como las que el compositor ha captado musicalmente en la identificación de su sentir con la soledad bíblica de Gabriela Mistral. Los "Sonetos de la Muerte" escritos por Letelier en un lapso de cuatro años, años que fueron ensombrecidos por el repentino fallecimiento de su hermana Consuelo, a quien le unía un gran afecto, es una de las obras de mayor hondura y dramatismo de la música chilena. El compositor se hunde en ella en forma tan propia de nuestro arte, que por momentos parece olvidar la presencia de esa "voz de mujer", —no

dice cuál ni de qué registro es esa mujer que se lamenta desgarrada— y da rienda suelta a una vena sinfónica de gran vuelo. Se podrían representar estos “Sonetos de la Muerte” en un soliloquio como el “Erwartung” de Schönberg o, lo que he solido sugerirle, añadir un coro que glosara las intervenciones espaciadas de la cantante.

SONETOS DE LA MUERTE
II

Ej. 1

$\text{♩} = 178 (\text{♩} = 60)$

DESASOSEGADAMENTE

6ª baja

1

mf *d. mf cresc.....*

etc.

La veta trágica de Letelier no tiene mejor manifestación que la expresada en este gran friso. Los tres sonetos son separados, pero a la vez hay un nexo no sólo de estilo sino aún temático que los acerca y funde en un total clamor al cielo ante tanta desventura. No es posible ahora ir a un análisis de fondo de la extensa partitura. Tomaré algunos ejemplos del segundo soneto que, como el tercero, es de una fisonomía especialmente sólida y lograda.

Miremos el comienzo: uno cae sin preámbulos en la ansiedad del compás de suyo inquieto de 5/4 que subrayan los bajos amenazantes, en medio de los cuales surge de improviso en el cuarto compás la célula temática que ha de circular por toda la obra. (Ej. 1).

A tanto drama inquieto sucede la expectación de lo que ha de venir y la mujer, sobre ricos acordes tenidos, canta la primera estrofa del Soneto:

Este largo cansancio se hará mayor un día,
y el alma dirá al cuerpo que no quiere seguir
arrastrando su masa por la rosada vía
por donde van los hombres contentos de vivir...

la densidad armónica logra efectos de íntimo drama en el juego de las disonancias que profetizan la hora de la muerte. Al final del mismo Soneto,

Ej. 2
LENTO $\text{♩} = 40$

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first two lines of the sonnet. The vocal line begins with a circled '1' and a dynamic marking of *p*. The piano accompaniment features a complex, dissonant texture with a circled '1' and a dynamic marking of *pp*. The second system shows the vocal line and piano accompaniment for the next two lines. The vocal line begins with a circled '2' and a dynamic marking of *mp*. The piano accompaniment continues with a circled '2' and a dynamic marking of *p*. The lyrics are written below the vocal line.

p Este lar-go can-san-cio se ha - ra ma-yor un dí - a *p* y el
al ma-di-rá al cuer - po que no quie - re se - guir etc.

ésta ha llegado y la voz, sobre una especie de redoble en el compás inicial, canta el reconocimiento de la fatalidad ineludible: "y roto el pacto enorme, tenías que morir...". Todo cae hacia la nada; el implacable pulso del Do obstinado con la oscilación lenta del Sol-Fa, que en modo magistral crea una soledad sin remedio, en armonías cambiantes que se disuelven en el acorde de Do, despojado de todo, reducido a la quinta vacía. Nótese el bello efecto del Re natural en que la voz concluye.

Ej. 3

y ro-to el pacto en-or-me — te-ni - as que

mo - rir

apenas rall..... pp

¿De dónde pudo venir tanta tristeza, tanta ansiedad en un hombre que más bien ha andado "por la rosada vía", en el mejor sentido, que por las negruras catastróficas que el destino depara a tantos seres humanos?

El compositor explica su angustia y desasosiego como una angustia metafísica fundamental. Alfonso Letelier, que parece siempre apresurado y como volando por encima de las cosas, (volando como sus bien amadas mariposas que colecciona y estudia) es un ser que pensó desde muy niño, que meditó, que examinó su verdad y la sintió más allá de lo que se tiene de ordinario por tal. Dudó, pasó inquietudes espirituales. Cierta día cayó en sus manos la obra magnífica de Unamuno "El sentido trágico de la vida" y se sintió interpretado. Es la honda visión de los místicos españoles; la congoja, la

soledad del alma de San Juan de la Cruz, de Santa Teresa y del vasco Ignacio de Loyola, vasco como Unamuno y como nuestro nuevo académico.

