

se inicia con recitativo de trompeta (llamada), continuándose (♩ = 58) en un recitado arioso (He aquí la esclava del Señor, hágase en mí según tu palabra) que desemboca en un trozo instrumental (♩ = 100) . Muy vivo y grotesco) de textura armónica predominante. Se cierra este "tempo" con una vuelta al recitado de trompeta, transpuesto un semitono bajo. III Muy tranquilo, es como una sucesión del contenido (A. B. A.) y agógica. (Muy tranquilo-Allegro molto - Tempo I), de una obertura francesa. En sus regiones corales extremas, ambienta el texto, "Alma dormida despierta y escucha el dulce clamor, porque esta noche el amor te ha echado un niño a la puerta". La zona intermedia, en términos generales, tiene ritmo y forma de "Forlana". IV Moderado (tempo más extenso), posee las siguientes secciones: Moderado (marcha para dos trompetas), algo más tranquilo (♩ . ♩) con ritmo de Pastoral), su ordenación es del

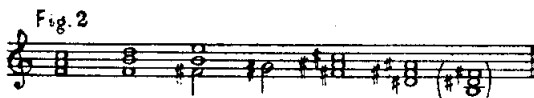
tipo A.B.A'. La sección central (tranquilo) tiene por texto: "Venida, es venida al mundo la vida, venida es al suelo la gracia del cielo. Venida, es venida al mundo la vida, venida es al suelo la gracia del cielo a darnos consuelo y gloria cumplida". Cierra una primera gran sección de este "tempo" una vuelta a la marcha (más desarrollada) del comienzo; precedida de una brevísima alusión al Tiempo inicial. El cambio agógico siguiente, "Más lento", presenta los caracteres de "recitativi stromentati" de todos sus símiles dentro de esta obra. Prolóngase este IV Tempo en un "Vivace" de textura polifónica imitativa, aunque sin especial definición temática en sus procesos imitativos. Termina esta subsección en su climax, dando paso a un "Rorate" (bastante lento), también de inspiración gregoriana, como el "Alleluia" mencionado con anterioridad (I), que da término al presente "Tempo". Su contenido se puede esquematizar (en cuanto a la diferenciación de su material) como sigue: A.B.C.B'A'D.E.F. La última sección cuyo texto: "Rorate, rorate consolamini, consolamini populi meus cito veniat Salus tua — Rorate coeli de super et nubes pluant justum. Aperiatur terra, aperiatur terra et germinat Salvatorem), está dividida en dos secciones, en cuyo breve nexo instrumental aparecen las características del trozo final. I Lento, es el final de esta obra, y sus elementos están cargados de recuerdos, multiplicando su poder evocativo. Su textura oscila entre el recitado instrumentado y la polifonía fluída de intervalación gregoriana que da

el ambiente a toda la obra en cuyo predominio de lo estático (¡Vitales!), resalta la animación de las secciones rápidas y las polifónicas. El orden de los acontecimientos en el último "Tempo" es: A "recitado arioso instrumental" (oboe), que se anima hacia lo polifónico y luego corta, para ceder paso a B "arioso" con el siguiente texto "Y el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros", cuya textura se hace progresivamente polifónica. Sigue A' (reducido respecto de A), pasando luego a C. "Más movido y con simplicidad" este elemento anima y enmarca al último trozo arioso (texto: "¡Oh clara virginidad, fuente de toda verdad, no ceses de dar salud a toda la Cristiandad!). Todo esto con pocas oscilaciones agógicas que llevan a un Lentísimo instrumental que evoca la melodía del primer trozo cantado "El ángel del Señor anunció a María". Finalmente, al evocar la línea del último arioso, se extingue la obra en medio de ambiente de "canto llano" predominante.

Fig 1

Oboe Lento $\text{♩} = 58-60$ 

El tema fugado que inicia la obra, resume en gran parte el estilo horizontal de Alfonso Letelier, cuya intervalación gradual modulante deriva del canto gregoriano y, en general, de la música vocal de la Edad Media y del renacimiento (a las que es muy afecto), operando su motívica como en la centonización gregoriana, sujeta a su fuerte inquietud tonal. Sus giros armónicos, en cambio, muestran una rica relación con el neo-barroco alemán (que también representa Hindemith). Si aplicamos sobre el tema enunciado más arriba el concepto de la riqueza armónica que la mide en función de sus acordes implícitos, nos resulta lo siguiente:



lo cual demuestra un poblado horizonte de sugerencias armónicas. La fuerza moduladora de la melódica de Letelier, es la que predomina en sus modulaciones en general y determina gran parte de su "color" armónico. Su sistema de modulación melódica es claro y se puede agrupar en torno a dos recursos que le son más queridos y a los cuales arranca gran expresión: a) el aprovechamiento de la fuerza modulante de las

el número real de voces es de dos, descontando, como es lógico, el pedal.

