



**Universidad
de Valparaíso**
CHILE

UNIVERSIDAD DE VALPARAISO

FACULTAD DE HUMANIDADES

INSTITUTO DE FILOSOFÍA

CARRERA DE MÚSICA

ALFONSO LENG, HERENCIA Y LEGADO DEL LIED EN LA MUSICA PARA
PIANO Y POESIA CHILENA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Proyecto de título para optar al grado de Licenciado en arte, tecnología y gestión
musical y al título profesional de Músico con mención en ejecución instrumental o
canto

WILLY OGAZ VERGARA

Profesor Guía: Antonio Rioseco Palacios

Valparaíso, Chile

2014

Agradecimientos

Agradezco en primera instancia a toda la comunidad constituida por la carrera de música de la universidad de Valparaíso, que sin saberlo, y sin ansias de ser menos, son capaces de formar no sólo músicos competentes, sino, grandes personalidades y profesionales coherentes.

Agradezco a toda mi familia que indiscutiblemente han prestado el apoyo que uno nunca termina de agradecer y nunca sabe cómo devolver.

Índice

Introducción	5
Capítulo 1. Compositores Chilenos de principios de siglo XX	8
Enrique Soro	9
Pedro Humberto Allende Sarón	11
Domingo Santa Cruz	13
Capítulo 2. Alfonso Leng, Historia y Aporte	17
Su Persona, Su Trabajo	17
Capítulo 3. Romanticismo y su traspaso a tierras Chilenas	21
De García Guerrero a Leng	21
Producción del Lied en Leng	24
Capítulo 4. Alfonso Leng al piano	28
Análisis del lenguaje y su obra Pianística	28
Obras para Piano y voz	30
Cima	36
Du	42
Lotusblume	44
Lass Meine Tränen Fliesen	48
Du Fragst	52
Apreciaciones sobre Leng	56
Conclusiones	59
Bibliografía	61
Anexo	62
Obras escritas por Alfonso Leng	62

Índice de Figuras

Fig. 1 (Cima). Fuente: Alfonso Lneg/Cima,para canto y piano “revista de arte”, 1934.
..... 37

Fig. 2 (Cima). Fuente: Alfonso Lneg/Cima,para canto y piano “revista de arte”, 1934.
..... 38

Fig. 3 (Cima). Fuente: Alfonso Lneg/Cima,para canto y piano “revista de arte”, 1934.
..... 38

Fig. 4 (Cima). Fuente: Alfonso Lneg/Cima,para canto y piano “revista de arte”, 1934.
..... 39

Fig. 5 (Cima). Fuente: Alfonso Lneg/Cima,para canto y piano “revista de arte”, 1934.
..... 40

Fig. 6 (Cima). Fuente: Alfonso Lneg/Cima,para canto y piano “revista de arte”, 1934.
..... 40

Fig. 7 (Du) Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano 42

Fig. 8 (Du) Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano 42

Fig. 9 (Du). Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano 42

Fig. 10 (Du). Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano 43

Fig. 11 (Lotusblume). Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano 45

Fig. 12 (Lotusblume). Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano 46

Fig. 13 (Lotusblume). Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano 46

Fig. 14 (Lass Meine Tränen Fliesen). Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano..... 48

Fig. 15 (Lass Meine Tränen Fliesen). Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano..... 49

Fig. 16 (Lass Meine Tränen Fliesen). Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano..... 50

Fig. 17 Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano..... 50

Fig. 18 (Lass Meine Tränen Fliesen). Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano..... 51

Fig. 19 (Du Fragst). Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano 52

Fig. 20 (Du Fragst). Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano 53

Fig. 21 (Du Fragst). Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano 54

Fig. 22 (Du Fragst). Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano 54

Fig. 23 (Du Fragst). Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano 55

Fig. 24 (Du Fragst). Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano 55

Introducción

En los años en que el quehacer musical en Chile se encontraba oscurecido y enmarañado entre las añejadas óperas italianas y pensamientos conservadores poco identitarios, nació una corriente principalmente integrada por jóvenes que, sin saber las repercusiones que conllevarían sus actos, se encontraron como llamados por una inquietud de descontento con el contexto sonoro de Chile de finales del siglo XIX. Es dentro de esta panorámica que nacen las primeras interrogantes que dan vida al proyecto de investigación que se centra en conservar viva la herencia de alguno de estos, que fueron, jóvenes revolucionarios, como lo es Alfonso Leng, quienes con su incorruptible personalidad, dieron nuevo aliento y vigorizaron los pilares de la música académica en un Chile que aún se considera desplazado en su cultura musical.

¿Es Alfonso Leng un compositor digno de ser rescatado y/o reinterpretado?,
¿Se encuentra su figura olvidada o desplazada en el tiempo?

En el desarrollo de este trabajo podremos corroborar la importancia que los Lieder para piano y voz de Alfonso Leng transmitieron al momento musical que se cursaba en Chile a principios del siglo XX, todo esto a través de un análisis de su persona y claro de sus obras pianísticas más relevantes, como recurso analítico compararemos en ocasiones a Leng con grandes compositores que desarrollaron un estilo y estética similares dentro de los movimientos revolucionarios de mitad del siglo XIX como lo fue el romanticismo, con el cual se le encasilla regularmente.

¿Significa la figura de Alfonso Leng un referente apropiado para el estudio de sus composiciones?

Para tan considerable responsabilidad deberemos entender la realidad nacional de aquella época en la cual su rol fue siempre de muy alto protagonismo, tanto en su trabajo como compositor, como en su aporte como revolucionario pensador del grupo “sociedad Bach”, así también la de algunos de sus camaradas contemporáneos que prontamente pasaron a formar parte de los más destacados músicos de la escena nacional de aquellos tiempos; se hablará de sus vidas y cómo rescataron la herencia europea y las plasmaron en sus inquietudes y sus ambiciosos proyectos que calaron tan hondo en nuestras instituciones musicales, tan alejadas de lo que hoy podríamos pensar como obsoleto.

¿Existe actualmente en Chile un compositor que conserve como referentes a los compositores de principio de siglo XX?, ¿En qué estilo podríamos reubicar al compositor Alfonso Leng?

Para poder resolver las problemáticas que surgieron como interrogantes ante su persona, nos encontraremos con desmenuzadores análisis sobre específicos lieder compuestos a lo largo de su vida, en los cuales se pretende esclarecer e identificar cuáles fueron sus tópicos compositivos y cuáles hicieron de Alfonso Leng un músico consagrado.

Como objetivo medular de esta investigación buscaremos analizar el repertorio para piano del compositor de inicios de siglo XX, Alfonso Leng, haciendo hincapié en su trabajo como compositor de Lied, con poesía de artistas nacionales y extranjeros, contemplado entre los años 1918 y 1922.

Para conseguir abordar todos y cada uno de los puntos musicales a analizar tenemos que comprender el contexto que concentra la figura de Alfonso Leng en el periodo señalado, y para esto será necesario desarrollar los siguientes objetivos específicos:

Rescatar parte del legado de uno de los compositores más influyentes de principio de siglo XX, haciendo alusión a su aporte en la constitución del actual conservatorio de música de la universidad de Chile.

Relatar la poesía implícita que dan forma y vida a las composiciones para piano y voz (Lied), que recopilan en trabajo de poetas nacionales y extranjeros.

Comparar los Lieder seleccionados de Alfonso Leng con los compositores que significaron la herencia directa del estilo romántico en el piano.

Identificar los tópicos estilísticos que caracterizan la forma de componer e interpretar el repertorio en el estilo del Lied.

Pudiendo con esta breve introducción recopilar las interrogantes mínimas y orientar la mirada hacia el periodo mencionado, comenzaremos por refrescar la memoria y reencontrar a Leng con sus amistades y raíces.

Capítulo 1. Compositores Chilenos de principios de siglo XX

En este capítulo se presentarán algunas de las eminencias más destacadas de la música en Chile a principio del siglo XX y que representaron un pilar fundamental para el siguiente paso postulado como fórmula de vida ante la relevancia de la cultura musical de esa época y la que le precedería.

La elección de cada uno de los compositores a continuación expuestos responde a la recopilación expuesta por el compositor Tomas Leféver en la revista Aisthesis N°8, “*La Música y sus problemas en Chile*” en la cual nos encontramos en un primer lugar con Enrique Soro, le sigue Pedro Humberto Allende y Alfonso Leng. Este último fue apartado para enfocarse con mayor ahínco en un capítulo posterior, siendo reemplazado por Domingo Santa Cruz quien fue escogido por su importancia como líder de algunas de las enmiendas más contribuyentes a la academia musical Chilena.

Enrique Soro

Los contenidos a continuación expuestos corresponden a un extracto fiel a la información recopilada por el compositor Chileno Vicente Salas Viu, en un texto llamado “La creación musical en Chile 1900-1951” que calza a la perfección con las problemáticas planteadas en este proyecto y desarrollan en una primera mirada toda la información introductoria para comprender la relevancia de este capítulo y su pertinencia en el grueso de su exposición.

Nació en Concepción el 15 de julio de 1884. Hijo del compositor e instrumentista italiano José Soro, recibió desde sus primeros años una cuidada educación musical. Su precoz talento hizo que a la edad de cinco años actuase ya en recitales de piano. Su fama fue acrecentándose y extendiéndose desde la ciudad natal a todo el territorio de la República, hasta llegar a interesar en forma positiva a los Poderes Públicos. Fue así como el Gobierno Chileno acordó pensionar al joven músico para que ampliara sus conocimientos musicales en el Conservatorio de Milán, el de reputación más sólida en aquel tiempo.

Partió Enrique Soro de Chile hacia Italia el 13 de abril de 1898. En el Conservatorio de Milán siguió los cursos de Piano, Órgano, Violoncello, Armonía, Contrapunto y Fuga, Historia de la Música y Literatura Dramática. Al terminar sus estudios, en 1904, obtuvo el único Gran Premio de Composición otorgado por el Conservatorio de Milán. Antes de regresar a Chile en 1905, Enrique Soro ofreció una amplia gira de conciertos por las principales ciudades de Italia y Francia, donde conquistó éxitos que fueron el fundamento de su creciente prestigio internacional.

Recibido en Chile con los honores merecidos por quien tan en alto había colocado la cultura artística del país en el extranjero, empezó a poco de su llegada a desempeñar las cátedras de Piano y de Composición del Conservatorio Nacional. Al mismo tiempo sus primeras composiciones, como el Andante Appassionato y la Danza Fantástica, eran conocidas y apreciadas como frutos bien logrados de la nueva personalidad. Sin interrumpir su obra de compositor, desde aquel momento desarrolló una amplia labor didáctica. En 1905 fue designado para el cargo de Inspector de la Enseñanza Musical en las escuelas primarias. En 1907 ascendió al rango de Subdirector del Conservatorio, a la vez que se le confiaban las cátedras de Armonía y Contrapunto. Desde 1919 a 1928 fue Director del Conservatorio. (Salas, 2001).

Cabe destacar que en los años en que Soro volvió, el panorama musical preponderante en Chile estaba muy fuertemente sustentado por la corriente Italiana de la Ópera, la cual todos pensaban que Soro continuaría a su regreso y consagraría el estilo en Chile como en los países vecinos, pero lo curioso y relevante de este punto es que Soro planteó una nueva forma de escuchar música al presentarnos de su puño y letra la primera obra sinfónica estrenada en el territorio nacional, dando vuelta una gran página en la realidad musical del país y dejando un terreno fértil para los próximos compositores, que vieron en la figura de Soro una realidad completamente realizable en la cual la sala de concierto estaba antes que el teatro y la ópera. (Lefever, 1974)

Pedro Humberto Allende Sarón

Al igual que en el punto anterior la recopilación de la información inicial corresponde a uno de los trabajos expuestos por el compositor Vicente Salas Viu, “La creación musical en Chile 1900-1951”, que reúne los puntos pertinentes y concisos que caracterizan la relevancia de este capítulo en gran medida.

