

“EL LEIT MOTIV” EN LA OBRA DE ALFONSO LENG

p o r

Gustavo Becerra

Introducción

Rara vez se da el producto funcional exacto que permite analizar lo demostrado por la expresión musical. La causa es que el vocabulario musical no se va adoptando como el corriente a través de sucesivas definiciones. Sin embargo hay compositores que han tratado de revelar los correlatos intencionales de sus usos acústicos. La mayor parte de ellos ha caído en el ridículo.

Analicemos primero este ridículo ¿a qué se debe?, ¿se debe acaso a que no existe junto a una expresión, lo denotado por la misma? No, esto no es efectivo. ¿O se debe acaso al hecho de que la música es considerada un arte en que la expresión sólo existe incorporada en su propio texto? A esto puede deberse, pero, sin lugar a dudas se trata de una equivocación, porque, aparte de las obras que respondan a la última información, hay otras que tienen todo tipo de relaciones fijas con el medio y que, hacen posible un arte con efectos emocionales previsibles. Pero ¿por qué entonces se ha obstinado la historia en prodigar ejemplos en los que se ridiculiza a los que revelan las motivaciones de sus obras? Principalmente por ignorancia, por estrechez de criterio y por suficiencia. Esta última lleva a muchos a rechazar sistemáticamente lo que no conocen y que podría destruir el equilibrio de su pensamiento.

Afortunadamente la antropología (especialmente, la cultural) ha comprobado hasta la saturación la existencia de objetos denotados, entre los cuales no pocos tienen símbolos musicales. La experiencia nos ha revelado que existen diversos grados de abstracción en el pensamiento, cosa que en la música no tiene por qué hacer excepción, de manera que se presentan frases, esquemas, giros y funciones que, según el régimen referencial del autor y del medio, puedan tener desde el más alto grado de especificidad hasta el mayor de generalidad.

Desde que Raúl Husson comprobó que la música era un sistema expresivo principalmente dirigido al mecanismo afectivo, todo se ha aclarado considerablemente. La música está hecha de grupos sonoros (“neumas”) con efecto emotivo previsto y que siguen (o debieran seguir) en

cuanto a pensamiento, las reglas de la lógica. ¿Cuánta represión del medio habrá sido necesario para esquivar, tan definitivamente y por tanto tiempo, la confesión de este fenómeno inevitable? Sin embargo, no olvidemos que en Oriente esta codificación de elementos usados en música es meticulosa y exhaustiva. En cambio en Occidente nos avergonzamos de los correlatos intencionales de nuestras expresiones musicales.

Este "tabú" ha hecho ya suficiente daño porque, no es necesario que un autor falte al buen gusto mostrando indebidamente sus "interioridades", pero sí es imprescindible que no niegue los planos generales que contienen las especies que usa con intenciones precisas. Tampoco es menester que la emoción sentida por el público sea condición necesaria y suficiente para que las motivaciones específicas del autor se hagan evidentes. Sólo basta el "milagro" que se revela en la secuencia de tipos emocionales (de orígenes genéricos similares) sin que sea preciso llegar a saber las condiciones anecdóticas que les dieron origen. La música en este sentido es como las adivinanzas que, luego de ofrecer las partes de un cuadro conducen a su forma.

Por último, después de tantas discusiones, queda en pie el hecho de que el compositor tiene una colección de reacciones muy específicamente fijas para el repertorio de recursos que usa. Esto es, en resumen, lo que estudiaremos para el caso del uso del "leit motiv" en la obra de Alfonso Leng.

La actitud de Alfonso Leng ante sus recursos

Para el compositor Leng, sus recursos son hechos determinados por su conducta respecto del medio, especialmente por su conducta afectiva. Suele decir: "sólo escribo cuando estoy enamorado". Esto no debe tomarse al pie de la letra, ya que se refiere a una multiplicidad de estados afectivos en que se manifiestan desde la bondad lisa y llana, hasta la especificidad más concreta del amor binomial. Este tipo de conducta es el que Leonard B. Mayer llama, en el capítulo "Emotional Designation" de su obra "*Emotion and Meaning*", el "Comportamiento Diferenciado", porque implica control de propósitos.

