

Obras de Cámara

por Darwin Vargas Wallis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cuarteto para Cuerdas, Op. 12.

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

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

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

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

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

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

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

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

Ej. 1

..... *accel*

VIOLIN I
VIOLIN II
VIOLA
VIOLONCELLO

accel.

ritenendo mucho (43) **ANDANTE**
♩ = 60

dim...... *mp*..... *p*

dim...... *mp*..... *p*

dim...... *mp*..... *p*

dim...... *mp*..... *p*

v

mc

mc

mc

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ej. 8



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

Sonata para Viola y Piano, Op. 19.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bj. 3
VIOLA
IV cuerda

PIANO
cresc.
cresc.
meno.
dimin.
p
etc.

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

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

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

Ej. 4

VIVACE

The image shows a musical score for three instruments: Viola, Piano, and Cello/Double Bass. The tempo is marked 'VIVACE'. The Viola part is marked 'PIANO' and 'mf'. The score consists of three systems of music. The first system shows the Viola and Piano parts. The second system shows the Viola and Piano parts. The third system shows the Viola and Piano parts. The Cello/Double Bass part is shown in the bottom staff, with some notes marked 'etc.'.

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

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

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

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

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

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

Sonatina para Violín y Piano, Op. 23.

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

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

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

Ej. 5

VOLIN

PIANO

$\text{♩} = 120$

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

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

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

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

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

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

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

Cuarteto para Saxofones, Op. 30.

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

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

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

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

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

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

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

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

Ej. 6

MODERADAMENTE LENTO $\text{♩} = 52$

SAXOFÓN SOPRANO EN Si \flat

SAXOFÓN CONTRALTO EN Mi \flat

SAXOFÓN TENOR EN Si \flat

SAXOFÓN BAJO EN Mi \flat

p muy ligado

etc.

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

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

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

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

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

EJ. 7

SAXOFÓN SOPRANO EN SI b

graceas *p* ma *espressivo*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Talagante, octubre, 1969.