

LENG EN SU PRODUCCION PIANISTICA

p o r



Alfonso Letelier

Nuestra generación ha recibido, en muchos aspectos, saludables beneficios, entre los cuales podríamos mencionar el haber conocido de cerca la personalidad de Alfonso Leng. No hay pasión ni hipérbole en la aseveración; se escapa ésta espontánea y con prescindencia de la amistad o admiración que él despierta, porque es verdad que su nombre encierra virtudes, conocimientos y vivencias que se han volcado con sencillez y generosidad más allá de su círculo íntimo y familiar. Por eso nuestra generación ha tenido la oportunidad de conocerlo, lo ha visto en la vida diaria, le ha escuchado sus lecciones y consejos, lo ha tenido cerca. Junto a eso su música completa el mensaje de un espíritu que planea muy alto.

En verdad, su nombre encarna una dualidad —que no por repetida pierde validez—, científica y artística jamás desmentida, sin una sombra que la perturbe, siempre plena y apasionada, pronta a vaciarse como lluvia bienhechora sobre sus semejantes.

Estas líneas que podrían tomarse como un panegírico que prelude un retrato moral del Maestro, me parecen indispensables como iniciación al estudio de cualesquiera de los aspectos de su doble actividad, porque es muy intensa la compenetración que existe entre su vida y su producción musical. En este caso, como es obvio, dejamos de lado la ciencia profunda y humana del médico, para dirigirnos a la música también profunda y humana del artista.

En los tiempos en que Leng tomaba la pluma para escribir sus “Doloras”, no había en nuestro medio una vida musical organizada como hoy en día; la enseñanza era rudimentaria, la vida de conciertos y la inquietud musical escasas. Había, pues, que sentir muy hondo y arraigadamente el llamado de la música para que llegara a materializarse en obras de significación. Sin embargo, hemos de pensar que para

aquéllos en quienes latía un llamado auténtico, una necesidad de expresión superior de una vida anímica poderosa, había de hallarse el eco, aunque fuera de unos pocos. El Grupo de Los Diez, del cual sería ocioso ocuparse nuevamente, acogía en su seno las inquietudes espirituales y artísticas del momento, incluyendo las de la música. Así, a la sombra del Dr. García Guerrero —hombre visionario—, Leng y otros devoraban a Debussy. Si pensamos que en Europa se discutía aún la estética y el lenguaje del Maestro francés, es sorprendente que en Santiago, tan huérfano de novedades, hubiera por entonces un grupo de hombres que se ocuparan de su música. Pero las secuelas románticas, que ya no eran sólo ecos acá en este confín del mundo que es Chile, sino incentivos poderosos para abrir puertas a nuevos modos de expresión, llevaban a algunos —muy pocos— hasta los atrevimientos de Schönberg.

En la naturaleza espontáneamente romántica de Leng —en la que no ha de subestimarse su ascendencia germana—, todo aquello vino a descubrirle verdades hasta entonces por él sólo intuídas.

Por lo genuinamente romántico de su sentir y por la formación autodidacta, en la que faltaron otras disciplinas que él debió suplir con su talento e intuición, el piano constituyó el instrumento más accesible a su trabajo. Es en ese medio donde Leng comienza a descubrir su personalidad rica y auténtica en pequeñas piezas cuyos contornos melódicos y armónicos anunciaron muy nuevas cosas en la música americana.

Su obra pianística, junto con sus Canciones (Lieder), ocupa un lugar muy destacado dentro de su producción total que quisiéramos más abundante. En efecto, su obra es poco numerosa y siempre le vemos temeroso cuando compone.

Considerando en general la producción de Leng en los varios géneros que ha abordado, podemos establecer como una constante un conjunto de características que lo ubican resueltamente en una trayectoria romántica, dentro de la cual, como sabemos, cabe una abundante gama de posibilidades y de libertades que dicen relación tanto con la forma como con los procedimientos armónicos y melódicos en especial.

