

ALFONSO LENG, SU OBRA Y SU ESTETICA

(Apuntes para una Historia de la Música en Chile)

NO ha escapado a la atención de los conocedores de nuestro ambiente artístico, la diferenciación espontánea que presentan las principales figuras de la actual generación de

compositores chilenos, la primera que alcanza una significación y marca una verdadera época en la evolución de nuestra música. Artistas contemporáneos, que residen en la misma ciudad, respiran las mismas influencias, libran idénticas batallas, ligados por estrecha amistad en la mayoría de los casos, guarda cada uno, sin embargo, su sello propio de orientación estética que los distingue como personalidades bien definidas.

Entre todos ellos se destaca solitaria, casi enigmática, la figura de Alfonso Leng, a quien dedicamos este esquemático estudio.

Si la creación de Leng, fluye, siguiendo la ley ineludible de diversas fuentes más o menos identificables en las primeras obras, luego se repliega en sí misma, se aísla, ajena a todo problema trascendental de orden estilístico o



técnico. El proceso es completamente claro, considerando que este arte más que exacta expresión de un estilo o época determinada, es una especie de «desahogo sonoro», por decirlo así, completamente personal y subjetivo de un espíritu enormemente sensible que entrega a las mil posibilidades del sonido sus íntimas confidencias.

Escapa así, sin quererlo, a clasificaciones y terminologías, y todo es paradójico y excepcional en este solitario musical. Notable profesional y hombre de ciencia, imaginamos difícilmente que en el sereno reposo de la ciencia se abran paso los fuertes impulsos in-

teriores que suscitan sus creaciones musicales, como magnífica taquigrafía de momentos intensos. Hay en él, desde este punto de vista, algo que lo asemeja a esos maestros rusos del «Grupo de los Cinco», como Borodine o César Cui, quienes, después de ocuparse de química o estrategia, se apasionaban ante la pauta. Nada más sorprendente que su posición ante el arte musical, explicada por él mismo. De no constarnos su absoluta sinceridad, pensaríamos que hace una «boutade» cuando afirma que no se siente «músico» en el sentido completo y estricto del vocablo. El fruto de sus meditaciones ante el piano, son estimados por este compositor como simples valores sonoros autobiográficos, hasta el punto que el interés despertado por ellos parece sorprenderle. Por eso vive, necesariamente, ajeno a esos «problemas» musicales a que hemos aludido. En efecto, Leng no ha apresurado su evolución hasta hacerla coincidir con el lenguaje y la estética musical del momento. Cree, sinceramente, que esto no hace falta para lo que él desea expresar, y si sus creaciones resultan «demodées» para los muy inquietos, no se altera por ello, y sigue meditando los sonidos que necesita para plasmar su personal vibración.

Así tenemos, por primera vez, un músico de calidad a pesar suyo y, por ende, forzosamente sincero. Se encontró a sí mismo, en una manera determinada, y se encontró con nobleza. Mas, a pesar de su posición personal ante la música, y del proceso especialísimo que da savia a sus creaciones, desde el momento en que se expresa en sonidos, poniendo en juego todas las complejas e ineludibles leyes de éste, su música no escapa a un análisis de su carácter y de sus elementos constitutivos, ni al estudio de sus antecedentes. Y este análisis, aunque compromete la apretada síntesis

de su arte, no puede faltar en el presente esquema, juntamente para contribuir a la comprensión de sus recursos.

Si examinamos, primeramente, cuáles de aquellos factores, cuya caprichosa concurrencia determinan la formación de un creador artístico, son los que han influido en la del compositor Leng, nos atrevemos a sugerir, entre otros, su ascendencia nórdica (alemana y escandinava); su temperamento pasional, pero fuertemente disciplinado; su innata sensibilidad musical en pugna con una incompleta preparación técnica, y, por último, la estrecha relación que guarda su arte con la vida inmediata espiritual e íntima del artista.

De todas estas determinantes, resulta no la figura de un músico brillante, impecable en su «métier», de labor temática y profusa, pero sí la de un refinado y sobrio artista meditativo, a quien vivencias de extraordinaria intensidad llevan a plasmar en el sonido, como en pasta moldeable y generosa, impresiones de íntima calidad y de finura imponderable.

Su música, impregnada de ansiedad dolorosa (la «Sehnsucht» germánica), es inquieta en todo momento. Por esta causa, su espíritu crítico lo ha llevado a huir de las obras de gran amplitud, donde la tensión largamente sostenida daría un carácter excesivamente depresivo, y prefiere desenvolverse sobriamente dentro de los límites razonables del Lied o del Preludio.

