

Alfonso Leng

Música, modernidad y chilenidad
a comienzos del siglo XX

María Pilar Peña Queralt
Juan Carlos Poveda Viera

2010

Alfonso Leng

Música, modernidad y chilenidad a comienzos del siglo XX

ISBN: XXXXXXXXXXX-X

RPI: XXXX

Noviembre 2010

Impreso en Gráfica LOM

Santiago, Chile

ÍNDICE

Palabras previas	7
Advertencia	9
CAPÍTULO 1. Aproximaciones a la problemática.....	11
CAPÍTULO 2. Panorama de la escena musical decimonónica en Chile: tradiciones, vanguardias y conflictos	23
2.1 La ‘tertulia’ como espacio de desenvolvimiento musical	25
2.2 Alfonso Leng y Los Diez	33
CAPÍTULO 3. Alfonso Leng: configuración del pensamiento musical y discurso estético.....	51
3.1 Pensamiento romántico	53
a) El referente romántico germano	53
b) Lenguaje germánico v/s lirismo italiano	58
3.2 Vanguardia y nacionalismo	70
a) La identidad: “chilenidad” como proyecto cultural	71
b) La vanguardia como modernismo elitista	78
c) La “modernidad musical” desde Alfonso Leng	81
CAPÍTULO 4. Proyecto de desarrollo institucional: El rol de Alfonso Leng.....	87
CAPÍTULO 5. Vínculo entre el discurso y la producción musical.....	117
5.1 <i>La Muerte de Absino</i> : ícono de Leng en la música chilena del siglo XX... 119	
5.2 <i>Lieder</i> : desarrollo del paradigma romántico	130
CAPÍTULO 6. Proyecciones y problemáticas	143
Anexos	153
I. Catálogo de la obra musical de Alfonso Leng	155

II. Artículos de prensa en relación al estreno de <i>La muerte de Alsino</i>	157
III. “Acotaciones líricas” de Pedro Prado sobre las 5 <i>Doloras</i>	189
Bibliografía.....	193

PALABRAS PREVIAS...

Resulta prioritario mencionar que este estudio se concreta gracias al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, el cual, mediante el Fondo para el Fomento de la Música Nacional –Línea de Fomento de la Investigación de la Música Nacional–, financió el desarrollo y publicación del mismo.

Agradecemos también las respuestas y testimonios ofrecidos por nuestros profesores y amigos Rodrigo Torres y Fernando García; al personal del Magíster en Musicología –Anita Ramírez, Nancy Sattler y Rodrigo Vergara– de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, por su constante amabilidad y generosa disposición en lo que refiere al acceso a archivos, al igual que Mauricio Castro, director de la Sección de Música y Medios Múltiples de la Biblioteca Nacional de Chile; a Guadalupe Becker; al impecable desempeño y labor de sitios como memoriachilena.cl; y, en general, a todos quienes ofrecen gran parte de sus horas a repensar lo que somos –y lo que se nos ha dicho que somos...–, como personas, como cultura y como sociedad.

* * *

Personalmente, agradezco a Juan Ramón Peña, Ana María Queralt y Catalina Peña por su incondicional apoyo tanto de ésta como de otras investigaciones que he llevado a cabo, en el desarrollo de mi carrera musical y por sobre todo en el día a día de mis estudios y de mi vida entera.

Pilar Peña Queralt

* * *

Por mi parte, agradezco a mis padres por su cariño y apoyo a mi formación; a Lady Potterley, por entregarme su presencia; a esos amigos que tienden sus manos incondicionalmente (ellos saben quienes son...) y a aquella luz, quien a sus siete años comprende y acepta mis largos períodos sentado al computador.

JCP

ADVERTENCIA

El presente libro trata sobre la figura de Alfonso Leng, pero no corresponde a un trabajo de orden biográfico ni tampoco a una revisión analítica de sus obras.

Esta investigación está orientada a la revisión del discurso estético e ideológico del citado compositor y su rol en el proceso de institucionalización musical. Es decir, la manera en que él comprendió este proceso, así como la forma en que la oficialidad del medio musical chileno –para el cual Alfonso Leng constituye un importante referente– utilizó y posicionó su pensamiento y su figura en el desarrollo del proyecto institucional instalado en Chile durante la primera mitad del siglo XX.

CAPÍTULO 1

APROXIMACIONES A LA PROBLEMÁTICA

Tradicionalmente, la historiografía musical oficial en el Chile de la primera mitad del siglo XX, tuvo por objetivo la construcción de los mitos fundacionales sobre los cuales se articula su legitimidad.

El mecanismo de instalación de la institucionalidad musical vigente, incluidos sus parámetros sociales, estéticos e ideológicos, corresponde a un proceso escabroso mediante el cual se impuso de facto una manera determinada de entender, administrar y proyectar el medio musical.

Lo anterior, bajo el auspicio de recursos estatales y enfocado desde la perspectiva limitada de un reducido grupo social, el cual se autodenominó y consideró a sí mismo como aquel que poseía la supremacía moral y espiritual para llevar a cabo una tarea titánica, en pos del bien de lo que ellos comprendieron por ‘nuestra sociedad’, concepto que, es importante destacar, nunca fue claramente definido.

Dicho proceso de legitimación, puede ser abordado entendiendo un antes y un después a la Reforma del Conservatorio del año 1928.

Lo vivido en el marco de las agrupaciones particulares orientadas al cultivo del arte en general y de la música en particular en la sociedad santiaguina de comienzos de siglo (principalmente las tertulias musicales, las actividades del Grupo de Los Diez y por sobre todo el accionar de la Sociedad Bach) hasta dicha reforma tuvo dos objetivos fundamentales: En primer lugar, los acontecimientos desencadenados sentaron las bases de la discordancia social y su diferenciación ideológica respecto de su entendimiento de lo que debería ser el medio musical chileno en relación a lo que funcionaba en el momento. En segundo lugar, libraron la batalla abierta en contra de todo y todos quienes se apartaran, diferenciaron u opusieran a su pensamiento, utilizando para ello los recursos que tuvieran al alcance desde su posición social, su marco teórico disciplinar (fuera del campo musical), la coyuntura política del momento histórico, y el vínculo establecido entre la idea de modernización y desarrollo del país con su visión estético-ideológica del arte.

Por otra parte, la reforma de 1928 corresponde a la legalización, es decir, la legitimación, por medio del peso de la Ley y el Estado, del marco ideológico articulado desde el movimiento correspondiente al proceso previo. De esta forma, la élite chilena aseguró la actualización, legalización y proyección de su superioridad y distinción cultural en el nuevo proyecto país, a pesar de la orientación populista o desarrollista que pudo haber tenido el nuevo marco institucional.

El desarrollo de todas las instituciones en el Chile del siglo XX (incluido el arte) hace parte del proyecto político y social que vivió el país desde los primeros años del siglo y los procesos de cambio enmarcados en el contexto del centenario y la crisis de legitimidad de la clase gobernante en aquel período, hasta la culminación del prototipo de estado social-benefactor en el año 1973.

Gabriel Salazar y Julio Pinto definen la estabilidad, legitimidad, gobernabilidad y gobernanza como las coordinadas estratégicas del proceso de ‘construcción de Estado’ en Chile. Independientemente de las diversas hipótesis dispuestas al respecto, está claro que ‘la estabilidad’ se encuentra en la mítica idea que Chile se distingue de sus pares; e ineludiblemente, si se considera nuestra innegable capacidad de homogeneizar, legalizar, o bien, poner en el ‘orden’ institucional, prácticamente todo cuanto se refiere a los mecanismos de organización social, esta ‘estabilidad’ es un hecho real.

Ahora bien, ¿qué significa esta estabilidad?. Este concepto, entendido como un orden lógico que no presenta anomalías ni disidencias, es el recurso característico de las estructuras de poder que se articulan en la sociedad chilena, para legitimar la apropiación, uso y abuso de la Ley y el ‘orden institucional’, con la finalidad de gestionar, desarrollar y/o imponer (según sea el caso) un determinado proyecto de sociedad que sostiene determinadas relaciones de poder. En otras palabras, y concordando con los autores citados, la idea de la estabilidad Estatal y por ende institucional en Chile implica durabilidad y gobernabilidad.

“La ‘estabilidad’, pues, es una cualidad de pertenencia sistémica, y la ‘legitimidad’ (que no es una mera cualidad subjetiva, sino el derecho y el poder de la soberanía) una decisión ciudadana. Pero, históricamente, la ‘estabilidad’ ha sofocado y

enterrado a la ‘legitimidad’. Tanto, que la historia de aquella es pública, oficial y visible, y la de ésta oscura y soterrada, que sólo se hace visible cuando revienta sobre la superficie de aquella [...] tras un siglo o dos de estabilidad dominante, la legitimidad ya no aparece como derecho y poder natural de la ciudadanía, sino como instrumento escamoteado para la ‘Razón de Estado’. Como herramienta en la mano de la Ley y el Sistema [...]

La ‘construcción de Estado’ ha sido, más a menudo que no, un proceso en que los “poderes fácticos” han avasallado a la ciudadanía. Lo que implica avasallar la legitimidad -en tanto valor incorporado al sistema por la acción constructiva de la sociedad civil- e imponer, a posteriori, tras la obra gruesa consumada, un sustituto. Un discurso justificatorio. O una arenga aclaratoria. Una ‘historia oficial’. Algo, en suma, que deje la idea que “en el principio, era el orden institucional” (Berger y Luckman). Idea que deberá ser ‘refrescada’, o bien por intelectuales de enfoque ahistórico y estructural, o bien por una justicia mecánicamente aplicada, o una política auto-referida”.¹

Pero, ¿cuál es la relación entre el desarrollo del aparato estatal chileno y la historia de nuestra música? ¿Por qué los procesos de cambio en la institucionalidad musical coinciden con los episodios coyunturales de construcción de la institucionalidad estatal? ¿Qué rol cumple la actualización de la situación institucional del arte y en particular de la música en los procesos históricos acaecidos en Chile en la década de 1920?