El recitativo de trompeta (llamada) que enmarca el segundo movimiento (II)

Fig. 5

es un caso clarísimo de esquemática, dentro de la melódica de Letelier. Aparecen en él, bien definidos, sus métodos predilectos de variación melódica, que tributan homenaje a una armonía modulante, obligadamente cromática, que define lo vertical de su estilo. El trozo posee una polifonía aparente:

Fig. 6

que muestra uno de los procedimientos más inseparables de la melódica del autor y que consiste en la creación de un eje tonal, para luego definir, por medio de intenciones moduladoras en la línea cantante, otro plano politonal, en el que se encuentra lo más sublime de su técnica del adorno melódico. Se nota en este ejemplo la conciencia, en el recurso de la variación interválica, sùmmum de los recursos tonales. Los casos mejores de uso del recurso se producen al superarse, por una vez,

en un climax lineal, la variación interválica que ya parecía un límite. Concretamente veo en este pasaje



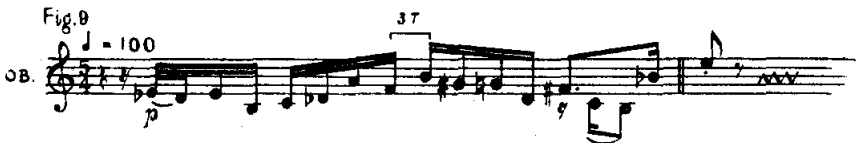
cuya versión fría se reduce a esto



como una maravilla, el nacimiento de uno de esos extremismos que acusan el genio, en un vuelo seguro, férvido y ciego en donde el hombre-creador parece saturarse de su propio interior, en el momento de la "paternidad".

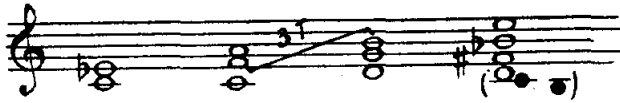
Hay, dentro de su tonalismo actual, una fuerte tendencia a no repetir notas en sus líneas horizontales, que pueden llevarle a un planteamiento "serial". También esto está claro a partir de "Los Vitrales" en Letelier, porque en ellos ya se empieza a entrever la transmutación del recurso de variación de la intervalación melódica, por el de la variación articulativa, que es la base de la música serial. Este medio es el que acompaña los climax del nuevo tipo de obras al superar lo imprevisible en su género, lo mismo que ocurría en situaciones similares, al anterior. El caso analizado aquí ilustra ambos aspectos por la distribución nueva de sus acentos, de manera que el principal cae en el nuevo pasaje, fuera del compás.

En la sección central más rápida (Muy vivo y grotesco) hay un pasaje inicial que caracteriza todo el trozo



Su armonía implícita explica armónicamente el tritono que posee en el centro (falsa relación de tritono). El último forma parte de un acorde aumentado con cuarta agregada.

Fig. 10

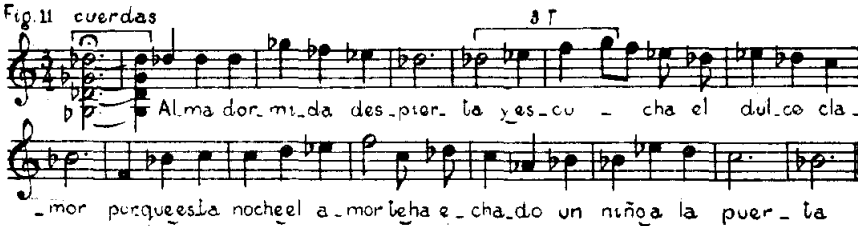


La tendencia politonal se evidencia en esta obra, aun en la polifonía "aparente" y la armonía implícita, revelando un criterio ya maduro que va agotando simultáneamente los elementos del sentido armónico para prolongarse probablemente en la "oblicuidad" permanente de la música serial. En esta última se dan unidas por la serie, juntas, las relaciones horizontales y verticales.

