

L A M U S I C A S I N F O N I C A D E A L F O N S O L E N G

p o r



Gustavo Becerra

Mientras más se penetra en la música de Alfonso Leng, más se fortalece en uno la certeza de su gran fuerza expresiva, resultado de la evidente cohesión de su obra. Si se tiene en cuenta la ausencia de estudios académicos en este autor, parece casi increíble lo que se desprende del análisis de sus obras; un funcionalismo intransigente. El poder observador de su mentalidad científica es probablemente su causa. Su aparato observador psico-auditivo tendrá que ser, por lo tanto, de una eficacia excepcional. No se trata de que su audición sea absoluta o su memoria perfecta. Se trata precisamente de lo contrario, de su oído relativo y de su sentido jerárquico del olvido, que lo libra de toda pesadez y pirotecnia.

La música orquestal no se puede explicar sin recurrir al estudio de las predilecciones y hábitos auditivos de los autores. La concepción del color requiere inevitablemente de la capacidad de síntesis sonora que lleva a nuevos matices y terrenos. Esta capacidad es la que encontramos en alto grado de desarrollo en Leng, que ha inducido empíricamente de la observación de su técnica. Pero, un factor definitivo se sumó a su extraordinario poder de observación objetiva, el de serlo al mismo tiempo de su mundo interno que, con tanta intransigencia, ha sabido vertir en sus obras. Es, por lo tanto, un poseedor no académico, de una técnica "verdadera" de la composición musical, de aquella que resuelve "sus" problemas expresivos. Su instinto e inteligencia de claro sentido jerárquico lo han "obligado" a escribir sólo aquello que ha tomado cuerpo sonoro en su imaginación, rechazando toda complicación accesoría. La economía de medios resultantes hace de sus obras mensajes directos, en los que detrás de cada nota hay una justificación expresiva. Este autor es consecuente con sus propósitos, no divaga ni cae en forzamientos. Esta última cualidad orquestal de Leng que, dentro de un "idealismo", probablemente ori-

ginado en su auto-formación, adquiere las proporciones y funciones de su pensamiento, es su perfil inconfundible.

El recurso generador del "idioma" de Leng es su armonía, de carácter cromático post-wagneriano. Dentro de ella caben, como en otros autores con lenguaje parecido, muchos elementos de adorno (retardos, apoyaturas, etc.), que dan a su texto el aspecto de tejidos imitativos elementales de fondo. Su orquestación depende mucho de esta circunstancia, unificadora bajo el punto de vista temático y creadora de fluctuaciones tonales por su cromatismo. Su totalidad armónico-polifónica, que exige una definición orquestal de ambos elementos, aparece en Leng llena de aciertos en la elección de los timbres cantantes y los fondos armónicos que sabe animar con variaciones que no alternan su homogeneidad.

Desde sus primeras obras, las "Doloras" para piano (1920), que orquesta más tarde, se advierte una clara asimilación de la armonía post-romántica, con su sentido de marcha constante, y de una melódica continuativa que los teóricos de esa época han llamado "infinita". Aquí ya está claro que su reino será el de la melodía acompañada con ocasionales oscilaciones hacia lo polifónico que tiende a aparecer en la vecindad de los puntos culminantes de sus obras (aquí el autor, se muestra un excelente proveedor de todo lo necesario a este fin). Las versiones orquestales de cinco de sus "Doloras" muestran hasta qué punto llega su precisión en la administración del contenido. Estas obras, por ser las primeras, son fundamentales en el autor y explican sus pasos ulteriores. Son obras que el autor hizo una vez, dominado por el ímpetu trascendente de su fuerza expresiva y que después recreó al orquestarlas. Son reveladoras, además de su impulso, de su "criterio". En suma, aclaran "su" posición frente a su obra.