Lo más notorio de este comportamiento en Alfonso Leng es que se produce en varios niveles del lenguaje.

Para esto hacen falta algunos ejemplos:

1º "Mesa es un mueble". Es una frase que está en lenguaje primario; pero

2º "Mesa tiene cuatro letras". Es una frase que está en metalenguaje, porque se refiere a la constitución misma de la expresión sin ocuparse de lo designado.

Como se ve, una expresión puede presentarse como símbolo o como un hecho independiente en sí, pudiéndose entonces comentarla como totalidad o por partes. Así una frase musical como las que escribe y trata Leng, pueden aparecer como símbolo o como integrantes de expresiones en metalenguaje, aludiendo a sus partes constitutivas o a su totalidad. Es indudable que tal sistema es más humano, cuanto más conectado con el medio se encuentre a través de la tradición y las reacciones propias y auténticas del compositor.

En resumen, un compositor puede designar con sus agregaciones sonoras diversos correlatos intencionales y también puede aludir a las expresiones mismas como objetos de su pensamiento.

Condiciones de la fluidez de Alfonso Leng

Lo primero que salta a la vista en la obra de Alfonso Leng es su persistencia motivica, que procede de su contacto con la preludiación. Respecto de la alineación de las versiones de un motivo, sanciona el compositor dos maneras principales; la yuxtaposición de los elementos y la concatenación por medio de la síncopa. Ambos procedimientos están claros en su Preludio N° 6 y se reflejan en varias otras de sus obras, pasando por su poema Alsino y llegando hasta su Sonata 1950.

Este solo proceso de yuxtaponer o encadenar motivos tiene para el compositor una significación psicológica muy definida. Ejemplos de esto los hay en casi toda su obra encontrándose tal vez el más típico en el meno-mosso que se encuentra en el anticlímax de su obra "Alsino". También es notable el contenido motivico que da a sus tratamientos armónicos como el de su Tercer Preludio, compuesto en 1919 en el que, más que figuraciones, encontramos una técnica de diseminación del acorde.

Es evidente que, la continuidad rítmica de la obra de nuestro compositor reposa principalmente sobre la alineación de un pulso permanente más que sobre el planteamiento suspensivo de conflictos heterogéneos.

Es sumamente interesante comprobar las diversas funciones que desempeña en la obra de Leng las síncopas, que se presentan en todas las posibilidades que permitan el contrapunto y la armonía. La obten-

ción de una cierta "presión" se obtiene a través de anticipaciones. El resultado de un cierto "desencanto" parcialmente satisfactorio se obtiene a través del retardo, que multiplica su efecto al participar de una sintaxis modulante. Por último la simple síncopa con o sin desplazamiento melódico, dentro de una misma función armónica, anima el tejido de muchas de sus frases.

En el ascenso y descenso de su construcción motívica hay un estrecho compromiso entre la función melódica y la armónica de tal suerte que podríamos decir que melodía y armonía se animan y motivan mutuamente y aún más, que ciertas figuraciones poseen la propiedad de sugerir una polifonía aparente que determina un mayor número de partes reales de las que se ven escritas. A esto se debe de que la música de Leng posee funciones de tensión y relajación tanto en el elemento armónico como en el melódico.

Salta a la vista en la música del maestro el compromiso que su melódica tiene con el gesto y la palabra, creciendo por este motivo sugerencias de elementos de danza y de canto. La presencia de un régimen respiratorio análogo al del discurso produce con mucha facilidad el último fenómeno, concretándose el primero, en sus obras de una tendencia instrumental más ceñida, como por ejemplo en su Primera Dolora y en algunos de sus Preludios y Estudios.