Considerando los motivos principales de este movimiento (II), podemos afirmar que proceden de la misma fuente anapéstica, variando la dirección interválica de los giros (vectores). Más aún, la fuerza del motivo de trompeta prolonga su radio de acción temática sobre el tercer movimiento (III) "Muy tranquilo".

Tanto el segundo como el tercer movimientos de esta obra afectan la forma de obertura a la francesa (Lento-rápido-lento). En las secciones extremas es donde se nota, en ambos casos, una mayor claridad sintética. Melódicamente la primera sección del III movimiento ofrece buenas perspectivas estilísticas, abiertas a un análisis rico en conclusiones.

Fig. 11 cuerdas



Su armonía implícita podría ser la siguiente:

Fig. 12



Su escasez de funciones proviene de su textura gradual que la aleja de una armonización natural constante, lo que demuestra una tendencia a subsistir como monodía. La armonización que el autor hace de

este trozo (que será comentado en este sentido más adelante) coincide (en general) como no es necesario ni hay abundantes ejemplos, con su armonía implícita. Así queda establecido que su autor, aun en los trozos suyos de fuerte textura monódica y polifónica, tiene presente los requerimientos de una realización armónica. Aquí se presenta, además, otro caso de desglosamiento lógico del tritono, al incluir sus notas en el antecedente y consecuente, respectivamente, de la primera frase.

Con la última nota del trozo copiado se inicia la parte central de este movimiento (III) "Allegro Molto". Su ritmo de "Forlana" aclara en este caso su sentido motivico y armónico-implícito, arrojando además luz sobre el manejo de tritono.



Luego de transcurrida la danza no se encuentra nada digno de mención en el campo melódico del retorno a la primera parte de este movimiento que es idéntico, con excepción de una transposición a un semitono más bajo.

El pasaje de trompetas a dúo que inicia el cuarto movimiento de los "Vitales", por su sencillez, puede proporcionarnos datos ciertos sobre el aporte estilístico de Alfonso Letelier sobre los medios tradicionales.

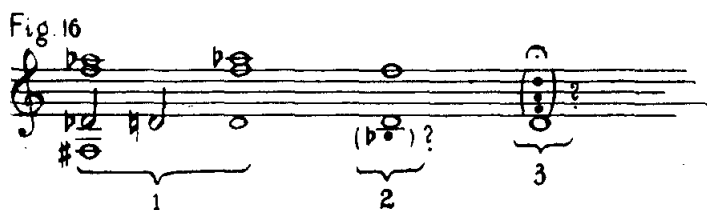


Aunque está claro que la trayectoria melódica gira en torno al acorde de re mayor, hay en este trozo una gestión compensatoria que

tiende a hacer de la dominante (la – mi, sin tercera) su verdadero eje funcional. La sección $\text{♩} = \text{♩}$ (algo tranquilo), carece de elementos propiamente melódicos, pero sus figuraciones predominantes en la mano derecha del piano y las campanas, son ambientadas en forma politonal. Las campanas definen al final un acorde disminuido, que es abandonado por un método poco ortodoxo,



casi como nota final de un arpeggio, con más contenido melódico que armónico. Tres etapas se definen en este caso. Armónicamente podría ser:



lo cual sitúa a este trozo, de apariencia "gamelanezca", en el campo del enlace libre de acordes que nos legara Ricardo Wagner.

De la parte vocal que sigue, lo más característico de la pluma de Letelier está en el trozo siguiente:



que representa como el del comienzo de la voz de la obra lo más característico del presente estilo, que parece resumir gran parte de la perso-

nalidad del autor. El toque imitativo sería la diferencia específica entre aquel trozo y éste, lo demás como procedimiento es idéntico. La tesis se apoyaría además en el hecho de que es el punto de mayor intensidad expresiva de la parte cantada (Mov. IV), confirmada por el enriquecimiento que de ella hace su autor al darle un realce al aspecto horizontal por medio de una imitación que tiende a prolongar su poder evocativo. La reiteración del período que contiene este pasaje, libera su contenido y permite darle remate definitivo.

En la extensión marcial que se hace después de la intervención de la voz, se definen mejor los propósitos politonales del autor, como asimismo la compensación de la armonía implícita de su línea predominante en el grupo de trompetas (2).

La sección siguiente, que es un recitado instrumentado, revela en su trayectoria horizontal la tendencia oscilatoria de la melódica de Letelier.