Su producción comienza en 1900: entre este año y 1905, encontramos ya: «María», ópera en un acto, basada en la novela del colombiano Isaacs; una romanza para violín y piano y algunos trozos para piano solo. Es un período de verdadera iniciación y ensayo, respecto de cuyos productos se muestra el autor, no sin cierto fundamento, bastante severo en la con-

cesión de la paternidad. Dados los antecedentes de raza y temperamento, no es de asombrarnos la inevitable influencia de los románticos alemanes, sobre todo de Schumann, y no hay casi nada que haga presentir su evolución posterior, a excepción, tal vez, de su ya marcada preferencia por las atmósferas cargadas de tensión dramática, y su carencia de elementos de dúctil y graciosa liviandad o transparencia. En los años 1905 y 1906, debemos situar sus primeras composiciones de importancia: el Preludio N.º 1, para orquesta de cuerdas y el Preludio N.º 2, para orquesta completa, respectivamente. Esta es ya producción «reconocida» por su autor y también por el público, pues, el segundo Preludio mereció, incluso, ser ejecutado en el Colón de Buenos Aires, en 1918, obteniendo entusiastas elogios de parte de la crítica.

Entre 1906 y 1914, se escalona la composición de las cuatro «Doloras», para piano solo. Estas obras han merecido justa fama y popularidad. A ello contribuye la rara nitidez de todos sus elementos, tanto rítmicos, armónicos como melódicos, quienes en una apretada síntesis se unen para formar un ambiente neto, de excepcional estabilidad, precisión tonales y diafanidad melódica, que llega, según veremos más adelante, hasta la frase de tal calidad expresiva (Dolora N.º 3) que rara vez ha sido superada en otras obras chilenas. Estas composiciones representan un verdadero período de transición, donde campea un romanticismo de buena alcornia, no ajeno todavía a los prestigios schumanianos, aunque, no obstante, ya el carácter «Leng» es inconfundible, sostenido por el uso de peculiares recursos, especialmente armónicos (acordes de séptimas menores, retardos inferiores, notas agregadas, etc.)

Entre estas composiciones está el Estudio

N.º 1, para piano, del año 1911, que precede a los ocho «Lieder», para canto y piano, con textos en francés y en alemán. El «Lieder» con palabras, según veremos más adelante, es la forma ideal para nuestro compositor, pues aquí encuentra el terreno preciso donde desarrollar sus posibilidades dramáticas. En todos ellos la voz es tratada con gran sobriedad y pureza, como cantilena que fluye necesariamente de los enlaces armónicos, puros o figurados. Naturalmente, nada de oropel y brillo vocales de «canto por el canto» y, ante todo, música. Hay, tan sólo, tres canciones con texto en francés: «Reve», «Brouillard» y «Chant d'automne», de un carácter acaso algo más galante y dúctil que los otros, en los que domina, invariablemente, esa nota de tensa y honda desolación que ha hecho célebre ya el «Lass meine Traenen fliessen». En «Sehnsucht», poema de Goethe, es increíble la expresión que alcanza con escuetos elementos. Dos invariables notas blancas en cada compás sostienen el íntimo cantar. La armonía y la noble línea de la voz hacen el milagro dentro de la rítmica. Las otras canciones que completan la colección, son: «Du», «Du fragst» y «Lotus blume».

Los textos, siempre cortos, describen estados de difusas penumbras de espíritu, ansiedades y desesperanzas. En uno de ellos, «Brouillard», se muestra Leng poeta, autor de poema y música.

Su única canción basada en poema castellano es, hasta el momento, «Cima» (1922), animando magistralmente ese ambiente de herida y montaña que agita las palabras de la Mistral. Se publica en este número como suplemento.

Si hay algo que lamentar verdaderamente en la producción de Leng es su exagerada preferencia por las lenguas extranjeras en la elec-

ción de sus textos. El ejemplo magnífico de «Cima» nos lleva a la suposición de que nada pierde si se expresa en nuestro idioma, sobre todo si es un poeta de la talla de Gabriela Mistral, la llama animadora.

En 1921 escribe Leng su poema sinfónico para gran orquesta: «Alsino», nacido de su comunión artística con Pedro Prado, autor de la obra literaria del mismo nombre, cuya aparición produjo entonces gran revuelo y entusiasmo, especialmente en la juventud, que veía concretarse allí muchos de sus ideales y pensamientos. Esta es, hasta el momento, la obra de mayor consistencia en su obra total. La realización orquestal nos hace admirar profundamente a Leng como autodidacta y como músico «nato». Pues hay que serlo, en realidad para llegar a manejar la peligrosa «pasta sinfónica» con el instinto seguro y la paleta firme que en él presiden sus realizaciones del colorido sonoro. Esto nos demuestra que el sentido orquestal es, en música, lo menos susceptible de «enseñarse», aunque posible, naturalmente, de depurarse. Es algo amasado en el ser, que estalla espontáneamente, como ocurrió en nuestro compositor, quien no tuvo otra guía que su instinto y una que otra consulta a algún «tratado» de orquestación, para tener la indispensable documentación sobre las posibilidades y características técnicas de los diversos instrumentos.