La melancolía de su "pathos", revestida a veces de dolor, otras de nostalgia y muchas de tristeza, se aplica preferentemente a problemas humanos y raramente a la Naturaleza, objeto ésta, tan socorrido, por la

imaginación romántica. Hay una sorprendente desnudez autobiográfica en su música, que nos lleva a contemplar el espíritu de este artista casi, diría yo, con impertinencia. La nota melancólica que se respira a través de toda su obra —que él no ha querido en ningún momento sublimar—, lo lleva a cierta insistencia de tensión que a ratos se hace excesiva, excepción hecha en la Sonata, su última obra pianística que cierra, esperamos que provisoriamente, con broche de oro sus creaciones para este instrumento.

Su lenguaje ha seguido una línea lógica, siempre auténtica y fiel a los dictados de su sensibilidad. Una carta suya ilustra cuanto vengo anotando: "...temo a los sistemas; sólo me interesa cierta unidad de lenguaje, siempre que no interfiera con el pensamiento musical. La única técnica que he seguido, ya que son escasos mis conocimientos, es la de una gravitación musicalmente lógica, tratando que en dicho proceso esté involucrada mi sensibilidad como directriz inmediata...". "De cuanto he hecho, son responsables mis estados de ánimo, con lo cual se gesta la autenticidad que es mi única defensora". Es una declaración de principios ciertamente, pero a ella hemos de observar que no bastaría la autenticidad para que ellos fueran valederos. No heriremos su modestia, pero lo cierto es que su mensaje se ha abierto camino —por lo tanto es real y valedero— a través y en razón sólo de su música.

Ahora bien, si su creación arranca de esencias románticas, para quienes no conozcan a fondo su música, no abunda el que tratemos de asimilarlo, a las tendencias particulares que dentro de esa corriente cultural, le son más afines. La predilección por las formas pequeñas, la canción, el preludio; lo que podríamos llamar discurso poemático sin mayores compromisos de simetría, es evidente desde sus famosas "Doloras", punto de partida para cualquier estudio que se quiera hacer de su obra; los acordes de 7ª tanto los de la familia de la Dominante como los secundarios, ya sean menores, mayores o disminuidos, al principio con resoluciones normales y luego alejándose de ellas (de las resoluciones normales), llegando a personalísimos giros; las apoyaturas o resueltas de manera anormal o simplemente no resueltas, las superposiciones de más de 4 terceras o los acordes de 4.ªs que lo llevan al politonalismo; el cromatismo en los enlaces de acordes y en la modulación, todo esto, en fin, constituye una gran parte de su haber armónico y



formal que, como vemos, pertenece de pleno a los aportes del romanticismo.

La disolución de la forma, peligro que entraña el subjetivismo descriptivo de estados de ánimo del romanticismo, Leng lo ha orillado recurriendo a la brevedad. De las cuatro Doloras, 3 afectan la forma de canción A-B-A, la 1, 2 y 4; la tercera tiene forma binaria. El procedimiento constructivo es a base de motivos más bien cortos que se enlazan alrededor de funciones tonales o tonalidades próximas o lejanas, usando para las modulaciones notas comunes que permiten el cambio con soltura y con lógica. Hay riqueza dentro de esta armonía aún simple y tradicional, obtenida por abundantes alteraciones de los acordes empleados y por las notas extrañas con que procede la línea melódica. Un acusado cromatismo, especialmente en la III, anuncia al Leng de los Otoñales, de algunos preludios y de la Sonata.

El esquema armónico de la primera parte de la 1ª Dolora aclarará los conceptos antes anotados. Ej. 1.

Ej. 1

D apT rp (7 Val. ternada) D S Dap DTp Tp-ap (7 II) D
 D(DTp) -DTp Ped D D+

Ej. 2

cedente, sobre la cual se despliegan como acompañamiento, notas en trémolo lento de acordes en su mayor parte de séptimas y en sucesión cromática, cierra este pequeño ciclo tan lleno de poesía y de nostalgia y que viene a ser la afirmación de un lenguaje y de una expresión muy personales.