Fig. 18 Sa - bed que u. na virgen conce. bi - rá y dará a luz un hi. jo

The figure shows a musical score with two staves. The top staff is for the voice, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "Sa - bed que u. na virgen conce. bi - rá y dará a luz un hi. jo". The piano accompaniment features a prominent bass line with a piano (p) dynamic marking. There are various musical notations including slurs, accents, and a fermata at the end of the phrase.

Notable es el caso de variación de articulación en los motivos conjuntos marcados (—) que ilustran parte de su transición hacia la música "serial", como se enunció en un párrafo anterior.

La sección rápida (Vivace) que se sigue, obedece a principios similares de construcción horizontal y de textura que el primer trozo

Lento $\text{♩} = 60$, exceptuando el aspecto imitativo que en este caso

está disuelto en elementos estilísticos de raigambre barroca, emparentados con la visión que de ellos tiene Hindemith. Aquí también predomina una animación anapéstica común a otros trozos. Se notan aquí más

elementos secuenciales que en otros pasajes de esta composición y, en general, que en otros lugares de la obra de Letelier. Trozos como

Fig. 19



o también

Fig. 20



lo revelan en forma clara. Este trozo se remata y resuelve en un tempo "Bastante lento" (Rorate)

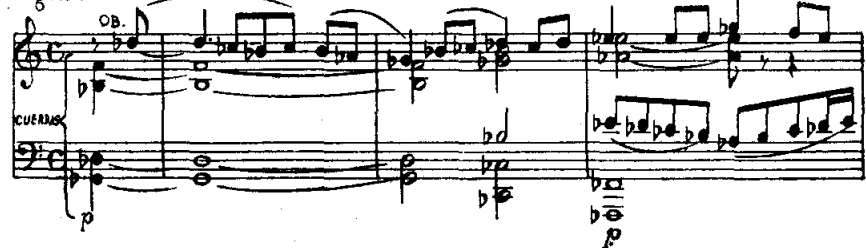
Fig. 21



que presenta un ejemplo melódico de modulación a base de giros gregorianos. Estos van en contrapunto, casi sistemáticamente contrario, con el bajo, pareando en su predominio dos grupos antagónicos (sopranos 1.as y 2.as, contraltos 1.as y 2.as). Los bloques tienden a independizarse tonalmente (como ocurrió ya varias veces). El trozo melódico transcrito provee para los trozos siguientes "A tempo" y "Más lento" (como una salmodia) con que finaliza el trozo.

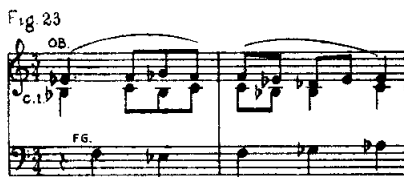
El Tempo "Lento" (II) se inicia con el siguiente recitativo instrumental

Fig. 22



que evoca muchos giros anteriores: a) la primera parte vocal del IV

Tempo (Tranquilo), la segunda parte vocal "Más lento" y un trocito instrumental



que precede al texto Rorate (tratado coralmente) con que finaliza el "Tempo". Hasta aquí la sugerencia está principalmente en los planos rítmicos y de intervalación gradual (gregoriana). La introducción de la voz agrega al intervalo que falta la cuarta justa, para evocar la primera intervención de la voz en la obra



aparte de aclararse hacia el final, la evocación cada vez más exacta de los elementos del comienzo, no aparecen nuevos casos que aporten algo a los elementos estilísticos de la melódica de esta obra clave dentro de la producción de Letelier.

Merecen citarse por separado las costumbres que adopta el autor respecto del uso melódico de la prosodia y del ritmo. De este último dejaremos primero constancia de nuestro punto de vista, por ser común al primero.

Si consideramos el tema del primer tempo

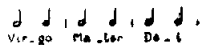


hasta el comienzo de su tercer compás, descubriremos un troqueo, un anapesto y luego, la última nota de éste sería el sonido con ictus de un troqueo. Sin embargo, está claro que el *la* natural que sería su nota débil se comporta mejor como anacrusa del ritmo siguiente que, en apariencia, sería un anapesto, lo cual daría en realidad un anapesto con tres notas de alzar. Cosa que habría que admitir por la articulación

escrita y porque de todos modos recae en este caso un acento relativo en el último cuarto del compás (si natural). El ritmo del compás siguiente es claramente un yambo y su relación de cadena (que siempre existe, variando su intensidad) carece de importancia. Como resultado obtenemos dos motivos de dos notas ascendentes (a y a') y dos anapésticos (b y b'). Su existencia demuestra un proceso de variación articulativa, en el que hay oposición entre la acentuación de danza de la métrica contemporánea y el criterio, más similar del renacimiento que emplea el autor.