Preludios Orquestales (1912)

Junto a sus "Doloras", son sus Preludios Orquestales los que dan más luces sobre el origen de los recursos de este autor. Anteriores de concepción, fueron orquestados al último. Formalmente son lieder instrumentales para orquesta. Su texto dista mucho (como en la mayor parte de las obras similares de otros autores románticos) de la forma ate-

mática unitaria que le asigna la academia. Están escritos con gran sencillez y limpieza, aventajando en esto último (orquestración) a sus "Doloras" orquestales. Su estilo es, tal vez, el menos característico de su pluma y muestra con nitidez sus relaciones con el mundo romántico, en el que se destacan alcances retóricos con Schumann, Chopin y aún Glazounow, especialmente en los terrenos melódico y armónico. El Primer Preludio es una composición cerrada estrófica. Su primer período está integrado por tres frases de ocho compases. El segundo, estrechamente emparentado con el primero, posee vuelo de desarrollo pese a su brevedad (8 + 8 + 2 compases). Su impulso conduce a una versión adornada a "tutti" del primer período, que va aligerándose hasta confiar su texto a las maderas. Luego se reedita el segundo período con menos peso que la primera vez, como una preparación de una coda o desenlace a base del motivo principal del primer período.



El Segundo Preludio se rige por términos parecidos a los del primero. Es métrico predominante y posee períodos alternantes, como es usual en las distintas variedades de la forma canción. El metro se redondea en torno a los ocho compases con escasas excepciones. Las secciones que se suceden son: A) de carácter cromático descendente; B) más animada y cromática ascendente; C) estática de desenlace; A' y B' en "tutti" que se alivianan cerca del reposo final.



B. Maderas, cornos y cuerdas.



C. Clar. cuerdas y cornos.



Ambas obras están bien resueltas dentro del marco convencional de la orquesta romántica, vehículo natural de su texto.

Las "Doloras" para orquesta

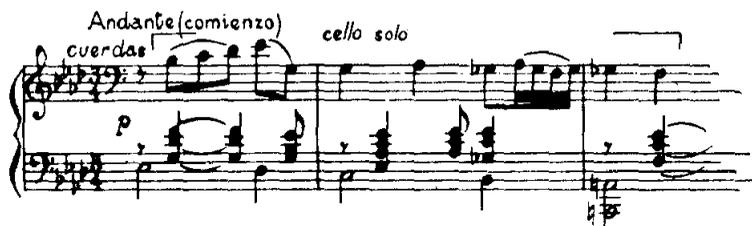
La primera de estas obras, "Quasi Allegretto", es un prelude, con metro predominante de múltiplos de cuatro compases, que constituyen el verdadero compás "di quattro batute" de esta obra. Su núcleo ge-



nerador melódico muestra la melódica cromática descendente que acompañará para siempre las obras de este nostálgico compositor. El diseño mencionado fluye a través de la obra, mansamente errático, en modulaciones regulares que le dan gran parte del vuelo que posee. Desde el principio se deja sentir una intensificación progresiva de los estímulos sonoros, que se mide por el incremento que sufren sus elementos en el tratamiento orquestal que invaden tesituras de mayor potencia y por la mayor complicación del mismo texto. Esto, aparte de la creciente saturación de los acordes, se sintetiza en un contracanto binario, que evidencia las predilecciones cromáticas del autor y



muestra lo que él entiende por intensificación o enriquecimiento, en su obra. El color que se plantea al principio con el canto en las maderas y el acompañamiento de las cuerdas (con la figuración en las violas) va admitiendo poco a poco una mayor importancia de éstas que, al ceder nuevamente el canto a las maderas en un registro más potente, renuncia a un papel secundario y comparten la expresión con el contracanto aludido. Una vez individualizada una voz, la continúa hasta agotar su participación. De aquí en adelante un intercambio entre maderas y cuerdas agota la función del elemento polifónico auxiliar y se entra en una sección de duplicaciones que cumple con el objeto principal de aumentar el volumen. Violas y violoncellos, que no pueden equilibrar la sonoridad creciente, comparten su figuración primero con simples acordes de los bronces y luego la refuerzan al unísono. Los cornos primero y luego, para terminar, los trombones, que proporcionan toda la masa y volumen necesarios al final de este trozo.