Si nosotros examinamos el desplazamiento de las partes centrales de la obra de Leng descubrimos cosas muy interesantes. En primer lugar de que habría que llamar a estas voces, voces de los pulgares con más propiedad que contralto y tenor, respectivamente, si se tratase de similarlas a la clasificación coral. Es indudable que aquí se revela un aspecto que trataremos más adelante y que dice relación con el contacto que el maestro mantiene con su instrumento de trabajo, el piano. Es en estas partes centrales en donde, desde sus más primitivas obras, va deslizando sus pulgares a lo largo de la escala cromática. Casi se podría decir que por momentos, el tratamiento inconsciente del cromatismo, estuviese condicionado a las partes centrales de su obra.

Lo curioso es que el cromatismo central de Leng se incuba primero al son de lo que dictan las voces extremas, pero que germina en los puntos culminantes, saltando al primer plano y desplazando las voces de marco cuando no reduciéndolas a su material.

Se ve que nuestro hombre va descubriendo, como quien despierta, el interés y la función de lo que plantea en forma sub- o inconsciente. Esto nos autorizaría para considerar sus elementos centrales como re-

flejos. Todo aquello que es vegetativo, todo aquello que no se relacione directamente con el acto presente como por ejemplo, los deseos ocultos, las frustraciones olvidadas, lo que por el momento es impracticable, todo ello determina esa especie de embrión que son las partes centrales de la obra de Alfonso Leng. Usamos el vocablo embrión porque consideramos que los elementos aludidos esbozan antes de su crecimiento y diferenciación, los motivos que ocuparán, en puntos claves, un sitio destacado en el perfil de sus obras.

Si nos acercamos hacia el registro grave de las obras del compositor, descubrimos que en él impera un mundo de relaciones muy similares a las que determinan los desplazamientos físicos. Digámoslo de otra manera, que en las voces graves de la obra* de Leng, encontramos la evocación, del peso, el esfuerzo y la velocidad de traslado. No se confunda esto con la sugerencia de gesto que aludimos para su elemento melódico. Por otra parte, la asociación del desplazamiento del bajo al movimiento físico es muy antigua y hay tratados como el de Gaspar Sanz (sobre el arte de tañer la guitarra) en donde se alude al bajo, diciendo que "camina". Si revisamos los bajos de Leng encontramos que en la mayor parte de los casos coinciden con los cambios de función por lo cual podríamos decir, con un margen relativamente pequeño de error, que en sus obras estaría de esta manera determinado y a la vista, el ritmo armónico.

La relación entre los motivos armónicos y la frustración en la obra de Alfonso Leng

Hay un planteamiento general en su obra que podríamos preclasificar como nostálgico. Este estado emocional se obtiene en su obra de diversas maneras, siendo la armónica la más importante. Se mueve nuestro autor dentro de un régimen que oscila entre una mayor y una menor estrictez tonal. No se pretende con esto afirmar de que predominaría el enlace libre sobre la construcción tonal sino que más bien, el acto de rodear los ejes tonales a través de sus funciones estructurales o transitorias, suscitaría la evidencia de un tono específico de reposo. De esta manera va creando el autor sorpresas parciales que a la vez maravillan y frustran por no coincidir jamás con supuestos evidentes o elementales. A semeja el camino que así se determina a la sinuosidad de una ruta selvática en donde los árboles impiden por largo rato ver el bos-

que que sólo se descubre al materializarse en una perspectiva que se obtiene en un claro.

Para el caso que describo los motivos serían los árboles y la marcha armónica el camino, siendo el tono la perspectiva final que se materializa en una gestión conclusiva.

Se dice con justicia que Alfonso Leng es un compositor temperamental, porque el ámbito de sus reacciones es amplio y porque su dinamismo lo lleva con frecuencia al contraste. Posee una técnica poderosa y agresiva para treparse en la tesitura de los instrumentos y luego de alcanzados sus fines se descuelga sobre la languidez del cromatismo descendente. Se podría afirmar que el subir de salto y el bajar de grado contendrían la esencia de su carácter en lo que respecta al desplazamiento.

