

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

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:

- ⏏ = eje de reposo
- = eje de movimiento y semireposo
- = nota de importancia 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: $Mi \flat < \begin{matrix} Mi \flat M \\ Si M \end{matrix} > Fa M$. 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

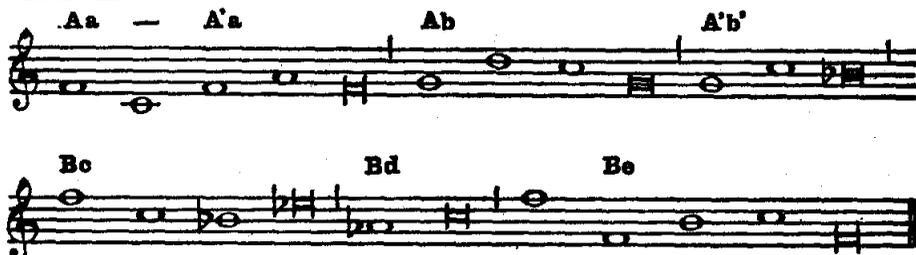
:Variantes

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.

Ej. 4

Esquema de Ejes Melódicos
del Tema

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

Las variaciones en Fa para piano...

/ Revista Musical Chilena

CUADRO 2

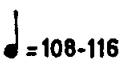
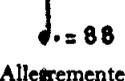
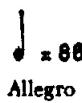
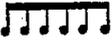
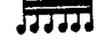
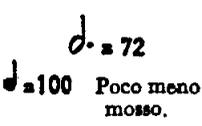
Estudio Comparativo de las Variaciones

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	Toccatà	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 articulativos: 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 articulado. 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 (co. 1-4)

(♩=108-116)

f bene articolato

The image shows a musical score for Variation II, measures 1-4. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The second system also has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The music is in 2/4 time and features a complex, rhythmic melody in the right hand and a more active bass line. The tempo is marked as quarter note = 108-116. The dynamics are forte (f) and the articulation is 'bene articolato'.

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 (cc. 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 (cc. 26-28)



Fam. (dorje 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 motivica. (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 (co. 1-4)

LENTO

p

do d inv.

amplif. do d inv.

cresc.

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 (no. 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

Ej. 10
Variación X (cc. 25-34)

(MOLTO VIVO $\text{♩} = 100$)

ff brillante

rall.

ff

molto articolato

LENTO

ff

p

rall.

dim.

p

pp

ppp

app. arpeggiato

MOLTO LENTO

p espress.

rall.

pp

*) 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.

Audiciones escogidas:



Obra: Variaciones en Fa, para piano

Autor: Alfonso Letelier