Ej. 4

T (T7-) (DFa) Mod. Si menor T la menor

Por razones que desconozco se ha omitido en la segunda edición de la publicación de las Doloras, la 5ª, tan hermosa y sugerente como las anteriores, pero menos pianística.

Aun cuando, como ya hemos dicho, la armonía en esta obra es tradicional, las salpicaduras con notas extrañas, a veces sin resolver y siempre tendientes a crear un cromatismo cercano al postrer romanticismo wagneriano, se hace presente anunciando el lenguaje de la madurez del compositor. La obra fue escrita entre 1901 y 1918 y ha llegado a tener una amplia difusión tanto en Chile como en el extranjero. En los estudios de piano del Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile encontramos las "Doloras", figurando en el programa obligatoriamente.

Los preludios en número de diez, forman otro ciclo de breves composiciones para piano, en varios de los cuales las características armónicas ya anunciadas en las Doloras se hacen más evidentes y evolucionan acercándose a un politonalismo de aristas agudas.

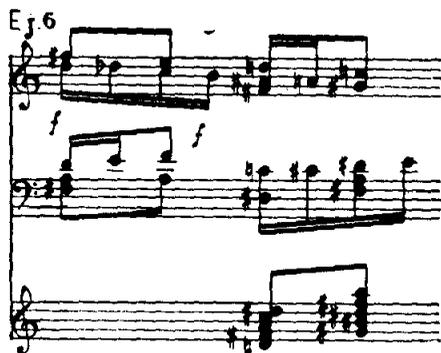
El primero es el que satisface más estrictamente la forma de Preludio, esto es, la elaboración de períodos contruidos a base de un motivo único. Ej. 5.

Ej. 5

* 32 *

El segundo consta de tres elementos bien distintos dispuestos en la forma siguiente: A-B-C-B-C₁-A. Aparte de la diferente fisonomía melódica de cada uno de estos elementos hay un fuerte contraste agógico, ya que mientras A y B se componen de valores de negras indicados con "Andante", el motivo C se hace inquieto debido a las corcheas, semicorcheas y tresillos que componen los motivos de dicho elemento.

En el cuarto (Presto), de factura muy pianística y escrito prácticamente a dos voces, podría pensarse en una Invención. Un fuerte cromatismo rige esta composición, en la cual las dos líneas superpuestas se mueven con más independencia armónica que melódica. En este trozo parece importante destacar la aparición ya definitivamente elaborada de un complejo melódico-armónico muy característico de su autor y al que a menudo recurrirá más adelante, me refiero al pasaje que anoto en el Ej. 6.



Se trata en realidad del enlace de dos acordes de 9^o, el primero en estado fundamental y el segundo con la séptima en el bajo. La melodía desciende por grados conjuntos.

Los preludios 5 y 7 ofrecen las mismas particularidades melódicas y armónicas ya estudiadas.

El preludio N^o 6, uno de los más hermosos, consta de dos partes diferentes que por su alternación del motivo característico forman el grupo A-B-A. Este motivo característico está en el soprano en la primera parte y en el bajo en la segunda, transformándose, además, aquí, en una ahelante pulsación, debido a la mayor velocidad y a la interrupción de semicorcheas en el tiempo fuerte de cada grupo, que deja

lugar a los acordes que la reemplazan, precisar un ritmo más acusado. Ej. 7.



Los preludios N.os 8, 9 y 10 resultan más orquestales que pianísticos.

Los preludios, escritos entre 1924 y 39, forman otro ciclo que no sólo por el tiempo deben ser considerados como otra etapa en la evolución de Leng, ya que el camino iniciado en las "Doloras" se amplía y se acentúa. Sin embargo, en aquéllos, como en toda su obra, se mantiene una constante expresiva que define en todo momento su fuerte personalidad.

