

LOS “LIEDER” DE ALFONSO LENG

P O R



Juan Orrego Salas

La producción total de Alfonso Leng dentro del género del “lied”, alcanza a no más de catorce obras, nueve de ellas escritas sobre textos en alemán, tres sobre textos franceses y dos sobre textos españoles. Goethe, Heine, Rilke, Lucien Boyer, Gabriela Mistral y Magallanes Moure, figuran entre los poetas seleccionados por el compositor.

La primera de estas creaciones, “Brouillard”, fue escrita en 1911 y el manuscrito de la última aparece fechado en 1955 y corresponde a una versión de “Vigilien” de Rainer María Rilke, dedicada a la mujer del compositor.

La mayor parte de los textos dicen relación con sentimientos amorosos, con la nostalgia o la presencia del ser amado, la desesperación por éste, la espera o el deseo, situados siempre en un plano de mística contemplación, que tanto corresponde a la íntima posición humana del músico frente a la vida, como a la vena poética común a todas sus obras.

La expresión de un renovado romanticismo, cuyas raíces se encuentran tan pronto en la posición sustentada por Scriabine como en la de Richard Strauss, fluye en todos los “lieder” de Leng, y ella encuentra preferentemente en el campo de la armonía el vehículo más elocuente de exteriorización poética y el germen de toda su riqueza emocional. Este elemento de la música constituye la base generadora de ideas, de la cual se desprenden aún los recursos lineales del canto, y en la constante actividad de ornamentaciones, retardos, apoyaturas y agregaciones, reside fundamentalmente toda la verba dramática, la tensión y singular sensualismo de su obra.

La tal vez escasa cantidad de obras producidas dentro del género que motiva este estudio, en el espacio de los cuarenta y seis años comprendidos entre 1911 y 1957, no disminuye la importancia que el “lied” tiene dentro de la obra de Leng. Cada uno de los ejemplos que forman esta colección de catorce canciones, es en sí mismo un pequeño poema, en que la simplicidad predominante de los acompa-

ñamientos pianísticos o la moderada interválica de las líneas vocales, pasan a ser elementos de secundaria calidad frente a la constante riqueza de contenido poético que surge espontáneamente del discurso armónico.

La contemplación puramente gráfica de los "lieder" de Leng resulta una prueba irrefutable de que la mayor parte de éstos se mueven dentro de una atmósfera acompañante de predominio armónico. Este elemento tan pronto se manifiesta en figuraciones, como en simples acordes ornamentados con esporádicos intentos de imitación lineal, como sucede en "Wehe mir" y en "Cima".

Es en la última de estas canciones donde el carácter poemático de Leng se manifiesta con mayor esplendor. Casi podría hablarse de ella como un pequeño drama de perfiles muy comprimidos, en que el texto de Gabriela Mistral sirve de base a la más sintética expresión de atmósfera, que en la fluida sucesión de figuras ternarias y binarias del piano, recoge la esencia del poema que la voz repite en una especie de estático y silábico recitado.

He aquí el mayor mérito de esta obra, y que a la vez encontramos en la totalidad de las del mismo género de su autor; el de extraer hasta lo más hondo la substancia dramática del texto, valiéndose de un discurso armónico siempre alerta a recoger los momentos cumbres de la poesía, a crear los episodios de tensión y relajación, sirviéndose exclusivamente de éste, cuya riqueza resulta suficiente como para abandonarse al empleo de las más simples combinaciones rítmicas o melódicas.

Podría decirse que en general, las melodías de Leng no tienen mayor significado por sí solas, puesto que surgen del contenido armónico y están unidas a éste en inseparable unidad. La elocuencia expresiva de ellas depende de todo el edificio vertical de sonidos que la sustentan y de la organización interna con que éste ha sido concebido.

Formalmente Leng parece proceder por agregación, en sus "lieder". Huye del tipo de textos que implican repeticiones estróficas o vueltas a las primeras ideas poéticas, y como en última instancia es el texto el que determina el fundamento estructural de este tipo de

música, la selección de ellos expresa en sí misma su preferencia por aquellas especies que se aparten de la canción con "ritornello".