La segunda "Dolora" ofrece un horizonte bastante común en la música del autor que comento, caracterizado por un cromatismo neo-romántico de procedencia schumaniana y wagneriana. Es evidente de que el compromiso planteado al autor por estas obras que fueron originalmente escritas para piano haya tenido una que otra consecuencia inadecuada en su versión orquestal. Desde el comienzo en este trozo se ha tenido que subdividir las violas para completar un fondo armónico que no se ajusta a la disposición corriente de la orquesta clásico-romántica que usa con muy pocas variaciones este autor. Las imitaciones entre un cello solista y un violín solista presentan el material melódico que proveerá para el resto de la obra. El tema aludido presenta todas las características del romanticismo en su evidente dependencia de la armonía y su fuerte cromatismo que obliga a modulaciones que por su constancia y frecuencia podrían llamarse más bien

“fluctuaciones”. En los pasajes que siguen a los descritos, el canto se distribuye entre maderas y principalmente primeros violines, hasta que se vuelve a tomar una especie de variación del pasaje inicial, donde se oye un diálogo que presenta, reforzados en cuerdas y maderas, los elementos melódicos del comienzo, de manera que, sus antecedentes se oyen en los instrumentos de arco y sus consecuentes en los de viento. La elaboración de esta sección presenta una fragmentación de los motivos temáticos asociados de acuerdo al principio continuativo característico en este estilo. Este pasaje cuenta con dos secciones, de manera que la segunda predomine como pasaje culminante del trozo. Se sigue un retorno al orden de acontecimientos del comienzo que se presenta, con la reexposición de los elementos temáticos en duplicaciones de maderas, con una imitación en los segundos violines, mientras el resto de la orquesta, con predominancia de las cuerdas, varía el acompañamiento inicial. El pasaje siguiente es de carácter cadencial y presenta por su orquestación en “tutti” una continuación del climax de la obra mencionado con anterioridad, que se transforma, por su sentido decreciente, en resolución o desenlace de este trozo que concluye con el Quinteto de cuerdas.



La tercera “Dolora” puede considerarse como una síntesis de algunos aspectos armónicos y melódicos de las anteriores. La preparación gradual de saltos ascendentes o descendentes y su resolución por movimientos graduales en contra, que se hacen extensivos a otras partes y que suenan en este mismo momento, aparecen aquí claras y esquematizadas. Predominan saltos ascendentes de sextas y en general, en las partes acompañantes, predomina el sentido descendente como trasunto de la melódica del autor. Para ascender, el expediente más usado es el de saltar entre elemento y elemento, con las excepciones que se desprenden de este mismo párrafo. Esto podría determinar gran

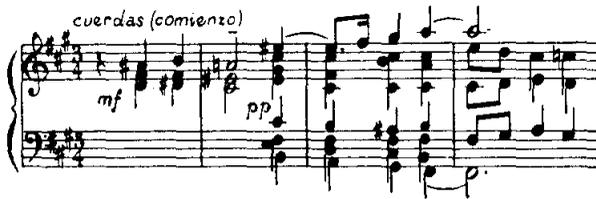
parte del sentido nostálgico en la música de Alfonso Leng. En sí misma, la tercera "Dolora" se inicia con el quinteto de cuerdas cuyo canto de primeros violines se sostiene sobre pilares armónicos que adquieren movimiento descendente al final de su consecuente. Esto aparece luego variado en las maderas, finalizando así la primera parte de esta obra. Prosigue su texto con una sección diferencial que posee una mayor animación que la anterior, la cual se intensifica hasta la aparición de ocasionales saltillos de blancas y negras. Pero, lo esencial permanece como una elaboración de lo expuesto en sus primeros pasajes como tema del conjunto. La sección aludida tiene, pues, un elemento contrastante, que se puede reducir a la intensificación del ritmo, especialmente el armónico. Se continúa esta obra con un retorno al comienzo, que presenta variantes que llevan, por su riqueza e intensidad, a la cúspide del mismo. En esta cima la variedad de figuraciones y la oportuna distribución de los elementos presenta un cuadro de gran fuerza emotiva. Como desenlace aparece una vez más el motivo inicial en el oboe y como consecuente una variación de éste en los violoncellos, que conduce al acorde final, compartido por casi toda la orquesta en un matiz pianísimo, que obliga al autor a eliminar trompetas y trombones, como asimismo por su tesitura, a la flauta.