Más adelante consideraremos nuevamente su orquesta al detener el análisis en el elemento «Colorido» de su arte. Por el momento observaremos que esta es la única composición en que el autor se excede de sus límites habituales, aventurándose en desarrollos algo prolongados y en proporciones que, según hemos visto, convienen poco a su estilo y pensamiento. Es por eso, que para disminuir la excesiva tensión que alcanza durante varios momentos

de culminación dramática, — los que acaso podrían reducirse a uno solo—, nos aventuramos a creer que «Alsino» no perdería en absoluto su gran valor intrínseco, si a los cortes que ya el autor ha hecho, agregara algunos más.

Un pequeño trozo para quinteto: «Traurigkeit» (1923) y el Preludio N.º 5, para cuarteto con piano (1930) forman su único aporte hasta la fecha en el dominio de la música llamada genéricamente de «cámara». Guardando siempre un preponderante sentido vertical y esencialmente armónico, las combinaciones instrumentales escogidas, no pretenden sino envolver en la blanda sonoridad de las cuerdas, el mismo fondo doloroso.

Entre 1924 y 1925 hay que situar la composición de los cuatro Preludios para piano solo. El primero, con su insistente figuración, que crea una atmósfera de rara transparencia dentro del estilo siempre característico de Leng, es uno de los que mejor nos da la sensación de un Preludio. En el segundo, verdadera canción sin palabras, surge inesperadamente una idea melódica de la más alta calidad y nobleza, que alterna, en verdadera lucha, con un elemento rítmico de gran agitación; algo también exclusivamente «Leng». El tercer Preludio es casi un corto bosquejo de intención exclusivamente armónica, donde se insinúa sobre todo ese sentido del matiz variado microscópicamente, en el total block sonoro. El cuarto y último Preludio es un difícilísimo trozo, de inquietante agitación rítmica, cuyo carácter general e intrínseco y valor pianístico le asemeja más bien a un «Estudio».

A partir de 1932, con el «Poema» para piano, creemos presentir un nuevo cambio en la expresión, el nacimiento de una nueva «manera», por decirlo así, donde el hondo cantar surge en medio de una movilidad y anarquía

tonales llevadas al extremo, de una agudización máxima en los pequeños choques y aristas de los agregados armónicos y de una mayor prescindencia de la línea melódica orgánica y fluída. Es el estado actual del lenguaje sonoro de Leng, quien nos ha dado últimamente, además del poema citado, sus dos otoñales para piano (1932) y un Lied con texto siempre en alemán: «Frühlinglust».

Si agregamos la orquestación de un «Canto de Invierno» de 1932, excepcional dentro de este estilo actual, por su íntima paz y sus contornos de alta melodía; una adaptación actual de una obra antigua; el «Presto dramático», y «un «Andante», ambos para piano solo, hemos agotado el catálogo de las finas confidencias transmutadas que nos lega Alfonso Leng.

* * *

Nada hay más ingrato que hacer disección de frutos de belleza. Ensayaremos, empero, poner bajo una rápida lente de análisis esa bullente vida de arte que nos ocupa, cuyas verdaderas heridas parecen defenderse de ser tocadas y observadas con importunos microscopios. El mismo autor desconfía de todo procedimiento analítico respecto de sus obras, y no cede fácilmente a nuestra inquisición cuando ha sido indispensable. Leng, según lo expresamos ya, es un autodidacta admirable ⁽¹⁾, se ocupa más del fondo que de la forma y no concede el menor interés a la anatomía externa que pueda presentar su música, permaneciendo indiferente y escéptico ante todo cruel desmenuzamiento. Es cierto que los elementos empleados son sencillos y limitados. En otras manos no habrían llegado a engendrar sino

mezquinos alientos, pero en las de Leng significan maximum de rendimiento como minimum de material. Sin duda que un técnico demasiado purista puede encontrar algo que no le satisfaga, pero no dejará nunca de reconocer en esas obras un «no sé qué», una vibración que escapa al bisturí avezado, así como el elemento último vital escapa a las más doctorales audacias.