En este aspecto, casi todos los "lieder" de Leng se adaptan al tipo de creación que los alemanes describen con el término de "durchkomponiert", lo que también acentúa el carácter poemático de éstos. En esencia, son obras de constante desarrollo, en que la unidad se logra a base de pequeños motivos rítmicos o melódicos característicos de cada canción y abrazados en sus diferentes repeticiones o variaciones por el discurso armónico dominante.

Hay veces, sin embargo, en que hasta el empleo de tales motivos aparece descartado, como en "Du", en que el acompañamiento pianístico se reduce a la más simple superposición de acordes, a la manera de un recitativo, y que lo característico reside en la corchea seguida de dos negras con que se inicia cada verso en la parte de canto. Con este solo elemento que sirve de encabezamiento al diseño melódico, siempre ascendente de cada frase literaria, el compositor logra la unidad formal de la música y queda con las manos libres para entregarse de lleno a la expresión del contenido por medio de su elocuente vena armónica, que en este caso, como en muchos otros, aparece dominada en sus fundamentos por un cromatismo de procedencia ciertamente wagneriana.

Un caso similar se presenta en "Alma mía", canción basada en un fragmento poético de Magallanes Moure, escrita en 1939, aunque aquí el procedimiento aparece como más rígido, debido al seccionamiento de la frase musical después de cada verso. Sin embargo, nos encontramos nuevamente y tal como en el ejemplo anterior, con una base de acordes acompañantes tenuemente ornamentados por pequeños incisivos melódicos, que sustentan una línea vocal que es en la que se generan los elementos de unidad motivica. Existe aquí una asociación de negra con punto y semicorchea dentro del compás de 2/4, que aparece en algún momento de cada verso como diseño característico, por lo general en el encabezamiento de cada frase. Una bien lograda relajación de la cuadratura rítmica producida por el motivo mencionado, se establece en la cumbre dramática de esta canción, por el empleo de tresillos de negras dentro del compás binario, cuando el texto dice: "Ve que la vida no es aquella que te forjaste en tu candor".

En los últimos seis compases de este "lied", Leng hace uso de un recurso re-expositivo, tanto por la vuelta a un esquema melódico muy semejante al que se emplea en la voz al iniciarse la obra, como por la vuelta al acorde de la bemol menor con sexta agregada, cuando ésta canta "Pero es más bella sin amor".

Constituye éste uno de los escasos ejemplos en que el compositor abandona el procedimiento de constante agregación de materia musical nueva, para amoldarse al esquema recapitulativo del A-B-A, tratado en forma muy sintética.

También podría considerarse como excepcional dentro de su producción lo que refleja la creación de "Lass meine Tränen fließen", compuesto en 1918, en cuanto al predominio de la línea lírica del canto por sobre el sustento acompañante. Pertenece esta canción a uno de los pocos ejemplos que podrían hacernos suponer que fue la línea melódica la que generó la base armónica que la sostiene. Resulta obvio en esta canción, que, dicho sea de paso —constituye dentro de los "lieder" de Leng el episodio de más cautivante arranque lírico—, el hecho de que cuanta riqueza existe en la parte pianística surgió como necesidad de acentuar el significado que por sí solo tiene la melodía vocal.

En esta última reside toda la lógica de la obra. Es ella la que levanta el acompañamiento pianístico en agitadas figuraciones de semi-corcheas y fusas hasta el clímax determinado por el "sí" agudo de la voz, bajo el cual se despliega un acorde de novena que tiene como fundamental la misma nota del canto, hasta resolver en el acorde de mí mayor sobre el cual se desenvuelve una breve coda basada en el motivo que el piano propone en la introducción.

Es curioso observar en esta misma canción, el significado casi temático con que Leng emplea ciertas armonías. Podría decirse que el acorde de novena descrito en el párrafo anterior tiene casi el valor de un "leit motiv", al que el compositor vuelve en dos oportunidades literariamente coincidentes dentro del texto, es decir, cuando al comienzo usa la palabra "Lass" (dejad), y cuando ésta se repite al llegar a la cumbre expresiva a que ya me referí. Sin embargo, se cuida el compositor de no caer en una repetición literal en la disposición de las

voces armónicas. Por de pronto, media entre uno y otro aparecimiento, una octava de diferencia en la parte de canto.

