

# La música vocal de Alfonso Letelier

por Samuel Claro

Con motivo de habersele otorgado el Premio Nacional de Arte a este insigne músico chileno, ofrecemos en nuestro trabajo una visión sucinta y panorámica de las composiciones que ha dedicado al medio vocal. Pretendemos, antes que un análisis detallado de cada partitura, entregar al público y al estudioso de la música contemporánea chilena una apreciación sobre el pensamiento del compositor y sus inquietudes artísticas, que han sido expresadas en la partitura, y la proyección que su obra ha tenido en el medio cultural del país.

Anteriormente la *Revista Musical Chilena* ha publicado algunos artículos sobre la obra de Alfonso Letelier a los que haremos alusión más adelante<sup>1</sup>. Estos, más las páginas que le dedica Vicente Salas Viu en su libro *La Creación Musical en Chile 1900-1951*<sup>2</sup>, artículos de prensa provenientes de un álbum familiar, una entrevista gentilmente concedida al que escribe por el señor Letelier y, muy particularmente, las partituras y algunas grabaciones de ellas, forman el material de trabajo que aquí se resumen.

Hemos dividido la obra vocal de Alfonso Letelier en tres secciones que trataremos independientemente y que expresan, por sí mismas, tres facetas bien definidas de su personalidad: 1. *Las obras corales*, 2. *Las obras vocales de cámara*, y 3. *Las obras vocales con orquesta*. El primer grupo representa la aplicación directa que hace el compositor de la música teórica a la música práctica, actuando él mismo como creador, intérprete y director en un grupo coral seleccionado. A través de estas composiciones Letelier ha llegado a grandes masas de público y su mensaje ha alcanzado hasta el alma del pueblo, confundiendo aquello que proviene de su pluma con lo que alimenta la tradición<sup>3</sup>. El segundo grupo contiene obras nacidas dentro del espíritu de la *Gebrauchsmusik*, obras estrenadas en el seno del hogar que alcanzaron estadios más avanzados en presentaciones públicas y ediciones. El último grupo representa la fase culminante de la intención creadora de Alfonso Letelier, pues es en la combinación de la voz con los instrumentos

<sup>1</sup> Gustavo Becerra, "El Estilo de los 'Vitales de la Anunciación' de Alfonso Letelier", *Revista Musical Chilena*, XII/57 (enero-febrero, 1958), pp. 5-22, y Domingo Santa Cruz, "El Compositor Alfonso Letelier", *Revista Musical Chilena*, XXI/100 (abril-junio, 1967), pp. 8-26. En este mismo número, pp. 27-30, se publicó el "Catálogo de la obra de Alfonso Letelier".

<sup>2</sup> Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, s/f., pp. 95-98 y 251-275.

<sup>3</sup> En la antología *Nochebuena* (Santiago: Asociación de Educación Musical, s/f) se incluye en la sección "Aires Tradicionales de Chile" el villancico a cuatro voces *En los brazos de la luna*, original de Alfonso Letelier, presentando sólo la melodía del soprano con la leyenda: "Recogida en Aculeo (Hospital, Chile) por Alfonso Letelier".

de la orquesta donde el compositor encuentra el vehículo más sutil y rico de inspiración musical.

Un análisis somero de la evolución estilística de Letelier nos lleva a establecer algunas etapas que son válidas, al menos, para el conjunto de su obra dedicada a la voz humana. La influencia de su maestro Pedro Humberto Allende se ejerce en las primeras obras de Letelier, que acusan una tendencia nacionalista expresada con lenguaje impresionista. De ambas posiciones se aparta muy pronto para incursionar en las aguas del expresionismo, especialmente inspirado por Hindemith, transformando su armonía desde el cromatismo wagneriano hasta la politonalidad y atonalidad. Hace casi veinte años Salas Viu consideraba a Alfonso Letelier como "el último expresionista chileno"<sup>4</sup>, título que bien podría repetirse hoy quizás con mayor propiedad que entonces, pues Letelier ha alcanzado una etapa de gran depuración en su técnica y en su estilo que lo ha llevado, como proceso natural, a la técnica serial. Ya en 1958 Gustavo Becerra predecía esta trayectoria: "hay, dentro de su tonalismo actual —dice—, una fuerte tendencia a no repetir notas en sus líneas horizontales, que pueden llevarle a un planteamiento 'serial'"<sup>5</sup>.

#### *Las obras corales.*

Las primeras composiciones de Letelier provienen de trabajos que presentaba a su maestro Pedro Humberto Allende, además de las tareas normales de clase. En el Conservatorio Nacional de Música existía un coro con el que Allende interpretaba las obras de sus alumnos, haciéndoles ver en la práctica los errores y las cualidades de cada trabajo; esto, según Letelier, ocurría cada cuatro o cinco meses y le significó una experiencia extraordinariamente provechosa para vertir en el papel pautado su pensamiento musical con gran seguridad y dominio de la técnica debidamente comprobada en forma auditiva.