Los puntos culminantes en la evolución del lenguaje de Alfonso Leng suelen no coincidir ordenadamente en el tiempo con las series de composiciones que vamos analizando. Así, pues, entre el período de 1901 y 1918, en que fueron escritas las "Doloras", aparecieron también los Estudios N.os 1 y 2, "Lied" y "Oración", obras éstas que sin la importancia de las "Doloras" y de los Preludios, revelan fielmente a su autor. En "Oración" surge otro de los complejos melódicos-armónicos muy característicos.

Esto es, un simple enlace de D. con T., pero en el cual la D. está con la 9ª, la T. con la 7ª agregada y sin resolución, ya que se mantiene en el acorde de T. siguiente, el pedal de D. si b. Ej. 8.

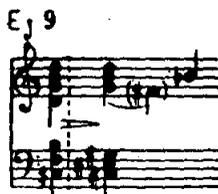
Podríamos afirmar que tras los Preludios se cierra otra etapa de la evolución del lenguaje

de Leng para abrirse una nueva, en que el cromatismo es reemplazado en parte por un politonalismo al desligarse a menudo de referencias tonales determinadas. A este período pertenecen con vueltas atrás, el "Presto Dramático", los "Otofiales", el Estudio N.º 3, el "Poema", la Fantasía para piano y orquesta y un Preludio fuera de la serie.



Las superposiciones de dos tonalidades se hacen frecuentes y se caracterizan principalmente por la conducción melódica, ya que si se resolvieran normalmente ciertos acordes, podrían interpretarse como simples acordes de 9ª de una tonalidad determinada; una pequeña alteración hace surgir la superposición. Los acordes de 11ª comienzan a aparecer también con mayor frecuencia. Ej. 9.

En realidad sólo falta el sol \sharp para que este acorde fuese D9 de Fa \sharp el sol b del acorde superior en cambio hace sentir superpuestas las tonalidades de Do \sharp y Sol al que luego el si b viene a transformarlo en Sol menor.



Al final del "Otoñal" 11, están claramente superpuestas las tonalidades de Re b y Fa, tras una especie de secuencia en partes muy ambigua. Ej. 10.



La Fantasía para piano y orquesta escrita en 1936 y estrenada ese mismo año con Herminia Raccagni como solista y bajo la dirección de Armando Carvajal, responde al título que ostenta. Alrededor de tres temas se va tejiendo una trama a base de pasajes del piano que ora acompañan a la orquesta en su canto, o bien ésta apoya al instrumento solista en sus participaciones de orden temático. Ej. 11.

Ej. 11
(Cornos en Fa)

1^{er} idea

Forma definitiva

2^a idea. (Piano)

3^a idea (Piano)

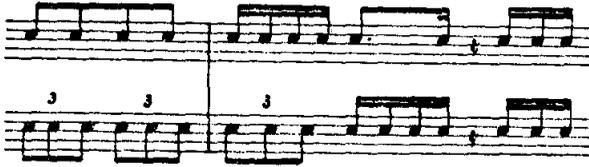
Propiamente no hay desarrollo en el estricto sentido, sino más bien variaciones obtenidas más que por transformación de elementos por ornamentación. Así entendemos las apariciones de las ideas principales —con muy poca modificación—, ya en el piano, ya en la orquesta. La forma se redondea al existir una reexposición en la tonalidad principal.

Tanto la orquesta como la parte solista afectan una suntuosidad de mayor eficacia sonora que propiamente de contenido. Hay en esta obra una extroversión —siempre a lo Leng, se entiende—, que se aleja de lo más auténtico suyo, esto es la expresión siempre concentrada y profunda de sus estados de alma a través de formas menos dilatadas. Sin embargo, la dispersión, o mejor dicho, la dilatación que advertimos en la sintaxis de esta obra se equilibra por el virtuosismo atrayente del instrumento solista y por una buena disposición orquestal.

