

# *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 Chile<sup>1</sup>.

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 tiene 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?

Mas, 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.

<sup>1</sup> 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 - cho - la don que los hom - bres te pu - sie - ron

Cuerdas *pp* Cl. *p* Cl. baj. *p* DELICADAMENTE

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.

Ej. 2 SONETOS DE LA MUERTE II

$\text{♩} = 84$

Ob. y Viol. I

Viol. II y Violon

Tuba - Piano  
V. Clls. - C. Bajos

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 agridulce 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 mantida 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 - - del

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 apas 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"<sup>1</sup>.

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,

<sup>1</sup> 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 desdendió 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 "úmbrico". 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

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

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.

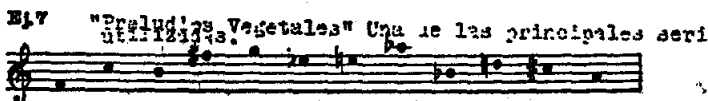
Estas obras constituyen hasta la fecha las penúltimas escritas por Alfonso Letelier para gran orquesta. Y, en realidad, lo son para un conjunto bastante numeroso. Este comprende: instrumentos de viento en madera nuevamente "a tres". Es decir: dos flautas (una intercambiable por piccolo) más *una flauta 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 pétrea.

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.

## **Audiciones escogidas:**



Obra: Sonetos de la Muerte (N° 3, Malas Manos)

Autor: Alfonso Letelier

[Volver](#)