El ‘arte’, entendido como una actividad humana, cumple un rol social y posee ineludiblemente una carga ideológica. En el caso chileno, responde a un elemento de distinción social por una parte; y por otra, en tanto referente de la supremacía moral de un determinado modelo cultural, constituye un elemento de hegemonía.

¹ Pinto y Salazar, 1999, vol.1: 15 – 16.

Por lo tanto, la Reforma del Conservatorio, es decir, la incorporación del arte y en específico de la música a la Universidad de Chile en el marco de la instalación de un “Estado Empresario, Desarrollista y Social-Benefactor”², denota el cuadro socio-cultural que sostiene la idea que la oligarquía liberal ilustrada posee los recursos necesarios para generar un proyecto de desarrollo para el país.

De ahí la importancia de la ‘modernización’, que no fue simplemente económica y cuyo principal eje estuvo centrado en la necesidad de un desarrollo económico enlazado a un cambio en las políticas educacionales.

La educación incluye el arte y, por ende, la música. Pero aún más allá de esta ‘inclusión’, el rol del arte y los referentes culturales hegemónicos en el desarrollo de estos acontecimientos es fundamental para comprenderlos a cabalidad.

La Reforma de 1928 se presenta como un eje central del cambio de paradigma cultural y del marco ideológico que enmarca las diferencias sociales de poder. El antes y el después de este enclave coyuntural de la primera mitad de siglo XX denota entonces los recursos filosóficos, ideológicos, políticos y sociales dispuestos en el proceso de desestabilización de la institucionalidad vigente hasta el momento, su reestructuración y su consecuente validación post-reforma, mediante la reconstrucción histórica del proceso vivido que devino una construcción historiográfica del mito fundacional. Es decir, aquello que Salazar y Pinto denominan como una “historia oficial” narrada por “intelectuales de enfoque a-histórico y estructural”.

En otras palabras, la construcción de una historia oficial, con ‘héroes’ venerables y batallas épicas, donde se justifica la aplicación de facto de una estructura institucional y de un discurso cultural que mantiene, como ya hemos dicho, la supremacía filosófica del marco cultural de la clase dominante, elemento clave para comprender por qué los procesos políticos y sociales en Chile en el período desarrollista no pudieron desprenderse del poder estructural de los parámetros de la ilustración, que desde las primeras reformas educacionales del siglo sostuvo la superioridad del saber ilustrado por sobre el saber popular, la jerarquización unidireccional de los tipos de conocimientos y el posicionamiento de los parámetros de la ilustración para ‘pensar’ nuestra sociedad desde los espacios académicos.

² Pinto y Salazar, 1999: 47.

Desde otra perspectiva, el arte y la música, como recursos culturales, conforman un elemento de construcción identitaria. Pero una identidad pensada y desarrollada desde los parámetros antes planteados implica la imposición de un marco cultural que, desde sus fundamentos ideológicos, sumerge en la inferioridad la expresión popular y conflictúa los procesos de apropiación cultural y resignificación. La música, bajo estos preceptos, debe pensarse, mantenerse y sostenerse bajo el estatuto de la estética.

En este contexto, el objetivo de esta investigación es desarrollar una aproximación al problema de los parámetros culturales e ideológicos de las clases dominantes en relación al desarrollo de nuestra sociedad durante el siglo XX.

Consideramos que el proceso de institucionalización musical vivido en Chile durante la primera mitad del siglo XX (que dispuso que la música ‘chilena’ era la ‘música de arte’), devela los mecanismos ilustrados bajo los cuales operaron los conceptos de ‘identidad’, ‘desarrollo’ y ‘modernidad’ en el paradigma político social que se mantuvo en vigor hasta la dictadura militar de 1973.

El marco ilustrado del proyecto desarrollista mantuvo las diferenciaciones sociales y, en este sentido, el ‘arte’ constituye el elemento que otorga la distinción moral que sustenta ideológicamente la hegemonía cultural del proyecto.

¿Cómo se entendió entonces el nacionalismo desde la música? ¿Qué significó para quienes sentaron las bases de nuestra actual institucionalidad musical la vanguardia, la modernidad y el desarrollo? ¿Cuál es el vínculo que establecieron entre sus parámetros estéticos y el discurso que vinculó la idea del desarrollo del país basada en la educación desde una perspectiva ilustrada? ¿Cuál es el rol de los discursos artísticos europeos en relación al rescate del folclor, su jerarquización y su posición en la construcción de un referente identitario? ¿Cuál es su marco ideológico?, y, finalmente, ¿Cómo se desarrollaron todos estos conceptos en los acontecimientos vividos por el medio musical chileno vinculado a la música de ‘arte’?

Para abordar la problemática expuesta y aproximarnos al marco social e ideológico que fue instalado en el medio musical chileno, revisaremos el proceso desde la perspectiva de uno de sus principales actores: Alfonso Leng.

Si bien, Alfonso Leng no es el gestor principal del proyecto institucional musical, es uno de sus principales referentes, un ‘héroe’ mitificado que otorgó legitimidad social, tanto así como estética e ideológica, al desarrollo de la oficialidad musical del siglo XX, hoy mitificada como los ‘buenos viejos tiempos’ en que los ‘próceres’ lograron el apoyo estatal para un proyecto de desarrollo nacional. Se trata de un tiempo mitificado que en realidad se acerca más al uso indiscriminado de las relaciones sociales y estructuras de poder (sea de particulares o del Estado, que estaba en manos de los mismos particulares) para subvencionar con fondos estatales un proyecto que comprendió el desarrollo y la democratización musical bajo parámetros intervencionistas, jerarquizados y unidireccionales.

De esta manera comenzamos la aproximación a uno de los ‘héroes’ de nuestra cultura, teniendo por finalidad principal su desmitificación y la comprensión de su rol en el desarrollo de los parámetros sociales e ideológicos que hasta hoy rigen nuestra institucionalidad musical. Lo anterior, considerando la problematización del personaje como una de las aproximaciones posibles al proceso de revisionismo histórico de los referentes culturales hegemónicos desarrollados en Chile durante el siglo XX:

“A los 92 años, el venerable músico y científico, aún con su mente lúcida y su interés por todo lo que lo rodea, insiste en su modestia: no merece tanta preocupación ni los homenajes que se le han tributado. Nos da a entender que la honestidad profesional y artística causa su tranquilidad de espíritu y reconoce que sus sufrimientos actuales son el precio que debe pagar por sus sufrimientos pasados. No puede dejar de emocionar estar con un sabio y con un creador de tal trascendencia en la música chilena”.³

“La capacidad artística es un don divino al que el hombre debe dar su justo empleo. En la música se encuentran desde las pasiones más obscenas y sensuales hasta los más elevados transportes míticos como en una catedral, en que las notas del

³ S/a, 1974: 60.

órgano y los coros se funden con los rayos del sol que penetran a través de los vitraux encendidos, iluminados como las almas de los niños que sueñan con Dios”.⁴

“No escribe sino impelido por la más irrefrenable necesidad expresiva, de modo que cada obra equivale a una confesión, un desahogo espiritual”.⁵

“Su personalidad múltiple ha dejado en nuestro medio, varios surcos que difícilmente se podrán borrar. Su sincera modestia y su callado laborar, raros en un hombre de nuestra época, no han hecho sino permitir que resalte aún más su personalidad vigorosa y definida de músico y maestro”.⁶

“En Alfonso Leng hay que distinguir tres cruces de grandeza, trinidad de sangre que, por parentesco de sueños y de ensueños, enaltece a sus hermanos de las distintas bancadas de esta institución donde se aprende el valor de la palabra hermano en su plenitud”.⁷

“El arte musical de nuestro país ha sufrido una honda conmoción con la muerte del insigne maestro Alfonso Leng, el que, inspirado por su espíritu creador, intimista, lleva a la música nacional a la expresión polifónica de un estilo propio en el que conjugábanse, la tendencia al clasicismo, propio de su sangre de origen germánico, y el ritmo melódico, un tanto sensitivo, que revelaba su fuerza creadora en relación directa a una renovación que no desdeñaba los valores poéticos y, por consecuencia, dramáticos, que informan la invención viva y colorida de la música contemporánea”.⁸

⁴ “El hombre y el arte en el pensamiento de Alfonso Leng”, El Cronista [La Nación] (Santiago), 197-, p. 5.

⁵ “Los 80 años de Alfonso Leng”, El Mercurio (Santiago), 11 de febrero, 1964.

⁶ Cruz, 1957: 9.

⁷ “Leng, Alfonso”, Las Últimas Noticias (Santiago), 9 de diciembre, 1984.

⁸ “Alfonso Leng, compositor sinfónico”, El Mercurio (Santiago), 11 de noviembre, 1974, p. 26.

“Leng no es un compositor de fábrica como algunos que emplean una técnica confusa incoherente que no son nada más que mecanos-armónicos, que sólo en su música se siente la impotencia artística y fantástica.

Alfonso Leng es uno de nuestros inspirados artistas que hace honor al arte”.⁹

“La música para Leng ha constituido el desahogo justo para su carácter pasional y retraído. Es ella personalísima y escapa a casilleros y escuelas conocidas. Puede hermanarse a veces a Schumann o recordar en sus composiciones orquestales a Wagner o Ricardo Strauss, pero estos parentescos son apenas epidérmicos, manteniéndose solo y puro como ningún otro compositor en el país”.¹⁰

En el proceso de configuración de la institucionalidad musical chilena del siglo XX, del cual Alfonso Leng es ineludible referente, el medio musical ilustrado estableció un recambio entre la música de herencia española e italiana, cristalizada en el desarrollo del *bel canto*, por la idea de la ‘vanguardia’. Este concepto se enmarca en el espacio musical de la elite santiaguina, y será tratado a lo largo de esta investigación buscando dilucidar los vínculos entre el proceso histórico propiamente referido al desarrollo institucional de la música y su marco ideológico en relación a los acontecimientos sociales y políticos de la sociedad en que se enmarca.