Sin duda esta experiencia estudiantil impulsó al joven músico a formar su propio conjunto vocal que le permitiera dar forma inmediata a sus creaciones y, a la vez, enriquecer su repertorio y su experiencia coral interpretando obras de gran envergadura técnica de maestros renacentistas y contemporáneos. El "Cuarteto Coral Letelier-Valdés" contaba con la dirección del compositor que integraba además la cuerda de tenor, e incluía a los hermanos Gabriel, Blanca y Margarita Valdés Subercaseaux, esta última su esposa.

El Cuarteto, formado a mediados de la década del 1930, se presentó en la capital y en provincias; lo vemos actuando en febrero de 1937 en Valdivia y en 1939 y 1940 en Santiago interpretando obras corales del Renacimiento y de compositores nacionales. Al fundarse la Escuela Moderna de Música,

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 96.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 10.

en 1940, el conjunto vocal familiar se transformó en el coro oficial de la Escuela, siempre dirigido por Letelier quien, a su vez, fue cofundador de la institución. Seis años más tarde, la *Revista Musical Chilena* consideraba a este conjunto como “el primer coro de cámara con que cuenta el país”<sup>6</sup> y destacaba especialmente el hecho que era el único “que disfruta de una dirección artística amplia y tan inteligente como para permitirle abordar el estreno de obras como la recientemente escrita ‘Cantata de la Guerra’, de Darius Milhaud”<sup>7</sup>. Las bondades de la dirección coral de Alfonso Letelier son destacadas nuevamente en 1948, en un concierto del Coro —compuesto entonces por 16 voces— ofrecido en la Sala Cervantes, pues el director “evidenció encomiables dotes de tal por la precisión y la sobriedad de acentos que imprimió a los diversos trozos cantados”<sup>8</sup>.

Sin duda la práctica adquirida en el adiestramiento coral y en el oficio de director favorecieron su escritura para este medio. Las obras corales de Alfonso Letelier son cantables, las voces reciben un tratamiento adecuado, sus canciones se han incorporado al repertorio coral chileno y “obras tales como ‘Pinares’, ‘En los brazos de la luna’ y su acertadísimo arreglo de la canción ‘La Palomita’, podría decirse que pertenecen ya al folklore”<sup>9</sup>.

Las fuentes de inspiración que han servido para la música coral de Alfonso Letelier puede decirse que han sido una constante para toda su producción. En primer lugar, recurre a la naturaleza para expresar musicalmente la poesía de la germinación de la semilla, la metamorfosis de los insectos, los animales y todos los procesos naturales. El propio compositor confiesa que su música está centrada en su acendrado amor a la naturaleza, lo que le confiere cierto carácter bucólico. Aún cuando no faltan recopilaciones de melodías tradicionales, estilizaciones —como es el caso de *La Palomita*— y la utilización de materiales folklóricos en sus obras— como en el Concierto para piano y orquesta “La Vida del Campo” y el Andante de su Cuarteto de cuerdas—, no podríamos definir a Letelier como un músico nacionalista. La música vernácula no lo atrae sino en cuanto tiene elementos artísticos que pueden aprovecharse transformando su esencia en otros elementos similares que sirvan a sus propósitos creadores. La cita textual de melodías o formas folklóricas casi no existe en la obra coral de este compositor, excepción hecha de la estilización ya mencionada.

<sup>6</sup> Vicente Salas Viu, “Coro de la Escuela Moderna de Música”, *Revista Musical Chilena*, II/15 (octubre, 1946), p. 33. Comentario sobre un concierto extraordinario de la Sección de Música de Cámara del Instituto de Extensión Musical, ofrecido por el Coro en el Teatro Bandera el 30 de septiembre de 1946.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Crítica de L. G. aparecida en un periódico del 4 de julio de 1948. El crítico equivoca su apreciación de que el Coro “se presentaba por primera vez en una audición de esta naturaleza”, pues hemos visto que dos años antes ofreció un concierto similar en el Teatro Bandera (ver Nota 6).

<sup>9</sup> D. Santa Cruz, *op. cit.*, p. 11.

La angustia metafísica de un misticismo religioso inquieto se ha vertido en toda la obra de Alfonso Letelier en estrecha relación con la temática bucólica. Le es muy difícil separar los fenómenos biológicos de los animales, de las plantas y de la naturaleza, de la idea de una Creación, de un Ser superior. Muchas de sus obras obedecen a esta temática entre las que sobresale *Vitrales de la Anunciación*, composición que ha sido analizada anteriormente en esta *Revista*. Su profundo misticismo, donde está presente la angustia de una religiosidad siempre puesta a prueba aún en tiempos pre-conciliares, ha encontrado cauce adecuado en la estética expresionista.

Finalmente, ha existido una condicionante familiar en la producción de este compositor, especialmente visible en su música coral y en sus obras para voz de contralto<sup>10</sup>. Gran parte de sus primeros coros nacieron para ser interpretados en el conjunto familiar y están dedicados a los hermanos Valdés; otras obras están dedicadas a sus hijos; algunas han sido inspiradas sobre textos de sus parientes Inés Letelier y Carmen Valle<sup>11</sup>. Con excepción de los textos mencionados, de autores clásicos y algunos poetas chilenos, Alfonso Letelier basa el grueso de su obra vocal en textos de Gabriela Mistral por quien siente gran admiración.