Nació en Santiago el 29 de junio de 1885. En 1899, ingresó al Conservatorio Nacional de Música, donde obtuvo los títulos de Profesor de Violín en 1905, y de Armonía y Composición en 1908. A fines de 1910 fué comisionado en viaje de estudios a Europa por el Gobierno de Chile. Estudió los métodos de enseñanza en importantes conservatorios y la organización de la educación musical en las escuelas primarias y secundarias de diversos países. En 1922 y en 1932 le fueron encomendados por el Gobierno Chileno misiones similares en Europa y América del Sur.

En 1928, P. H. Allende fue nombrado catedrático de Armonía y Composición del Conservatorio Nacional de Chile, cargo que desempeñó hasta su jubilación en 1940.

Pedro Humberto Allende sintió desde los comienzos de su labor un marcado interés por el folklore musical, tanto aborigen como criollo. Para estudiar y recoger ejemplos del folklore araucano visitó en el sur de Chile las regiones de Nueva Imperial, Boroa y Lepe. Consiguió más tarde que un grupo de músicos mapuches se trasladara a Santiago para grabar en discos una colección de cantos y danzas araucanos, impresa y distribuida con gran éxito por la R.C.A. Víctor. Reproducciones de esta colección se conservan en museos etnográficos y de folklore de Europa y América.

Otro aspecto interesante en la labor de este músico, aparte de sus creaciones como compositor, lo representan sus contribuciones a la pedagogía musical. P. H. Allende es autor de varios métodos para la enseñanza de la Armonía y Composición, una "Metodología para la enseñanza del canto escolar", una "Colección de piezas para diferentes grados del estudio del piano", un "Método original de iniciación musical", "Piezas para violín" y "Rondas infantiles", para coro, asimismo de carácter

pedagógico. En el catálogo de sus composiciones figuran varias destinadas a la práctica de la educación musical en las escuelas.

Recibió el Premio Nacional de Arte que otorga el Estado Chileno en 1945.
(Salas, 2001)

Domingo Santa Cruz

Nuevamente comenzaremos con un extracto del documento expuesto por el compositor Vicente Salas Viu, “La creación musical en Chile 1900-1951”, quien con una excelente claridad desarrolló estas temáticas fundamentales para la comprensión del proyecto en su macro estructura.

Domingo Santa Cruz es, no sólo la personalidad de compositor con mayor relieve en la música Chilena de la generación en plena madurez al presente, sino la figura que mejor resume el universalismo que es línea caudal de este arte en Chile. Por otra parte, además de su obra como compositor, Santa Cruz ha ejercido una influencia decisiva sobre el ambiente como batallador por toda empresa noble y con amplias miras en cuanto al desarrollo de la educación y de las instituciones consagradas al fomento y progreso de la cultura musical en sus diversos aspectos. Hasta tal punto es esto cierto que la biografía de Domingo Santa Cruz en buena parte coincide con la historia de los organismos que han renovado la música Chilena, al fijar un cultivo más intenso y mejor organizado de este arte y al abrir nuevas rutas a la creación musical y a la musicología.

Nació Domingo Santa Cruz en La Cruz, departamento de Quillota, el 5 de julio de 1899. Hizo sus estudios humanísticos en el Colegio de los Padres Franceses, en Santiago. En 1916 recibió el título de Bachiller e ingresó a la Universidad de Chile para cursar la carrera de Leyes. En 1921 obtuvo el título de Licenciado en Ciencias jurídicas y Sociales y el de Abogado, expedido por la Corte Suprema de justicia en septiembre de aquel año.

A la vez que seguía los estudios apuntados, se instruyó con profesores particulares en Teoría de la Música, Violín y Piano. Una marcada inclinación hacia el arte al que acabaría por consagrarse, le hizo ya en sus años de colegio, organizar un pequeño conjunto de cuerdas y piano que actuó bajo su dirección en veladas escolares hasta 1915. En junio de 1917, apenas ingresado en la Universidad, fundó con un grupo de amigos y compañeros de clase, un reducido coro, al que dieron el nombre de Sociedad Bach y que se consagró a la interpretación, dentro de la esfera privada de los hogares de sus componentes, de obras de los polifonistas del Renacimiento, en primer término de Palestrina.

Este pequeño coro de madrigalistas sería el núcleo de la futura Sociedad Bach, que tan gran influjo ejerció en la transformación del ambiente musical chileno a partir de 1924.

En 1917 asimismo, el organizador del coro Sociedad Bach, inició estudios regulares de Armonía y Composición, con el maestro Enrique Soro. A fines de 1921, Domingo Santa Cruz ingresó en el servicio diplomático y, en calidad de segundo secretario de la legación de Chile en España, partió a Madrid donde amplió sus conocimientos musicales y se perfeccionó en la composición y el contrapunto como alumno particular del maestro Conrado del Campo, profesor de composición en el conservatorio y compositor a su vez, que se había distinguido entre los discípulos más brillantes de Richard Strauss en Alemania.

La obra de Santa Cruz como compositor se inicia hacia 1917 por una serie de piezas para piano, para canto y piano y para coros a capella o con acompañamiento de órgano. Estos primeros ensayos de compositor se amplían con obras de mayor responsabilidad en los años de su residencia en España, mientras perfecciona sus estudios con el maestro Conrado del Campo. A partir de 1925 y de su regreso a Chile, la obra de compositor de este músico ha marchado por una firme trayectoria, hasta hacerla una de las representativas de la producción Chilena contemporánea. Debemos hacer constar, por lo último, que Domingo Santa Cruz ha distinguido como compositor y se le otorgó el premio Nacional de Arte en 1951. (Salas, 2001).

Luego de una breve pero esclarecedora introducción bibliográfica podemos sacar las primeras conclusiones respecto del panorama musical y político-social en el cual se desarrollaron los músicos contemporáneos a Leng y que dieron que hablar al igual que su trabajo.

Cada uno de los compositores antes expuestos se encuentran insertos dentro de un panorama cultural característico de las clases burguesas de Chile de mediados de siglo XIX,¹ los cuales, en la búsqueda de nuevos conocimientos y sabidurías, se ligaban con facilidad al foco cultural que significaba Europa; es así como muchos compositores contemporáneos de Alfonso Leng lograron estudiar en academias en el extranjero asimilando las técnicas que encarnaron los maestros compositores para

¹ A medida que avanzamos en la investigación, nos damos cuenta que la realidad social de la cual provienen estos compositores, les ayudó en gran medida a desarrollar o a acercarse con facilidad a la música, haciendo alusión al estilo de vida burgués que se heredó en esa época de Europa y que tuvo como cenit principal la tertulia o las reuniones privadas.

imponer sus estilos y convertirse en reales instituciones. Llegados de vuelta de los países lejanos, aplicaban a su trabajo como compositores para recrear los estándares de belleza y estilísticos que caracterizaban las formas Europeas; precisamente escuelas consolidadas de nacionalismos Europeos como lo fue la escuela italiana o francesa, pero mucho más impactante y dócil de asimilar fue la germana romántica nacionalista, a la cual Leng se acomoda y florece sin saber casi donde podría llegar a cultivar este estilo y una nueva cosmovisión del hacer música en Chile.

Gracias a la participación de estos compositores en grupos de “sociedades” en las cuales los camaradas invitados conversaban sobre temáticas musicales e interpretaban muchas veces las obras escuchadas en el extranjero o incluso compuestas por ellos; es aquí donde se cultiva la orientación musical de un joven Leng que se impregnaría de sus raíces natalicias para reencontrarse con un Beethoven, Schumann, e incluso un Wagner. Así también con esta nueva realidad musical en Chile, comenzaron a aflorar una nueva generación de músicos que, sumado a un descontento con el panorama sonoro de Chile, dio pie una larga carrera de formación musical fomentando un renovador pensamiento en los jóvenes que creían en la valoración de la identidad personal y nacionalista, considerando el saber local y la herencia muchas veces criolla para crear un arte netamente Chileno.

Al detenerse un momento y devolver la vista hasta aquel momento pareciese que en el Chile de principios de siglo XX las reformas y nuevos aires de cambios, de los cuales la creciente burguesía se vio favorecida, convirtió una idea en realidad en el momento de academizar ese conocimiento y poder encontrarlo en las partituras de nuestros compositores y maestros, pero no hay que olvidar que dentro de lo innovador y vanguardista de este pensamiento, en Europa esa revolución tuvo lugar casi 100 años de que nuestros compositores la asumieran como una vanguardia.

Luego de que se establecieran y crecieran, en el panorama cultural de una nación, los pensamiento de modernidad y comodidad tímbrica a las nuevas sonoridades se re-heredo el concepto de estudiar a los clásicos y se comenzó un cultivo de las formas que hicieron grande a cada estilo y nación, como lo son las sinfonías, los cuartetos de cuerdas o los conciertos para instrumento solista, que exigían un nivel y estudios estilísticos de avanzada, lo cual, por obvia deducción vio nacer a los nuevos compositores que utilizaron las nuevas herramientas para cultivar la música de la segunda mitad del siglo XX. Así mismo estos músicos se encargaron en primera instancia de analizar ahora a sus nuevos maestros nacionales y de

clasificarlos en lo que conocemos hasta la actualidad como el estilo que desarrollaron, como los ordena Roberto Escobar, la generación de los iniciadores, donde se encuentran los compositores aludidos Allende, Soro y Leng. (Escobar, pág. 256)

Ahora que entendemos de mejor manera el panorama propicio para que naciesen nuestros músicos, podemos dar mayor seguridad a nuestro análisis de la vida y obra de Alfonso Leng.

Capítulo 2. Alfonso Leng, Historia y Aporte

De aquí en adelante nos centramos en la personalidad inspiradora de Alfonso Leng, quien siendo una gran eminencia para el mundo musical y científico del país nunca deja de ser meritorio recordar su inicio como personalidad clave para la renovación académica de la música en el Chile del siglo XX, causas relevantes al estudiar su vida y su relación con sus grandes amigos y camaradas, La familia García Guerrero, sin los cuales los conocimientos de este gran compositor formularían incompletos.

Su Persona, Su Trabajo

Nació en Santiago, el 11 de febrero de 1884. Sus estudios humanísticos y universitarios los llevó a cabo en esta ciudad, así como los musicales, que siguió como autodidacta, asistiendo tan sólo por un breve tiempo a las clases de Composición de Enrique Soro en el Conservatorio Nacional.

En 1910, recibió el título de Dentista en la Escuela de Odontología. Desde 1911 hasta 1928 fue profesor ayudante de Clínica en la citada Escuela; de 1928 a 1938, fue profesor en propiedad de la misma cátedra. En 1945, al ser creada la Facultad de Odontología de la Universidad de Chile, Alfonso Leng fue elegido su primer Decano, cargo en el que permaneció hasta 1948.

Un intenso trabajo de investigación y profesional dentro de la Dentística, ciencia en la que se destacó como uno de los primeros valores internacionales, no han impedido a Alfonso Leng como músico, realizar una obra de alto significado en la producción Chilena contemporánea, de hondo contenido emocional y calidad superior.

Señalamos ya que la formación de Alfonso Leng fue autodidacta, salvo un breve período en el curso de 1905 en el que asistió a las clases de Armonía y Composición del maestro Enrique Soro en el Conservatorio.

Vicente Salas Viu (Salas, Univescidad de Chile, 2001, pág. 1) nos demuestra en el capítulo dedicado a Leng pequeñas luces de lo que comentamos anteriormente:

Es casi imposible establecer una línea evolutiva en el conjunto de las obras de Alfonso Leng. De la primera a la última de las páginas que tiene escritas, se nos ofrece una asombrosa unidad en la técnica y un rigor de expresión equivalente. Apenas pueden señalarse entre sus composiciones otras diferencias que las impresas por la envergadura o el distinto carácter del género a que pertenecen. Alfonso Leng no es músico que se mueva por modas circunstanciales, que persiga hacer suyos avances técnicos deslumbradores en un cierto período o que, en actitud opuesta, se ufane de renunciar a la expresión moderna por estimar mejor la de un tiempo pasado. Su música nace de un íntimo sentir y sólo a él obedece; sobre él se forja un estilo e incluso una técnica. La admiración por determinados maestros o las emociones recogidas en obras que preceden o rodean a las propias, únicos impulsos, más que influencias recibidas por Alfonso Leng, deben contarse entre las razones afectivas que guían a una personalidad en busca de su camino.