La orquesta de Leng se nota en este trozo mucho más segura, especialmente en lo que se refiere a la determinación de lo accesorio y al refuerzo de lo esencial.



La cuarta "Dolora" es probablemente una de las obras de piano de este autor que más se ajusta a un tratamiento orquestal. Por ello su versión para este conjunto es de las más claras que han salido de la pluma de su autor. La distribución del trabajo es de todo punto adecuada. Es probable que su parentesco con la forma atemática unitaria de preludio haya producido gran parte de la homogeneidad que la caracteriza en un tratamiento que se puede reducir a la

alternación del canto entre maderas, primeros violines y violoncellos con un acompañamiento en trémolos de segundos violines y violas. Por su vuelo melódico recuerda a las "Canciones sin Palabras" de Mendelsshon, a cuya fluidez de escritura deberá no pocas observaciones útiles, Alfonso Leng. La distribución de su contenido tiene sólo dos elementos contrastantes que se presentan en sucesión para variarse en una segunda versión, que conduce hacia su final con un último recuerdo del primer elemento, cuya presencia, al principio superpuesta al segundo, constituye el climax de la obra. El sentido de las dimensiones, cualidad preponderante en la música de Leng, lo hace ubicar con especial eficacia los puntos culminantes de sus obras, donde jerárquicamente presenten una predominancia inobjetable.



La quinta "Dolora" está un poco afecta a las limitaciones de la segunda en su incompleta adaptación a la orquesta, a través de la cual se manifiesta. Existen aquí los mismos problemas de subdivisión ocasional de las cuerdas, con especial recargo de las violas, que si bien permite al autor ofrecer la totalidad sonora de sus acordes, los presenta con un volumen desequilibrado en el conjunto.

La forma de esta obra es muy sencilla y se reduce a un elemento, su elaboración y el retorno variado a su primer carácter, que se diluye en el final.

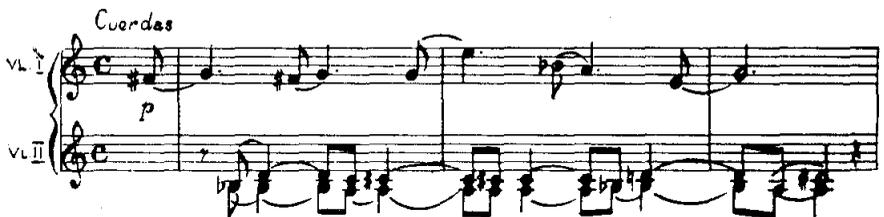
En esta colección de primeras obras se encuentra ya el material motivico definitivo de Leng, que puede seguirse en todas sus obras. Su esqueleto está dado por un ascenso gradual (diatónico o cromático), un salto (de tercera hasta octava ascendente) y el retorno gradual al punto de partida, de preferencia cromático. La obra de Leng, como la de Wagner, tendrá un sentido unitario.

Canto de Invierno (1933)

Esta es una de las obras más claras que han salido de la pluma de Alfonso Leng. Su forma se ajusta a la de canción simple ternaria (A. B. A.), considerando su sección central como contrastante. Por la mayor tranquilidad de los períodos extremos (inicial y final), se puede relacionarla con la distribución del contenido en una obertura francesa. Sus elementos característicos son para A,



y para B,



cuyo ritmo de subdivisión a base de corcheas, le dan la animación que se estableció más arriba. La parte central es por su contenido y situación, el núcleo de la obra y responde a una construcción de intensidad creciente que, cerca de su término, lleva a la orquesta a su saturación (*tutti*). Una pausa divide la parte descrita del retorna a una variación de los elementos del comienzo (A'), que dan término a la obra como una unidad simétrica de equilibrio perfecto. La constancia en el número de las partes armónicas permite que el detalle de la orquestación de esta obra (de procedencia pianística) sea muy claro y correcto. Su color armónico se produce por el juego de cuatro partes predominantes y ocasionales rellenos de función clara y específica. Su color orquestal, por la forma antifonal de oponer en diálogo, maderas, bronces y cuerdas.