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 cantar con la suma libertad de quien, establecido el horizonte, (y pienso en el Lago de Aculeo mirado desde los cerros altos que permiten ver las nives andinas al fondo), se lanza a cantar y canta sin fin hasta que alguna nube pasajera lo trae a la realidad. Miremos (Ej. 4) ese maravilloso comienzo del movimiento lento de la Sonata para viola y piano. ¿Hacia dónde va el instrumento? Es un dispararse al infinito.

Ej. 4

SONATA PARA VIOLA Y PIANO

LENTAMENTE

p molto espress.

poco cresc.

pp

etc.

He dicho que Letelier ha vivido con las angustias de los místicos. Lo místico es su segunda característica esencial; pero no lo místico de sacristías ni de señoras beatas sino que la presencia de Dios y la reverencia del hombre frente a El. Como expresión auténtica de esta piedad es el canto gregoriano, lo excelso. Hoy lo vemos campeando por defender este fundamental tesoro, frente a una barbarie populista que asoma demasiado, en la preocupación de "la recherche du temps perdu" que inquieta al catolicismo post-conciliar. Letelier venera lo gregoriano; las volutas y melismas del gradual se advierten en su obra más aún de lo que con intención citó, el lenguaje modal es constante, y en ello quizás su maestro Humberto Allende colaboró, con aquello del "modo menor inverso" de Riemann, en el que creía a pie juntillas. El comienzo de la Salve gregoriana llena todo el III Soneto de la Muerte. Pero en ninguna obra es tan manifiesto el hálito gregoriano como en la cantata "Vitrales de la Anunciación", para soprano, coro de mujeres y orquesta de cámara. Procede esta música de una condensación de lo más esencial de los interludios incidentales para el drama sacro de Claudel "L'Annonce fait à Marie". Letelier pensó en *vitrales* y en ello apuntó a lo que, en mi sentir, es más esencialmente místico, junto con la música, en el oficio sagra-

do de una catedral. ¿Quién, entrando a la maravilla de Chartres, Notre Dame de París, Bourges, Strasbourg o Freiburg no ha sentido la hermandad mística de esos orfebres de los vidrios multicolores emplomados y la polifonía gótica, llena de gregoriano?

Letelier se vuelve aquí orfebre "maître verrier" medioeval y recurre al gregoriano puro a ratos, o al armonizado (*Rorate coeli*), y también a reconstituciones polifónicas como el "organum quadruplum" del comienzo. La orquesta que emplea está, como sonoridad, algo cerca de la línea que hoy hace admirar al "Conjunto de Música Antigua" de la Universidad Católica de Santiago. Pero también el compositor es él mismo y el drama aparece, pero como sublimado. Pueden verse los compases iniciales del *Vitral* (Ej. 5).

Ej. 5
LENTO

VITRALES DE LA ANUNCIACION

El canto del oboe nos acerca indudablemente al motivo que abre los cantares de la "Cantata de Navidad" de Juan Orrego-Salas, otra obra bellísima de Chile. Pero en Letelier las inevitables séptimas mayores ponen, en vez del arrobamiento de Orrego ante el pesebre, una dulce angustia aterciopelada en el sonido velado de las cuerdas. Este lenguaje místico-dramático se hace de una intensidad magnífica en el canto del ángel (Ej. 6).

Otro aspecto relacionado con la esencia de la vida del compositor y con el acentuado ambiente de ternura familiar en que desarrolla su actividad, es la poesía íntima del hogar. Hace años, muchos ya, tuvimos oportunidad de

conocer sus "Canciones de cuna"; eran entonces sólo tres y venían como amorosa contribución paterna al primer hijo, el ahora joven colega compositor como su padre. En el Boletín Mensual de la Revista de Arte (Diciembre de 1939) celebré estas obras que ahora siguen pareciéndome de gran calidad. En esa ocasión dije, entre otras cosas: "Alfonso Letelier, cuyo primer vástago hace poco hemos celebrado, nos transmite el arrobamiento del padre en una música llena de unción y de recogimiento cariñoso con que

Ej. 6 con emoción

mf Yel Ver bo se hi zo

f car ne y ha bi to entre nos o tros

mf

señala este primer hijo suyo de carne y hueso. La madre canta una imaginaria siesta de niño en el ambiente velado de pocos instrumentos: quinteto de cuerdas, arpa, flauta, clarinete y una pequeña dósis de celesta. Es un conjunto hasta visualmente elegante, que no hace ruido y que mece con ondulación aterciopelada una materia sonora pulida hasta el refinamiento".