Letelier no se ha preocupado de fechar sus obras ni de asignarle número de opus en forma cuidadosa. Ello dificulta la correlación de su obra en el tiempo y no refleja con exactitud el número real de sus composiciones, apreciadas por el autor en un número de 46 a 48 opus. Los primeros coros que han salvado su característica actitud de intransigencia para consigo mismo<sup>12</sup> llevan los números de opus 9, 10 y 11 y han sido editados en la serie "Compositores de Chile" por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Escritos para coro mixto (SATB) datan aproximadamente de 1934 a 1939. El Opus 9 comprende tres villancicos sobre textos anónimos: *En los brazos de la luna*, que ha alcanzado gran popularidad<sup>13</sup>, *Que noche tan clara* y *Llegaos pastorcitos*; el Opus 10, con texto de Gabriela Mistral incluye *Pinares*, un coral ampliamente difundido en todo el país; el Opus 11 está compuesto de *Corderito* (texto de G. Mistral), dedicado a su hijo Juan José, que muestra fuerte tendencia atonal y definido por el compositor como "torturado cromáticamente", *Canción de los Pinos* (texto de M. Arellano), la estilización de la tonada *La Palomita* siguiendo el esquema este-

<sup>10</sup> Debemos recordar que tanto su esposa como su hija son contraltos de destacada figuración en la vida musical del país y del extranjero.

<sup>11</sup> Pseudónimo de doña Blanca Subercaseaux de Valdés, suegra del compositor.

<sup>12</sup> En una entrevista de prensa el domingo 14 de junio de 1936, con motivo del estreno de la versión para voz y orquesta de *Balada y Canción*, cuando contaba a la sazón con sólo 23 años de edad, Letelier expresa: "¿Cree Ud., dice, que mi música valga la pena de interesarse por ella? Yo estoy lleno de dudas, descontento en cuanto a mi trabajo se refiere: desearía hacer algo mucho mejor".

<sup>13</sup> Ver Nota 3.

reotipado de tonada en dos tiempos —lento, rápido— utilizado por Pedro Humberto Allende, y *Hallazgo* (texto de G. Mistral).

Sus *Cuatro Canciones para coro mixto* no llevan número de opus y han sido situadas entre los años 1936 a 1940<sup>14</sup>. Son ellas: *Villancico*, calificado por Juan Orrego Salas luego de su presentación pública en 1948, como “de especial refinamiento, bien escrito para voces, rico en recursos armónicos y de esa característica sencillez expresiva de raíz francesa en que en general se mueven sus obras”<sup>15</sup>, observación que permite dar una cronología muy temprana a la obra. Le siguen *Decires* sobre texto del Marqués de Santillana, que fuera discutida por Salas Viu<sup>16</sup>. *La Madre Triste* y *El Velero*, considerado por el autor como el mejor coro salido de su pluma y aplaudido por la crítica<sup>17</sup>.

Las *Tres Canciones Corales* Opus 27, para coro mixto, con texto de Oscar Castro, datan de 1958 y han sido publicadas por el Instituto de Extensión Musical en la serie de “Compositores de Chile”. Se inician con *Umbral de Noche*, al estilo de una frottola renacentista, a la que siguen *La Cabra* y *Del Cielo a tu Corazón*, que ofrece sendos ejemplos de ambientación campesina y de postura mística que coexisten en este último trozo.

La última composición de Alfonso Letelier para coros es el *Hymne an den Orden der Heiligen Ursula dem Colegio de Santiago zugeeignet*, contemporáneo de las *Canciones* Opus 27, escrito para tres sopranos y alto.

#### *Las obras vocales de cámara.*

La versión original para voz y orquesta de *Balada y Canción* fue la primera obra de Letelier estrenada ante un amplio auditorio, en un concierto de la Orquesta de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos dirigida por Armando Carvajal con Marta Petit de Huneeus como solista, en junio

<sup>14</sup> Salas Viu, *La Creación Musical en Chile*, p. 268.

<sup>15</sup> Crítica aparecida en octubre de 1948 sobre un concierto coral en el Auditorium de Radio Minería bajo la dirección de Silvia Soublette, con el auspicio del Instituto Chileno-Francés de Cultura. En ese mismo concierto se estrenó *Mañana en Las Condes*, de Miguel Letelier, hijo del compositor que contaba con 8 años de edad.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 269. Salas Viu expresa que esta composición madrigalesca “se perjudica de la poco afortunada intromisión de una melodía y ritmo de cueca en su parte central, que disuenan con el texto del Marqués de Santillana a que sirven y con las sustancias modales del resto de la composición”.

Existe una versión para coro masculino (TTBB) de *Decires*, con ciertas modificaciones, dedicada al Coro de Tucumán.