A modo de cláusula, se presenta un pequeño catálogo de las obras escritas por Alfonso Leng, que busca orientar al lector respecto al imaginario total de su quehacer musical además de presentar el trabajo total en el cual Leng puso su puño y letra.

Para Orquesta: "La Muerte de Alsino", poema sinfónico (1920-1921). "Doloras N.os 1, 2, 3, 4 y 5" (1920). "Otoñal" (1932). "Preludios N° 1 y N° 2" (1912). "Canto de Invierno" (1933).

Para Solos y Orquesta: "Fantasía para piano y orquesta" (1936). "Lass meine Tränen fliessen", "Wehe mir", "Cima", "Chant d'Automne", para soprano solista y orquesta.

Para Coros: Salmo para cuatro voces mixtas (tres corales) (1941).

Para Conjuntos de Cámara: Andante para piano y cuarteto de cuerdas (1924).

Para Canto y Piano: Primeras canciones (1911). "Brouillard", "Réve", "Chant d'Automne", "Chanson de l'oubli" (1916). "Sehnsucht", "Du fragst", "Lotusblumé", "Lass ineine Tränen fliessen", "Du" (1918). "Cima" (1922). "Frühlingslust", "Wehe mir!" (1931). "Salmo 77" (1941).

Para Piano: Lied para piano (1911). Fantasía quasi Sonata (1911). Cinco Doloras (1913-1914). Tres Estudios (1915-1936). Diez Preludios (1906-1932). Dos Poemas

(1928-1932). Dos Otoñales (1932). "Canto de Invierno" (1932). Presto Dramático (1933). Sonata para piano (1950).²

Continuando en la comprensión del pensamiento musical de Leng, aprovecharemos de presentar un análisis de su figura que sin duda creemos es uno de los más acertados:

Vicente Salas Viu nos comenta en (Salas, 2001, pág. 1) que:

Las huellas de una afinidad espiritual con los románticos alemanes aparecen claras en las primeras obras de Alfonso Leng, escritas para canto y piano o para este instrumento solo, entre los años 1910 y 1912. Esta substancia espiritual y esta posición estética, son poco después sometidas a una elaboración más exigente en las cinco "Doloras" para piano, terminadas en 1914 y en los primeros "Preludios", que datan de 1919. La melancolía romántica actúa ya en estas composiciones como un subrayado genérico bajo lo peculiar de Leng. La armonía y el diseño melódico se enriquecen con nuevos matices, fruto del entusiasmo con que sigue, dentro del círculo de, Los García Guerrero, el "descubrimiento" de los nuevos valores europeos.

Como podemos darnos cuenta, sin mayores reservas, se le encasilla rápidamente a Leng dentro del lenguaje romántico, sin dar mayores luces que el tipo de repertorio que compuso. Lo cual es una ayuda para esclarecer en el análisis de sus *Lieder*.

Como Vicente Salas Viu nos decía en su apartado sobre Leng (Salas, Univescidad de Chile, 2001, pág. 1):

Es significativo el hecho de que fuera Alfonso Leng quien acercó a este venero de inquietudes a sus compañeros de generación que mejor podían aprovecharlas, un Pedro Humberto Allende o un Carlos Lavín. Por lo que a él se refería, no tomó del impresionismo sino lo que ensanchaba su lenguaje sin desnaturalizarlo. Obediente a los dictados de su intuición, prosiguió el desarrollo de una obra cuyo íntimo

² Las obras que se reiteran en más de un grupo, son adaptaciones de una obra para piano a formato sinfónico o de cámara, lo que reafirma la homogeneidad de todo su repertorio como compositor.

sustento radicaba en la que crearon los románticos, pero a la que se superponían las complejas experiencias recién recibidas.

Al escuchar las palabras de Salas, se nos ocurre pensar que, al parecer Leng nunca tuvo la intención de estudiar la música como se mostró que lo consiguieron sus cercanos, Domingo Santa Cruz o Enrique Soro, ya que desde un comienzo su acercamiento musical fue bien conducido hacia lo que el buscaba, y no sobre la teoría de la música que no favorecía a su crecimiento, lo cual no evita que la conociese, pero difícilmente la desarrollaría sino existiese una real necesidad.

Terminando con el extracto de Salas Viu (Salas, Univescidad de Chile, 2001, pág. 1):

A la vez que este proceso de reafirmación de su personalidad, de reafirmación en sus esencias fundamentales y de crecimiento en los recursos técnicos, se va desnudando en Alfonso Leng una actitud meditativa ante la vida, no exenta de religiosidad o de un cierto trascendentalismo sentimental, que es médula de su estilo. Este se define en plenitud en las canciones sobre texto alemán compuestas en 1918, (las cuales analizaremos más adelante) Lo más personal de un compositor, siempre está encerrado en la colección de sus canciones. En ellas, lo que merece tomarse en cuenta, es donde mejor se muestra el proceso de formación de su estilo. Alfonso Leng, miembro Honorario de La Facultad de Ciencias y Artes Musicales fue, hasta 1949, Presidente de la Asociación Nacional de compositores, filial Chilena de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea.

Capítulo 3. Romanticismo y su traspaso a tierras Chilenas

En este capítulo concentraremos nuestra atención en dónde los compositores Chilenos encontraron y tomaron sus referencias musicales y cómo hicieron de ellas un sello identificador para desarrollar un nuevo sonido en Chile.

De García Guerrero a Leng

El romanticismo comprende un periodo considerado entre finales del siglo XVIII y mediados del XIX, en el cual los principales postulados eran en contra de los formalismos implantados en la academia del clasicismo, los cuales afirmaban que los cánones estéticos y correctos eran los de la razón aplicados a toda actividad artística, principalmente justificando el talento de creador mediante su capacidad de reproducir una forma suficientemente aceptada y revalidada en sus propios estándares formalistas y racionalismos intrínsecos.

Es así como nace un sentimiento de inestabilidad en la relación artista y forma, haciendo evidente que el contenido de una obra era imposible encerrarlo en una forma preconcebida, haciendo de esta una pieza bella o una pintura hermosa de contemplar. Es ese el motor de arranque para dar vida a todo un movimiento de artistas (poetas, pintores, músicos, filósofos) que anteponen las inquietudes personales y las plasman casi empíricamente en sublimes composiciones musicales o en infinitos versos poéticos dignos de alimentar el saber del hombre por medio de la contemplación de su magnificencia.

En muy escasos versos se intenta reinterpretar los sentimientos y el valor cultural que este pensamiento implanto en la Europa del siglo XIX, y más precisamente en la Alemania de ese periodo, cuna de muchos de los más grandes artistas y pensadores de esta corriente en general.

Al momento de hablar de romanticismo y música en Alemania, no podemos dejar de hablar de los poetas o filósofos del periodo, grandes inspiradores de bellas obras de arte y utópicas visiones sobre sus empalagosas maneras de ser bellos y conocer el saber, aunque muchas otras se contradecían y pisoteaban sus propias

palabras con comentarios que luego volvían a debatir, comportamiento habitual, casi llegando a finales de este caótico pero inspirador periodo de la historia.

Estos y muchos otros saberes conocía en ese tiempo el joven aficionado a la música Eduardo García Guerrero, uno de los tres hermanos Guerrero, que sin imaginarlo convirtieron con su trabajo y dedicación el panorama musical de Chile desde el siglo XX en adelante.

Es interesante recalcar algunas de las importantes labores que desarrollaron como familia a impulsar el crecimiento de la música y como alrededor de su amistad y conocimiento muchos jóvenes con las mismas inquietudes se acercaron al círculo de la familia guerrero.

Es sabido que en la casa de Don Daniel García y Doña Nicolasa Guerrero se reunían tanto sus hijos como muchos aficionados, en ese entonces, a la música (Humberto Allende, Alfonso Leng, Carlos Lavín entre otros) a dialogar de las nuevas tendencias traídas directamente desde Europa por ilustrados o personalidades vinculadas al extranjero, ya sea por trabajo o sólo afinidad musical, dialogar sobre partituras que con gran habilidad interpretaban alguno de los hermanos guerrero o hasta el mismo Daniel García dando catedra de su habilidad y buen gusto con el piano. Así continuando con Eduardo Guerrero es conocida su aporte musical en la sociedad de la época cuando en 1912 dictaba conferencias nunca antes concertadas sobre músicas actuales del viejo continente, como las dictada sobre Robert Shumman, o la más impresionante aun sobre Wagner y su sinfonismo romántico nunca antes escuchado en Chile, de las cuales poco se conocía incluso hasta hoy. De esta forma Eduardo llegó a ser uno de los críticos de música más destacados de la nación. De igual manera su hermano Alberto Guerrero desde temprana edad mostro gran afinidad por el piano, incentivado por su hermano Daniel, es así como participando de las reuniones consensuadas por la academia “Ortiz de Zarate” (dirigidas por su hermano y director de la academia Eduardo) consagra una férrea amistad con el joven Alfonso Leng, quien le siguió en su carrera universitaria en la escuela de odontología de la Universidad de Chile, pronto Alberto declinara de su decisión en la odontología para dedicarse por completo al estudio de la música. (Maria Pilar Peña Queralt, 2010) (D., 1946)

Es de esta forma como dentro de sus pupilos de piano podemos encontrar a Domingo Santa Cruz, a quien inculcó, al igual que al nuevo círculo de aficionados a

la música que encontraron en este maestro una palabra sabia y ávida de conocimiento, sobre las músicas contemporáneas que se desarrollaban en Europa en ese entonces. Un Carlos Lavín, un Acario Cotapos, un Próspero Bisquett, además de los ya comentados, conocieron y estudiaron nuevos tratados de armonía y escucharon en manos de ellos mismos, a músicos de ese entonces como Debussy, Ravel, Shönberg, que calaron tan profundo en el imaginario de jóvenes compositores que darían mucho que hablar en los años siguientes.

Es de esta forma como particularmente el repertorio de Cámara, su estética anti formalista y la colorida mezcla de timbres sinfónicos desarrollados en Europa deslumbraron y calaron hondo en las dedicadas mentes de un selecto grupo. Más específicamente hablaremos de Leng, quien además de su íntima amistad con Alberto Guerrero, fue uno de los que mejor logro asimilar los conocimientos de esta familia tan influyente, y aplicarla a su vida como compositor, encontrando en el movimiento romántico una fuerte conexión que, sin saberlo, ya intentaba aflorar sin antes estudiarla en los textos correctos.

Alfonso Leng es conocido como el mejor ejemplo del romántico reservado y pensativo que recurre al Piano (instrumento preferido por los románticos alemanes) para desahogarse componiendo y escribir de forma muy íntima las más bellas melodías y sus apasionadas canciones típicas del estilo romántico. Dentro de las obras destacadas, además de las canciones o Lieder representativas del estilo, nos encontramos con el Poema Sinfónico “La Muerte de Alsino”, obra maestra consagrada dentro del estilo de los románticos que en ese tiempo (1922 año del estreno) aun daban mucho que hablar en Europa, pero que en Chile aún muy pocos conocían, cualidad que hizo de esta obra digna de ser estudiada hasta nuestros días, significando esta, junto con su trabajo al piano, la herencia más grande que pudo compartir con nosotros este gran compositor.

Producción del Lied en Leng

Como podemos imaginarnos, en una corriente artística y de pensamiento que abarca un periodo de más de dos siglos, es difícil identificar todos y cada uno de los contenidos o materias que influyeron en la maduración de Leng, pero en esta ocasión el derivado particular que estudiaremos será el Lied, que se irgue como estilo predominante en el piano, ante una corriente que deslumbra con su sinnúmero de expresiones artísticas, revivificando la hegemonía musical alemana en la Europa de mediados de siglo XIX. Es así como intentaremos acercarnos lo más posible a los tópicos que hacen de una obra musical un lied, o más cercano aun, hacen de un compositor un romántico, todo esto asimilado al trabajo realizado por Leng en la construcción de sus canciones para piano y voz donde evoca todo su genio como compositor y desarrolla fuertemente su alma de “romántico Chileno”.