Partiendo de la base que la oficialidad de la música ‘de arte’ en Chile responde a un proceso limitado a la clase dominante, esta investigación toma como primer antecedente la tertulia musical, ya que dicho acontecimiento social sirvió de espacio para el desarrollo de los discursos artísticos que articularon los acontecimientos.

Desde el espacio oficial, entonces, la “tertulia” figuró como antecedente del ‘desarrollo’ del ‘arte musical chileno’.

⁹ Rengifo, 1928.

¹⁰ González, 1951: 459.

Posteriormente, tras la intervención del grupo de “Los Diez” que otorga un potencial de intervención social a esta figura de relaciones y cultivo del arte ‘privados’ en el contexto del centralizado espacio social de las élites chilenas, se inicia un proyecto de desarrollo de una institucionalidad musical, que refleja los parámetros nacionalistas y el devenir de los acontecimientos de la época.

Este proyecto, impulsado posteriormente por la Sociedad Bach, cuyo mítico representante es Domingo Santa Cruz, sentó las bases de todo el aparato institucional, la legislación y el desarrollo de espacios de extensión musical que el estado incentivó durante todo el período desarrollista.

Veremos aquí de qué manera Alfonso Leng participó, como referente estético, como personaje activo en los acontecimientos que buscaron la reforma y como sostenedor de un discurso mesiánico y del marco ideológico del proyecto instaurado.

CAPÍTULO 2
PANORAMA DE LA ESCENA MUSICAL
DECIMONÓNICA EN CHILE:
TRADICIONES, VANGUARDIAS Y CONFLICTOS

2.1 La ‘tertulia’ como espacio de desenvolvimiento musical

“Ha sido un acontecimiento corriente en la historia de las sociedades cultas, la existencia de reuniones de personas adictas a las artes con el objeto de comunicarse sus impresiones y de propender como natural consecuencia a la difusión del buen gusto artístico. En las crónicas se da a estas reuniones el nombre de ‘Salones’”.

(Luis Arrieta Cañas, Reuniones musicales)

Dentro de la historia de las diversas prácticas musicales de nuestro país, quizás la más importante plataforma de intercambio intelectual y artístico para la elite decimonónica fue el fenómeno de las ‘tertulias’. Y es precisamente aquí donde se inserta el primer crecimiento musical de Alfonso Leng.

En el escenario de las jóvenes repúblicas americanas, las tertulias consistieron básicamente en reuniones sociales organizadas por una elite que imitó los modos de la intelectualidad aristócrata de la Europa romántica. En el estudio de los investigadores Jorge Martínez y Tiziana Palmiero, “El salón decimonónico como núcleo generador de la música chilena de arte” (1998), se sugiere que:

“El salón decimonónico en Chile es la consecuencia, pero también la causa, de la formación cultural chilena, su específica modalidad de reproducción. En el salón, y en las tertulias coloniales, su directo antecedente, se construyen y definen los signos de la chilenidad, desde el punto de vista de la sociabilidad,

pero sobre todo, desde el punto de vista de su memoria y lenguaje. Decir que Chile define una cierta mirada de sí mismo en el salón es ciertamente una metáfora, un capricho retórico quizás, sin embargo más eficiente que muchas complejas teorías. Allí se desarrollarán las condiciones óptimas para ciertas alianzas sociales y políticas, se fraguarán motines y se definirán compromisos que las sedes institucionales no podían albergar.

En los salones de Valparaíso y Santiago, los comerciantes y agentes extranjeros de las sociedades de importación y exportación encontrarán el espacio para tejer redes de información sobre la hermética sociabilidad colonial; allí los protestantes anglosajones podrán superar las desconfianzas que siglos de luchas religiosas marcaron en las conciencias de los conservadores católicos chilenos. Los terratenientes y mineros podrán esposar[a] sus hijas con estos esquivos socios, asegurando de manera familiar –a la manera colonial– los lazos económicos que permitirán, en su opinión, mejorar las condiciones de exportabilidad de sus productos y materias primas o las nuevas formas de gestión: lo que se ha continuado a llamar “mejorar la raza”. Las señoras acogerán los agentes de los consorcios anglo-franceses en sus estrados de fines del siglo XVIII para constituir alianzas parentales que fundarán estabilidades políticas y económicas, allí también se construirán partidos de dudosos contornos ideológicos: liberales -pipiolos- y conservadores -pelucones-, federales y unitarios, estanqueros y o’higginistas. Todos ellos usarán los salones para debatir las novedades del viejo continente y posicionar estrategias, ora comerciales, ora políticas, ora de ascenso familiar.

Las señoritas abandonarán los bailes picarescos de la península para poder compartir con los jóvenes gringos las complicadas figuras de las contradanzas y cuadrillas, dejarán de lado arpas y vihuelas para aprender minuets, valeses y mazurcas en los escasos pianos y claves importados y, finalmente, abandonarán

el rol protagónico como instrumentistas que tanta maravilla causara en los raros cronistas de los siglos anteriores para adoptar una pacata mundanidad romántica, hecha de heroínas rossinianas y de atrevidas poetisas a finales del siglo”.¹¹

En este sentido, puede afirmarse que las tertulias constituyeron para la elite un espacio para la formación, interacción y consolidación de artistas e intelectuales, no sólo desde sus inicios en los ‘saraos’ coloniales y en el marco de los posteriores procesos independentistas, sino también durante todo el siglo XIX y comienzos del XX, configurándose desde su seno procesos de institucionalización cultural vigentes hasta nuestros días:

“Allí se construirán también las condiciones para el encuentro de los intelectuales, extranjeros y nacionales, con los hombres del poder: la generación de 1842 nace, probablemente, al calor de las discusiones en uno de estos salones y de allí genera uno de los movimientos culturales de mayor envergadura en la entera historia chilena, a su alero nacerán la Universidad de Chile, el Conservatorio Nacional de Música, los primeros semanarios musicales, las primeras editoras de música(...)”.¹²

Martínez y Palmiero sugieren y caracterizan 3 etapas del salón decimonónico en nuestro país. La primera, “como persistencia de la colonia”, estaría caracterizada por diferentes signos, como el mate, el estrado, una música interpretada por señoritas en arpas, vihuelas, panderetas y triángulos, la “poca formalidad”, el predominio de un repertorio de música de tradición oral y origen hispánico, los bailes de tierra, de pareja suelta interdependiente que, poco a poco, evolucionaron hacia los bailes con coreografía colectiva, del tipo “cuadrilla”, adoptando principalmente el “Cuando” y la “Zamacueca” como bailes nacionales.

¹¹ Martínez & Palmiero, 1998.

¹² Martínez & Palmiero, 1998.

Un segundo período, iniciado en la década de 1830, mantuvo como eje la “incorporación funcional de extranjeros”, promoviéndose la adscripción al “gusto franco-inglés”, tanto en los modales como en los decorados, muebles o vestimentas (de hecho, el mate fue reemplazado por el té). Por otra parte, en algunos de estos salones el baile “será prohibido o apenas tolerado”, limitándolo a “formas derivadas de la cuadrilla o bailes europeos”¹³. En adición, se da un importante y pauteado espacio para la conversación sobre temas literarios o culturales entre invitados “seleccionados en forma más o menos precisa, sin tener necesariamente en cuenta las relaciones de parentela, sino más bien las afinidades culturales y sociales”¹⁴. El repertorio musical para estas ocasiones estuvo fundamentado en el *Bel Canto* italiano, constituido principalmente por adaptaciones y arreglos de arias de óperas de Rossini o Donizetti, “acompañadas al piano e interpretadas por jóvenes de las clases pudientes, los que ya no deberán su formación a los conventos o a la tradición familiar sino que a profesores privados de origen europeo”¹⁵.

Esta segunda etapa del salón decimonónico se modela bajo la figura de Isidora Zegers, española con formación y cultura francesa, quien, hasta su muerte –1869–, resultó ser una “especie de árbitro de la música y la cultura chilena”¹⁶ y uno de los pilares fundacionales de la escena lírica en Chile.¹⁷

Sin embargo, de forma complementaria al predominio de esta escena lírica, comenzaron a formarse también grupos instrumentales integrados por aficionados, comerciantes extranjeros en su gran mayoría. Estos grupos, generalmente asociados en ‘Sociedades’ y ‘Clubes’ musicales, contaron entre sus bienes un número no menor de instrumentos musicales para la interpretación de arreglos y variaciones sobre arias operáticas, o bien, transcripciones de obras del repertorio clásico germano -Mozart, Beethoven, Haydn, etc.- e himnos patrióticos de autores nacionales. Por otra parte, cabe mencionar el uso de música escrita, impresa y distribuida en el país, o bien, importada por comercios de música establecidos, los cuales, por lo general,

¹³ Martínez & Palmiero, 1998.

¹⁴ Martínez & Palmiero, 1998.

¹⁵ Martínez & Palmiero, 1998.

¹⁶ Martínez & Palmiero, 1998.

¹⁷ De hecho, será en esta etapa cuando surgirán las primeras cantantes profesionales de la burguesía chilena, tales como Luisa Correa de Tagle o Isabel Martínez de Escalante (Martínez & Palmiero, 1998).

también actuaron como los principales distribuidores de pianos, instrumento ícono del romanticismo musical.