Luego describí el nexos íntimo de estos suaves poemas en los que el primero es "como el prelude muy breve de este amoroso cuidado"; el segundo, que tuve por el mejor, es un canto, ante el niño ya dormido, en que Gabriela Mistral señala "Cuando yo te estoy cantando, en la tierra acaba el mal, todo es dulce cual tus sienes, la barranca el espinar". "Hay en estas canciones un balanceo tan delicado de acordes y contracantos que surgen como del fondo de un lirismo contenido, que nos hace pensar en un madrigal cuya letra quisieran a cada paso declamar los instrumentos". Así señalé lo que muestra el (Ej. 7).

Ej. 7

SUAVIDADES

MUY TRANQUILO #50
VOZ

PIANO REDUCCION

Cuan-do yo tees toy can-tan - do en la tie - ra

rall. a tempo

a-ca ba el mal To does dul - ce cual tus sie - nes,

Tempo I

la banan - ca, el es-pi-nqr. Cuan - do yo

tees toy cantan - do se me bo - ra la crueldad, etc.

mf

La madre "que es música avezada" ante el niño dormido canta en el tercer poema una canción bastante desarrollada y hasta "se acuerda de cierta tonada chilena cuya melodía quiere grabar en el niño como para que beba las raíces de lo nuestro".

Ej. 8

LA NOCHE (de las "Canciones de Cuna")

$\text{♩} = 50$ *expresivo pero con gran sencillez*

VOZ
Por-que duer.mas hi-jo mi - o el ca-mi.noen - mu -

CL.
VLA.
VCL.
ARPA
y CONTRA.

- dació - na - die gi-me si-noel ri - o na -

- die - xis - te - si - no yo

poco rall.

El acunar es algo que viene a menudo en Letelier. En el primer Soneto de la Muerte la orquesta es la que, al decir la cantante que "la tierra ha de hacerse suavidades de cuna al recibir tu cuerpo de niño dolorido", toma una blandura poética propia de las canciones ya citadas. ¿Y no es en el fondo una canción semejante la melodía citada antes, "Pinares", coral difundido en todo el país y como ya expresé, un caso de traspaso a lo folklórico? Las simples armonías de este coral son de una sencillez y buen gusto notables.

Lo anterior nos trae ahora a otro tema que hemos tratado frecuentemente con Alfonso Letelier: su entronque con lo chileno, con el folklore. Pongo así, separadas ambas características porque ser chileno y componer música de este país es algo imposible de evitar en cualquiera de nosotros, y vestirse con manta y espuelas es ya tomar posición pública de nuestra afición por el arte espontáneo del pueblo. Lo chileno —y es bueno repetirlo— no va apa-

rejado ni al traje, ni a la guitarra o la chicha: está en el aire que respiramos, en las cordilleras nevadas y en el horizonte marino más dilatado del planeta; está en nuestro modo de ser, en el carácter. Todo esto nos lleva a un tipo de melodías, a preferencias armónicas que acercan a los compositores entre sí, aún a quienes siguen, o creen seguir, servilmente, las capillas que cada día se desplazan mutuamente con mayor rapidez. Letelier es chileno

Ej. 9 LENTO pero no demasiado PINARES

Soprano: El pi - nar al vien - to vas - toy ne - gro on - du - na
 Trombone: y me - ce mi pe - na con can - ción de cu - - - na

como todos, nada más. Por añadidura *ha solido* emplear elementos folklóricos auténticos o fabricados sobre los modelos campesinos. En un discípulo de Humberto Allende esto no es curioso, y en él menos aún por su vinculación con una zona especialmente rica en folklore como los valles en que se halla o circundan Aculeo.