La muerte de Alsino (1920-21)

El aspecto humano de “motivación” en la obra de Leng, muestra aquí, como en sus lieder, su mecanismo al descubierto, lo que permite que su estudio se haga fácil. Trasciende de la música de este autor, que ésta es sólo un medio de exteriorizar un mundo interior y no una estructura con leyes propias que se tenga que seguir o aceptar. De esta manera opera un “lenguaje”, que se modifica al impulso de la sensibilidad.

De lo dicho sobre sus “Doloras” se desprende que, su contenido, de trascendencia unitaria-continuativa, lo llevará fácilmente a la técnica de los “motivos conductores”. Es esta técnica la que determina la coacción en su Poema Sinfónico sobre “La Muerte de Alsino”, de Pedro Prado, calzando de manera sorprendente dentro de la totalidad evocativa de ese pasaje.

Se inicia el matiz piano (Andante) en las cuerdas, con incisos lentos de dos notas, cuya melódica suspensiva mantiene un carácter ascendente. El primer óboe recoge lo anterior como antecedente y se prolonga en un canto típico de la melódica de Leng, que quedó determi-



nada en sus “Doloras”. El corno inglés continúa su melisma, vagamente ascendente en progresiones que crean funcionalmente un crescendo al “mezzo forte”, que el autor resuelve con la suma de cuerdas, maderas y cornos. A continuación, “meno mosso”, los cornos presen-



tan un motivo (emparentado con su Lied “Dufragst”) que estará destinado a predominar en esta obra y a producir su desenlace final. Apenas expuesto lo anterior, se siguen breves secciones de animación cre-

ciente (con participación de tresillos "piú mosso"), en las que se elabora el material anterior. Desde la cúspide de este pasaje se desciende sobre una versión, de mayor envergadura, sobre los elementos del comienzo, con participación de casi toda la orquesta. En esta variación se recoge el impulso de los tresillos ya aludidos, pero, en forma más estática. Se suceden los otros elementos en el orden primitivo, omitiéndose el motivo principal de cornos. Todo esto sobre un fondo de trémolos, que tienden a predominar. Cuando esto ocurre se presentan figuraciones adicionales que ejecuta un violín solista. El ambiente resultante apoya el canto del corno inglés que entona la melodía inicial de su tercera "Dolora" para piano, "el allegro moderato" del pasaje

Meno mosso cita de la 3ª "Dolora"

descrito, se continúa en un "a tempo" con figuraciones en tresillos sobre un fondo isócrono-coral de gran fluidez. Este final de sección, "allegro moderato-a tempo", define un tipo de acompañamiento que será evocado en pasajes posteriores. El fragmento siguiente lo utiliza con ese fin, a pesar de asemejarse a las figuraciones homólogas de la segunda versión del comienzo de la obra. Aquí, como en la mayor parte de este poema, predomina el canto de los violines. El material que éstos muestran, fuertemente unido a elementos anteriores, no puede, sin embargo, calificarse con propiedad como una variación o desarrollo de aquello. Se comporta más bien como un nuevo tema "a tempo". Su característica diferencial más específica se da por la presencia de largas síncopas descendentes en los violines. Sirva este detalle para diferenciar, en donde hay tantos símiles. La semejanza con lo anterior, parece depender principalmente de las partes graves (celli, 'bassi), que hacen oír di-

seños que varían los elementos del comienzo, entre ellos los tresillos que sirvieron para alcanzar la cúspide de la segunda sección. Esta última acaba por dominar la situación, proveyendo para las secciones "meno mosso con energía", "a tempo come prima", incluyendo una vuelta variada al pasaje de trémolos predominantes, cuya figuración superpuesta de arpegios se encuentra en esta ocasión, entre las flautas. El motivo de la segunda sección reemplaza la cita del tema de la tercera "Dolora". La sección "muy lento" (dos compases, luego blanca, igual negra) es una transición que hace predominar, en arpegios del arpa con "soli" de trompetas, con sordina, el ambiente transfigurado del comienzo.