Así como encontramos en su obra gran número de elementos concebidos en torno al cromatismo, encontramos también a no pocos asociados al fenómeno del retardo. Esto se concibe en la semántica de Leng como el correlato intencional que produce una frustración controlada, principalmente en su forma de nostalgia. El retardo es en la melódica de Leng o en cualquiera de sus partes interiores, el signo de las dificultades de ruta, de las variaciones de plano y de dirección.

El retardo, que en Leng se asocia al cromatismo con una cierta predilección, se une de una manera mucho más clara a la modulación en la que cumple la doble misión de continuidad y de cambio parcial.

Todos los elementos que han sido referidos, como se ha podido ver, se orientan hacia la gestación de deseos o de supuestos que, finalmente se sustituyen por resoluciones con elementos de contraste. Especialmente notorio es el proceso de variación que sufren sus motivos y que se localizan, en su aspecto melódico, en dos factores; los cambios rítmicos y el ornamento. En la parte armónica las variaciones son menos y por ello tal vez sus cambios, más significativos. Su campo es el de la oscilación del factor disonante permaneciendo constante en la mayor parte de los casos el elemento funcional.

Hay una zona que en la obra de Leng produce determinaciones formales esenciales en su estilo, esta es, la catástrofe. Hay un momento en la secuencia de designaciones en la música de este compositor en donde se libera, todo el conflicto afectivo, involucrando en su gestión un compromiso estrecho con una intensificación del acontecer sonoro, tanto en sus aspectos cuantitativos como cualitativos. Los puntos de síntesis o culminantes en donde se desenlazan los conflictos que plantea, reúnen

una variedad exhaustiva con un gasto de energía que se emplea en la complicación o la fuerza, o en ambas. Podríamos decir, por lo tanto, que los elementos que se reúnen al iniciarse los climas en su obra responden en el plano físico al esfuerzo supremo que produce el agotamiento, en el plano afectivo a la conexión definitiva de los deseos acumulados con su consumación o con su rechazo (caso que predomina) y en el plano intelectual a la síntesis de elementos que como en un "sorite", se presenta con categoría de silogismo el núcleo mismo de la motivación del autor.

La satisfacción como revelación

El simple cambio del mayor al menor, aún en los enlaces más previstos de una estructura tonal, tienen para Leng un valor designativo específico y que nunca usa en forma indiscriminada. Además su cromatismo, especialmente descendente, produce oscilaciones de un alto valor alusivo en sintaxis normal.

La regularización de cualquier proceso por nostálgico que sea, adquiere en este autor propiedades de satisfacción y permanencia, por la invariabilidad de los supuestos a que induce al auditor. Como consecuencia de esto obtiene calidades de reposo, de relajación y de cadencia, que le son específicamente propias.

Situación de la angustia

Alfonso Leng, igual que todos los autores, ha madurado más un factor de su producción que los otros. Este factor es el de la proporción temporal. Se advierte en sus antecedentes la magnitud y calidad de los "consecuentes" y es por esto que el suspenso en Leng es muy especialmente angustioso. Desarrolla este recurso oscilando entre la simple interrupción silenciosa del acontecer musical y la alineación de planteamientos que van dejando, sin tregua, resoluciones pendientes. Entre éstas, sanciona apócope melódicos, armónicos, contrapuntísticos, periódicos y muy especialmente afectivos, con esto último me refiero a sus designaciones específicas como por ejemplo: grave, sombrío, fogoso, etc. Gran parte con la atención que se oye la obra de Leng deriva del suspenso con que, inflexiblemente sugiere, sin tolerar la objetividad lisa y llana, que pone al auditor en una posición pasiva. A veces el recurso de la

complicación creciente lo lleva a obtener resultados de este tipo, otras el planteamiento brusco de lo desconocido, produce la crisis.