El lied o canción es una forma desarrollada fuertemente a mediados del siglo XIX en Europa, principalmente en Alemania; Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, entre otros fueron los que mayormente desarrollaron este estilo, que podía ser tan sencillo como una canción de cuna o una demostración sin par de virtuosismo y refinamiento al piano. Su mayor esplendor fue junto al romanticismo alemán y a la poesía de filósofos de la época, como también de antiguos poemas o historias heredadas de la edad media. Tanto la lírica como el piano evocaban historias de amor o de pena, inadaptación o desapego a la sociedad en continuo cambio, más aun en ese periodo, según la perspectiva de los románticos. Es importante recordar que un Lied o canción siempre tiene una razón o justificación para ser creada, es decir, cada canción evoca un sentimiento que va dirigido a una persona, situación o entorno social en la cual será apreciado o entendido, con esto intentamos decir que cada Lied está pensado para que su mensaje alcance los oídos correctos. Dentro de esta forma de construcción podemos tomar ejemplos de los más grandes exponentes del género como Brahms con su Op.33 “Die schöne magelone” en la cual se desarrollan 15 lieder con temáticas diferentes que se pueden interpretar por separado, pero que cobran real sentido cuando se interpretan linealmente todos los lieder, completando correctamente un ciclo de lieder que constituyen una sola obra. Lo mismo podemos ver reflejado en Shumman en su Op.48 “Diechterlieber”, donde ahora no existe una linealidad clara respecto al orden de interpretación de las obras, pero pareciese intentar reflejar siempre un sentimiento transversal que inunda cada pieza, además de apreciar su predilección por un poeta en específico para plasmar este sentimiento tan particular, ahora el ciclo de lieder se centra en su contenido emocional y sobre la

musicalización de un solo poeta. Como podemos entender un compositor de lieder no escribe sólo canciones sueltas al azar, al parecer, por muy intuitivo que sea el deseo de escribir su música, siempre conseguían recopilar un conjunto de obras que satisficiesen su necesidad y las aglutinaban en lo que a mediados de siglo XIX se estandarizo como termino en “ciclos”. También Beethoven como gran músico e inspirador de muchos otros, compuso un ciclo de lieder, Op.98 “An die ferne Geliebte” en el cual desde la primera a la última de sus piezas deben ser interpretadas sin fin, o sea, Beethoven consigue una linealidad entre todos sus lieder por contener la poesía de un solo poeta además de juntar genialmente cada pieza mediante un procedimiento imitativo que logra que la última nota de cada obras sea la primera de la siguiente, consiguiendo que todos sus 6 lieder tengan que tocarse del primero al último sin parar.

Dentro de este mundo podemos encontrar una parte importante del trabajo de Leng, que sin saber, coincidía con las temáticas que a más de medio siglo de distancia se cultivaron en el viejo continente. Como tópicos característicos de un compositor románticos podemos enumerar una pequeña lista de hábitos o costumbres que fueron desarrollando a lo largo de su vida, que luego de consagrados en el estilo podemos identificar como un denominador común en el estilo del Lied romántico Alemán.

- Creación de ciclos de lieder
- Predilección (admiración) de un poeta en específico
- Temáticas románticas recurrentes: Anhelo, desolación, amor, desamor, desapego del mundo, inadecuación, pérdida, felicidad, etc.
- Identidad nacional y personal
- Admiración por el héroe

Como discutiremos más adelante, es posible encontrarnos a Leng refugiado en más de algunos de estos puntos, pero no por esto se le tilda de romántico particularmente, sabiendo que muchos de los procedimientos musicales que ayudan a la música a transmitir su aura característica de Lied, Leng los obtuvo casi por insistencia.

Mucho antes de que Leng estrenara su obra sinfónica (como consagración del nuevo estilo a principios del siglo XX) existía en él una inquietud que venía madurando tiempo atrás. Ayudado por la influencia de la “Sociedad Bach” en la cual

fue un pilar fundamental para la consagración de esta misma, así también fue una fuente inagotable de conocimiento e inspiración para conseguir plasmar sus más íntimos sentimientos, Alberto García Guerrero nos dijo (Salas, 1949, pág. 9): “conoció la técnica de su arte antes de aprenderla en los libros”, situación que lo llevo a escribir sus primeros trabajos para piano de manera muy rustica, pero no menos relevantes en contenido y valor sentimental.

Leng nos cuenta en un extracto de una carta expuesta por Salas (Letelier, Leng en su produccion pianistica, 1957, pág. 29), su experiencia con la música y su forma de componer:

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 de 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 esto evidente al enfrentarnos principalmente a la poesía en la cual basa algunos de sus primeros trabajos, estos son claramente melancólicos desahogos de nostalgia o desgarradoras situaciones amorosas que reflejan cristalinamente su inclinación hacia el estilo romántico en el piano, no es redundante recordar que Alfonso Leng fue completamente autodidacta al escribir estas piezas, sin saber siquiera cuales eran las directrices de romanticismo en ese entonces. Su primer lied está fechado en 1911 y el último alrededor de 1955, lo que es aún más relevante es el hecho que dentro de este periodo sólo compuso alrededor de 14 lieder en total, algo así como 1 lied cada 3 años o más, pero que si se tuviese la oportunidad de escuchar cronológicamente cada uno de ellos, su parecido y confirmación seria tal que sería válido pensar que su creación fue impulso de un periodo en particular; con esto intento decir que desde principio a fin la producción de Leng pareciese un flujo incansable, una línea entrecortada de sensibilidad que sólo se trasvasija del piano a toda su producción como compositor.

Como ya es recurrente Salas siempre tuvo una palabra adecuada para rescatar, como (Salas, 1949, pág. 8), donde nos dice:

No es Alfonso Leng músico que se mueva por modas de un momento, que persiga hacer suyos avances técnicos deslumbrantes en un cierto

período o que, en actitud opuesta, se ufane de su renuncia a la expresión moderna por estimar mejor la de un tiempo pasado. Su música nace de un íntimo sentir y a él sólo obedece, incluso cuando sobre él, tan sólo, se forja un estilo y una técnica. Que se fundan por esto en razones sentimentales, antes que de ninguna otra especie.

Capítulo 4. Alfonso Leng al piano

Luego de entender el valor incalculable que significó la vida de nuestros predecesores en la música, podemos dar lugar al análisis estructural de las piezas de Alfonso Leng. Como lo son las canciones para canto y piano, que muchas veces son catalogadas jerárquicamente después de su trabajo Sinfónico y Orquestal, lo cual para el análisis de su lenguaje, es un error que se espera solucionar mediante una relectura, en cuanto a relevancia emocional y significado poético.

Esto permitirá darle una linealidad coherente a todos los trabajos que se encuentren tanto antes como después de su Poema Sinfónico y justificarán su clara predilección por las formas musicales más pequeñas o íntimas.

Análisis del lenguaje y su obra Pianística

Como iremos descubriendo en adelante, Leng encuentra en el piano una fuente energética liberadora, capaz de extrapolar todo su potencial creador y transformarlo en bellísima música, pero pareciese que esta cualidad creadora necesita estar acompañada de una fuerte carga emocional, la que Leng deja muy en claro en sus lieder, que podríamos definir como melancolía o un intenso desamor, ya que en casi la totalidad de los lieder que analizaremos la temática de los poemas es de un doloroso lamento hacia la mujer amada, o de los recuerdos pasados junto a esta persona querida. Lo que nos hace pensar que Leng tuvo siempre como herramienta liberadora la creación de canciones que expresaran algún pesar, de la misma forma podemos establecer a modo de diagnóstico una suerte de pena crónica que en contadas 14 ocasiones lo sentaron al piano, en un lapsus de casi 40 años, a escribir sus lieder.

No es menor el hecho de que entre sus composiciones destaquen poetas como Goethe, Heine, Rilke o Mistral, los cuales en la prosa y oído de Leng, significaron las palabras correctas para describir tan penetrante sentimiento, además de su característico sonido, otorgado por la acumulación reiterada de tensión y su melosa forma de acompañar, dan luces de la importancia de los textos, aunque la línea melódica no destaque por sus giros interválicos, si lo hace por la capacidad de colorearse o empastar correctamente con el timbre del piano captando un nuevo valor en su música; el color de sus emociones.

Cuando comenzamos a internarnos en la música y a entender el lenguaje de Leng podemos empezar a plantear las primeras hipótesis respecto de cómo componía estos lieder y que lo inspiraban a volver reiteradas veces a este íntimo formato de creación en el que se le reconoce tranquilo con la pluma y despojado de todo prejuicio musical que revirtiese cualquier energía inspiradora o que no simpatizase con el color de su emoción.

Todos estos criterios que surgieron a lo largo de su repertorio, tanto como su preferencia en poetas alemanes antes que sus coterráneos y cómo desarrolló estilísticamente cada pieza pianística personalizada principalmente por sus emociones nos dan la idea de que pensaba Leng antes, durante y después de crear una pieza musical. Como vivo ejemplo podemos rescatar cada una de las Doloras escritas por Leng, tanto en su versión original como en las adaptaciones orquestales de estas, dándonos a entender que siempre quiso entregarnos o transmitirnos una emoción difícil de plasmar en otro formato que no fuese el piano o un símil equiparable como lo es la orquesta con su capacidad tímbrica única, pero todo este razonamiento no parece estar coherentemente completo o maduro conceptualmente hablando hasta que tuvo su música contacto o mejor dicho “química” directa con la palabra.

Teniendo identificados algunos tópicos que escudriñar podemos dar partida al análisis de sus obras.

A continuación se presentan los Lieder, que comprenden el periodo de 1918 a 1922, años en los cuales Alfonso Leng se consagra como principal exponente del estilo romántico en Chile gracias al estreno de su Poema Sinfónico “La muerte de Alsino” (1922), los cuales serán analizados teniendo en cuenta este acontecimiento como prisma crítico del trabajo de Leng al Piano.

Obras para Piano y voz

A continuación se presenta la poesía original de los lieder que serán analizados, además de una traducción que busca acercar la posibilidad de interpretación de la lírica en conjunto con la melodía y poder consensuar los criterios respecto al macro de la obra de Leng, continuada por los análisis de dichos lieder.

DU/ TÚ (1918)

ANDANTE LARGHETTO

POESIA: WILHEM SUCHT

Unk kann ich länger nicht der Schmerz ertragen

So eile ich zu Dir Dich an zu Klagen

Doch seh´ich Dich so edel vor mir stehen

So ist´s als müssh ich um verzeihung flehem.

TÚ/DU (1918)

Y no puedo seguir soportando el dolor

Así yo, deprisa ante ti me acuso

Te veo así de noble frente a mí

Así es como debo suplicarte perdón.

LOTUSBLUME /FLOR DE LOTO (1918)

ANDANTE

POESIA: WILHEM SUCHT

*Ich sah in Traume eine weisse Lotusblume steh´n,
Die in einer stillen sternennacht*

*Den sehnsuchts Kuss des bleichen Mondes
Ihren reinen Blumen Kelch erschloss*

*Ich sah sie kaum erblüt verwelken
Und sterbend in die schwarzen Fluten Untergehn!*

*Dachte sie daran das nun rein Mond am Himmel
¿Und so viele Blumen auf der Erde steh´n?*

FLOR DE LOTO / LOTUSBLUME (1918)

*Vi en sueños una blanca Flor de Loto,
La cual en una tranquila noche estrellada*

*Buscaba besar la pálida luna
Y su puro cáliz de flores abrió*

*Yo vi cómo ella apenas se desangraba marchitándose,
¿Y hundiéndose en la oscura muerte!*

*Pensaba ella sólo en la luna en el cielo,
¿Así viven muchas flores sobre la tierra?*

LASS MEINE TRÄNEN FLIESEN /DEJA CORRER MIS LAGRIMAS (1918)

ANDANTINO

POETA: WILHEM SUCHT

Lass meine Tränen fliesen

Dern es will Frühling werden in meiner Brust!

Und wenn der Frühling auch aus Gräbern spriesst

Er wind mit seinem Blüten decken die schlang

Die still am Lebens bäume frist!