La sección siguiente, "allegro agitato", presenta transformaciones en cuartinas del material figurativo de la segunda sección (gran parentesco con los "Otoñales" para piano del mismo autor). Lo radical de su variación hace aparecer al auditor su contenido como nuevo, aunque sus elementos lentos proceden claramente del comienzo. En la cúspide de esta sección se inicia un desenlace cromático descendente que se extingue en un recuerdo de la versión en arpegios del arpa procedente de los compases iniciales. Luego de una pausa general dilatada, con fuerte contenido suspensivo, se da paso a la sección más importante en la trayectoria emotiva de este poema sinfónico (Allegro). Su comienzo está cargado de presagios y recuerdos (comienzo y tema de cornos), hasta que estalla en el "allegro-moderato", que se inicia con saltillos y tresillos de celi y contrabajos que progresan libremente hacia arriba en oleadas sucesivas, que se consolidan con el apoyo de toda la orquesta. Su contenido de alto vuelo conduce a la cumbre de toda la obra (climax), con el vehículo que le proporciona su texto desarrollado, de manera que todos los elementos anteriores parecen juntarse para lograr aquel único fin. Este se alcanza después de un pequeño retroceso en el ímpetu "meno moso", que hace desear, en forma angustiosa, la última y definitiva progresión ascendente que, en crescendo y acelerando continuos, toca la cima, desde la que su fuerza exhausta cae, como "Alsino" en su último vuelo, desde una altura infinita, precipitándose en la atmósfera, cuyo roce lo desintegró. En este punto intervienen por tercera y última vez las cuartinas de semicorcheas, con el objeto de figurar parte del descenso y

el sentido definido por Pedro Prado como "polvo finamente dividido" a que quedó reducido el héroe de este poema. La sección conclusiva (coda) "Andante" con que finaliza el trozo, es un último párrafrasis del comienzo del mismo, en su versión con arpa. El matiz pianísimo obliga a la trompeta, que cantó en los otros pasajes homólogos, a ceder su puesto a los óboes y al corno inglés, que dan remate a la obra sobre un fondo de arcos con sordina.

Consideradas en su conjunto, la obra sinfónica de Leng posee contornos propios que la destacan en el ámbito de la música post-romántica de la primera mitad de este siglo. Gran parte de sus cualidades son comunes a toda su música y se refieren a sus elementos melódicos y armónicos.

El elemento melódico tiene en este autor una rara unidad, si consideramos la situación del mismo en otros. Ello se debe a lo limitado del número de sus recursos interválicos, que muestran preferencias fijas que fueron aludidas con anterioridad. Lo que predomina en la melódica de Leng invade el terreno polifónico de sus partes bajas e intermedias, en los puntos culminantes, sin pasar por lo común del esqueleto a tres voces. El resto de las sonoridades son armónicas complementarias o acompañantes. Toda su obra es un conjunto de variaciones de los mismos motivos fundamentales que se evocan entre sí y que determinan lo que podemos designar el estilo melódico de Leng. Como su melódica es acompañada, depende de su armonía, que es cromática con predominancia de apoyaturas y retardos descendentes sobre el resto de los adornos melódicos. Estos adornos, unidos a los saltos ascendentes, se combinan en ritmos que recalcan más tiempo en las notas cúspides, para luego descender con ricas variantes que dan a su música esa tristeza aérea que toca lo místico. Los acordes de su armonía siguen siendo en gran parte resultado de superposición de terceras, pero éstas cobran con frecuencia la propiedad de moverse paralelamente, formando muchas veces climas de gran disonancia. Ama colocar quintas a la base de sus pilares armónicos, dándoles la plenitud que resulta de la aplicación de este recurso. Todo esto cobra colores especiales en su orquesta, que tiende a destacar las disonancias. Su melodía canta, por lo común, en violines y maderas, algo menos en cello y bronce. Su armonía posee núcleos sonoros centrales de gran impor-

tancia, que se confían a violas y especialmente a cornos, que tienen la misión de aclarar en este autor el ambiente subyacente. Representan allí las intuiciones inconscientes, las tendencias, como sucede en gran parte del "Alsino" y su Fantasia para piano y orquesta". Sin definir "funciones", sus partes centrales poseen el fluido que modifica la dirección de lo más aparente.