El tejido como fundamento en la motivica de Leng

Las presentaciones motivicas más sencillas de Leng, afectan un proceso armónico que puede ser simplemente coral o figurado como se puede comprobar en nuestro apéndice bajo los N.os 12, 15, 17, 21, 22, 24, 34, 35, etc. Claro está que el agrado de consistencia de estos elementos no pasa de la de simples vehículos. Hay otros motivos un poco más elaborados y que revelan el mismo fundamento con predominio de los cromatismos descendentes, resoluciones menorizantes y una cierta constancia de ritmo armónico, esto se nota claramente en los N.os 12, 13, 27 y 30 de nuestro apéndice. En todos estos motivos predomina la conducción gradual de las partes reales y la tendencia a la modulación cromática por medio de la resolución de engaño, y, en general, por el enlace libre, si analizamos sus motivos melódicos veremos que en general poseen un fuerte elemento armónico implícito con claras funciones incorporadas a su texto, empezando por sus motivos más armónicos podríamos ampliar los siguientes números de nuestro apéndice, 22, 24, 40, 42, 19, 7 y 1. También podríamos considerar otro grupo de motivos melódicos con determinaciones armónicas no contenidas en su texto, tales como los N.os 3, 11, 29 y 23 de nuestro apéndice. También podemos considerar algunos perfiles figurativos ya sea dentro del 1º o del 2º caso que hemos mencionado, como sucesiones melódicas, claramente se nota esto en los números 39, 37, y 13.

El tacto como factor en la conducción de Leng

Existe una relación de compromiso físico en el diálogo de nuestro compositor con su instrumento de trabajo. Se desliza cromáticamente cuando acaricia y se desliza a saltos cuando los conflictos lo inducen a actitudes agresivas y vociferantes. En esta oscilación hay todo un proceso de conducta viril ante los datos que determinan su conflicto emotivo. Claramente se notaría lo dicho para el cromatismo en nuestros N.os 3, 5, 15, 20, 21 y 26, y no digamos más porque casi todas sus obras poseen en sus tempi lentos la característica mencionada, lo dicho para los saltos, se distingue claramente en nuestros N.os 39, 37 y 13 sin que esto sea óbice para que en pasajes líricos incluya saltos no sistemáticos pensados a

velocidades, a las que es imposible suponer sensaciones bruscas. El elemento rítmico se presenta de preferencia discontinuo o sintético cuando el maestro pasa a una actitud agresiva, cosa que se advierte en las últimas secciones del *Alsino* y en su *Sonata para piano* (1950) a lo cual podemos añadir el andante violento de nuestro N.º 37. Otro de los fenómenos curiosos es la indiferencia con que anota, casi podríamos decir, sonidos en función de teclas en sus pasajes cromáticos y modulantes. Hay como una evidencia, un reflejo material según el cual el tacto determina el sonido, pasando a segundo término el símbolo de notación y sus relaciones sintácticas. Sin embargo es evidente que, aun habiendo una relación afectiva en la que el piano representaría la puerta al universo de su pensamiento musical, guarda respecto a este instrumento una estricta relación de medio, que nunca se opaca por concesiones a sus limitaciones.

Especial papel de la ornamentación en algunos puntos de su melódica

En la motívica de Leng se nota un hecho eminentemente revelador que es, la presencia del adorno melódico en sus puntos de articulación. Aún más notorio se presenta el caso en sus frases temáticas, a cuya cúspide rara vez llega en forma directa. El resultado de esto es el deseo que despierta en el auditor de confirmar el punto de llegada, en nuestros N.os 19, 18, 7, 29, y 38 encontramos este fenómeno, aunque no podríamos despreciar casos como el de nuestros N.os 5, 11 y 20.

Apéndice

La ordenación de los motivos que se siguen es arbitraria y sólo se han indicado algunas similitudes, no por lo evidentes, sino por lo sugerentes. Es evidente que todos estos motivos están emparentados por la predominancia del uso de los cromatismos descendentes dentro de una armonía cromática y modulante, además de elementos comunes de carácter rítmico, como por ejemplo: cláusulas yámbicas y anapésticas que no considero oportuno comentar porque pertenecen a la época y no aportan nada específico a la personalidad de Alfonso Leng.