Esta actividad camerística, alternativa a la escena lírica de predominante repertorio itálico, resultó ser el germen de lo que sería el tercer y último período de salón decimonónico a describir. En términos de Eugenio Pereira Salas, podemos entender simbólicamente este momento de transición en que la “época del *bel canto*”, simbolizada por Isidora Zegers, sería sucedida por una “época del piano”, representada por la figura del compositor y pianista chileno de ascendencia argentina, Federico Guzmán.¹⁸

Enmarcada con posterioridad a la Guerra del Pacífico (1879 – 1883), y con una fuerte actividad incluso hasta los años 30 del siglo siguiente, esta tercera fase de tertulia musical se configura a partir de las veladas que organizan en sus moradas de Santiago y Peñalolén, Luis Arrieta Cañas y José Besoain, sesiones de las cuales se dejaron testimonio mediante actas, cartas y memorias.

Aparte de los nombres de Arrieta y Besoain, aquí también figuran tertulias organizadas por otros grupos de las altas esferas socioeconómicas, como la familia Basterrica Valenzuela, Canales Pizarro, la familia de Isidoro Vásquez o la del doctor Enrique Arancibia, por nombrar algunas, desde cuyas casas se dará “el ambiente para el posterior desarrollo de las instituciones musicales del país”¹⁹:

“Se tratará de perfectos conciertos de música de cámara, con la participación de aficionados de muy alto nivel y profesionales como el cuarteto representado por los Maestros Gervino, Derek, Hügel y Ceradelli, que ofrecerán algunas de las piezas más importantes del repertorio clásico alemán y francés de la época. El canto será bastante esporádico y limitado a las obras de los repertorios ya citados, los invitados serán seleccionados cuidadosamente y las obras se escucharán en respetuoso silencio, existiendo modalidades de fruición fijadas por reglamento

¹⁸ Citado en Claro, 1979: 89. Federico Guzmán (1836 - 1885) fue quizás el pianista chileno de mayor renombre y proyección internacional en aquel entonces.

¹⁹ García, 1967: 103.

en modo preciso y prohibiéndose de manera total el baile, de cualquier tipo. Los compositores nacionales serán bastante raros en los programas de las veladas. Este salón constituirá el terreno sobre el cual se construirá la Sociedad Bach y otras agrupaciones que tanta importancia tendrán en el desarrollo de las instituciones musicales chilenas, allí se definirán las prácticas, gustos y costumbres que ordenarán posteriormente, y por variados años, la evolución de un cierto gusto musical de tipo germánico y sinfónico, en detrimento de tradiciones y estilos nacionales o vernáculos, del teatro musical o de los compositores nacionales simplemente”.²⁰

Es en esta tercera etapa donde se documenta la participación de un joven Alfonso Leng²¹ junto a personalidades claves en la configuración de la institucionalidad musical chilena, quienes, quizás a raíz de los conflictos surgidos en el país, desarrollaron su ideal cultural y artístico no a gran escala, sino dentro de la intimidad de la estancia burguesa²². Según cuenta Luis Arrieta Cañas en sus memorias:

“Se trata de reuniones de carácter particular, íntimo, casi podría decirse, doméstico y familiar, en las cuales, aficionados y profesionales se dedicaban al cultivo de las buenas obras del arte de sus preferencias. La influencia que esas actividades ejercían

²⁰ Martínez y Palmiero, 1998. Un efectivo resumen de esta etapa puede encontrarse en Blondel & Claro, 1973: 117 – 122.

²¹ El nombre de Leng figura en las actas de aquellas tertulias, redactadas y publicadas por el mismo Luis Arrieta Cañas (Ver Arrieta, 1954). En ellas se registra su participación no sólo como asistente, sino además como pianista y cellista. Por otra parte, estas actas registran también la interpretación, en 1915, de las “*Doloras*” para piano solo –si bien no se indica el intérprete, se deduce que fue el mismo Leng– (Arrieta, 1954: 36).

²² En relación a esta conducta de aislamiento, resulta interesante la observación de Martínez y Palmiero en cuanto a que los intérpretes participantes de dichas reuniones no hacían uso de los servicios de las casas editoras de música nacionales, “*al menos no en el contexto del salón en cuestión, ya que el catálogo de estas casas es bastante diferente de lo que ellos ofrecen en sus programas*”.

sobre la formación y educación del buen gusto artístico en la sociedad era cosa evidente y muy importante”.²³

Resulta claro que en el contexto de este ambiente íntimo sería el repertorio de cámara el que predominaría en estas reuniones. Por otro lado, se perseguiría el ideal romántico del ‘arte por el arte’, –ideal ejercido obviamente desde una posición social desde donde esto era posible. Con respecto a ambas ideas, Arrieta especifica más adelante:

“Conviene, además, dejar establecido que, en las reuniones a que voy a referirme, no se perseguía ningún fin comercial, que su objeto consistía únicamente servir la educación del buen gusto artístico con todo el entusiasmo y desinterés que tan elevado propósito exigía. Por fin en esas reuniones se tocaba, exclusivamente música de cámara, obras escritas para solistas o para conjuntos de cuerdas con agregación, a veces, de algún otro instrumento de orquesta cuando se presentaba la oportunidad por tratarse de arreglos reducidos para pequeños conjuntos instrumentales de obras orquestales de más amplitud y sonoridad. Por consiguiente en estas informaciones [memorias] no se tomarán en cuenta ni las organizaciones de sociedades de conciertos ni las actividades de grandes conjuntos instrumentales, y, por lo general, de todas aquellas asociaciones que se presentaban al público con base comercial, por más importante y meritoria que haya sido su actuación”.²⁴

En conclusión, y como ya se mencionó anteriormente, las dinámicas citadas en esta tercera y última etapa del salón decimonónico constituyeron la plataforma de creación y acción de un reducido clan artístico-musical inspirado en un ideal germanista –con referentes musicales como Beethoven o Wagner–, de tinte muchas veces mesiánico, que mantuvo una actitud indiferente hacia las expresiones musicales

²³ Arrieta, 1954: 5.

²⁴ Arrieta, 1954: 5 y 6. La anotación entre corchetes es nuestra.

provenientes del país y una postura combativa en todo lo referente al repertorio operático del romanticismo italiano.

Como se profundizará en los siguientes capítulos, las consecuencias de este accionar se materializaron hacia principios del siglo veinte -quizás con mayor notoriedad a partir de 1920-, en una época en que el músico no fue considerado un “individuo aparte de la sociedad”²⁵ y en la que ‘saber acerca de música’ fue indispensable para toda persona que se jactara de ‘cultivada’. Por este motivo se reclamó, a juicio de Jorge Urrutia Blondel y Samuel Claro, la existencia de entidades musicales “superiores y permanentes”²⁶. En adición, y como consecuencia de lo anterior, los mismos autores citan la formación del grupo de “Los Diez”, grupo interdisciplinar considerado con frecuencia “el primer núcleo de avanzada de la cultura chilena”²⁷, cuya máxima proyección fue alcanzada con el estreno de “La Muerte de Alsino”, poema sinfónico de Leng inspirado en la obra “Alsino” del escritor Pedro Prado, ambos “hermanos decimales”:

“Los distintos campos artísticos estrecharon sus lazos y nació una agrupación de intelectuales que se denominó el Grupo de Los Diez, integrado por poetas, novelistas, pintores y compositores. Los Diez fueron el primer núcleo de avanzada de la cultura chilena, en la síntesis fraterna que acometieron de poesía, música y artes plásticas. Su labor transcurrió alrededor de la segunda década de este siglo y los primeros Diez fueron: Alfonso Leng, Pedro Prado, Manuel Magallanes, Alberto Ried, Acario Cotapos, Alberto García Guerrero, Juan Francisco González, Julio Bertrand, Augusto D’Halmar y Armando Donoso. La conexión de Los Diez con el movimiento musical que posteriormente dirigieron los hermanos García Guerrero, y luego la sociedad Bach, resalta con la sola lectura de los nombres citados. La Sociedad Bach, al iniciar su labor pública en 1924, fue

²⁵ Blondel & Claro, 1973: 122 y 123.

²⁶ Blondel & Claro, 1973: 123.

²⁷ Claro, 1977: 253.

heredera del espíritu de Los Diez respecto de la música, porque por esa época este grupo se hallaba prácticamente disperso y su labor conclusa”.²⁸

2.2 Alfonso Leng y Los Diez

Hacia el año 1914, y en el marco de la crisis económica y política internacional (producida por el inicio de la primera guerra mundial), comenzaron a reunirse Pedro Prado junto con Julio Bertrand Vidal. El objetivo era siempre cultivar las artes. Estas reuniones condujeron a lo que a partir de 1916 se conoce como el grupo de Los Diez.

El nombre deriva de la incitante expresión de Pedro Prado, al plantearle a su compañero que, en lugar de dos, podrían ‘ser diez’. Los demás artistas fueron convocados y a pesar que en la práctica fueron más de diez, el nombre perduraría, pasando a la posteridad como una agrupación de personas de la alta sociedad santiaguina cuyos esfuerzos estaban orientados a desarrollar los espacios artísticos de la sociedad, desde la perspectiva del arte europeo, siendo conocidos como antecedente fundamental de las vanguardias artísticas de la primera mitad de siglo XX.

Se trató de Pedro Prado (poeta, pintor y arquitecto), Manuel Magallanes Moure (poeta, cuentista, pintor), Juan Francisco González (pintor), Armando Donoso (crítico literario, periodista), Alberto García Guerrero (músico), Alberto Ried (poeta, cuentista, escultor, pintor), Acario Cotapos (músico), Augusto D’halmar (novelista, cuentista), Julio Ortíz de Zárate (pintor), Ernesto A. Guzmán (poeta y ensayista), Eduardo Barrios (novelista y dramaturgo), Julio Bertrand Vidal (arquitecto y pintor) y Alfonso Leng (músico).

Es en este espacio que comienza a consagrarse el pensamiento musical de Alfonso Leng. Tal como se ha planteado anteriormente, la figura de la Tertulia (reunión íntima de amistades destinada a cultivar las ‘artes’ y la ‘alta cultura’) es fundamental para el desarrollo del ‘arte’ en Chile durante todo el siglo XIX; y lo es aún más para el desarrollo de la música ‘culto europea’, que era la desarrollada por la alta sociedad, y que corresponde también a la música de Alfonso Leng.