Contados son los casos de empleo folklórico o folklorizante en Letelier: el movimiento lento de su Cuarteto; la ya citada referencia al "Cantar eterno" (Ej. 7); el muy bello y extenso trozo de "La vida del campo" en que el piano solista, el arpa y la orquesta toda crean un ambiente de cueca admirablemente evocada. Aquí Letelier se hace más impresionista y se aproxima a lo que solía hacer Bisquertt en forma no tan elegante. Un caso, que ya cité, muy afortunado, es la transcripción de "La Palomita", que he admirado desde los ya lejanos días del "Cuarteto Letelier-Valdés". (Ej. 10).

Alfonso Letelier ama la naturaleza. Lleva este amor en la sangre y por fortuna es un hombre de campo para quien el paisaje no se reduce a las cuadradas sembradas o a los animales pastando sino que es una maravilla de Dios. Sabemos que, por añadidura, nuestro académico es un experto en zoología. La evocación visual es sumamente frecuente en Letelier. Las montañas, los árboles, las flores, y sobre todo *su lago*, le prestan motivos sugerentes que uno descubre con significado cuando las palabras nos dan la clave. Son co-

mo temas o sonoridades permanentes que asoman apenas hay por qué. Los he visto a través de todo. "Tobías y Sara" daría un catálogo temático que sigue hasta las obras recientes. Vale aquí citar, aunque muy fragmentariamente, el comienzo del segundo movimiento de la Suite "Aculeu" (Ej. 11) "El Lago".

Ej. 10 LA PALOMITA (fragmento)

TRANQUILO
SOPR. Y CONTR.

Que bo - ni - ta que can - ta - ba la pa - lo mi - ta en

TEN. Y BAJ.

su ni - do, ta pa - lo - mi - ta en su ni - do etc.

Ej. 10 b LA PALOMITA (fragmento)

ALEGRO VIVO
SOPR. Y CONTR.

Si ay ay ayl mi pa - to - mi - ta me ha

TEN. Y BAJ.

Si ayay ay ay ay mi pa - to - mi - ta palomí - ta me ha

ro - ba - do to - del al - ma etc.

Ej. 11

ACULEU

LENTO (♩ x 54-56) en ambiente helado

VL. 1^a y 2^a

con sord. ppp

VLA.

pp

VCL.

pp

CB.

pp

COR. 3^o

pp

COR. VLAS.

¿Hay aquí impresionismo? Sí. Si por tal entendemos la atmósfera diáfana del amanecer, evocada en esas delicadas superposiciones tonales bajo el horizonte largo de un Re sobreagudo y el grito triste de los “hualas”, patitos que se esconden en matorrales y asoman con el alba. Es otro lenguaje que el de Debussy, con cuyo lenguaje Letelier no comulgó desde joven.

Y como final, pensando en que la extensión ya larga de este acto no permite mayores prolijidades, diré algo de lo que otro músico, con más detención estudiará un día a fondo: el lenguaje del compositor.

Letelier, como preferencia, está más en el lado derecho del Rhin que en el izquierdo. Esto cuadra con lo que antes señalé de sus inclinaciones fáusticas. Lo dramático y trascendente nos viene de España pero con ropaje enhebrado desde el gran Tomás Luis de Victoria a Bach, Wagner y Schönberg. Letelier ha ido enriqueciendo su armonía a través de la inevitable visión que el mundo de hoy recibió del autor del “Sobreviviente de Varsovia”. Así, el tonalismo tradicional que hereda nuestro músico de su maestro, Allende, se hace primero equívoco, luego decididamente politonal y ahora a cada paso atonal recogiendo experiencias sonoras de la composición serialista. No adopta Letelier ningún esquema dogmático: hace lo que quiere y donde vie-

ne al caso. A mí me parece lo más real y sano en este mundo de hoy aficionado a matricularse. Hindemith influyó en Letelier evidentemente con su contrapunto implacable y el uso renovado de antiguas formas. El primer movimiento del poema sinfónico "Aculeu" se acerca al compositor alemán; así mismo el dinámico "Divertimento". ¿Cómo serán sus obras próximas? He visto ya aparecer las gruesas rayas negras de los polacos de hoy. Será, también, interesantísimo ver, qué ocurre cuando el hijo compositor navegue acá junto al padre . . .