<sup>17</sup> *Ibid.*: “uno de los mejores ejemplos de su autor”. Federico Heinlein en su crítica de *El Mercurio* (Santiago, 13 de diciembre de 1950) a un concierto del Conjunto de Madrigalistas dirigido por Silvia Soublette, presentado por la Sociedad Pro Arte en la Sala del Hotel O'Higgins, dice que “Alfonso Letelier, con su ‘Velero’ sobre un atrayente poema de Inés Letelier de Prieto, realiza el milagro sonoro de embarcarnos en un vaivén de olas y de reverberos luminosos, cautivante y embriagador”.

de 1936. Posteriormente fueron editadas en reducción para voz y piano por el Instituto de Extensión Musical, en la serie "Compositores de Chile", con el título de *Tres Canciones para voz y piano*. Ellas comprenden *Balada*<sup>18</sup>, buen ejemplo de equilibrio entre el contenido dramático del texto de Gabriela Mistral y la curva de intensidad emotiva que sigue el acompañamiento musical; *Canción*, sobre texto de Manuel Arellano, un verdadero canto de adolescencia cuya nervadura rítmica central está basada en una síncopa. Esta obra, con orquestación reducida de la versión original, integra la última de las *Canciones de Cuna* (1938) publicadas por la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores de Montevideo, en 1943. La tercera canción de la serie que comentamos, *Otoño*, es anterior a las otras dos: fue compuesta en 1930 y estrenada por Adriana Herrera, y lleva el número 8 de opus; está escrita sobre texto de Gabriela Mistral. Caracteriza a estas tres canciones la tendencia hacia un atonalismo nacido de la disolución cromática de la armonía tonal, utilizando de preferencia el cromatismo descendente por medio del bemol.

Las *Cuatro Canciones de Cuna* para voz de mujer y orquesta de cámara (flauta, clarinete en Si bemol, arpa, celesta y cuerdas) constituyen "una de las obras de más depurado contenido musical y más bella realización"<sup>19</sup> del compositor antes de sus *Sonetos de la Muerte*. La economía de medios sin duda favorece la producción musical de Letelier la cual, vista en rasgos generales, ha seguido una línea constante de depuración que se hace presente en los coros, en sus canciones de cámara y, muy especialmente, en sus últimas obras con orquesta. Corresponde a cierto grado de ascetismo que caracteriza la vida de este músico.

El primer comentario de partituras aparecido en la *Revista Musical Chilena* está dedicado, precisamente, a la edición de las *Canciones de Cuna* de Alfonso Letelier. De las cuatro: *Luna de Plata*, *Suavidades*, *La Noche* y *Canción* —esta última proveniente de las *Tres Canciones* comentadas anteriormente—, es *La Noche*, la que el cronista consideró como "la más hermosa y mejor lograda, por su perfecto equilibrio entre la voz y la orquesta y porque se advierte una compenetración profunda del sentido literario y rítmico de la poesía"<sup>20</sup>.

Opiniones encontradas se han levantado en torno a las *Canciones Antiguas para voz y piano* sobre textos anónimos de la lírica castellana de los siglos xv y xvi, compuestas a fines de 1949 y editadas por la Unión Panamericana y Peers International Corporation en Nueva York, en 1960. Salas Viu, en su comentario a esta obra<sup>21</sup>, se considera a sí mismo como mal crí-

<sup>18</sup> A la que se ha asignado el número 10 de opus, el mismo número del coro *Pinares*.

<sup>19</sup> Salas Viu, *op. cit.*, p. 264.

<sup>20</sup> Mario Baeza, "Cuatro Canciones de Cuna" (Voz de Mujer y orquesta de cámara), de Alfonso Letelier Llona", *Revista Musical Chilena*, I/1 (1º de mayo de 1945), p. 42.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 274.

tico de ella por su conocimiento cabal de la melodía vernácula española, lo que lo lleva a disentir del tratamiento que de ella ha dado el compositor. Juan Orrego Salas, en cambio, al criticar un concierto donde presentó esta obra Ivonne Boulanger acompañada al piano por Elvira Savi, sostiene que se trata de una "obra muy peculiar de este compositor, prueba reafirmante de su talento, mejor conducido en las dos primeras que en la última, pero siempre consecuente con los dictados de su propia emoción creadora, que se exterioriza sobre la base de un atonalismo moderado, sin límites doctrinarios que lo encierren dentro de otra tendencia que la que determine el libre fluir de sus ideas y la selección de los elementos expresivos que concuerden con su natural posición estética. Hay en esta obra una buena escritura vocal, dentro de ámbitos muy alejados del 'bel canto' y un rico sustento instrumental dentro de la simplicidad con que el acompañamiento fue concebido"<sup>22</sup>.

Las *Canciones Antiguas* corresponden al Opus 24<sup>23</sup> y son las siguientes: *Al alba venid buen amigo*, *Enemiga le soy madre* y *Míos fueron mi corazón*.

#### *Las obras vocales con orquesta.*

Sólo dos obras que corresponden a esta categoría se analizan en las páginas que siguen. Los *Vitrales de la Anunciación*, como se ha dicho más arriba, fueron presentados hace más de diez años por Gustavo Becerra, y los *Sonetos de la Muerte* forman parte de este número de homenaje que ofrece al compositor la *Revista Musical Chilena*.