Ej. 1
OPERA MARIA $\text{♩} = 60$

Ej. 2
 $\text{♩} = 60$

Ej. 3

Ej. 4

Ej. 5

Ej. 6
SOMBRIO $\text{♩} = 46$

Ej. 7
(Corni)

Ej. 8

MARIA

Recuerda al Alsino

Ej. 9

ALSINO

Ej. 10

LENTO

VOZ

Ej. 11

Ej. 12

PRELUDIO N°1 1924

ALLEGRO

Ej. 13
PRELUDIO N° 2 (ERINNERUNG) 1923 (cromatismo típico)
ALLEGRO

recuerdan al final de Alsino y Otoñales.

Ej. 14
PRELUDIO N° 4 (1924)
PRESTO.

recuerdan al final de Alsino y Otoñales

Ej. 15
PRELUDIO N° 3 recuerda a (Sombria de Maria)
LARGO

Compases 3 y 4

Ej. 16
LIED (sin palabras) N° 1 (1911) cromatismo típico

Ej. 17

First system of musical notation for Ej. 17, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The music includes a piano (p) dynamic marking and various note values.

Second system of musical notation for Ej. 17, continuing the piece with similar notation and dynamics.

Ej. 18

DOLORA Nº 2 1913 (influencia de Schumann)

Musical notation for Ej. 18, DOLORA Nº 2 1913, showing a melodic line with a slur and a fermata. A bracket below the notation is labeled "Dolora Nº 3".

Ej. 19

DOLORA Nº 3 1901 (en Alsino aparece en Mayor)

Musical notation for Ej. 19, DOLORA Nº 3 1901, featuring a melodic line with a slur and a fermata. A bracket below the notation is labeled "cromatismo típico".

Ej. 20

DOLORA Nº 4 1914 cantando cromatismo típico

Musical notation for Ej. 20, DOLORA Nº 4 1914, showing a melodic line with a slur and a fermata. A bracket above the notation is labeled "cantando" and a bracket below is labeled "cromatismo típico".

Ej. 21

DOLORA Nº 5 1914

Musical notation for Ej. 21, DOLORA Nº 5 1914, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps and a common time signature. The notation includes a piano (p) dynamic marking and various note values.

OTOÑAL Nº 2
a ALSINO
CANTO de INVIERNO

Ej. 22
TRAURIGKEIT 1922
ADAGIO



(recuerda al ej. 10 de la Opera Maria.)

Ej. 23

parecido a { OTONAL N° 2
CANTO DE INVIERNO
ALSINO



CANTO DE INVIERNO



Ej. 24
PRELUDIO N° 5 1930
ANDANTE



recuerda a
TRAURIGKEIT
y
SOMBRIO DE
MARIA

Ej. 25
ESTUDIO N° 1 1918
MODERATO $\text{♩} = 82$



Ej. 26
CANTO DE INVIERNO

recuerda a { ALSINO
MARIA
OTONAL N° 2



Ej. 27
POEMA 1934
LENTO RUBATO



giras típicos de
Leng.

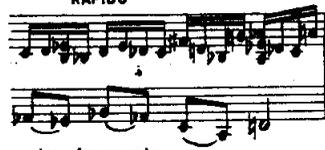
2° y 3° compases

Ej. 28
OTONALES
MODERATO



comienzo

RAPIDO



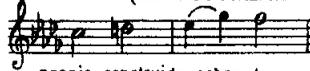
otro fragmento

Ej. 29
a) OTONAL N° 2 1832



recuerda a

TRAURIGKEIT
MARIA
ALSINO
CANTO DE INVIERNO



pasaje construido sobre la
melodia b) y el desplazamiento
del acorde a)

Ej. 30
PRELUDIO N° 7 1822
ANDANTE



cromatismo típico

Ej. 31

PRELUDIO DRAMATICO 1933

Ej. 32

PRELUDIO N° 6 (♩=72) 1933

luego crece por refuerzo como Colera!