Lass meine tränen fliessen

Denne s will Frühling wer den in meiner Brust!

DEJA CORRER MIS LAGRIMAS/ LASS MEINE TRÄNEN FLIESEN (1918)

Deja correr mis lágrimas

¡Quiero que se vuelvan primavera dentro de mi pecho!

Y cuando también brote del interior brote la primavera

El viento cubierto con sus flores, la envolvió

Que tranquila se congela en los arboles de la vida

Deja correr mis lágrimas

¡Pues quiere ser primavera en mi pecho!

DU FRAGST / TÚ PREGUNTAS (1918)

ANDANTE

POESIA: WILHEM SUCHT

¿Du fragst ob ich Dich liebe?

O fänden ich

das Götter wort mein innerstes zu zeigen!

O fänden ich!

Das Götter wort!

Doch rinnen muss die Träne

und die Lippe ewig schweigen!

O wenn es ewig so bleibe!

Du fragst ob ich Dich liebe?

O fände ich

das Götter wort mein innersters zu zeigen,

O fände ich!

Das Götter wort!

¿Me preguntas si yo te amo?

Oh! Si encontrara yo

¡Las palabras de Dios para mostrarte mi interior!

¡Oh! Si encontrara yo!

¡Las palabras de Dios!

Deben fluir las lágrimas

¡Y los labios callan eternos!

Oh! Si yo permaneciera así eternamente!

¿Preguntas si yo te amo?

Oh! Si encontrara yo

Las palabras de Dios para mostrarte mi interior

Oh! si encontrara yo!

¡Las palabras de Dios!

CIMA (1922)

LARGO

POESIA: GABRIELA MISTRAL

*La hora de la tarde, la que pone
Su sangre en las montañas.*

*Alguien en esta hora está sufriendo;
Una pierde, angustiada,
En este atardecer el solo pecho
Contra el cual estrechaba.*

*Hay algún corazón en donde moja
La tarde aquella cima ensangrentada.*

*El valle ya está en sombras
Y se llena de calma.
Pero mira de lo hondo que se enciende
De rojez la montaña.*

*Yo me pongo a cantar siempre a esta hora
Mi invariable canción atribulada.
¿Seré yo la que baño
La cumbre de escarlata?*

*Llevo a mi corazón la mano, y siento
Que mi costado mana.*

Cima

Con una clara tendencia hacia los estilos románticos mejor desarrollados por Leng, como lo son el lied junto a la poesía en francés o alemán de la misma corriente, existe una pequeña excepción del compositor en la cual se inspira en un trabajo poético nacional a cargo de Gabriela Mistral, que recoge cierta curiosidad digna de ser estudiada, sin otorgarle a esta una mayor connotación nacionalista, o que se refleje con mayor notoriedad en alguno trabajo similar.

De todas formas será tratada en primera instancia para así encerrar los lieder restantes en un gran racimo contenido por el autor de los poemas Wilhelm Sucht.

Considerando este lied como el más cercano al estreno de “La muerte de Alsino”, (1922) podríamos someterlos a pequeñas equivalencias siempre que hablemos de sonoridad, casi como un preludio sorprendente para luego saborear a la orquesta, Leng consigue aglutinar majestuosamente en el piano todo el poder del sonido orquestal, logrando en Cima un lied que se escapa directamente a las nubes, generando timbres poco utilizados en ese tiempo, consiguiendo que el canto flote libre por sobre el flujo incansable de tresillos, que, valiéndose de pequeños intervalos y cromatismos deducibles fácilmente, se encarga de construir un resistente colchón armónico.

Como primer punto interesante vemos a Leng trabajando en un formato que será siempre amigable a sus deseos, como lo es la canción (como veremos más adelante), pero en esta ocasión desarrolla cada una de las partes sacándole el máximo provecho a cada una. La introducción pianística, además de ser una de las más extensas, es la real encargada de instalarnos en el aura que se avecina por el canto.

Largo $\text{♩} = 46$

PIANO

p *rit*

ritard

cresc *e f* *ritard* *molto f* *dimin.* *p*

Fig. 1 (Cima). Fuente: Alfonso Lneg/Cima, para canto y piano “revista de arte”, 1934.

Claramente la introducción invita al oyente a concentrarse y empastarse del sentir que contiene el canto, y que sufre pero se detiene esperando el momento adecuado, “la hora de la tarde, la que pone su sangre en las montañas”. Cuando el canto comienza podríamos establecer un primer momento A, que se completa recién cuando volvemos a escuchar el acorde de F#maj9 que simula la estabilidad de tónica, pero esta vez la estabilidad se desvanece entre los compases siguientes para constituir una nueva parte B.

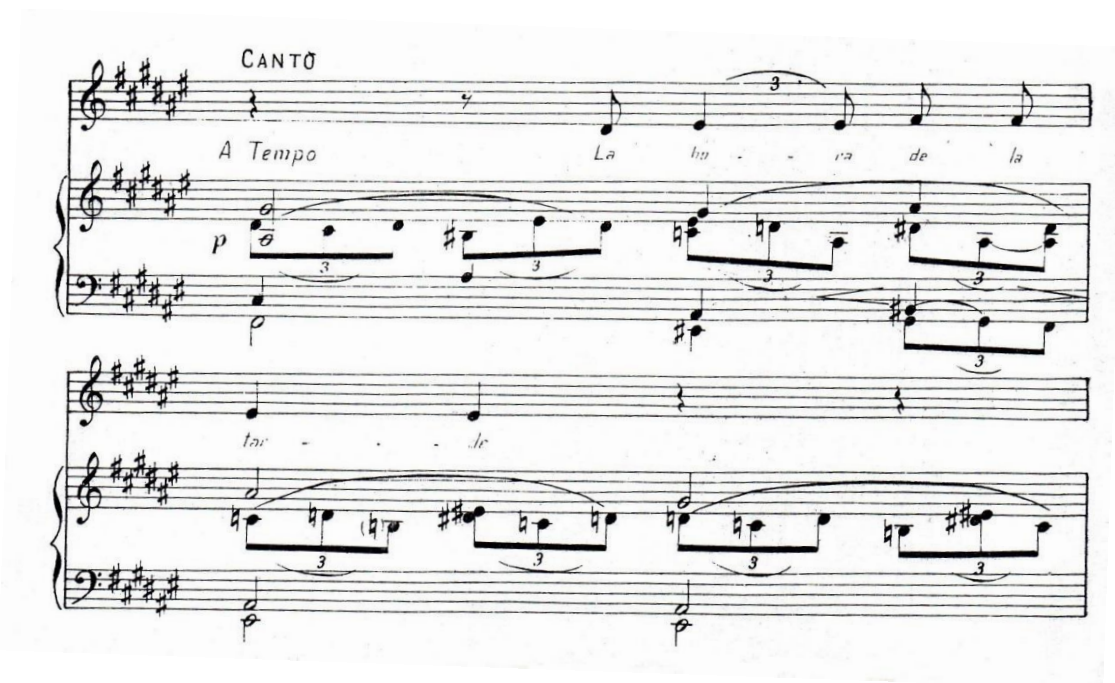


Fig. 2 (Cima). Fuente: Alfonso Lneg/Cima, para canto y piano "revista de arte", 1934.

Como se muestra en la Fig. 2 el primer compas es textual de A en el piano, pero la continuación Fig. 2 y 3 avanza en la acumulación de energía y pareciese tropezar de a poco casi al borde de la levitación, donde crece la participación del piano, incluso llegando a sobrepasar el canto, dando lugar a un nuevo material denominado B.

The image shows a musical score for a piece titled "CANTO". It consists of a vocal line (CANTO) and a piano accompaniment. The tempo is marked "Poco più mosso". The piano part includes triplets, a crescendo, and a ritardando. The lyrics are "es - te a - tar - de - cer el so - lo".

Fig. 3 (Cima). Fuente: Alfonso Lneg/Cima, para canto y piano "revista de arte", 1934.

Tempo I

- ta - - - da

El va - lle y las mon - - ta - ñas

y se lle - na de cal - - ma

pe - ro mi - ra de lo hon - do que se en - - - - -

cien de de ro - - - - - la mon - - - - -

Luego de una explosión de colores y sensaciones armónicas, existe un momento en el cual el Lied se detiene, en donde el canto comienza como a susurrar y describir donde nos encontramos ahora, por medio de un cambio métrico que destruye los tresillos y relaja el oído en un calderón, construye un pequeño puente para luego volver a A pero ahora incluyendo la introducción como parte de ese puente, lo que ayuda a reanimar el *tempo primo* del Lied y refresca la memoria auditiva.

39



Fig. 5 (Cima). Fuente: Alfonso Leng/Cima, para canto y piano “revista de arte”, 1934.

Leng reinterpreta su silencio final y cierra maravillosamente la tarde con pequeños recuerdos de pena pero su acorde final muy lento nos dice que ya ha caído la noche. (Fig. 6).



Fig. 6 (Cima). Fuente: Alfonso Leng/Cima, para canto y piano “revista de arte”, 1934.

Es muy relevante al momento de pensar en *lieder*, como se acompañan y conversan las melodías del piano con la poesía cantada, pudiendo existir tantas posibilidades como recursos, Leng recurre a la libertad plena del canto casi como alejándose para no ser parte de tan poderosa sonoridad, pero ésta al compartir un sentimiento en común con el canto se somete y la persigue por donde la voz quiera moverse, como se demuestra en la *“cima ensangrentada”*, el piano pareciese comprender su congoja y se detiene para compartir la pena y escuchar la inmensidad de su canto, o cuando ella nos dice *“pero mira de lo hondo que se enciende de rojez”*, Leng sensiblemente oportuno acompaña el canto con el material sonoro que fue entendido como introducción en su momento, algo así como avivando las cenizas que olvidamos en el tiempo y se refrescan por el canto y su expresiva prosa.

Claramente si observamos el macro de nuestro análisis, difícilmente podíamos catalogar esta pieza como una canción de forma clásica, pero Alfonso Leng pareciese conocer procedimientos literarios, que aplicados a la música, resuelven brillantemente problemas que para el común de los oyentes nunca estuvieron presentes.

Du

Se trata de un pequeño lied presentado como una pequeña forma canción, compuesta de tres frases muy cortas y de material muy similar al compararlo.

Estas frases se distinguen levemente por la movilidad de las armonía en cada uno de los casos, logrando una clara forma A.B.A' que reitera las funciones armónicas con variantes de coloratura y dinámica en los acordes dominantes, (Fig. 7, 8, 9.) que dan un nuevo aliento para depositar la tensión y distención lograda por las notas repetitivas de la melodía.



Fig. 7 (Du) Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano



Fig. 8 (Du) Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano



Fig. 9 (Du). Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano

En la parte B crece la sonoridad del piano, ampliando el registro del instrumento para resaltar una nueva frescura en los acordes de 7ma menor, y los movimientos cromáticos se detienen para aparentar una falsa estabilidad (*Rit molto* hasta el *Calderón*), que se destruirá en la re- exposición de la parte A' donde se reitera la melodía con variaciones en el piano, lo que diluye todo lo anterior construido en el discurso formal para terminar en una especie de interrogante que con dificultades y siempre con una pesada carga emocional se pasea por sobre la tónica, todo en un riguroso pero poco tradicional lenguaje pianístico.



Fig. 10 (Du). Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano

A la vez la melodía siempre muy sencilla, tiene que luchar con los constantes cambios armónicos que sobrepasan la quietud de su desarrollo, junto con las dinámicas exageradas que propone Leng al piano, se genera un espacio que pareciese ser poco amigables a la voz al momento de resaltar, pero no con eso pierde su peso, (Fig. 10) sino que resaltan en los espacios que menos se nos espera.

En definitiva este primer Lied (del denominado ciclo de Sucht) pareciese comprender un desahogo abismal que no puede ser expresado de mejor manera que en este formato, se nos hace real la posibilidad de orquestar, tal como lo hizo Leng con trabajos similares, pero sin duda la relación sentimental que establece la voz y el piano recubren la música con una aurora difícil de difuminar o mejor dicho de replicar en la orquesta.