En este último procedimiento los grupos de medida tienen más bien un valor de contabilidad, quedando el elemento acentral relegado al sentido rítmico (pies métricos).

Si hacemos una clasificación de los ritmos, según la posición de su acento, prácticamente los agruparemos según su modo de terminar que resulta: "abajo" ("Tesis" o terminación masculina de Riemann) cuando hay acento al final, en cuyo caso el ritmo es afirmativo o, resulta arriba (alzar, "Arsis" o terminación femenina de Riemann), con acento al principio, en cuyo caso el ritmo es interrogativo. Aplicando el criterio resultan afirmativos el yambo (ritmo al alzar), el anapéstico y dubitativos, suspensivos o interrogativos el tróqueo y el dátilo. Al rotar un ritmo de estos últimos, los acentos reclaman su sentido de reposo y, al cabo de poco rato, se oyen como afirmativos al ser desplazada la intención primitiva por la fuerza del encadenamiento.



termina por oírse como yambo.

Todo esto ha sido bien asimilado en el tratamiento que de su rítmica hace Letelier. Se hacen claras las predominancias yámbicas y anapésticas. Si consideramos la "respuesta" del tema del primer trozo, lo podremos ver claro.

Fig 26

Las imitaciones, todas afirmativas, que se plantean en este pasaje, muestran la regularidad de la predominancia de los ritmos afirmativos en general (y en especial en Letelier), y aclaran además el sentido rítmico de la porción caudal del tema que aún no ha sido considerada bajo su aspecto rítmico.



Un primer análisis ingenuo (que no considera el factor de encadenamiento), podría arribar a lo indicado con — , pero un examen más detenido determinaría que el primer giro termina en *do* sostenido, restando esta nota al grupo siguiente que, por la velocidad y ataque de sus notas, no admite grupos de subdivisión y termina en *fa* sostenido, que de esta manera disuelve el anapesto final del tema y lo reduce a un yambo según se ha indicado con (—) . La audición de anapestos predominantes en lo anterior y en el pasaje que comento haría conjuntos los dos últimos motivos, teniendo como nota común el *fa* sostenido, lo que hace ambivalente el final del tema (anapesto o yambo). Esto hace difícil explicar dactílicamente ritmos posteriores del género

$\text{—} \text{—} \text{—} (\text{—})$ que las articulaciones y ataques del autor aclaran suficiente-

mente. En el ambiente neobarroco de este primer trozo aparecen claras las reglas de rotación rítmica, a las cuales se agrega en forma clara una más antigua en su uso artístico que la conversión del acento en duración, cuando recae fuera del acento de compás, siempre que el giro no sea claro en un grupo determinado.



El vigor anapéstico de este pasaje está cuidado hasta los más pequeños detalles, demostrando la naturalidad de la redacción del autor, cuyo aparato auditivo desenmascara fácilmente cualquier visualización engañosa de sus intenciones, con las que es estrictamente consecuente.

La abstracción de la música instrumental plantea un factor de encadenamiento rítmico capaz de transformar un ritmo femenino (interrogativo) en uno masculino (afirmativo). En cambio, al concretarse el ritmo en torno a una letra, éstos se vuelven mucho más claros y mediante la prosodia pueden mantenerse, aun en rotación (repetición),

ritmos interrogativos, como por ejemplo $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, etc.

Var. go Ma. tar De. l

Acostumbrado al canto, Letelier es un celoso guardador de las leyes prosódicas, que aplica con gusto singular eligiendo óptimas tesituras para sus vocales acentuadas, además de compensaciones de duración o vocalización para los mismos cuando viene al caso

Fig. 29



En este arioso están presentes las preferencias estilísticas de la escritura vocal de Letelier que, como determinante máxima en su estilo, se refleja en su música instrumental, cuyo ritmo nunca es ingenuo ni sim-

plista y que posee toda aquella independiente vida renacentista que tolera sólo de paso la tiranía de la barra de compás, creando en el seno del metro el germen de su destrucción. Para Letelier (igual que para todo músico capaz e inteligente) la energía de los acentos puede emplearse en fuerza, desplazamiento (saltos), en duraciones más largas o en número de sonidos. En todos estos casos hay acentuación funcional, por más que el punto de su aplicación no coincida con los tiempos fuertes.