De todos los primarios elementos musicales es, sin duda, el armónico el más útil a su trabajo expresivo, y en el hecho, casi toda su obra está basada en él. En esto ha sido, quizás, menos influenciado por la época, que por su innata sensibilidad hacia la infinitesimal gradación de matiz, que él siente profundamente. Acaso, la corriente impresionista, llegada, por cierto, tardíamente a Chile, y que coincide con el período inicial de su carrera artística ⁽¹⁾ fué un generoso ventanal, donde nuestro artista sintió el paso de nuevos e insospechados vientos, venidos, especialmente, de tierras de Francia. Pero esto no autoriza para clasificarlo como un impresionista, pues, aunque valore tanto como éstos el elemento armónico, nada hay menos evidente en la música de Leng, que influencias directas de Debussy, Ravel u otros grandes maestros de la época, y esto no sólo desde el punto de vista técnico, por la ausencia en ella de muchos y fundamentales recursos armónico-tonales (escalas por tonos enteros, pentáfonas, eclesiásticas, exóticas u orientales) sino, sobre todo, por su espíritu. Los impresionistas, en el uso de la armonía son sensibles, sin duda, al efecto del acorde velado y misterioso, que prolongan por diversos medios a manera de atmósfera, pero siempre dentro de un suave y elegante

(1) En realidad, su paso fugaz por el Conservatorio y alguno que otro corto período de estudios particulares, constituyen todo su "entrenamiento".

(1) Esto en la época en que Leng, en un reducido y casi esotérico cenáculo, del que formaban parte Lavín, Allende, García Guerrero y otros, «descubría» a Debussy y los modernos.

colorismo, algo «redondo», diluído, casi perfumado, por decir así. Y nada de esto encontramos en la armonía de Leng, la que si alguna vez, incidentalmente, usa alguna combinación impresionista, es más bien concentración, tenso agregado de sonidos precisos, severos, hasta algo duros algunas veces, y de un curioso estatismo. Esto se percibe ya en algunas de sus primeras composiciones, aunque, naturalmente, se produce en él esa inevitable evolución armónica que experimenta todo creador musical, desde la neta claridad armónica de las obras iniciales, hasta la densidad y abstracción en épocas de madurez artística. Así, nada más diverso en Leng, que el ambiente armónico de las «Doloras» y el de las «Otoñales», por ejemplo. En las primeras, tanto la estabilidad tonal, propicia a la claridad de la «función armónica», como la íntima y orgánica fusión entre armonía y melodía, hacen posible todo análisis estricto. Podríamos hacer un esquema armónico bien definido de la Dolora N.º 1, por ejemplo. Esta labor se va dificultando, no obstante, a medida que avanzamos cronológicamente en la obra de Leng. Sin embargo, encontramos siempre algunos recursos característicos, más o menos constantes, tales como el uso básico del acorde de séptima menor, que da un verdadero ambiente fundamental a casi todas sus composiciones. El acorde de séptima mayor, en cambio, de sonoridad «agridulce» y que tanto seduce a Ravel, no es usado sino en raras ocasiones. Muy peculiar en Leng, es, también, el uso de retardos inferiores y notas agregadas al acorde básico, así como el ya anotado estatismo de algunas sucesiones de acordes con varios sonidos comunes, y otros movibles, lo que da lugar a minúsculos cambios de matización sonora. Tonalidades arcaicas u exóticas, según ya observamos, no han sido jamás usa-

das por este compositor, ni tampoco elemento musical alguno que diga relación con algún pueblo determinado, como reflejo de su música popular, absolutamente ajena a su arte, que es totalmente universal y subjetivo a un tiempo. Tampoco encontramos esas sonoridades cristalinas, puras, derivadas del uso de sucesiones de acordes sin terceras o de enlaces de acordes de quintas sucesivas en el registro agudo instrumental (en el registro bajo se encuentran a menudo) como son tan frecuentes en las obras impresionistas. Jamás hay infiltración de aire en esas macizas sonoridades de desolación.

A un lenguaje así tiene que ser, además, forzosamente extraño todo recurso polifónico, basado en el juego elástico de diversos planos melódicos, verticales y superpuestos. Sin duda, por esta razón, y no por simple insuficiencia técnica en la difícil disciplina contrapuntística, Leng no ha recurrido a tan generosa posibilidad musical, aunque imaginamos el partido que podría haber sacado de ella. Habría sido una sobria polifonía, a la que esa dura desesperanza habría infundido ásperos choques y teñido con desusados cromatismos.

Hindemith, Honneger, Schoenberg, han vuelto a la polifonía, y no por cierto para decirnos sólo cosas de «amable y galante siglo XVIII».