La condicionante familiar que existe en la obra de Alfonso Letelier se ha cristalizado como en ninguna otra composición en sus *Estancias Amorasas*, Opus 34, tres canciones para voz femenina y orquesta de cuerdas, compuestas en 1966 sobre textos de Carmen Valle (Blanca S. de Valdés) a pedido del entonces director de la Orquesta Filarmónica de Osorno, David Serendero, y estrenada por ese mismo conjunto el 15 de julio de 1966 en el Tercer Concierto de la Segunda Temporada Oficial de Abono que ofrecía dicha orquesta. En entrevista de prensa con motivo del estreno de la obra, el compositor relató las circunstancias en que esta obra fue concebida: "Entre los documentos de la señora Blanca de Valdés se encontró un sobre dirigido a mí y que contenía una carta con el pedido de que se le pusiera música a tres poemas que se acompañaban. Lamentablemente, e ignoro las razones, mi suegra nunca despachó este sobre y sólo vine a conocer su deseo después de ocurrido su deceso"<sup>24</sup>. En el estreno intervino como solista la contralto Carmen Luisa Letelier, hija del compositor.

<sup>22</sup> *El Mercurio* (Santiago, 8 de mayo de 1957). Concierto ofrecido en el Teatro Antonio Varas bajo los auspicios del Instituto Chileno-Alemán de Cultura.

<sup>23</sup> Número asignado en el "Catálogo de la obra de Alfonso Letelier" (p. 29) donde, además, se da 1951 como fecha de composición. Hemos preferido la cronología que ofrece Salas Viu para las obras de Alfonso Letelier, cuya propia apreciación es incierta.

<sup>24</sup> *La Prensa* (Osorno, 14 de julio de 1966).

Al año siguiente *Estancias Amorosas* fue interpretada nuevamente, en la Temporada de Abono de la Orquesta Sinfónica de Chile, interviniendo la misma solista y director. El éxito de crítica hizo que fuera incluida en la "Revista Anual de Música" publicada por *El Mercurio* en enero de 1968, dando cuenta de los estrenos más importantes del año anterior<sup>25</sup>.

*Estancias Amorosas*, dedicada "A la memoria de un ser excepcional, doña Blanca S. de Valdés" y a la Orquesta Filarmónica de Osorno, consta de tres trozos denominados *Nocturno*, *Azules* y *Dame la mano*. En el primero de ellos, *Nocturno*, de forma canción, predomina la textura armónica. Se inicia con una introducción de las cuerdas con dos frases ininterrumpidas que preparan la entrada de la voz, disminuyendo la velocidad del movimiento, de por sí lento. La voz<sup>26</sup> basa su línea melódica en el material temático presentado por los violines segundos en la introducción y durante todo el transcurso de la pieza es debidamente apoyada por algunos de los instrumentos participantes, muestra de la familiaridad con que Letelier se mueve en el terreno vocal (ver ejemplo 1).

Ej. 1

Este contacto del compositor con el trabajo de la voz es expresado ciertamente por Becerra, quien escribe que "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"<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Escrita por Federico Heinlein. Este mismo crítico, con motivo del estreno en Santiago de la obra, escribió una entusiasta crónica sobre ella en *El Mercurio* (Santiago, 21 de agosto de 1967).

<sup>26</sup> Letelier nunca especifica el registro requerido para sus solistas vocales, siempre femeninas, pero casi siempre coinciden con el registro de contralto, cuerda predominante en su propio hogar. En sus *Canciones de Cuna* el compositor sólo indica "Mujer"; en este caso: "Voz".

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p. 19.

Sin incursionar todavía por el serialismo, esta obra pareciera rendir un homenaje de despedida a los procedimientos conectados con la tonalidad. La utilización de una armadura de tres bemoles, entre los compases 15 y 23, sugiere un do menor disfrazado de politonalidad, pero fácilmente reconocible; el compositor, amante de los bemoles, enfatiza en la versión orquestal y en la transcripción para piano y canto que existe, los bemoles de Si y La (comp. 16).

En la obra no hay intención descriptiva ni en la voz ni en el acompañamiento instrumental. La voz, utilizando un ámbito bastante reducido, refleja la intimidad y sencillez del momento poético expresado por el texto. Con ello se cumple una condición básica de gran importancia en la creación musical de Letelier, quien expresa que "para mí la música primero es música, antes que ninguna cosa", aún cuando tenga texto, sirva fines teatrales, esté conectada con la poesía o perpetúe el lago a cuyas márgenes ha pasado gran parte de su vida, como es el caso de la *Suite Aculeu*, donde no hay intención descriptiva como no sea la utilización del canto de la *huala* como motivo central de la obra.