Este caso se produce con bastante frecuencia en sus "lieder". Por lo tanto, la armonía no sólo aparece restringida a un mero papel sustentante, sino que corrientemente adquiere perfiles de expresión motivica, directamente relacionados con el poema.

En "Chant d'Automne", basado en un texto de Lucien Boyer, se combinan curiosamente dos de los procedimientos ya descritos; el de una especie de recapitulación estructural, con el de la significación dramática de las armonías. Comienza esta obra con una asociación cadencial de la dominante y tónica de mi menor, a la cual se superponen valores armónicos extraños a los acordes correspondientes a estas fundamentales. Sobre éstos el canto expone un motivo que recoge el texto, "Je voudrais pleurer dans le soir d'automne pour meler ma peine aux sanglots du vent".

Al final de la obra se produce una repetición literal del mismo texto y de la misma música. Esto, que podría ser considerado simplemente como una "reprisse", tiene algo más que ese solo significado, puesto que en el curso de la canción se observa que cada vez que el texto incluye la palabra "pleurer", la misma tensión de dominante a tónica, es claro que con diversos valores armónicos agregados que aparecen en el acompañamiento.

Ejemplos de un similar paralelismo entre el poema y los elementos de la armonía empleados los encontramos en todas las canciones de Leng, desde las más tempranas, escritas entre los años 1911 y 1918, hasta las dos más recientes, "Warte nur" y "Vigilien", escritas en 1954 y 1955, respectivamente.

En estos dos últimos "lieder", los acompañamientos aparecen más ensanchados en el uso de valores extraños a una armonía que, aunque dominada por los cánones de un muy claro tonalismo, tiende más decididamente hacia lo cromático. Con mayor frecuencia nos encontramos con disonancias no resueltas y con modulaciones por grados inmediatos, libres de los conceptos cadenciales generados en el círculo de quintas.

El contenido armónico y la complejidad que en el tejido interno de los acordes existe en la Sonata para piano de Leng, se refleja en

estas canciones, como también se percibe un marco ensanchado de timbres que abarca desde el registro agudo hasta las sonoridades graves del piano, ampliando así lo que en los acompañamientos anteriores apareció algo confinado a las octavas circundantes del do central.

Las líneas melódicas, siempre dominadas por un espíritu de marcada simplicidad rítmica, se revisten, no obstante, de una mayor toruosidad cromática, sin ceder en ningún momento ante las solicitudes del "bel canto" que tan fuertemente han dominado a los creadores de música vocal en los últimos tiempos.

Leng, en este sentido ha permanecido fiel a las raíces románticas que son sustento a toda su creación y que generan la savia de sus "lieder", expresión que con razón se ha dicho, expresa lo más substancial de su arte.

El "lied" de Leng constituye dentro de la música chilena una fuente generadora de lenguajes expresivos tan importante como las Tonadas para piano de Pedro Humberto Allende o como los Cuartetos de cuerdas de Domingo Santa Cruz. En ellos se han surtido no sólo sus sucesores, sino que sus propios contemporáneos. Tanto de Leng hay en los "Cantos de Soledad" de Santa Cruz y en las primeras canciones de Alfonso Letelier, como hay de las Tonadas de Allende en las obras para piano de Amengual, Letelier y Riesco, y como hay de los Cuartetos de Santa Cruz, en el segundo de Amengual y en el de Carlos Botto.

No sería, por lo tanto, arriesgado afirmar de que en la restringida producción de "lieder" de Leng —catorce escritos en el espacio de cuarenta y seis años—, hay una substancia y una fuerza de perdurabilidad, que no existe en la producción de muchos compositores chilenos, sumadas unas con otras.

Audiciones escogidas:



Obra: Cima, voz y piano

Intérpretes: Ivonne Boulanger (voz), Elvira Savi (piano)

Ocasión: Fonograma “Alfonso Leng”, Instituto de Extensión Musical

Compositor: Alfonso Leng Haygus

[Volver](#)