Otro elemento primario: la melodía juega un rol más discreto en la obra de Leng, tomada en conjunto. Y esto a pesar de que en los casos en que cede a ella se revela un melodista de la más alta condición. Tal ha sido el caso en algunos momentos de «Alsino», en el «Preludio N.º 2», en «Traurigkeit», en el «Canto de invierno» y, sobre todo, en las «Doloras». Estas llegan a hacer plena demostración de que espontaneidad y pureza de melodía son atributos de juventud de todo compositor. Ya al referirnos a la tercera de

ella, hemos expresado nuestra opinión de que pocas veces en Chile se ha encendido la pauta con ideas de más calidad y hondura.

En las obras de canto, un verdadero «Quasi-recitativo», más libre, flexible y apto a la expresión dramática, substituye a la melodía de carácter regular. Siempre los acordes básicos juegan un rol decisivo en la generación de estos recitativos.

Como la melodía no constituye un fin exclusivo en la obra de Leng, una idea no se desenvuelve completamente en desarrollos concéntricos alrededor de un eje melódico, sino que, tras breve exposición, es arrasada por otro elemento de agitación rítmica, con el cual lucha.

Tampoco el elemento ritmo, como valor en sí mismo, alcanza especial ponderación en el sentido colorista, brillante, arrebatador, que los compositores de hoy le han asignado, y cuya culminación es el verdadero «demonismo» strawinskyano. Lo que no significa, naturalmente, que haya monotonía rítmica.

En realidad, ya hemos dicho el arte de Leng, interior y subjetivo es ajeno a todo brillo. Además, se ha substraído a influencias de los ritmos populares del jazz y de músicas exóticas. Por este motivo, a excepción del «Preludio N.º 4», el «Estudio», las «Otoñales», entre otras obras, donde el rasgo pianístico es un bullir palpitante, una viva agitación (que no podría llamarse vivacidad), el ritmo se insinúa en este compositor, sobre todo, en forma de rica figuración, con interesantes y variadas disposiciones de distintas figuras rítmicas combinadas (valores simples contra tresillos, etc.) y que dan gran vida a los acordes colocados en tiempos fuertes del compás, generalmente, o en partes acentuadas de un tiempo. Estas importantes figuraciones alcanzan

a las más dramáticas obsesiones, cuando en el piano subraya la dolorosa cantinela de la voz que dice el Lied, o cuando a manera de febril dibujo musical de la mano izquierda, en las obras puramente pianísticas, anima el puñado de notas implacables que sostiene la mano derecha. La lucha de dos o más elementos alternados, que observamos al analizar la melodía, adquiere todo su dramatismo por medio de las correspondientes contraposiciones rítmicas que llegan a constituir así una modalidad especial de dicho elemento en este compositor.

Con relación a la forma, hay poco que agregar aún. Hemos observado ya, que el «Lied» con o sin palabras, sencillo o más o menos complejo, es la forma simple que él mejor cultiva y la que más orgánicamente conviene a su naturaleza, posibilidades técnicas, atavismo racial y carácter. Y esto último, porque si en verdad no es un verdadero impresionista, ni mucho menos un clásico (acaso esto es lo único que Leng no ha sido ni será jamás) en cambio se acerca mucho a lo que podemos llamar un fino músico romántico, pues su laborar es íntimo, personal, lleno de ansias e inquietudes, de dramatismos y anhelos casi metafísicos.

En cuanto a su orquesta, considerada elemento de coloración sonora, no pretende sino ser justo receptáculo del pensamiento y necesidades interiores. Tampoco busca el «color por el color» de la música actual. La orquesta de Leng es densa, normal, equilibrada y emerge del cuarteto de cuerdas (otra diferencia con la orquesta moderna que afirma su consistencia en el grupo de los instrumentos de viento) con un macizo «canevas» de fondo de los bronces y agitada movilidad que prestan las figuraciones de las cuerdas. También raza y temperamento acercan a esta orquestación, en

algunos momentos, a fórmulas no lejanas a algunas de Wagner y Richard Strauss.

Tanto la seguridad que demuestra Leng en el uso de la orquesta, así como su fina verba dramática, le hacen especialmente apto como compositor de poemas sinfónicos y dramas musicales. Ya que nos ha dado «Alsino» esperamos ahora que Alfonso Leng lleve a cabo viejos proyectos en el terreno de la ópera, apurando, sobre todo, la búsqueda de ese texto

corto, de acción y palabra intensiva, cuya falta hasta este momento parece ser lo único que detiene su labor.

Es de desear que la unánime y alta valoración e interés que entre nosotros ha sabido despertar su noble carrera de música «malgré lui», le sirvan de estímulo y le dejen comprometido para ello.

Jorge Urrutia Blondel.