"Fantasia para piano y orquesta" (1936)

Se inicia esta obra con un núcleo temático compuesto (Lento). Su color armónico está determinado por las disonancias agregadas de sexta y novena, a más de la de séptima, que permanece en la base como cosa conocida. Su ritmo es muy inquieto, como se puede apreciar en la



mano derecha del solista. De este núcleo sale en forma directa o indirecta el resto de la obra. El pasaje que va a continuación elabora el aspecto cromático ascendente, que se expone en el consecuente del pasaje anterior, en un movimiento más vivo (4/4 pasa a 2/2), que se inquieta por la presencia de tresillos (corno y solista, etc.) y (corno



y solista) de corcheas y negras. Se completa el primer complejo temático con un retorno a una variación de los elementos iniciales en el piano (5/4 y 4/4). Se sigue una transformación del elemento más veloz del comienzo, que culmina luego de un ritardando en un segundo tema. Este toma su material de los tróqueos cromáticos de dos notas, que aquí cobran variedad y encanto peculiares, que los hacen,



para el resto de la obra, lo más típico y evocador. Esto es, el "tema principal". La sección siguiente Andante, expone una figuración de cuartinas, que se oyen a la postre como envolventes de saltillos que se destacarán más tarde. Su parentesco con el segundo elemento del pri-



mer complejo temático es demostrable, pero su carácter de transición lo aleja progresivamente de aquella relación para confluir como base del acompañamiento del tercer tema. En éste aparecen tróqueos con anacrusa al comienzo en forma de saltillos.



Los cromatismos y los saltos constituyen la base de la elaboración ulterior de este complejo, que posee un subclimax poco antes del cambio de tempo "Molto piu lento", breve retroceso antes de retornar la figuración en tempo "Presto", que sirve esta vez de base a una nueva presentación del "tema principal", que fuera enunciado por los cornos y que desencadena un extenso desarrollo. Cerca de la cúspide del mismo aparecen saltillos rápidos, que coadyuvan a establecer el plano de gran intensidad (cambios de compás 5/4 y 4/4 y 2/2), en que se reedita el comienzo, bajo el signo del tema principal, con la orquesta sola en "tutti". Esto constituye el primer gran climax de la obra. Se sigue un desarrollo de la tercera idea (tercer tema), con figuraciones acompañantes del solista. Al perder algo de su inercia este desarrollo, se aquieta y finaliza con tresillos de blancas. La zona siguiente presenta en orden, en el solista, los elementos del principio. Del segundo de éstos, como en lugares anteriores, se desarrolla una agitación que culmina en un desarrollo orquestal (2/2) en tresillos de negras, basado en los giros iniciales de la obra con este ritmo. Luego (Presto) pasa al solista en una versión desmembrada con fuerte sentido imitativo. Aquí nuevamente aparecen figuraciones en saltillos

() signo de intensificación crítica y presagio de mayores acontecimientos en esta "Fantasía". Esta última sección abunda en breves diálogos de gran agilidad y animación. Su cúspide está en la zona de cuartinas y saltillos superpuestos. Aquí los cornos muestran un diseño importante de los pocos sin cromatismo en esta obra. Después de al-