Los aspectos armónicos del estilo de Letelier están claros en "Los Vitrales de la Anunciación". Su base está en la armonía tradicional que hace valer sus derechos, especialmente al comienzo y final de las partes lógicas (frases, párrafos, períodos, etc.). Su incursión hacia lo nuevo se muestra de dos maneras, la tendencia politonal que trata especialmente en armonía de bloques independiente y su tendencia a lo serial manifestada a través de una práctica de evitar duplicaciones y repeticiones de notas en el campo horizontal. Las modulaciones responden principalmente al método de enlace libre rubricado por una conducción horizontal de combinaciones tetracordales, que ya fueron analizadas al comienzo. Este último procedimiento predomina en los trozos polifónicos. La conducción de las partes extremas tiende a ser contraria en este autor, creciendo su libertad tonal conforme se alejan las voces. El trozo más definidamente armónico es el coro inicial (y final) del III movimiento.

Fig 30

Alma dor-mi-da des-pier - ta y es-cu-cha el dulce cla-mor

En este ejemplo está claro que la armonía está compuesta principalmente de funciones en estado fundamental que, con adornos oportunamente situados, adquiere toda su fisonomía contemporánea, en equilibrio con el elemento melódico que muestra oscilación tonal permanente.

A mayores velocidades que este ejemplo, el autor evidencia una cierta predilección por las agregaciones furtivas de disonancias obtenidas

tanto por superposición de terceras como por superposición de intervalos idénticos (4as. y 5as.). También hay casos de agregaciones de sextas. En la animación de adornos de subdivisión, son frecuentes las oscilaciones modales que dan un tinte medieval a los acordes sin 3as., al unísono y la octava. Al preparar disonancias, lo hace por los métodos tradicionales o por conducción gradual, sin obligarse, por el común de los casos, a resolverlas. Su búsqueda del color lo mueve muchas veces al relleno, en el que descubre un nuevo elemento de detención y materialidad sonoras.

A medio camino entre sus "Sonetos de la Muerte" y el oratorio "Tobías y Sara", los "Vitales de la Anunciación", de Alfonso Letelier, marcan con claridad una transición estilística en su obra. Dentro de ésta, la presente composición de cámara es un "quiasma" en que se cruzan y acrisolan sus elementos futuros, de un poder sintético inusitado y de una llaneza formal estimulante. De los aspectos que más se iluminan en su nueva etapa está por encima de todos, el colorístico, que se libra de toda ambigüedad y se reduce a un funcionalismo estricto, especialmente en los trozos polifónicos. En éstos, su don de la oportunidad lo anima a duplicaciones ocasionales, cuyas intenciones dinámicas y timbrísticas abarcan campos exactamente delimitados, sin caer en compromisos mecánicos. Los elementos acústico-armónicos le sirven con frecuencia para fundir o independizar timbres o grupos timbrísticos (Los "Tempo" III y IV, abundan en estos casos). La base de todo el resultado responde, sin embargo, a una instrumentación adecuada que resume una dilatada experiencia del autor atesorado desde sus primeras obras, entre las que se destaca su primer cuarteto de cuerdas. En el caso presente no hay forzamientos de mecanismo, ganando con ello la pureza de las intenciones, por encima de los aspectos físicos. La impresión que dejan los "Vitales de la Anunciación" es de novedad y sencillez, cualidades que van juntas sólo en la expresión madura, fruto de muchas observaciones, vivencias y experiencias. La complicación de la expresión humana nos obliga a reconocer que la calidad artística no sólo se logra con una actitud consciente, sino que debe gran parte de su materia al subinconsciente. Por ello es que las síntesis que evidencian los "Vitales" abarcan la personalidad completa de su autor, de la cual no es posible tener conciencia total (ni de adentro ni de afuera), por lo que habrá que atribuir muchas características de su estilo a su naturaleza misma, indivisible en la sinceridad del momento creador. Sólo una mente "academista" puede caer en la pretensión de una totalidad "racional" o "consciente" en la creación artística. Esta aspiración "enciclopedista"

se desvanece rápidamente al comprobarse la expresión de una individualidad condicionada por un "super ego"; se menoscaba en proporción al funcionamiento de éste y que, para garantizar una auténtica expresión de intenciones, voliciones, intuiciones, tendencias, etc., es menester que el idioma funcione en forma automática, ya que la conciencia de una "problemática" del mismo lo transforma de medio en fin.