En *Nocturno* sólo hace excepción un breve pasaje sobre la palabra "duermo"

Ej. 8

28 29 30 MENO MOSSO

voz *mf* que bien dor - mir a - sí Duer - mo

orq. *mf* DIM. RAL. *pp*

donde voz e instrumentos se detienen en largos acordes, preparando así el momento de clímax donde el ritmo se anima por primera vez (comps. 37-42) para dar paso, abruptamente, a una sección final en el tempo del comienzo donde nuevamente se insinúa el do menor. La voz canta el tema original invertido, reteniendo cada vez más el movimiento hasta perderse en las resonancias de notas graves tenidas y acordes de violas y violines segundos, mientras los violines primeros van desgranando lentamente un recuerdo del tema invertido.

*Azules*, el trozo central de *Estancias Amorosas*, es el más extenso, lento y elaborado de la obra. La estructura interna de *Azules* es muy interesante y sin duda el compositor le ha dedicado bastante tiempo en su etapa de creación; además, conecta y proyecta la trayectoria armónica y atonal del compositor hacia el serialismo que aquí se esboza en forma muy libre, sólo como medio

de expresión. El trozo está basado en una escala de Mi mayor y una escala de do menor, cuyas transformaciones, polarizaciones y coexistencia politonal gobiernan la estructura dramática del texto. Se inicia con una entrada sucesiva de violas y violines segundos presentando la escala de Mi por movimiento contrario, en lo que se podría considerar un movimiento hacia lo positivo, simbolizado por los sostenidos. Sin embargo muy pronto estos ceden paso a la intromisión de notas bemoladas, en motivos siempre descendentes, donde la contralto inicia su participación en el registro más bajo de todo el trozo, hasta presentar la escala de do menor por medio de un sistema compensatorio, en íntima relación con el contenido textual: la primera parte de la escala es descendente, de Do a Sol y abarca un intervalo de cuarta; la segunda sección de la escala se inicia luego de una quinta descendente — que sirve como eje central y que encarna, en un intervalo abierto, el sentido de la poesía— desde Do a Fa (ver ejemplo 3).

Ej. 3

Este mismo sistema compensatorio lo podemos observar amplificado por la relación texto-trayectoria melódica-color instrumental, en la yuxtaposición bitonal ya mencionada:

Ej. 4

A partir de este momento el trozo se comienza a tornar más inquieto y agitado, se suceden los períodos de tensión y de aparente calma donde, por lo general, en los primeros prima el movimiento ascendente en sostenidos y en los segundos se retorna a los motivos descendentes con uso de bemoles, que son los que al final se imponen. Una coda instrumental lenta insiste en la cadencia final de dos notas descendentes.

*Dame la mano* es el trozo de mayor densidad e intensidad expresionista de los tres que componen *Estancias Amorosas*, donde el compositor vuelca en sonidos lo más profundo de su conflicto de poesía, misticismo y angustia, dentro de un marco de aparente serenidad, dado por el tempo lento y la

simplicidad del texto elegido. Se inicia el trozo con un “quasi recitativo” de la voz sola, sin acompañamiento, que presenta una escala cromática incompleta en cuatro etapas que tienen como eje la nota fa, partiendo desde un mi y finalizando en un grado más bajo. Estas cuatro frases forman un ciclo completo en sí mismo, de gran equilibrio: las dos primeras aprovechan los grados diatónicos, sin accidentes, de la escala y describen cada una un semicírculo; las dos frases finales presentan una escala descendente y una ascendente, respectivamente.

Ej. 5  
 QUASI RECITATIVO  $\text{♩} = 60$

Voz

Da - me la ma - no i - ré con - ti - go  
 has - ta la - es - tre - lla si tu quie - res

Invirtiendo el sentido del círculo en el recitativo y utilizando escalas y fragmentos de escalas en sentido ascendente, la obra continúa en delicado tejido polifónico de las cuerdas con la voz, que viene a ser una línea melódica independiente dentro del complejo polifónico. Esta textura se transforma en armónica a partir del compás 26, cuando el compositor destaca de las cuerdas un cuarteto solista, durante breves compases, con el objeto de ampliar el rango colorístico de las cuerdas y subrayar el clímax de intensidad e intranquilidad del movimiento que se produce sobre la idea del dolor (ver ejemplo 6).

Ej. 6

TEMPO

CRESC. - - - *f* PIU MOSSO (poco rubato)

I - re - mos a la ca - sa del do -

*p* *f* *mf* *mf* *subito* *mf* (meno mosso)

(♩ = 69 - 72)

lor tus o - jos os - cu - ros

El discurso, inquieto, no se interrumpe en lo que resta de la obra, que finaliza sobre un extendido acorde de fa menor con séptima.

La obra en su contexto general, adolece de un excesivo estatismo y de falta de contraste entre un trozo y otro; lo que se ha ganado en expresión e intimidad ha ido en detrimento de la variedad, pero no creemos que esta última haya sido preocupación preponderante del compositor. *Estancias Amoras* ha sido escrita con refinado expresionismo donde incursionan, a la par, elementos premonitores de un futuro serialismo con el politonalismo y atonalismo libre.