Es muy usual en la música pianística de Leng la intervención de movimientos rápidos que sobrevienen en el curso de un clima calmo. Y hacemos la observación sólo por tratarse de cambios agógicos producidos en trozos cortos como son los Preludios, Otoñales, el Poema.

Por lo general, son pasajes virtuosísticos, pero desprendidos, con naturalidad del discurso musical. En dichos pasajes encontramos comúnmente las siguientes disposiciones rítmicas. Ej. 12.

Ej. 12



La melódica, en dichos pasajes, se produce muy corrientemente por secuencias descendentes. Ej. 13.

Ej. 13



y combinando casi siempre dos figuraciones rítmicas (tresillos en el bajo y dos corcheas en la voz superior, por ejemplo). En la Fantasía encontramos muchos ejemplos análogos.

La última producción pianística de Leng es su Sonata. Apretada síntesis musical, poesía honda, arrancada con pasión y dicha con maestría, presencia de lo auténtico a través de un lenguaje que se siente muy actual; enfoques son éstos de descripción musical, pobres como lo son todas las descripciones que se pretende hacer de la música, pero que quizá insten a la audición de una obra de la mayor importancia dentro de nuestra producción pianística.

Si bien es cierto que queda en pie el hecho de que las formas reducidas se avienen con más justeza a la esencia y a la manera de expresión de nuestro autor, en la obra citada la construcción, de por sí compleja de la forma Sonata, es recia y clara.

Las dos ideas del primer tiempo "Allegro", logran establecer un fuerte contraste. En efecto, la primera, de gran violencia rítmica, expone un primer elemento "a" y luego un segundo "b". En base de

sincopas en acordes muy teñidos de politonalidad (por lo general dos tonalidades). Ejs. 14 y 15.

Luego aparece un tercer motivo, muy corto, dentro de esta primera idea, cuya importancia se evidencia pronto en la segunda idea, y en el Lento (segundo tiempo). Ej. 16.

Este motivo lo seguiremos designando con la letra "c" cada vez que aparezca en cualquiera de los tiempos de la Sonata.

Un puente bastante breve, con nuevas figuraciones y recuerdos del motivo "b" conduce a la segunda idea. El "tempo" se ha retardado y un sencillo canto en negras y corcheas surge acompañado de acordes en el bajo. Tonalmente es más definida y más estática que la primera idea. Ej. 17.

En el desarrollo encontramos utilizados todos los elementos ya citados, exhibidos con diferentes fisonomías y disposiciones. Quizá el motivo "a" es el más explotado. Ej. 18.

El segundo tiempo "Andante", lleno de melancolía, es una pieza ternaria, en cuya parte central

“poco piu mosso”, aparece, modificado y con diferente ropaje armónico de nuevo el motivo “c”. Ej. 19.

Ej. 19
Andante

Las superposiciones alteradas que abundan en este trozo, surgen espontáneas y lógicas acusando siempre un resultado musical y no una búsqueda. El auditor puede saborearlas en su belleza por la lentitud en que se suceden.

En el tercer tiempo “final”, que vuelve a la violencia y despliegue pianístico del primero, se alternan y combinan dos ideas, bastante compleja en su estructura la primera. Ej. 20.

Ej. 20
♩ = 120
Animato

Luego de expuesta la primera idea (los motivos del ejemplo están en el orden de aparición) viene un corto desarrollo del motivo “c”; un “rallentando” lleva a la segunda idea, compuesta de dos elementos “e” y “f”. Ej. 21.

Ej. 21

que también se prolonga en un desarrollo. La nueva exposición de la primera idea (motvs. a, b, c, d), esta vez sin desarrollo, le sigue otra exposición de la segunda idea (motvs. e y f), a la que se opone un

contrapunto basado en el motivo "c" de la primera idea. Un corto pasaje basado en el desarrollo de "c" conduce a la última exposición del motivo "c". Concluye este tiempo exponiendo el motivo "a", en forma brillante.