Ej. 33

PRELUDIO N° 8. 1939
ANDANTE

Final Fine

Ej. 34

PRELUDIO N° 9 (terjado por el autor)
ANDANTE (Largo con lápiz)

Ej. 35

PRELUDIO N° 9 (corregido con tinta) 1940

giro tristanesco

Ej. 36

ESTUDIO N° 2. 1930
MODERATO.

pasaje en donde predomina directa o indirectamente el cromatismo descendente

Ej. 27
PRELUDIO SIN NUMERO

ANDANTE VIOLENTO

(otra parte)

Musical score for Ej. 27, 'PRELUDIO SIN NUMERO'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'ANDANTE VIOLENTO' and '(otra parte)'. The second system includes the instruction 'recuerda al Sombrio de María'.

Ej. 28

LASS MEINE TRÄNEN FIESSEN

cromatismo descendente

Musical score for Ej. 28, 'LASS MEINE TRÄNEN FIESSEN'. It shows a piano accompaniment with a melodic line in the right hand. A bracket above the melodic line is labeled 'cromatismo descendente'.

b)

ritmo y giros globales del 'Canto de Invierno'

Musical score for Ej. 28, part b. It shows a piano accompaniment with a melodic line in the right hand. A bracket above the melodic line is labeled 'ritmo y giros globales del "Canto de Invierno"'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'pp'.

Ej. 39

SONATA PARA PIANO 1959

COMIENZO.- ALLEGRO ENERGIICO.-

Material y forma contras-
tante parecido a su Prelu-
dio sin números.

First system of musical notation for the beginning of the Sonata for Piano 1959. It consists of two staves (treble and bass clef) with various notes, rests, and dynamic markings.

Second system of musical notation for the beginning of the Sonata for Piano 1959. It continues the two-staff notation with various notes, rests, and dynamic markings.

II TEMA

mas o menos como parte lenta del Prel. sin N°

First system of musical notation for the second theme of the Sonata for Piano 1959. It consists of two staves with a tempo marking of *mp* and various notes and rests.

Second system of musical notation for the second theme of the Sonata for Piano 1959. It continues the two-staff notation with various notes, rests, and dynamic markings.

FINAL ALLEGRO $\text{♩} = 120$ ANIMATO ENERGIICO

First system of musical notation for the final section of the Sonata for Piano 1959. It consists of two staves with a tempo marking of *Allegro* and $\text{♩} = 120$, and various notes and rests.

(SOMBRIIO)

..Giros de Alsino

Second system of musical notation for the final section of the Sonata for Piano 1959. It continues the two-staff notation with various notes, rests, and dynamic markings.

..Giros de Alsino

Third system of musical notation for the final section of the Sonata for Piano 1959. It continues the two-staff notation with various notes, rests, and dynamic markings.

Ej. 40

"CANCION DE OTOÑO"

Two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The second system continues the piece with similar notation.

la característica es-
lá en la voz interior

Ej. 41 "DU FRAGST" LENTO $\text{♩} = 52$

recuerde: Alsino,
"Canto de Invierno"
Otoño N°2

Musical score for piano with lyrics. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'LENTO' with a quarter note equal to 52 beats per minute. The lyrics are: Du fragst ob Ich dich lie - be.

Ej. 42

"ANDANTE"

Two systems of musical notation for piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'ANDANTE'. The notation includes treble and bass clefs for both systems.

Ej. 43
"CIMA"
LARGO.

la ho-ra de la tar-de
la que po-nen san-gre en las mon-ta-ñas

Ej. 44
WEHE MIR $\text{♩} = 60$

Wehe mir Num fühle Ich dass ich ver-
-sin-ten muss in-die-ssen grau, setheerder Wir-lich-keit.