²⁸ Blondel & Claro, 1973: 123.

Leng fue un activo participante de las tertulias llevadas a cabo en casa de Luis Arrieta Cañas y José Miguel Besoain, en las que participó de diversas maneras: en ocasiones sólo como asistente, en otras como pianista, como cellista en casos más excepcionales, y desde luego, como compositor.

Y es desde este marco que se traslada el concepto de la tertulia musical al de la tertulia artística. Que es a lo que en definitiva corresponde la actividad realizada por el grupo de Los Diez, principalmente en la casona ubicada en la esquina de las calles Curicó y Santa Rosa en el centro de Santiago, además de la casa de Pedro Prado en Cerro Navia.

La primera sesión del grupo se llevó a cabo en la Biblioteca Nacional en 1916, donde Pedro Prado leyó “Somera Invitación al Jelsé”, texto íntegramente reproducido en el libro “Los Diez”, que publicaría posteriormente. En este texto es posible apreciar el espíritu del grupo, cuyo discurso es esencial para abordar los lineamientos estéticos en la música y principalmente en el pensamiento artístico de Leng:

“Fatigado de la visión de extraños países, después de haber recorrido todos los innumerables caminos de la tierra (...) me encuentro turbado a fuerza de tanta inútil sabiduría y de tanta imprescindible e inoportuna experiencia.

Quisiera hablaros en un lenguaje familiar, y que mi voz sonara para vosotros como el acento de un abuelo; pero adivino la inutilidad de mis esfuerzos.

Porque es peligrosa conversación la de un discurso; en ella uno sólo habla, y aquel que habla ignora si los demás escuchan, y si los que escuchan entienden, y si los que entienden pueden responder (...).

Perdonad, entonces, si, en busca de la libertad necesaria, me dirijo a mí mismo mis propias expresiones, y supongo que (...) esos momentos de hermosa soledad y de sabia inconciencia (...) nos hacen hablar en voz alta (...).

Oh! Belleza, alma de mundo; para el hombre, como él mismo, tú naciste de mujer (...). En las ondulaciones del cuerpo de la joven, él adivina los giros de la danza y escucha una música naciente (...).

En el hombre, la mujer vió la acción; lo quiso fuerte; y, creador, él encarna el futuro.

En la mujer, el hombre vió la belleza, la quiso en armonioso equilibrio; ella contiene un valor privativo de las cosas eternas (...).

En él [en el hombre] viven los poetas y los artistas, y por ello son seres representativos (...).

Pero antes de penetrar en el misterio del “jelsé”, es preciso jurar que creamos en “El Bien Perdido”.

¿Qué es “El Bien Perdido”?

En el tiempo pasado (...) nació, vivió y murió un hombre extraordinario (...). Sólo podemos afirmar que, ante la grandiosa hermosura de sus cantos y la profunda ciencia de sus aseveraciones, es un balbuceo la voz de todos los legisladores (...).

Porque sólo sabemos que alguna esperanza queda de recobrarlo, debemos proseguir sin descanso, en investigaciones de todo género.

Ah! Meditemos con angustia en nuestro enorme esfuerzo, gastado en vanas y artificiales tentativas por formar la sociedad ideal que él ya conocía (...).

El verdadero décimo, después de sentir en el alma la terrible tortura de “El Bien Perdido”, dirá en voz alta una oración (...).

Estos son, someramente expresados, los fundamentos de la doctrina de “Los Diez” (...). Los Diez, no forman ni una secta, ni

una institución, ni una sociedad (...). Es requisito imprescindible para pertenecer a “Los Diez”, estar convencidos que nosotros no encarnamos la esperanza del mundo; pero, al mismo tiempo (...) debemos observar con prolijidad todo nuevo ser que se cruce en nuestro camino, por si él encarnase esa esperanza, lo que no impide que, después de ese examen, él y nosotros riamos (...) de los continuos engaños que por este motivo nos ocurran (...).

Los Diez tienen por lema uno que dice así: un lema no significa nada (...). Nuestro libro oculto se llama “jelsé”, palabra a la que es inútil buscar etimologías, pues no significa nada (...).

Con su amor a la vida total, donde la belleza vive más cómodamente, Los Diez, a pesar de sus rarezas, aspiran a hacer obras que perduren, tomando la vida con un amor que no huye de melancolías y dolores, que no reniega de la broma y la seriedad, y que no desprecia ninguno de los ideales y ocupaciones en que los hombres consumen esta existencia pasajera”.²⁹

Planteando desde un principio que el grupo de Los Diez responde a un ideal ‘romántico’ (concepto que analizaremos en profundidad más adelante), es preciso extrapolar el contenido de este discurso al devenir de la producción musical de Alfonso Leng y al desarrollo de su pensamiento, para lo cual comenzaremos destacando ciertas especificidades establecidas en la cita anterior.

En primer lugar, se sitúa al hombre como un ser ‘creador’, inspirado por la ‘belleza’. El entendimiento de este concepto está definido bajo parámetros estéticos que delimitan la idea bajo preceptos hegemónicos de lo ‘bello’ en relación a lo ‘sublime’. Por ejemplo, más allá de la delimitación de los roles de lo masculino y lo femenino, que responde claramente a la realidad del período y a la subjetivación estética de la belleza, nos interesa denotar la idea del hombre (no así la mujer, cuyo

²⁹ Extractos de “Somera invitación al Jelsé”, texto escrito y leído por Pedro Prado en la sesión inaugural de Los Diez en la Biblioteca Nacional el año 1915, posteriormente publicado en el libro Los Diez. Disponible en www.memoriachilena.cl

rol se limita al de inspirar belleza) como un ser espiritual, sensible y creativo, pero descontextualizado de su entorno.

Además, toda la filosofía de Los Diez apunta a la búsqueda de una cierta ‘verdad’ anclada en el espacio de la ‘espiritualidad’, un tanto ambiguo. Se trata entonces de la búsqueda de la nobleza espiritual, expresada en el arte, que se subentiende trascendente a esta ‘vida pasajera’. Y esta ‘trascendencia’ la otorga el valor estético estructural de la ‘obra’, la cual desde ya se subentiende como un ente autónomo producto del conocimiento y la inspiración de un ‘creador’ que plasma su esencia en ‘algo’ que permanecerá y perdurará más allá de quien lo concibió.

Consiste en una idea del arte, como medio de expresión del alma, en el cual el hombre busca graficar el sentido ‘real’, o bien ‘verdadero’ del espíritu humano más allá de lo mundano y lo cotidiano.

Y profundizando en los alcances de la posición moral prioritaria dada a lo espiritual y sublime por sobre lo que expresa la alegría del cotidiano, los planteamientos expuestos por Prado, plantean la idealización de una realidad, a la que se apela, pero que no está aquí. En otras palabras, un mundo ideal lejano, contrapuesto a una realidad sombría, en la que no se puede huir del dolor y de las melancolías; y que sitúa la búsqueda del sentido espiritual subjetivado e idealizado jerárquicamente sobre la realidad.

También es importante destacar que esta figura del hombre creador y sensible busca lo que algunos han definido como ‘patria espiritual’, respondiendo a una postura nacionalista. El discurso nacionalista de Los Diez y de Alfonso Leng, responde a una construcción idealizada de la identidad nacional, proyectada en un futuro próspero en el cual se hallen superados los conflictos derivados de las deficiencias educacionales y la ignorancia del pueblo chileno. De lo que se subentiende que las manifestaciones culturales vigentes no eran consideradas por estos artistas como aquello que debía ser la verdadera y real representación de nuestra identidad, puesto que eran manifestaciones retrasadas, deprimentes e inferiores.

Dicho discurso nacionalista opera de acuerdo a los parámetros de los intelectuales de comienzo del siglo XX, que enmarcaron los conflictos y problemáticas de la sociedad chilena en la desvalorización de su propio marco cultural y sus deficiencias

educacionales, cuyo sentido estuvo enfocado a la revalorización racial chilena, a la validación de sus referentes folclóricos como aporte originario jerarquizado bajo parámetros culturales, ideológicos y políticos propios de la perspectiva occidental etnocéntrica; y a la construcción de un ideal identitario cultural basado en el Chile económica, social y culturalmente desarrollado al cual se aspiraba llegar a ser, en lugar de aquel Chile que realmente existía en ese momento.

Pedro Prado fue siempre destacado por su espíritu nacionalista y por la defensa de la idea que los artistas chilenos debían hablar de Chile y desde Chile. Este tipo de pensamientos vinculan las vanguardias y los movimientos artísticos modernistas de comienzos de siglo con la búsqueda de la configuración de una ‘identidad chilena’. Sin embargo, los parámetros estructurales, estéticos, que definen la validez y legitimidad de esa ‘chilenidad’ cultural, continuaron siendo hegemónicamente eurocéntricos.

Es más, como veremos en profundidad más adelante, Alfonso Leng vincula directamente la búsqueda de una identidad musical chilena, con la espiritualidad íntima y subjetiva del propio autor chileno; el cual finalmente tendrá una producción artísticamente legítima en tanto cumpla con los parámetros estéticos románticos y se aleje de las manifestaciones ‘comunes’ que expresan una espiritualidad chilena ‘deprimida’ y ‘decadente’. El hablar de Chile y expresar la chilenidad responderá más bien a expresar espiritualidad de aquellos pocos seres que lleguen a poseer la libertad sublime del alma.

Por lo tanto, todo lo expuesto sobre el texto de Prado, guarda directa relación con lo que plantea Leng al hablar de cómo debe desarrollarse la música en nuestro medio, y de la conexión que efectúa ésta, en tanto arte, con el proceso de búsqueda de la espiritualidad, aún más, la verdad del hombre, en la expresión de sus sentimientos.