Mucho se ha especulado sobre esta pieza destinada a figurar entre lo mejor escrito para piano en América, en el sentido de si el estilo y el lenguaje de su autor se han modificado o no. Es indudable que en dicha obra campea una mayor objetividad que en las anteriores; es cierto que a una mayor elaboración constructiva se agregan una armonía ya muy al borde del atonalismo (en todo caso siempre ya politonal) y un vigor rítmico extraordinario; es verdad, también, que la persistencia en el movimiento rápido provoca una tensión rítmica que no conocíamos en Leng; todo esto es cierto, decimos, pero la audición repetida de la obra y más aún, su análisis minucioso, nos lleva al convencimiento que no hay cambio sustancial ni en la vivencia ni en la actitud del músico. Sus raigambres profundas permanecen incólumes y más a la vista diríamos, porque la concreción del discurso musical y la claridad de la forma encauzan el vuelo lírico-dramático tan suyo por las vías de una sorprendente depuración. Los aportes técnicos que la música contemporánea ha incorporado a la creación de nuestro tiempo (y nos referimos, al decir contemporánea, a los puntos de partida que establecen, en la segunda década de este siglo, Schönberg y Stravinski) han solido ser tomados por algunos compositores en su aspecto exterior, esto es, aplicando los procedimientos o las técnicas sin que vivencias interiores las exijan o justifiquen. Esto lleva a una simple imitación de validez muy dudosa o desprovista de ella; cualquiera técnica o procedimiento se queda en la superficie si no surge de una razón artística profunda.

A través de la obra del autor que nos ocupa, advertimos antes que nada, una imperturbable fidelidad a su sensibilidad y a sus conceptos. Esto le ha permitido adoptar las conquistas de la época en cuanto calzan con aquéllos, sometiéndolos a su intención musical y no buscando una postura.

La estética de Leng pertenece en gran parte a las últimas derivaciones del romanticismo alemán, y esto es situarse dentro del expre-

sionismo. Podríamos definir esta vivencia artística como la traducción, musical en este caso, de las impresiones que provocan en un artista la vida del hombre, con su destino, sus vicisitudes, sus angustias, o la Naturaleza en relación con el hombre, traducción que se impregna de la propia sensibilidad y visión del mundo del artista. De esto resulta, por una parte, la necesidad de emplear medios y recursos válidos sólo en cuanto son capaces de expresar algo, de allí que puedan deformarse, exagerarse (recordemos el clima armónico), los pppp, la intervalación melódica en "Das Buch der Hängende Gärten" de Schönberg, pieza típicamente expresionista), y por otra, la conveniencia de recurrir a ciertas formas (las cortas o la variación), o prescindir simplemente de ellas, o por último, buscar en la literatura el apoyo formal indispensable a un discurso musical inteligible.

Leng ha llegado a situarse en un punto particularmente equilibrado dentro del expresionismo con la Sonata, obra en la que su personalidad tan definida y característica, conserva toda su fuerza, a la vez que es expresada a través del lenguaje que le es afín.

El creador de "Alsino" y de las "Doloras" constituye un eslabón fundamental en la producción musical chilena; en las diferentes tendencias que muestra la música de nuestro país, él traza una curiosa línea Schumann-Scriabin-expresionismo, siempre muy Leng, que ha tenido una profunda influencia en las generaciones más jóvenes. Pero no sólo es un eslabón, mucha de su producción pasará a la posteridad con validez trascendente, porque en ella palpitan juntas la vida y la calidad.

Audiciones escogida:



Obra: Doloras para pf, N° 1

Intérpretes: Pilar Mira (pf), Leopoldo Castelo (narrador)

Compositor: Alfonso Leng Haygus

Volver



Obra: La Muerte de Alsino

Intérpretes: Orquesta Sinfónica de Chile, Victor Tevah (dir)

Lugar/fecha: Teatro Astor, noviembre 1957

Ocasión: Matriz disco

Compositor: Alfonso Leng Haygus