Lotusblume

En este lied vemos a leng aferrado nuevamente a las “formas sencillas y pequeñas”, donde mejor se puede desarrollar, pero nos conduce a través de una canción que pareciese poder repetir indefinidamente todos sus motivos, ya que estos se construyen paralelamente a las estrofas del poema que nunca repite un verso a modo de forma cerrada o de circularidad estrófica de la poesía, acuñando un término alemán denominado “durchkomponiert”, es decir, el lied contiene un material musical nuevo para cada nueva estrofa del poema, lo interesante que provoca Leng, es que esa variación es tan sutil que convierte este poema en canción con procedimientos de cambios armónicos pero mantiene rítmicas similares o solo muta la melodía, adaptando estos cambios al desarrollo de la parte pianística. A continuación se presenta la melodía completa sin piano. (Fig. 11).

ANDANTE

p Ich sah in Trau _ me ei _ ne weiße Lo.tus.blume

steh'n, Die in ei ner stillen ster _ _ _ _ _nen nacht

Dem sehnsuchts Kuss des bleichen Mon _ _ _des

Ihren reinen Blumen Kelch er _ _ _ _ _schloss

Ich sah sie Kaum er _ _ blüt ver _ _ wel _ _ _ _ _ken, und

ster bend in die schwarzen Flu ten Un ter _ gehn!

Dachte sie da _

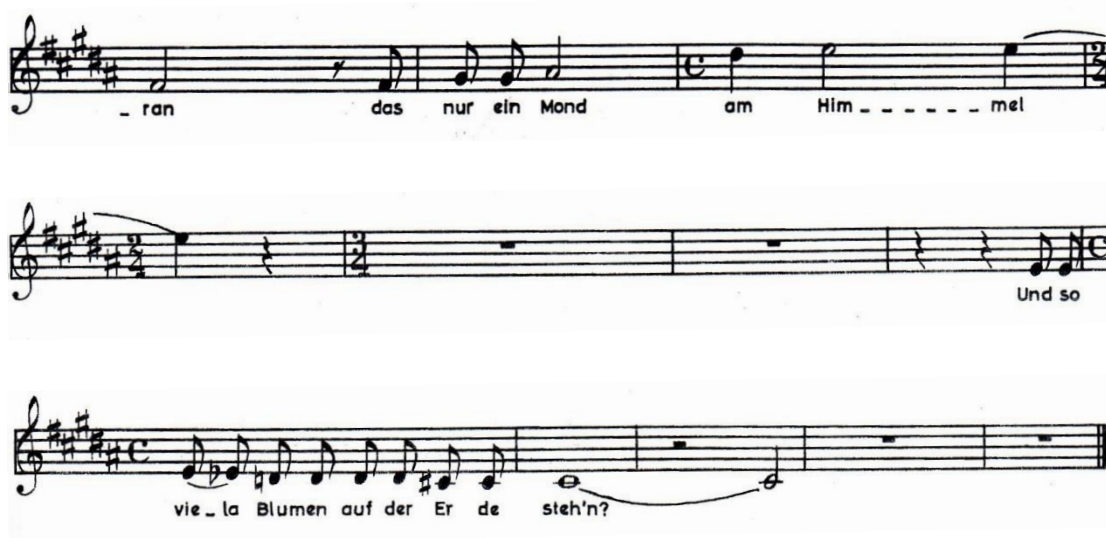


Fig. 11 (Lotusblume). Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano

Como podemos percatarnos, Leng hace relaciones imitativas entre algunas de las métricas de la melodía del Lied, pero es casi por crear una homogeneidad en el discurso lirico básicamente sencillo, lo complejo de conseguir es una regularidad métrica en el piano mientras se desarrolla un material siempre nuevo, pero conocido por sus coincidencias y reiteraciones rítmicas. Leng consigue, por así decirlo, una joya de Lied, siendo obediente a lo que la poesía le dicta, utilizando recursos que grandes del Lied muy bien aprendieron, como Franz Schubert Op.1 “Erlkönig”, en donde hábilmente Schubert reconvierte una poesía de Göethe con estrofas libres en una canción por así decirlo infinita.

Para cada frase nueva, Leng recrea un material melódico nuevo, lo que transmite a la música el concepto acuñado por muchos románticos desde Wagner conocido como melodía infinita, guardando las obvias proporciones. Entendiendo ahora nuestro nuevo concepto podemos clasificar este Lied no como forma canción A.B.A’, sino de un Lied de momentos o situaciones, en el cual podemos formular un momento A y uno B que se contraponen por su densidad y coloratura.



Fig. 12 (Lotusblume). Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano

Estos dos sistemas (Fig. 12) corresponden al principio del momento A y retorno al mismo momento o situación melódico-armónico A respectivamente, como puede apreciarse la re-exposición al piano es textual una a la otra.



Fig. 13 (Lotusblume). Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano

De la misma manera (Fig. 13) el ascenso cadencial sobre SI mayor pareciese ser textual excepto por variedad en los calderones que dan amplitud y respiro a la música en una primera instancia.

Pero como dijimos anteriormente, cada estrofa que acompaña estos extractos pianísticos difieren completamente con una forma preestablecida, lo que nos hace pensar en cómo Leng encuentra la manera de comunicar la inestabilidad emocional no sólo en la atmosfera oscurecida de este lied, sino también en las contraposiciones y diferencias que pasan casi desapercibidas entre voz y piano.

Tanto en este lied como en “DU” podemos encontrar un material armónico denso que se mueve por gran parte en temática poco definidas por Alfonso Leng, la cual comenzamos a creer que es una de sus características compositivas.

Como pudimos inferir del análisis de dos de sus lieder, la naturaleza juega un papel muy relevante al momento de escoger los poemas y componer música que la refleje, ya que en ambos casos Cima y Lotusblume, no es necesario una descripción grafica del paisaje sonoro para entenderlo, sino que, este se describe por medio de las emociones transmitidas por el canto y la poesía, con esta idea tras las manos, se nos ocurre pensar que leng visualizo la naturaleza en la poesía de Mistral y Sucht y consiguió plasmarlas en su música de la misma manera que ellos en las letras, incluso si la temática principal fuera otra, cualquier persona que escuche su música podrá imaginar un cuadro sonoro de la poesía.

Lass Meine Tränen Fliesen

Como lo dice el título de este Lied “Deja correr mis lágrimas”, la textura predominante que da vida y final a esta canción es un incesante flujo de figuraciones que pareciese rememoran un llanto calmo pero sin final, capaz de otorgarle al canto una cualidad casi penosa y pesante, tal cual fuese un mar de lágrimas. Los tresillos, que otorga una regularidad rítmica que empasta de formidable manera entre las voces del piano y la ligereza del canto, crean un colchón armónico capas de reinterpretarse como una pena que se despoja del cuerpo a través de un sinfín de lágrimas.



Fig. 14 (Lass Meine Tränen Fliesen). Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano

Los intervallos abiertos, con distancias superiores a octavas, realzan la función de la armonía cuando se desplazan en bloques por sobre la melodía, es en este punto donde comienza a tomar carácter la parte A, para, por medio de una aceleramiento de los tresillos, tornándose pesante por su cantidad de notas y el cambio tímbrico de los registros, pero no en su sonoridad recogida y pausada. A la vez cuando esto deja de ser una sorpresa al oído, y las pausas en la melodía parecen un sollozo, la música se vuelve agitada, comenzando por unos *trinos* en el piano y casi con descontrol se exagera y olvida lo *pianissimo* para tornarse un desenfreno de energía y vitalidad; estamos ahora en B. (Fig. 15).

The musical score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4.

- System 1:** The vocal line begins with the tempo marking *ritardando*. The lyrics are "Grä - - - - - bern spriesst". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex, arpeggiated pattern in the left hand.
- System 2:** The tempo changes to *ALLEGRO CON FUOCO* for the vocal line. The lyrics are "Er". The piano accompaniment is marked *A TEMPO* and includes a trill (*tr.*) in the right hand.
- System 3:** The tempo marking *crescendo e asclerando* (sic) appears. The lyrics are "wird mit sei - - nen Blü - - - - - ten". The piano accompaniment features a powerful, ascending melodic line in the right hand.
- System 4:** The tempo returns to *A TEMPO*. The lyrics are "dec - - - - - ken die schlang die". The piano accompaniment includes a forte (*ff*) dynamic marking and a complex, rhythmic pattern in the right hand.

Fig. 15 (Lass Meine Tränen Fliesen). Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano

Como se demuestra en la Fig. 15 y 16 el paso de una pena descontrolada se impregna de una rabia sin consuelo que mueve toda la pieza a un solo foco de energía concentrado en las figuraciones pequeñas y los *fortefortísimos* que representan la pena más noble que se puede sentir por un ser querido.



Fig. 16 (Lass Meine Tränen Fliesen). Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano

Después de un desborde de emociones, se mantiene el carácter pero se desvanece lentamente en los tresillos que llenan completamente cada espacio que es abandonado por la energía pasada y la melodía, convertida en un largo sollozo de pena se condensa para retomar el tema siempre con mucha energía, solo hasta que el piano deja una estela de lágrimas que caen sin remedio al suelo concentrando el final.



Fig. 17 Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano



Fig. 18 (Lass Meine Tränen Fliesen). Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano

Este Lied presenta una forma canción clásica que contiene una introducción donde Leng nos prepara con un quiebre en el segundo compas digno de su estilo, luego presenta los periodos A, B, y vuelve a A' con variaciones en el piano que no pueden contener la energía impregnada en B, para luego desvanecerse en la coda final a cargo de piano.

Du Fragst

Haciendo una primera mirada a este Lied, pareciese que es uno de los que menos carga emocional contiene, o mejor dicho, la carga emocional no satura el lenguaje pianístico, lo que deja en libertad a Leng para mostrarse un tanto más tradicional en los colores que ocupa y conduce la melodía por senderos mucho más suaves que en otras ocasiones. Nuevamente los tresillos son una figuración predominante que pareciese provocar pequeños espacios entre *corcheas* que se completan con el canto uniforme, además de adelgazar notoriamente la cantidad de notas comparado con los lieder anteriores.

The image shows a musical score for the song "Du Fragst" by Alfonso Leng. It consists of two systems of staves. The first system is marked "ANDANTE" and includes a vocal line (VOZ) and a piano accompaniment (PIANO). The vocal line has the lyrics "Du fragst ob ich Dich" and the piano part features a triplet of eighth notes. The second system is marked "POCO PIÙ MOSSO" and includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "lie - - - be?" and "O f ä m d e ich". The piano part features a triplet of eighth notes. The score is written in G major and 4/4 time.

Fig. 19 (Du Fragst). Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano

Como se demuestra en la Fig.19, Leng opta por rellenar, casi salpicando, la armonía con acordes grandes que se desgranar desde el bajo en la mano izquierda hasta reiterar las notas que ayudan a la melodía en la mano derecha, equilibrando los espacios y utilizando un recurso tímbrico que el oído se encarga de rellenar.

De la misma forma, Leng cambia sus métodos de composición, adaptándose a la sutileza de la obra, logrando por ejemplo, en el tercer compas, ubicarnos de lleno en la tónica con grandes redondas que por un momento detiene el canto en una interrogante, lo cual contrapone la sensación de reposo armónico con la tensión poética del lenguaje.

Como hemos podido identificar Leng prepara su música para que tenga coherencia no solo con el canto y su peso poético- emocional, sino, consigue una sintaxis musical ideal en la creación de sus pequeños lieder, donde no queda nada fuera de lugar y todo tiene un porque que realza el mensaje total.

The image displays a musical score for the song "Du Fragst" by Alfonso Leng. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The lyrics are in German.

System 1: The vocal line begins with the lyrics "das Göt - - - ter - - - - wort!". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex, flowing line in the left hand. The tempo marking "ritardando" appears above the vocal staff.

System 2: The vocal line continues with "fragst ob ich Dich lie - - - be?". The piano accompaniment includes a "crescendo" marking and a "dim." (diminuendo) marking. The piano part ends with a "p" (piano) dynamic marking.

System 3: The vocal line has "Ich!" followed by a pause, then "Das Göt - - - ter - - -". The piano accompaniment features a "Ritardando molto" marking and a "p" (piano) dynamic marking. The piano part ends with a "RIT." (ritardando) marking.