canzado el matiz fortísimo, una breve pausa marca la división entre esta zona y otra similar de desarrollo que se sigue, y en la que hay un predominio claro de la parte solista, finalizando con un pasaje que admite la participación en igualdad de rangos con la orquesta, pero sin interrumpir el texto del solista. Una cadencia de dos compases lleva en el solista el tempo "Andante" sobre el tema principal como complemento de la cadencia. El pasaje que sigue está emparentado con la tercera idea y posee las mismas características del primer motivo melódico del segundo prelude orquestal del mismo autor. Su lentitud creciente al ambiente original del "tema principal", pasa en un pasaje de cornos y fagotes, cuyo suspenso sirve de antecedente a otra versión del comienzo (tercera vez que aparece segunda, de esta forma: 5/4, 4/4 y 2/2). El desarrollo que sigue es del mismo género del que precedió la última evocación del comienzo, por lo que ésta se puede definir como una interpolación con carácter de estribillo. La complicación creciente de la parte solista produce funcionalmente su soledad absoluta y, además de esto, un descenso en su velocidad, hasta la indicación "Pesante", que reúne desde allí fuerza y propósitos que, en el ambiente de los últimos desarrollos, son antecedentes de una re-exposición del material temático del comienzo (primera, segunda y tercera ideas o temas), con escasas variantes, hasta que después del "Presto" (Homólogo del principio) una cesura marca el último respiro antes de un desarrollo final (prelimax), que conduce por segunda vez a una versión en "tutti" (sin solista), del tema principal (5/4, 4/4, 2/2), como se produjera antes, preparado por un desarrollo en cuartinas que envuelven saltillos (). Esta vez, por estar pre-

cedido del desarrollo descrito, que toca casi todo el tiempo la saturación orquestal, constituye la cúspide máxima (climax) de la obra, obtenido a través del agotamiento de la fuerza aplicada en giros obstinados. Su inquietud agógica se regula en el tempo "Largo" y se prolonga poco más hasta el final, en su desenlace extraordinariamente rico como estímulo, que produce un éxtasis. Esto sólo se resuelve, en el auditorio, momentos después de terminada la obra, que carece de trayectoria de descenso.

Esta obra es de las más logradas de Alfonso Leng y merece compartir, junto al "Alsino", un lugar en el repertorio de cualquier grupo orquestal americano.

Después de oír su "Sonata para piano" (1950) se piensa, ¿por qué no ha escrito más Alfonso Leng? La obra mencionada posee una fuerza extraña y poderosa. Su texto es completamente maduro y recoge "asimiladas" (hechas propias e indisputables) sus antiguas influencias románticas, entre las que se pueden destacar las de Scriabine (que es más bien una coincidencia) y Rachmaninoff, por ser las más recientes. Ahora que su pluma es definitiva, se espera una última síntesis de su ingenio. Leng no es un compositor que redacta todo lo que imagina, espera siempre algo verdaderamente importante, por lo que el tiempo que media entre sus obras ha tenido siempre un valor justificado.

Su producción última lo coloca, sin lugar a dudas, entre los contemporáneos (Sonata para piano), derivados de Wagner (Schonberg, Berg, etc.), para cuyos textos se ha desarrollado un riquísimo medio orquestal. Sus posibilidades de diferenciación de lenguaje permiten a un compositor desarrollar libre y segura su personalidad, no le coartan ni obligan. Dan, por lo tanto, lugar a que un músico de las características personales de Leng se sirva de sus medios con éxito.

Quedo, como muchos otros, a la espera de más producciones de Alfonso Leng, especialmente en el terreno sinfónico, para el cual su música para piano muestra la madurez de una nueva etapa.

Audiciones escogidas:



Obra: Doloras para pf, N° 1

Intérpretes: Pilar Mira (pf), Leopoldo Castelo (narrador) [Volver](#)

Compositor: Alfonso Leng Haygus



Obra: La Muerte de Alsino

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

Lugar/fecha: Teatro Astor, noviembre 1957

Ocasión: Matriz disco

Compositor: Alfonso Leng Haygus

[Volver](#)



Obra: Sonata N° 2 para piano

Intérpretes: Alfonso Montecino (pf)

Lugar/fecha: Teatro Astor, 1959

Ocasión: Copia de matriz de disco

Compositor: Alfonso Leng Haygus

[Volver](#)