Como trabajo de música pura, las "Variaciones en Fa" presentan bellezas magníficas. Veamos el tema mismo que es como un compendio del lenguaje de Letelier cuando escribe depurado y sin doblajes. Es un excelente ejemplo de cuidadoso refinamiento.

Ej. 12
TEMA

VARIACIONES EN FA

Las variaciones de este tema pasan por todas las posibilidades: diáfanas, densas, lentas, rápidas, tonales, politonales, etc . . . al escucharlas uno constata no sólo el talento del autor sino que, además, su preparación que le permite ir donde quiere. Habría aquí que insertarlas todas o dedicar un estudio, (que bien vale hacer), comparándolas y precisando procedimientos. Sólo

lo dos pequeños ejemplos dan alguna idea. Se ha visto el tema; éste en la variación VII pasa, aumentado, al bajo y se complementa con el rico arabeSCO cromático de la mano derecha

Ej. 13
VAR. VII

VARIACIONES EN FA

Lento

luego vemos en la variación VIII* una volatilización contrapuntística sabiamente dispuesta de bellísimo efecto en su velocidad alada.

Ej 14
VAR. VIII

VARIACIONES EN FA

f con energía y con gracia

(muy articulado)

Mucho más habría que decir si uno se adentra a fondo en la obra de nuestro nuevo colega. Habría para mucho en el cotejar detalles, épocas, estilos y procedimientos, de un músico cuya obra es ya de rango asentado y

que lo muestra como un compositor seguro de lo que hace y, como he dicho, libre de tomar los recursos que necesita en cada ocasión.

En el arte hay dos aspectos que rara vez duran coincidiendo: el valor circunstancial y valor permanente. Este último sólo se aquilata como en los buenos vinos, con el transcurso del tiempo. La música es así, y por eso, para mirar la obra de un hombre y tener el convencimiento de declararla excelente, como ahora lo hago, fueron menester cuatro décadas y el sosiego del estudio. Ello me ha permitido la oportunidad de traer mis conclusiones ante un auditorio de tanta calidad como es el que aquí se halla reunido, y abrazar como colega, en una categoría que se añade a las muchas otras en que ya lo éramos, al compositor y gran amigo Alfonso Letelier.

Catálogo de la obra de Alfonso Letelier

Título	Opus	Fecha de composición	Editor	Manuscrito	Grabación
<i>Obras Sinfónicas</i>					
<i>Pequeña Suite para orquesta</i>		1927		MS	
<i>Baladas y Canciones</i>		1936		MS	
<i>La Vida del Campo</i> (Mov. Sinf. para piano y orq.)	Op. 14	1937	IEM ¹		R. C. A. Victor
<i>Suite Grotesca</i> (5 mov.) (Versión orquestal de la obra para piano)	Op. 6	1946	IEM		
* <i>Sonetos de la Muerte</i> (Poema dramático sobre textos de Gabriela Mistral) Gran orq. y voz de mujer	Op. 18	1943-1947	IEM		
* <i>Divertimento</i>	Op. 25	1955	IEM		
<i>Suite Aculeu</i> (Obra Sinf. en 2 mov. <i>Horcón de Piedra y El Lago</i>) (Encargo de la Orq. Sinf. de Louisville, EE. UU.)	Op. 27	1955-56	IEM		Orq. Sinf. de Louisville, EE. UU.
<i>Concierto para guitarra y orquesta</i>	Op. 31	1960-61	IEM		
<i>Estancias Amorosas</i> (Orq. y voz de mujer) Sobre poemas de Carmen Valle	Op. 34	1966	IEM		
Cinco Preludios para gran orquesta (En trabajo)		1966			
<i>Misa: Coro, órgano, cuerdas y maderas.</i> (Texto en castellano. En trabajo)		1966			

¹ Instituto de Extensión Musical de la U. de Chile.