System 4: The vocal line concludes with "wort!". The piano accompaniment features a "Ritardando molto" marking and a "pp" (pianissimo) dynamic marking. The piano part ends with a "pp" (pianissimo) dynamic marking.

Fig. 20 (Du Fragst). Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano

Como se demuestra en la Fig. 20, Leng no se preocupa por presentar cuatro veces el mismo material, ya que mediante los procedimientos tímbricos y las sutiles variaciones que caracterizan a cada vuelta al tema, ayudan a que el oído no se sature de una obviedad, incluso en formas musicales tan breves.

De la misma manera que en ocasiones anteriores, Leng busca contrastar un material A con un material B, logrando en el inconsciente musical una forma cíclica, pero no necesariamente una canción.



Fig. 21 (Du Fragst). Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano

Después de que se nos presenta por segunda vez el acorde de LAb mayor (primera sistema Fig.20), Leng recurre a mantener rítmicas y tesituras reconocibles en el piano, pero, se oscurece un poco la linealidad de las secuencias armónicas con el cambio de registros y la incorporación de acorde de racimos, que Leng recurrentemente utiliza.

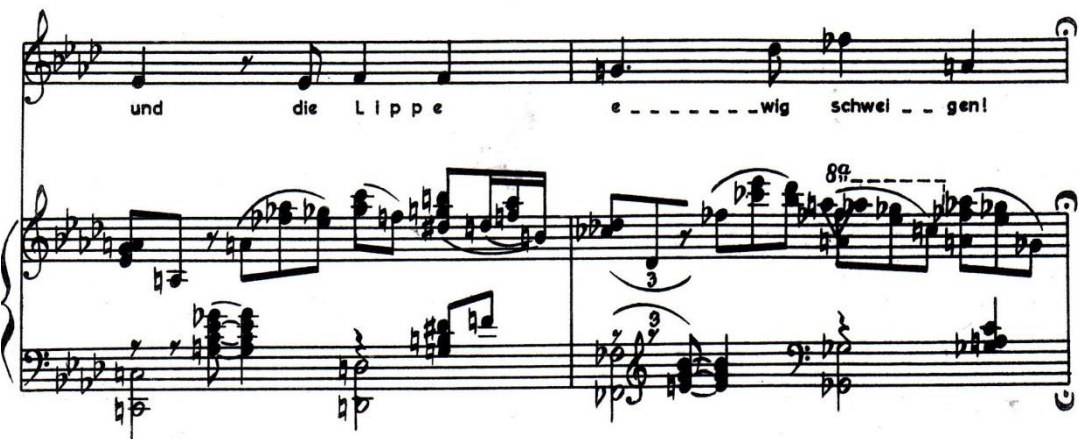


Fig. 5 (Du Fragst). Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano

Como se comentó, los acordes racimo proliferan y, de forma recurrente, Leng vuelve a sobrepasar la línea melódica en el clímax del Lied, para detenerse en un calderón que formula un leve descenso hacia la estabilidad, previo respiro de dos compases que sólo se justifican si se utilizan para volver a la cadencia inicial de LAb mayor, como se mostró en la Fig. 19, la cual es muy similar, lo suficiente como para

crear la sensación de circularidad armónica, pero esta vez casi sin que nos demos cuenta inserta un compás de material nuevo.

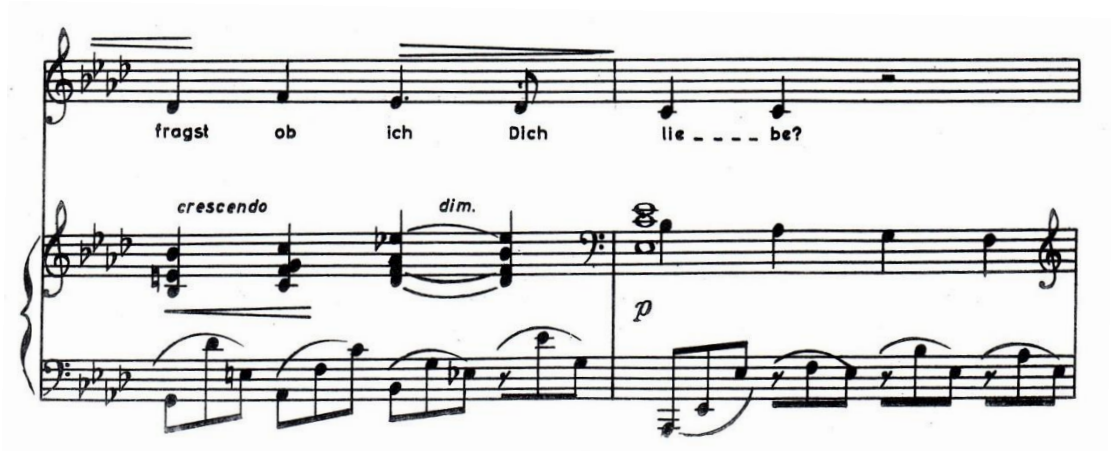


Fig. 23 (Du Fragst). Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano

En la Fig.23 el primer compas se encierra entre trozos musicales que ya se reconocen, además de éste cadenciar a la tónica, lo que enmascara aún más la nueva sonoridad, recurso que Leng pareciese conocer muy bien, ya que luego de su regreso al camino, vuelve a presentar en su totalidad el comienzo del Lied, para así finalizar por el principio, técnica conocida dentro del estilo.



Fig. 24 (Du Fragst). Fuente: Alfonso Leng/ Lieder, Serie V- Voz y Piano

Nuevamente Alfonso Leng oscurece y confunde las formas para realzar la libertad de su canto y saciar su búsqueda emocional, todo esto olvidando cualquier apego a las estructuras que pudiesen retener su experiencia compositiva. De la misma forma Leng conoce los paradigmas musicales que le atribuyen a esta los criterios de

buen gusto y de agrado, lo cual claramente no lo mueve, pero si pareciese desenvolverse con calma por este sendero.

Ahora que pudimos apreciar, siempre muy sencillamente, una lectura de cada lied escogido podemos reconocer tópicos que coinciden con la formalidad del estilo o bien, si son innovaciones propias y características de Leng.

Apreciaciones sobre Leng

Como punto de partida para recrear un lenguaje en Leng es primordial comprender el peso de su aprendizaje como autodidacta, no mirado desde la academia, sino, como un incasable analizador por medio de la escucha y la imaginación apasionada que inunda sus obras. ¿Cómo podemos darnos cuenta de esto?, sin duda, es arriesgado plantear tan poderosas hipótesis, sin antes, como músico conocer el arduo labor de la creación musical, lo cual en el caso de Leng, no presenta las complicaciones clásicas por las cuales se desenvuelven las obras convencionales del estilo romántico, como por ejemplo, las secuencias armónicas lógicas, la cantidad de compases por periodo musical, las cadencias adecuadas y sus respectivos adornos que incrementan su valor tónico y aterrizado del pulso musical; todo esto para Leng funciona en la medida que, son oscurecidos de su construcción tradicional o mejor dicho, es utilizado sólo si el poema escogido es el que sugiere aquel recurso. Dicho esto agregamos una nueva afirmación a nuestro cúmulo de deducciones. Leng siempre compuso música después de haber leído y creado una melodía que representase su inquietud.

Como intentamos dilucidar, en Leng nunca estuvo presente el valor de la búsqueda musical por el arte ni el buen gusto colectivo, sólo se refugia en la música cuando esta lo invoca, y pareciese funcionar adecuadamente siempre y cuando entendamos, y vuelvo a reiterar, su visión es como creador de momentos musicales y no un compositor tradicional formado en la academia. Si los entendidos en el tema me lo permiten, podríamos hacer una muy lucida comparación de los Lieder con pequeños cuentos o fábulas, las cuales presentan una temática (muy personal), para luego desenvolverse por situaciones inesperadas que resuelven casi por su propio peso y cuando damos tino de ello, Leng finaliza su fábula envolviendo al oyente en una incertidumbre digna de una segunda escucha.

Si ahora críticamente lo presentamos junto a los tópicos que identificamos anteriormente respecto del estilo Romántico:

- Creación de ciclos de lieder
- Predilección (admiración) de un poeta en específico
- Temáticas románticas recurrentes. –desolación, amor, desamor, desapego del mundo, inadecuación, pérdida, felicidad, etc.
- Identidad nacional y personal
- Admiración por el héroe

Leng nunca nos presentó sus trabajos en un formato que pudiéramos aglutinar en una suerte de ciclo o serie de Lieder, es más, lo único comparable que coincide con el carácter de ciclo serían sus Doloras para piano, pero el factor canto es relevante completamente al momento de considerar este criterio, además, por el carácter de sus piezas y su proceso de creación tan distanciado unas de otras, difícilmente podríamos coincidir en llamarlos ciclos de lieder.

En algún punto con tan escasos lieder compuestos, hablar de predilecciones es muy complejo, más aun considerando el valor sentimental que Leng pudo aplicarle a cada lied por separado. A modo de ejemplo, el lied que mejor reúne las características, para poder decirlo con todas sus letras, de Alfonso Leng como artista, es justamente el lieder más ajeno a su estética, Cima de Gabriela Mistral, pero considerando un total de 15 lieder, de los cuales 6 son tomados del poeta Wilhelm Sucht, claramente existe un acercamiento mayor hacia su prosa, pero es desconocido su real apego, ya que la totalidad de estos lieder consideran temáticas que talvez Leng hubiese gustado dejar de lado en algún momento; con esto incluimos el siguiente punto.

Leng toma la poesía de Sucht para transformarla a su antojo, y en ella podemos dilucidar su predilección por la naturaleza, pero no una naturaleza vaga o sin profundidad en su idea, ésta siempre está mirada por el prisma sentimental de los estados anímicos que pueden reflejarse en la inmensidad de la naturaleza. Con esto intentamos decir que la naturaleza esta humanizada a través de los sentimientos que le atribuye Sucht y que Leng recoge maravillosamente para poder con la voluntad de las flores o las montañas describir su pena o su angustia.

De la misma forma que en puntos anteriores, la predilección de temáticas nacionalistas o representaciones patrióticas que satisfagan su capacidad creadora, están completamente fuera de lugar. Sin duda la totalidad de su trabajo como personalidad musical siempre estuvo muy ligado al desarrollo cultural de país y al acercamiento artístico-cultural a las personas, pero ese fue su rol como ciudadano activo en la sociedad que le toco vivir, al igual que con su carrera como odontólogo. No podríamos confundir su vida, con los que pareciesen ser los momentos de creación en donde olvidaba profundamente todo precepto ajeno a los sonidos y emociones que logra transmitir tan fuertemente y en donde nunca se ven luces de algún apego a las costumbres de su nación.

Para finalizar con los puntos preestablecidos podemos identificar una especie de alter ego que inunda la gran mayoría de los lieder que analizamos, el cual suponemos se trata del mismo Leng hablando a través del piano, imaginando que por alguna razón se enfocó en aquellos poemas y quiso transmitirlos en su lenguaje, pero es una afirmación difícil de sustentar, ya que conocemos el trabajo posterior a estos Lieders que culmina con “La Muerte De Alsino” obra cúspide en la cual podemos identificar un modelo de héroe clásico, pero nunca antes se pronuncia un personaje identificable que concuerde con el estereotipo reconocible de esa personalidad. Difícilmente se puede hablar de héroes en los Lieders.

Conclusiones

Habiendo terminado los análisis de los Lieder, las principales conclusiones que se pudieron recoger fueron que:

Si bien los procedimientos utilizados por Leng se escapan demasiado de la tradición Romántica como para considerarlo uno más de los cultivadores del estilo, entendemos que su enmienda es tanto o más noble que cualquiera de las personalidades que se enfrentaron a este juicio, como por ejemplo, Schumann, Schubert, Beethoven, que fueron citados como referentes. Acá entra en juego para Leng el modo por el cual se conecta con su capacidad creadora y logra recoger lo mejor de sus emociones y plasmarlas en sus obras, lo cual responde, sin lugar a dudas, a una personalidad completamente romántica.