Para Leng, es en esta expresión que radica la verdadera identidad del arte, entendido este último como expresión del hombre; y es por esto que apela al desarrollo del arte musical, de acuerdo a las vanguardias europeas, desde la perspectiva que el desarrollo del lenguaje aporta las herramientas necesarias para expresar las vicisitudes del alma, y que eso sería auténticamente chileno, puesto que refleja el alma de los chilenos.

Así lo plantea en el artículo titulado *Sobre el arte musical chileno*, publicado en la revista *Marsyas* en 1927³⁰. Ya contextualizado en el proceso de reforma del conservatorio, y de la educación, señala en el artículo que el “interés que ha demostrado el gobierno por el arte, ha despertado entusiasmo en todas las esferas artísticas, tanto más cuando el espíritu que informa el deseo de fomentarlo es de índole nacionalista”. Pero señala al mismo tiempo su reticencia a una idea musical de nacionalismo radicada en la utilización del folclore como espacio de identidad musical, puesto que para él, si bien éste da cuenta de la mayoría, no posee los recursos elevados necesarios para expresar las “características sicológicas” del pueblo, que para Leng serían “su aspecto más noble”.

Habla así de nacionalismo y también de espíritu; es decir, de la búsqueda de la expresión del espíritu nacional en el arte. En lo musical, esto responde para él, a algo muy alejado del folclore, en tanto el folclore denota un espíritu triste y confortado con la suerte impuesta; mientras, la verdadera expresión del espíritu chileno radica en la sobriedad, la gracia y la calidad.

Alfonso Leng plantea en una rotunda afirmación del artículo ya citado que “En nuestro país tenemos una cultura que no es ni incásica ni araucana, sino netamente europea”, por lo que evidentemente, el arte y su consecuente ‘supremacía moral’ ante las ‘limitaciones’ del folclore, sería el ‘medio ideal’ para buscar y expresar el ‘alma de la nación’, tal como denota lo han hecho los ‘grandes genios’ del arte musical, principalmente franceses y alemanes, quienes expresan el ‘alma’ de su pueblo, no por su adscripción del folclore a su obra, sino por la ‘honestidad’ de su espiritualidad.

Si bien, más adelante profundizaremos en las ideas de nacionalismo musical de Leng y en sus referentes posrománticos germanos, lo importante de destacar es que esto concuerda completamente con los postulados de Los Diez. Se trataba finalmente de la búsqueda y conquista de la libertad del alma chilena, expresada de manera sublime y elevada.

Por otra parte, adentrándonos más en su producción musical de este período, las ideas filosóficas de Los Diez, y de Alfonso Leng como músico militante de dicha

³⁰ Leng, 1957.

entidad, se ven expresadas por una parte en las *Doloras*, puesto que estas obras hicieron parte activa de las actividades del grupo. Fueron interpretadas en reiteradas ocasiones, habiendo sido compuestas en 1914, reflejan de tal manera todos los planteamientos planteados más arriba, que posteriormente fueron complementadas por Pedro Prado, quien escribió textos que trasladan el ‘espíritu’ de las piezas al arte literario.

A su vez, en la obra *La muerte de Alsino*, basada en una obra literaria de Pedro Prado, la cual por sus características de instrumentación, duración, por su vinculación con el lenguaje wagneriano (por ende con la idea musical romántica que instala dicho tipo de producción) y por ser la primera obra, de estas características, ‘trascendente’ de la producción nacional para orquesta, devino en el resultado musical representativo de las actividades del Grupo de Los Diez, aun cuando su estreno, en 1922, fue posterior a la finalización de las actividades de los decimales.

Adentrándonos, primero, en las *5 Doloras* para piano solo, es preciso denotar inicialmente que constituyen sin duda, uno de los más claros ejemplos de la subjetivación del lenguaje musical, en tanto corresponden al ícono de la musicalización de un ‘sentimiento’. Es difícil delimitar con claridad, menos aun con objetividad, los parámetros para medir la veracidad de la expresión de sentimientos, o más aun para decir que una música posee una mayor validez en su profundidad expresiva que otra. Es más, dichos parámetros están siempre vinculados a un marco estético-ideológico y varían según cambia esta perspectiva.

En este caso, podríamos decir que la exacerbación de la emotividad y expresividad con la que históricamente se define a Leng, responde a una jerarquización de los sentimientos que podrían considerarse más ‘serios’ y por lo tanto más cercanos al concepto de lo sublime propio de la estética germana característica de este compositor, en contraposición a la expresividad rica en la exploración y denotación de sensaciones ‘alegres’, a veces cuestionablemente denominadas como ‘ligeras’, que caracterizan la producción musical relacionada con el paradigma estético predominante hasta el momento de la aparición de las vanguardias de comienzos del siglo XX en el espacio musical chileno, el cual se identifica con el *bel canto* y la ópera italiana.

Esta jerarquización moral de los sentimientos directamente relacionada con el referente teórico-estético que instala la institucionalidad musical durante la primera mitad del siglo XX, sin duda responde a una manera subjetiva de evaluar ‘El bien perdido’ en las profundidades del alma del individuo que se expresa. En otras palabras, aquello a que apunta la búsqueda identitaria del arte ‘modernista’ a comienzos del siglo XX es precisamente a construir una identidad que ‘no existe’ y que debe ser gestada bajo parámetros estéticos evolucionados, acordes con la idea evolucionista y desarrollista del proyecto de nación que se instalaba lentamente en el momento histórico.

En relación a lo anterior, es posible constatar que Leng aborda esta problemática mediante el desarrollo de un lenguaje musical romántico, que aporta lo que en reiteradas ocasiones en la historiografía musical chilena tradicional se denominó como ‘dramatismo musical’, capaz de expresar la verdadera manifestación de un alma musical chilena.

Este término, que estilísticamente responde a la búsqueda de una sonoridad cercana o alusiva al manejo germánico-romántico y post-romántico del lenguaje musical, denota una cierta ambigüedad tonal y busca, mediante el despliegue de los recursos estéticos, una cierta expresividad (tensión) que es absolutamente formal.

Para graficar esta idea abordamos las 5 Doloras en su versión para piano, las que fueron, según el material referido a las actividades del Grupo de Los Diez, un elemento musical recurrente e icónico dentro de sus actividades y que evidentemente son consideradas históricamente por el medio musical como el antecedente fundamental de la música del compositor; según palabras de Alfonso Letelier, “punto de partida para cualquier estudio que se quiera hacer de su obra”.³¹

En la Revista Musical Chilena N° 54, dedicada a Alfonso Leng con motivo de la obtención del Premio Nacional de Arte en 1957, Alfonso Letelier hace un análisis musical de las Doloras, el cual tomaremos como referencia.

³¹ Letelier, 1957: 29.

Se trata de un análisis formal en el cual se abordan aspectos estructurales referidos al material armónico y a la forma propiamente tal en relación con el denominado ‘carácter’ y la expresividad de cada pieza.³²

En lo referido al manejo de la armonía en las Doloras, Letelier reconoce la vertiente romántica, a pesar de la denominada ‘simpleza’ (que en este caso no tendría una connotación peyorativa sino de ‘sobriedad’, ‘humildad’ y ‘sublimidad’) del material utilizado en las piezas. Hace referencia principalmente a la utilización de acordes con 7^a (sean o no acordes de Dominante), a la incorporación de más de cuatro 3^{as} y al uso de acordes por 4^a s, lo que sumado a la utilización del cromatismo constituiría su saber armónico.

Por otra parte, en lo referido a lo estrictamente formal, plantea que el uso del formato pequeño (breve, sin grandes complejidades, en absoluto vanguardista o diferente de lo antes establecido) es la solución para escapar a la disolución formal propia del romanticismo puesta en práctica por Alfonso Leng. Explicitando que las doloras 1, 2 y 4 tienen una forma de canción ternaria (A-B-A) mientras la número 3 tiene forma binaria (A-B) y la 5 queda excluida del análisis por estar fuera de la segunda edición de las obras, siendo mencionada simplemente diciendo que es “tan hermosa y sugerente como las anteriores, pero menos pianística”.³³

Como vemos, aún cuando los discursos digan que son un antecedente musical fundamental, el despliegue analítico no va más allá de una descripción formal

³² En el seno del grupo de Los Diez, el desarrollo de esta manera de abordar y considerar la música de Leng es el anclaje fundamental de todo lo que posteriormente significará su producción y su pensamiento musical en el desarrollo del medio musical chileno, ya sea por su influencia o bien por la manera en que su figura fue utilizada.

³³ Letelier, 1957: 32. La idea de que una obra sea “menos pianística” hace referencia a los recursos musicales que se despliegan en la misma. La quinta Dolora se trata de una breve pieza que estructuralmente repite la misma frase cuatro veces sin hacer variaciones armónicas ni melódicas, sino de registro. Además, esta Dolora no presenta ningún tipo de figuración o fraseo característico del concepto de canción o Lied en el piano, por lo cual hace suponer que la riqueza y expresividad del desarrollo de la pieza se basa en el cambio de ‘color’ anclado, en este caso, en los cambios de tesitura más que en el desarrollo de los elementos estructurales en sí. Esto produce la sensación de que la obra tiene un sentido más orquestal en el cual la repetición de la frase implicaría, en términos de orquestación, diferenciaciones que darían un sentido distinto en el desarrollo de la música al que es posible lograr en su versión en el piano.

que logra rescatar técnicamente el lineamiento estético, romántico, anclado en la supremacía de la música instrumental de este compositor.