La última composición de Alfonso Letelier, hasta la fecha, son *Dos Canciones*, con textos en alemán de Stephan George, para voz y conjunto orquestal, dedicadas a Carmen Luisa Letelier: *Aus "Der Teppich des Lebens"* y *Aus "Das Jahr der Seele"*<sup>28</sup>. La primera de ellas está fechada en Santiago, en diciembre de 1968, la segunda en París, en abril de 1969. Con excepción del Himno a Santa Ursula, ésta es la primera vez que Letelier utiliza un texto alemán para sus obras; la elección de poesías del célebre autor de *Das Buch der hängenden Gärten* no es sino una consecuencia de la evolución del compositor hacia un lenguaje cada vez más expresionista, atraído por un ambiente poético casi surrealista y siempre conectado con la naturaleza<sup>29</sup>. Las estrofas rítmicas y regulares han sido proyectadas con absoluta libertad sin sujeción a esquema determinado.

En esta obra Letelier incursiona de lleno en la técnica serial, usada como medio de expresión, donde la serie es un elemento artístico al servicio del pensamiento creador y no una condicionante estructural. A pesar de ello, el estilo del compositor, proveniente de un pensamiento armónico, es inconfundible.

*Aus "Der Teppich des Lebens"* tiene la siguiente orquestación que acompaña a la voz, de registro contralto: piccolo, flauta, oboe, clarinete en Si bemol, clarinete piccolo en Mi bemol, fagot, corno en Fa, arpa, celesta, vibráfono, piano, dos violas, un violoncello y un contrabajo. Esta obra muestra una gran depuración en el estilo del autor, especialmente en el empleo de los instrumentos, su combinación y utilización colorística, en el virtuosismo e independencia de instrumentos y voz. Cada participante recibe un trato casi solístico e interviene en un contexto donde melodías, ritmos, intensidades y registros tienen muy estrecha interrelación. Los timbres más o menos similares de arpa, celesta, vibráfono y piano están aprovechados de tal

<sup>28</sup> Estas forman parte de "Cuatro Preludios Breves", según declaraciones del compositor al ser entrevistado por *El Mercurio* (Santiago, 24 de diciembre de 1968), con motivo de la entrega del Premio Nacional de Arte.

<sup>29</sup> El compositor se refirió al poeta, en nuestra entrevista, en los siguientes términos: "Me gusta mucho Stephan George, porque para mí es un poeta expresionista, que tiene ese clima entre realidad, entre sueño, muy poético, con muchas figuras de perfumes, de flores". Posteriormente agregó: "El sonido de estas palabras me pareció muy apropiado para lo que yo quería hacer en música".

manera que se complementan entre sí tanto en el tratamiento melódico como en acordes.

Se inicia la obra en tempo lento, con una serie de doce sonidos (ver ejemplo 7a) presentados por el piano, fagot, voz y arpa sobre notas tenidas de las cuerdas. Esta presentación coincide con el comienzo de la primera frase de la voz, que finaliza apartándose de la estrictez teórica del serialismo como no sea el recuerdo de la serie presentada en acordes por la celesta y el arpa (ver ejemplo 7b).

Ej. 7

(a)

(b)

Le sigue una breve sección instrumental de cuatro compases donde piano, arpa y celesta realizan figuraciones muy rápidas; el movimiento se agita hasta tornarse enérgico y de amplia sonoridad que se diluye en acordes tenidos para dar paso a la segunda frase de la voz, que nuevamente presenta la serie, con el piano, cuerdas y maderas.

Ej. 8

La orquesta hace eco a esta segunda frase de la voz, donde las maderas realizan algunas figuraciones sobre un acorde tenido de las cuerdas para acelerar el movimiento y aumentar la intensidad sonora y expresiva, preparando así la tercera intervención vocal que nuevamente presenta la serie en conjunto con la flauta y el piano, finalizando la primera sección de este trozo.

Continúa la composición con una segunda sección bastante breve, donde la voz tiene participación preponderante de gran cromatismo, acompañada por un pedal grave de Do, muy suave, de violoncello y contrabajo y por amplios acordes del piano. El Do grave da paso a la tercera y última sección de la obra, la más extensa y de gran elaboración del material melódico, conservando siempre el sentido de la serie original, pero sin utilizarla en forma rigurosa. Voz e instrumentos dialogan con entera independencia en una verdadera filigrana muy libre de líneas melódicas que valorizan el sonido individual de cada instrumento y la voz, antes que preferir agrupaciones de sonidos o efectos tímbricos producidos por superposiciones de notas o utilizando recursos ajenos a la mecánica normal del instrumento, como se encuentra en abundancia en las obras de compositores de vanguardia. En esto Letelier se mantiene dentro de su propia línea estilística, línea que ha seguido una evolución constante y pareja, sin hacer concesiones. Su evolución estética lo ha llevado al empleo de la serie, pero siempre dentro de un contexto expresivo, y a la simplificación y depuración del tratamiento orquestal, como revelación de madurez estilística y técnica. Nada hay demás en esta obra y pareciera como que el compositor ha valorizado cada instante de su creación tratando que su mensaje llegue de tal manera depurado que no se pierda ni una sola nota en su entrega, ya sea ésta por adorno innecesario, por duplicación de registros o por acumulación de sonoridades.