<i>Título</i>	<i>Opus</i>	<i>Fecha de composición</i>	<i>Editor</i>	<i>Manuscrito</i>	<i>Grabación</i>
<i>Obras para orquesta de cámara y solista</i>					
<i>Misa para coro a 4 voces, cuerdas y órgano</i>	Op. 1	1930		MS	
<i>Cuatro Canciones de Cuna</i>	Op. 13	1939	ECIC ²		
<i>Vitrales de la Anunciación, para soprano, coro femenino y orquesta de cámara</i>	Op. 20	1950	IEM		R. C. A. Victor
<i>Música de cámara</i>					
<i>Fuga en Do menor</i> (Para Cuarteto de Cuerdas)	Op. 11	1933		MS	
<i>Cuarteto para Cuerdas</i>	Op. 12	1938-39	IEM		
<i>Sonata para viola y piano</i>	Op. 19	1949	IEM		
<i>Sonatina para violín y piano</i>	Op. 23	1953	IEM		
* <i>Cuarteto para Saxofones</i>	Op. 30	1958	IEM		
<i>Obras para piano solo</i>					
* <i>Tres Fugas: Re menor a 2 voces</i> <i>Mi bemol Mayor a 3 voces</i> <i>Sol Mayor a 4 voces</i>	Op. 2	1932		MS	
<i>Suite Grotesca</i>	Op. 6	1936	Revista de Arte		
<i>Tres Piezas Infantiles</i>	Op. 21	1947	Escuela Moderna de Música, Santiago		
<i>Variaciones sobre tema propio</i> (Ejecutadas en los Festivales de 1952 de la SIMC en Salzburgo)	Op. 22	1948	Roberto Barry, Buenos Aires		
<i>Cuatro Piezas</i>	Op. 32	1955	Dos han sido editadas por la Editorial del IEM		
<i>Cuatro Piezas</i>	Op. 33	1965	IEM		

² Edit. Cooperativa Interamericana de Compositores, Montevideo.

Obras para canto y piano

Tres Canciones: <i>Tristesse</i> <i>Madrigal</i> <i>Les Separés</i> Otoño (Texto de G. Mistral)	Op. 7	1933		MS
<i>Balada</i> (Texto de G. Mistral)	Op. 10	1936	Rev. de Arte, Tomo I Nº 4, Santiago, Chile	IEM
<i>Canciones Antiguas</i> (Tres Canciones)	Op. 24	1951	Pan American Union, Washington, D. C.	

Obras corales

<i>Ave María</i> <i>Tantum Ergo</i> <i>Madrigal</i>	Op. 4, Nº 1 Nº 2 Nº 3	1934		MS
* <i>Himno a Santa Cecilia</i>		1960		MS
69 * <i>Ocho Canciones para Coro</i> <i>Mixto: Villancicos Nos. 1, 2, 3</i> <i>Pinares</i> (Texto G. Mistral) <i>Canción de los Pinos</i> (Texto de M. Arellano) <i>La Palomita</i> (Popular) <i>Hallazgo</i> (Texto de G. Mistral) <i>Corderito</i> (Texto de G. Mistral)	Op. 9	1934-1939	ECIC	
<i>Mira ¡Oh Señor!</i> Motete a 4 voces		1935		MS
<i>Ave María Stella</i> (4 voces femeninas)		1942		MS
Cinco Canciones Para voces mixtas: <i>Villancico</i> <i>La Madre Triste</i> (Texto de G. Mistral) <i>Decires</i> (Texto Marqués de Santillana) <i>Nocturno</i> (Texto de Carmen Valle)	Op. 17	1951		IEM

<i>Título</i>	<i>Opus</i>	<i>Fecha de composición</i>	<i>Editor</i>	<i>Manuscrito</i>	<i>Grabación</i>
<i>El Velero</i> (Texto de Inés Letelier)					
<i>Cánon a 3 voces iguales</i>	Op. 28	1956		MS	
<i>Tres Canciones</i> (A 4 voces con textos de Oscar Castro)	Op. 29	1957-58	IEM		
<i>Opera-oratorio</i>					
<i>La Historia de Tobías y Sara, Parte 1</i> (Texto de Paul Claudel)	Op. 26	1955	IEM		
<i>Teatro</i>					
<i>La Magdalena, Preludio</i> (Opera sacra no terminada)		1930		MS	
<i>Música incidental</i>					
<i>Para El Enfermo Imaginario</i> (Estreno de M. Xirgu)		1941		MS	
<i>Para L'Annonce faite a Marie, de Paul Claudel, por el Teatro de Ensayo de la U. Católica</i>		1949		MS	
<i>Para la película: Las Tres Pascualas</i>		1953		MS	