Es más, a pesar que el propio análisis formal denota que se trata de una producción tradicional, continúa siendo establecida como un elemento innovador dentro del medio musical chileno, debido a su connotación germánica y su lineamiento estético-ideológico. Y esto es precisamente lo importante a considerar para los intereses de este estudio: Las conclusiones de Letelier respecto al valor de estas obras:

“Aún cuando, como ya hemos dicho, la armonía en esta obra es tradicional, las salpicaduras con notas extrañas, a veces sin resolver y siempre tendientes a crear un cromatismo cercano al postrer romántico wagneriano, se hace presente anunciando el lenguaje de la madurez del compositor. [...] En los estudios de piano del Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile encontramos las “Doloras” figurando en el programa obligatoriamente”.³⁴

Considerando las breves aseveraciones de Letelier en su análisis musical de las Doloras, es posible apreciar que es el lenguaje musical lo que produce la relación entre Alfonso Leng, el cambio de paradigma que se instaló a partir del Grupo de Los Diez como referente artístico y la validación de esta producción como antecedente musical ‘obligatorio’.

Como hemos visto, sea desde la revisión de los postulados filosóficos del Grupo de Los Diez, sea desde la vinculación de éstos con el discurso particular de Leng, sea mediante una aproximación analítica a la producción misma, su marco teórico-musical y la connotación que posteriormente le es otorgada, este discurso artístico se posiciona bajo un referente modernista y renovador, pero aunque fue muchas veces llamado ‘vanguardista’, responde plenamente a los preceptos románticos tradicionales.

Por otra parte, en el contexto de la construcción de un nuevo imaginario musical de lo chileno, es preciso aclarar que la idea de modernidad, cuya connotación

³⁴ Letelier, 1957: 32.

es siempre evolutiva, es entendida por los espacios artísticos de la élite como un proceso de renovación. Renovación que fue vinculada a los procesos de cambio social y que cambió el referente estético posicionando el antes mencionado ideal romántico, pero evidentemente sin alterar el discurso eurocéntrico.

Haciéndonos de las palabras de García Canclini, bajo el título “Acabaron las vanguardias artísticas, quedan los rituales de innovación”³⁵, podemos decir que en el caso de las actividades y propuestas del Grupo de Los Diez y en particular de Alfonso Leng, se trata precisamente de esta situación paradigmática en la cual el movimiento artístico exacerbó la búsqueda de autonomía del arte, relacionando este proceso con el proyecto de modernidad (específicamente en este caso, haciendo un nexo con el movimiento de renovación³⁶). En esta situación en particular se trataría para nosotros de un ritual de innovación basado en el ‘gesto’ de ruptura con lo establecido, más que en el proceso mismo de la vanguardia.

Esta ruptura, no es en relación con los referentes estéticos históricamente establecidos y hegemonícamente jerarquizados como lo ‘universal’, sino en contraposición al referente predominante hasta ese momento en la alta sociedad chilena, que era el del bel canto italiano, culturalmente representativo del paradigma político-social de la élite dominante en el siglo XIX.

Los motivos para esta ruptura tienen que ver con los criterios de emancipación, entendida como secularización de los campos culturales y autonomización de las prácticas simbólicas (asumiendo la definición planteada por García Canclini) para lo cual, el discurso estético de origen germánico, basado en la autonomización del arte, entendida como jerarquización del proceso creativo intelectual que se ajustaba profundamente. En definitiva, es la exaltación del logos estético, bajo la argumentación de la búsqueda de la profundidad del alma y la cuestionablemente ‘verdadera’ y ‘única’ expresividad del ser humano, lo que llevó a entender esta ‘renovación’ del campo musical como un movimiento rupturista de vanguardia.

³⁵ García Canclini, 2001: 60.

³⁶ Consultar la definición de los cuatro movimientos en los cuales se basan los paradigmas de la modernidad latinoamericana según García Canclini, definidos como proyecto emancipador, expansivo, renovador y democratizador, explicados en el capítulo 1 “De las utopías al mercado” (García Canclini: 2001).

Finalmente, la instalación de estos preceptos ideológicos y estéticos no responde a una experiencia vivida únicamente en lo musical, sino que cuenta con una validación interdisciplinaria, la cual es dada evidentemente por la versatilidad y variedad de los integrantes del Grupo de Los Diez. En este sentido, en el caso de la producción musical de Leng, dicha validación está dada por la relación entre su producción musical más significativa del período con la producción literaria de Pedro Prado. De ahí que el vínculo dado entre los ‘artistas’, ‘intelectuales’, quedara en la historiografía musical como símbolo de la transversalidad, innovación y masividad del discurso.

En esta línea, un elemento ineludible en la trascendencia histórica de las *Doloras* es sin duda el aporte literario escrito por Prado luego de haber sido compuestas, el cual consiste en un poema –“acotación lírica”– basado en cada trozo, que aparece impreso en la edición de las obras y el cual es considerado en la interpretación de las mismas.³⁷

Estas ‘acotaciones líricas’ representan de manera empírica la unidad del pensamiento del grupo y el transversal entendimiento del arte y la vida por parte de los integrantes del grupo; pero particularmente constituyen un ícono de la unión entre Alfonso Leng y Pedro Prado.

“Un día me senté al piano y se las dí a conocer... (...): Mientras tocaba mis “Doloras”, le fuí explicando, a petición suya, lo que había tratado de hacer. Entonces Prado se puso frente al escritorio y espontáneamente escribió esas bellas piezas que son sus acotaciones líricas. Como ven, fué un trabajo hecho al revés, pues la música precedió a las palabras. Lo habitual es que ocurra lo contrario”.³⁸

Sólo para ilustrar esta idea citamos un breve fragmento del texto correspondiente a la *Dolora* n°3:

³⁷ Ver anexo con los textos correspondientes a cada *Dolora*.

³⁸ Citado en revista *Pro arte* n°153, Martes 18 de marzo, 1952, p. 3.

“Oigo nuevamente el temblor de mi corazón que palpita como un ciervo herido y prisionero. Y cuando llega la terrible certeza de que toda lucha es vana, lloro, más que mi propio dolor, el no ser capaz de sobrellevarlo y, algún día, hacer de él mi hermano”.

Lo importante de esta producción y de este período es que en el caso de las *Doloras*, queda establecido el antecedente musical, y vinculado en forma gráfica a través de la literatura de Pedro Prado con la construcción de un espacio artístico chileno identificado con los ideales de la nobleza, la belleza y el espíritu elevado, fuera de las vicisitudes de la cotidianidad, otorgándole supremacía moral a dicho pensamiento.

De esta manera, las *Doloras*, con sus reiteradas interpretaciones y evidentemente, gracias al estado contemplativo que implica el entendimiento de la música desde la autonomía estética, constituyen sin duda un ícono de lo que el pensamiento filosófico de Los Diez implica en términos musicales.

Por otra parte, en lo referido a *La muerte de Alsino*, si las *Doloras* constituyen un ejemplo musical de la configuración del pensamiento filosófico de Los Diez y un antecedente fundamental para el proceso institucional musical que se desarrollaría posteriormente, esta obra corresponde a su cristalización.

Si bien realizaremos un análisis detallado más adelante, de momento podemos adelantar que el sólo hecho que se trate de un poema sinfónico ya une todos los eslabones anteriormente dispuestos (modernidad, innovación, paradigma romántico, sentimiento nacionalista y autonomía estética) en una obra que marcaría la producción orquestal de compositores chilenos y que ha sido interpretada incontables ocasiones por las distintas orquestas chilenas, ya sea simplemente por incorporarla a la programación o bien en la mayoría de las ocasiones en la que se hace referencia a la producción musical chilena para orquesta sinfónica.

En una entrevista realizada en la Radio Universidad de Chile, Alfonso Leng hace ciertos alcances interesantes sobre esta obra, y sobre lo que implicó montarla. Entre los detalles que menciona, el compositor cuenta que, una vez escrita la obra,

junto a Custodio Vásquez se dispuso a la búsqueda de un director que pudiese llevar a cabo el ambicioso proyecto de ejecutarla. Es importante destacar en este punto, la distancia que establece el compositor con Enrique Soro y Stéfano Giarda, planteando que existían en ese entonces maestros que podían dirigir, como los dos compositores antes mencionados, sin embargo, señala que ellos estaban alejados del espíritu de su música y su obra.

Es así como, al saber que Armando Carvajal llegaba a Chile, hablaron con él, diciéndole que no importaba que jamás hubiese dirigido hasta entonces, sino que al ser él un músico, “fundamentalmente músico”, comprendía el verdadero espíritu y la esencia del pensamiento musical: “yo quiero que seas tú quien dirija esta obra porque encuentro que eres el único que tiene la capacidad, la musicalidad que yo necesito”.

Lo anterior nos muestra, en primer lugar, las diferencias estéticas que existían entre los distintos grupos de músicos vigentes en ese momento, y principalmente denota el sentido vanguardista en el que se circunscribe intencional y conscientemente la producción de Leng.

Instala además la idea que el desarrollo de la música chilena, o más bien, la posibilidad de escucharla, fue posible gracias a este espacio coyuntural, en el que se inició el proceso en el cual, para Leng, Carvajal abriría las puertas a la música chilena con la formación de la orquesta sinfónica, para después aunar esfuerzos con Santa Cruz y gestionar el posterior desarrollo institucional musical.

Lo interesante en este punto es que esta obra, símbolo musical de lo vivido en el devenir de las actividades de Los Diez, sienta bases musicales, estéticas e incluso ideológicas, y se constituye como un precedente ineludible del desarrollo de la música chilena que se instala desde la oficialidad. La vanguardia, por tanto, junto con la espiritualidad y la legitimación de la estética como recurso de identidad musical, se establecen desde la base del accionar de Alfonso Leng, en el contexto del grupo de Los Diez.

Volviendo a referirnos al grupo de los Diez en general, dentro de sus actividades se vieron reflejadas estas ideas y, sin duda alguna, lo más relevante en tanto producto tangible y documentado, son la revista y el libro *Los Diez*.