La tercera sección de *Aus "Der Teppich des Lebens"* es agitada, la voz se acompaña con un fino tejido polifónico instrumental o por la orquesta como caja de resonancia, como sucede a poco de iniciarse, con los acordes combinados de cuerdas y celesta que representan la calma luego de un pasaje de gran estridencia. El rigor serial da paso a la repetición de motivos, como se observa en el ejemplo 10, donde utiliza por única vez un vibrato ampliado en violas y violoncello, motivado seguramente por el contenido del texto.

Luego de un momento cadencial producido por un aumento de la densidad instrumental y sonora, el discurso continúa libremente hasta finalizar el trozo en el estilo característico del compositor, que consiste en disminuir cada vez más la intensidad hasta perderse en un silencio de ensañación.

*Aus "Das Jahr der Seele"* agrega a la orquestación del trozo anterior solamente un xilófono. Se inicia en tiempo libre con la presentación de una nueva serie de doce sonidos en el piano, sobre un pedal grave de cello y contrabajo interpretado sobre la primera nota de la serie. El tempo acelera a un "Agitado", donde el xilófono hace una rápida figuración con las pri-

## Ej. 10

piano

cor.

vic.

fg. arpa

voz w ä h r e n d e r d i e s

cuerdas gliss

pp mf

meras cuatro notas de la serie, en tanto ésta es repetida parcialmente por el clarinete, apoyado por un sonido agudo de la flauta piccolo que coincide, como contraste con el grave que acompañó al piano, con la última nota de la serie. A continuación el piano retrograda la serie completa, acompañado siempre por la figuración del xilófono, hasta retener un poco el tempo y seguir el juego serial en forma bastante estricta a cargo de instrumentos melódicos: cuerdas y maderas, preparando así, en una introducción orquestal, la entrada de la voz, también sujeta a la utilización estricta del material serial y acompañada por livianas figuraciones del piano, arpa y flauta. El ambiente general del trozo se mantiene entre extremos de tensión y distensión, entre fortísimos y pianísimos, aumento y disminución del tempo. El tratamiento serial es, a la vez, más estricto, elaborado y novedoso que en la Canción anterior. La orquestación es más exigente, con utilización de imitaciones y recursos técnicos y orquestales de gran efectividad; cada instrumento recibe un tratamiento solista e interviene con la máxima independencia en el discurso musical, sin recurrir a duplicaciones innecesarias ni efectismos como no sea repetición de figuraciones cuyo empleo está estrictamente relacionado con el texto (ver ejemplo 11).

Las bases armónicas del estilo de Letelier se hacen notar en la interválica vertical y horizontal utilizada en esta obra, especialmente en las formaciones acórdicas por cuartas y quintas y en la utilización de arpeggios dispuestos en una forma curiosamente emparentada con la escala natural de armó-

Ej. 11

Clar.

Voz

Piano

FLICHT IN DEM FLA - TERN - DEN

Via.

FL.

Cel.

Pag.

c.b.

nicos. Los ejemplos que siguen, tomados un poco al azar, muestran con bastante claridad esta característica del estilo de Letelier: a) arpeggios amplios que alternan intervallos pitagóricos con divisiones menores o mayores dictadas libremente por su imaginación, pero buscados dentro de un conjunto resonante homogéneo (ver ejemplo 12 a - e), y b) predilección por acordes y giros melódicos basados en cuartas o quintas (ver ejemplo 12 f - j).

Ej. 12

a) Piano

b) Viola

c) Flauta

d) Piano

e) Cel.

f) Cel.

g) Piano

h) Voz

i) Voz

j) Arpa

verschwel - gen wir was uns verwehrt

Ro - sen be - grü - ßen dich

A diferencia del trozo anterior, el músico no recurre a juegos colorísticos en la combinación de piano, vibráfono —al que se ha agregado xilófono sólo para el comienzo—, celesta y arpa. Más bien esta segunda Canción *Aus "Das Jahr der Seele"* ha llevado al autor a proponerse delicados problemas de tejido orquestal entre maderas y cuerdas que, junto con el piano como instrumento preponderante del cuarteto antes mencionado, forman adecuado marco a la línea vocal, de serena intensidad expresiva.

Podemos reiterar, finalmente, que estas *Dos Canciones* representan una etapa de gran depuración estilística, técnica y estética en la evolución crea-

cional de Alfonso Letelier, pues aún cuando el compositor incursiona en forma sistemática dentro de una teoría estricta, el resultado sonoro responde a una trayectoria muy personal y característica del autor, a quien se reconoce en cada uno de los compases de estas canciones con orquesta, especialmente por el tratamiento de la línea vocal, cuyo estatismo se rompe sólo en momentos de tensión por medio de una interválica horizontal quebrada por distancias abiertas o por intervalos disonantes.

Audiciones escogidas:



Obra: Tres Madrigales Campesinos (N° 1, Umbral de la noche)

[Volver](#)

Autor: Alfonso Letelier