Como nos dimos cuenta las formas no se sobreponen a la creación de Leng, lo cual es un punto a su favor respecto a originalidad y autenticidad tímbrica, además en ningún punto dejan de ser Lieder sólo por no contener una forma en su construcción, pero al compararlas con otros lieder ya consagrados, podemos establecer jerarquías respecto uno de otro, en el cual Leng se ubicaría en un segundo lugar sólo por la “inexperiencia” y poco manejo de las técnicas convencionales de composición que sabemos que los románticos alemanes si tuvieron, es decir, mientras más Lieder hubiera escrito, seguramente la calidad de su lenguaje seria completamente más clara y su paleta de recursos contemplaría más colores y densidades además de poder incorporar nuevas rítmicas para así poder dejar descansar los tresillos y las corcheas melosas que bien utilizadas incrementan el discurso romántico.

Hablados estos primeros dos puntos, podemos dar respuestas a lagunas de las cuestiones que resaltaron en un inicio la inquietud de releer a Leng.

Sin duda una de las mayores causas por las que Leng no es un autor retocado o citado con frecuencia en Chile, es la clara oscuridad que encierran muchos de sus lieder, lo que, a una primera mirada, aleja al pianista inexperto y lo conduce por una errada impresión respecto a sus obras, prejuiciado en ellas un falso romanticismo nacional, el cual no logra trascender por la dificultad intelectual que implica resolver una de sus partituras, y no sólo hablamos de la pesada carga interpretativa, sino, que siempre se busca un referente mucho más cabal si de reglas se trata, lo que nos

conduce inmediatamente a leer en primera instancia un compositor realmente comprometido con el estilo y que reconozca componer pensando en un estilo fácilmente reconocible, así su técnica ya analizada es más fácil de reproducir. Con esto intentamos decir que faltan muchos más interesados en aprender de nuestros compositores y sus estilos que de los ya conocidos y analizados.

Como conclusión final es ahora mucho más claro el por qué se dice que Chile o sus compositores no tienen identidad, lo cual es una errada afirmación, conociendo de mejor manera las raíces y las situaciones por las cuales los conocimientos llegan a oídos de nuestros compositores entendemos que la música que estudiaron llegó hasta ellos ya desarrollada y con años de aceptación, lo cual llama mucho la atención de nuestros camaradas, consecuencia que los nutre de un sinfín de conocimientos ya maduros pero ajenos a la idea de escuela nacional que fomente solamente el desarrollo de nuestras costumbres musicales o identifique los tópicos que hacen de un compositor chileno, uno de escuela nacionalista. Así podemos clasificar a muchos de nuestros compositores en variadas corrientes, pero siempre existe una innovación o cualidad que hace de esta música no se abandere completamente en el estilo, esta es primero chilena y criolla antes que catalogable en un estilo.

Internándose sólo en una pequeña parte de su vida, pero vasta en conocimientos y relevancia podemos trazar dos caminos paralelos pero interconectados por el núcleo de personalidades que nutrió tanto la persona de Alfonso Leng como a la sociedad de la cual nacieron sus inquietudes. Estos caminos son la vida y herencia de Alfonso como compositor y erudito en sus conocimientos y el camino de la música en los periodos contemplados desde el nacimiento de este compositor hasta la consagración del renovado instituto de música a mediados del siglo XX en Chile.

Tanto su música como el legado de su personalidad se nos acerca desnudo al momento de querer entender sus canciones, no existe formato más íntimo en Leng que pueda recrear su atmósfera de melancólica paz, y eso demuestra por qué cada vez que Leng compone se transforma casi en un reto morfológico, entendiendo que cada una de sus piezas no puede ser entendida si no es en el lenguaje de la música.

Bibliografía

- Bayer, R. (1961). *Historia de la Estetica*. Paris.
- D., Q. (mayo de 1946). Los Hermanos Garcia Guerrero. *Revista Musical Chilena*, 2(11), 7-14.
- Escobar, R. (s.f.). estilo y tendencias de los compositores chilenos. *Revista Aisthesis*(8).
- Fubini, E. (1999). *Romanticismo: entre musica y filosofia*. Valencia: Roma de la calle.
- Givone, S. (1999). *Historia de la estética*. Madrid: Tecnos S.A.
- Goic, C. (Enero-Junio de 1982). Cima de Gabriela Mistral. *Revista Iberoamericana*, 48(118-119).
- Lefever, T. (1974). Tres maestros chilenos. *Revista Aisthesis*(8).
- Letelier, A. (agosto-septiembre de 1957). Leng en su produccion pianistica. *Revista musical chilena*(54), 27-41.
- Letelier, A. (1974). considderaciones sobre la musica chilena. *Revista Aisthesis*(8).
- Maria Pilar Peña Queralt, J. C. (2010). *Alfonso Leng. Musica, modernidad y chilenidad a comienzos del siglo XX*. Santiago, Chile.
- Quiroga, D. (1946). <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/>. Recuperado el 2014, de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/11137/11465>
- Salas, V. (Abril - Mayo de 1949). Alfonso Leng, Espiritud y Estilo. *Revista Musical Chilena*, 5(33), 8-17.
- Salas, V. (2001). *Univescidad de Chile*. Recuperado el 2014, de Biblioteca Digital de la Universidad de Chile: <http://mazinger.sisib.uchile.cl/repositorio/lb/uchile/salasv01/>

Anexo

Obras escritas por Alfonso Leng

Para la Escena: "María", ópera sobre la novela de Jorge Isaac, libreto del compositor. Inconclusa.

Para Orquesta: "La Muerte de Alsino", poema sinfónico (1920-1921). "Doloras N.os 1, 2, 3, 4 y 5" (1920). "Otoñal" (1932). "Preludios N° 1 y N° 2" (1912). "Canto de Invierno" (1933).

Para Solos y Orquesta: "Fantasía para piano y orquesta" (1936). "Lass meine Tränen fließen", "Wehe mir", "Cima", "Chant d'Automne", para soprano solista y orquesta.

Para Coros: Salmo para cuatro voces mixtas (tres corales) (1941).

Para Conjuntos de Cámara: Andante para piano y cuarteto de cuerdas (1924).

Para Canto y Piano: Primeras canciones (1911). "Brouillard", "Réve", "Chant d'Automne", "Chanson de l'oubli" (1916). "Sehnsucht", "Du fragst", "Lotusblumé", "Lass ineine Tränen fließen", "Du" (1918). "Cima" (1922). "Frühlingslust", "Wehe mir!" (1931). "Salmo 77" (1941).

Para Piano: Lied para piano (1911). Fantasía quasi Sonata (1911). Cinco Doloras (1913-1914). Tres Estudios (1915-1936). Diez Preludios (1906-1932). Dos Poemas (1928-1932). Dos Otoñales (1932). "Canto de Invierno" (1932). Presto Dramático (1933). Sonata para piano (1950).

ANDANTE LARGHETTO

Und kann ich län-ger nicht den Schmerz er-tra-gen

So ei-le ich zu Dir Dich an zu kla-gen

MENO MOSSO

Rit. molto

Doch seh' ich Dich so fe-del vor mir ste-hen

ritardando molto

So ist's als müsst ich um ver-zei-hung fle-hem.

LH RH

ritardando molto

pp

LOTUSBLUME

Gedicht von
WILHELM SUCHT

ALFONSO LENG

ANDANTE

p Ich sah in Trau _ me ei _ ne weiße Lo - tus - blume

ANDANTE

p

steh'n, Die in ei ner stillen ster _ _ _ _ nen nacht

Dem sehnsuchts Kuss des bleichen Mon _ _ _ des

Ihren reinen Blumen Kelch er - - - schloss

Ich sah sie Kaumer - - blüt ver - - wel - - - ken, und

ster bend in die schwarzen Flu ten Un ter - gehn!

Dachte sie da -

ran das nur ein Mond am Him - - - - mel

Und so

vie - la Blumen auf der Er de steh'n?

p RIT.

mp

DU FRAGST

Gedicht von
WILHELM SUCHT

ALFONSO LENG

VOZ

ANDANTE

Du fragst ob ich Dich

PIANO

ANDANTE

lie - - - be? O f ä m d e ich

POCO PIÙ MOSSO

das Götter wort mein in - - - ners tes zu

zel _ _ _ gen! O fäm de ich!

ritardando
 das Göt _ _ _ ter _ _ _ _ _ wort!

PIÙ MOSSO
 Doch rinnen muss die Trä _ _ _ ne

und die Lippe e - - - - wig schwei - - gen!

O wenn es e wig so blie - - - be! Du

A Tempo

fragst ob ich Dich lie - - - be?

crescendo *dim.* *p*

O f ä n d e ich das Göt - ter wort

POCO PIÙ MOSSO

mein in - - - ners - tes zu zei - - - gen, O f ä n d e

Ritardando molto

Ich! Das Göt - - - ter - - -

p RIT.

wort!

p Ritardando molto pp pp

LASS MEINE TRÄNEN FLIESSEN

Dedicado a Blanca Hauser

Gedicht von
WILHELM SUCHT

ALFONSO LENG

ANDANTINO

p *pp* *crescendo*

mf Lass ... meine Tränen

dim.

mf

fließ ... sen Dem es will Früh ... ling

wer - den in mei - - - - - ner Brust!

cresc. e accel. *dim.*

p

Misteriosamente

Und wenn der

Früh - - - - - ling auch aus

tr.

ritardando

Grä - - - - - bern spriesst

ritardando

ALLEGRO CON FUOCO

Er

A TEMPO

tr.

ff

crescendo e asclerando

wird mit sei - - - - - Blü - - - - - ten

ff

da...

dec - - - - - ken die *ff* schlang die

A TEMPO

crescendo

still am Le - bens - bau me frisst! *fff*

p

Lass

ff

meine Trä - - - - - nen

ff

fließ - - - - - sen Denn es will Fröh - - - - - ling

ff

wer den *ff* in *ritardando* mei ner Brust! *ff*

ritardando *ff* *ff* *ff*

asclerando

p *p* *p* *p*

Dedicado a la Sra. Marta Petit de Huneus y a la Srta. María Eugenia Cuevas Mackenna.

C I M A

Letra de GABRIELA MISTRAL

A. Leng.

Largo $\text{♩} = 46$

PIANO

p *rit*

ritard

cresc *e f* *ritard.* *molto f* *dimin.* *p*

CANTO

A Tempo

La lu - ra de la

tar - de

la que po - ne su san - gre

en las mon - ta - ñas

al. guien en es - ta

crescen *do* *f*

ho raës ti su tien do

ritard

a tempo u na pier de an gus .

p

lin da en

es - te a - tar - de - cer el so - lo

crescen . . do

Poco più mosso pe - cho con - tra el cual es - tre -

f

cha - ba *ritard . .* a tempo *ritard .*

ff mp ff mp

molto meno mosso al - gún co - ra - zon en don - de

p

accell. *più lento*

mo - ja la tar - dea - què - lla ci - ma en san - gren -

mf *f*

Tempo I

ta - da El va - lle ya es ta en som - bra

f *mp* *p*

y se lle - na de cal - ma pe - ro mi - ra de lo hon - do que se en -

p

cien - de de ro - jox la mon -

mp

ta - - - - - ãa yo me pon - gôa can -
 tar siem - pre a es - ta ho - ra
 mui - va - ria - ble can - ção a - tri - bu - ta - - - da
 cresc - do f ritard. f e dim. molto
 A Tempo i Se - re yo la que ba - ão la cum - bre de es - car - la - - - ta?

The score is written for voice and piano. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#) and the time signature is 3/4. The vocal line features several triplet markings (3) and a 'lento' marking. The piano accompaniment includes triplets and a 'cresc - do' (crescendo) section leading into a 'ritard. f e dim. molto' (ritardando, fortissimo, and decrescendo) section. The final section is marked 'A Tempo'.

le - uo amico - ra zon la ma — no y ritard.

sien to que mi cos -

a tempo e poco più mosso *f* *crescendo*

do ma - ritard. na ritard. molto

cresc. *rit.* *f*

Lento *ritard. molto* *arpejio muy lento*

p