Respecto a la revista, en ella es posible encontrar producción literaria acorde a todos los puntos desarrollados hasta ahora y el claro objetivo de establecer y masificar los fundamentos filosóficos del grupo. Y en cuanto a la música, es imprescindible destacar que la N° 9 estuvo destinada exclusivamente a la música. En ella principalmente se editaron partituras, entre las cuales se encontraba, desde luego, una obra de Alfonso Leng: *Lied* n°1 para piano solo.

Y en lo que al libro refiere, en el cual es posible encontrar el desarrollo del mismo pensamiento antes descrito, en él Pedro Prado publicó su “Oración del Hermano Músico”, que valida totalmente la visión del músico institucionalizada posteriormente y principalmente habla de la inspiración radicada en la profundidad del alma, planteando al músico como un ser sensible que resuena y vibra, metafóricamente al igual que las campanas de la Torre de Los Diez, como una especie de emancipación del espíritu a través del arte. Obviamente, todo esto planteado mediante un discurso literario. Esta visión del músico se hace coherente con lo expresado por Los Diez en todas sus actividades y producción, si se considera, tal como plantea Fernando Durán, respecto de los literatos del grupo:

“Lo que surge con Los Diez es precisamente la intimidad, la riqueza interior, la hondura de la visión emocional que, por su propia profundización consciente, se pueden elevar a lo universal y trascendente (...)”.³⁹

Lo paradójico consiste en que, sin proponérselo en términos o modos convencionales, aparezcan estrechamente enlazados en afán de proyección hacia lo universal y su concreción en la forma específica y ejemplar de la fidelidad a lo vernáculo y de la adhesión a lo originario, insobornable e irreductiblemente chileno (...)”.⁴⁰

³⁹ Durán, 1976: 21.

⁴⁰ Durán, 1976: 19.

El grupo de Los Diez cristalizó en el medio nacional la 'vanguardia' como modernismo necesario para anclar culturalmente el proceso de desarrollo que vivió el país impulsado por los espacios coyunturales de comienzos del siglo XX.

Como hemos planteado en un comienzo, sus actividades se desarrollan en el marco de la crisis mundial producida por la primera guerra mundial.

Claramente, el existencialismo y la búsqueda de la expresión del dolor son un elemento sustancial en su discurso estilístico, pero bajo parámetros que apelan a la neutralización de los conflictos cotidianos.

Desde la lejanía que Chile ofrece, se entiende únicamente la crisis como parte del contexto, pero la preocupación, necesidades y búsquedas apuntan a una introversión, más que a una contextualización. Si bien, la guerra en Europa no tiene por qué ser un problema local, sus repercusiones, en conjunción con el devenir de los acontecimientos a comienzos de siglo, sí lo son. Y en términos filosóficos, el discurso estético de Los Diez plantea frente a esto ciertas problemáticas ideológicas.

Por una parte, se desentiende de las problemáticas cotidianas. Pero, más allá del desentendimiento de la crisis provocada por los acontecimientos de la época, es importante destacar que dicha actitud se instala como el marco para sustentar un desentendimiento de lo local. Desde la extrema facilidad que existe para llegar a afirmar que Chile tiene una identidad europea (como hemos visto que considera Leng), hasta la total libertad de jerarquizar moralmente las expresiones populares, situación que denota la perspectiva social desde la cual se entiende este pensamiento, y a la cual representa.

Es en este contexto que se entiende lo musical, como arte, como expresión del espíritu. Y es en este contexto también, que los decimales se asumen a sí mismos como una hermandad que lucha por un ideal superior.

En consecuencia, los Diez constituirán un marco ideológico y teórico para el proceso de institucionalización musical que se vivirá posteriormente, de cuyos músicos, el más activo participante del devenir de los acontecimientos posteriores será, como veremos más adelante, Alfonso Leng.

CAPÍTULO 3
ALFONSO LENG:
CONFIGURACIÓN DEL PENSAMIENTO MUSICAL
Y DISCURSO ESTÉTICO

3.1 Pensamiento romántico

Dentro de las diversas tendencias culturales del romanticismo europeo, fue el ámbito cultural germano el principal referente de inspiración para Alfonso Leng y su circuito, tanto para desarrollar su ideal estético como también para lo que fue su ideal institucional. Por esta razón, y con el fin de abordar las características de este modelo y entender cómo fue aplicado en el medio musical chileno, partiremos refiriéndonos a los parámetros generales del romanticismo musical germano –del cual nuestro medio entronizó a Bethoven y Wagner– para luego analizar cómo este referente cultural y estético constituyó la contraparte a la entonces dominante presencia del lenguaje romántico italiano ligado al bel canto, escenario en el cual la persona de Leng fue considerada precisamente un ‘portavoz’ de lo germano en nuestro medio musical.

a) El referente romántico germano

Más allá de los tópicos manifestados por las diversas tendencias del romanticismo europeo –entronización del dolor y la melancolía, exacerbación pasional, subjetivismo, valoración de lo intuitivo, ansia de trascendencia y libertad, entre otras–, un referente muy importante a considerar por esta investigación recae en el desarrollo de un ánimo nacionalista surgido en el siglo XVIII.

El auge de las ideas liberales, sumado a los avances del ejército napoleónico, terminaron por consolidar en diversas burguesías europeas una reacción de resistencia que tendió a la cohesión social mediante un fuerte mecanismo identitario, el cual tuvo como resultado diversas unificaciones de estados bajo el concepto de ‘nación’. Ejemplos de este proceso fueron las unificaciones de Italia (1861) o Alemania (1871), producidas hacia el final del mismo. En el caso de esta última, una fracción importante de intelectuales y artistas, abanderados en un ideal de lo “nacional”,

dirigieron su inspiración hacia la búsqueda de sus ‘orígenes’ en la historia antigua, desde donde se construyó un imaginario que realzó las supuestas cualidades de ‘fortaleza’, ‘sabiduría’ y ‘superioridad’ de los antiguos pueblos germanos, pueblos con los cuales se habría debilitado un vínculo que ahora se quería rescatar y ensalzar, y que por lo demás, constituiría un bagaje ideológico que acompañaría el surgimiento de Alemania como una poderosa potencia.

Se deduce entonces que el nacionalismo transcurrió como una fuerza cada vez más influyente en la vida y cultura de la Europa decimonónica, proclamando abiertamente que, en términos de León Plantinga, la lealtad natural de una persona ya no estaría enfocada hacia un estado dinástico ni tampoco hacia una comunidad religiosa concreta, sino a una “nación étnicamente homogénea”, a un “pueblo”, surgiendo así un extenso corolario de máximas nacionalistas, las cuales sostenían que los productos de una cultura debían reflejar el carácter de la nación que la sostenía.⁴¹

Ahora bien, un punto interesante en este escenario radica en el hecho de que el artista romántico –figura en la cual el músico estaba muy bien posicionado– fue considerado el vocero de una nación, tradición o raza; según Herder, la expresión individual del artista fue la “consecuencia inevitable de los impulsos colectivos y las aspiraciones de la gente”.⁴²

De este modo, esta figura de artista romántico que debe lidiar entre sus valores y los del mercado burgués, que debe ‘resistir’ la ‘incomprensión’ e ‘incompetencia’ de un público ‘inculto’ –en muchos casos mediante el aislamiento o directamente en la enfermedad y una muerte trágica–, fue personificada por el romanticismo musical alemán en héroes emblemáticos como Ludwig van Beethoven (1770–1827) y, posteriormente, de manera aun más épica, en la figura de Richard Wagner (1813–1883).

El primero de los ‘genios’ citados constituye para la musicología tradicional un referente ineludible en su discurso. Por tomar un sólo ejemplo, tomaremos las palabras de Phillip G. Downs:

⁴¹ Plantinga, 1992 [1984]: 367.

⁴² Rowell, 2005 [1983]: 123.

“Es razonable afirmar que acaso ningún compositor en toda la historia ha ejercido una influencia mayor en el mundo de la música, durante y después de la época en la que le tocó vivir, como Ludwig van Beethoven. En un momento de la historia en que la música era reconocida como el arte más elevado y la música instrumental como la manifestación más satisfactoria de ese arte; en un momento en que se pensaba que la sinfonía era el vehículo adecuado para la expresión de la mayor solemnidad en música, para comunicar al hombre con Dios, Beethoven reinaba como el maestro indiscutible de la sinfonía, la sonata y el cuarteto de cuerda. Como otro contemporáneo suyo, Lord Byron, otro superhombre, Beethoven sería juzgado universalmente como el abanderado de la nueva era, un hombre que se ajustaba a los cánones del nuevo ideal de genio, un hombre para quien el arte lo era todo”.⁴³

Sin embargo, a pesar de que Beethoven nace en un momento histórico ‘favorable’ con sus expectativas artísticas –mayor tolerancia ideológica y oportunidades de movilidad social, acompañado esto del apoyo económico de una burguesía que consideró para su reputación social al arte y la cultura–, resulta paradójica y a su vez legendaria la estampa de este compositor como un ser huraño y solitario. Es muy probable que esta misantropía se debiese a su sordera, la cual se documenta que empezó a manifestarse hacia sus 26 años (1796), empeorando hasta convertirse en sordera hacia 1820.⁴⁴ En el otoño de 1802, el compositor escribió una carta -comúnmente conocida como el *Testamento de Heiligenstadt*- destinada a ser leída por sus hermanos después de su muerte:

“Debo vivir casi solo, como alguien que ha sido proscrito, y sólo puedo mezclarme con la sociedad en la medida en que las auténticas necesidades lo exijan. Cuando me acerco a la gente se apodera de mí un terror ardiente y temo hallarme expuesto al

⁴³ Downs, 1998 [1992]: 545.

⁴⁴ Grout y Palisca, 2006 [1960]: 697.

peligro de que pueda advertirse mi estado. Así ha ocurrido durante los últimos meses que pasé en el campo...; qué humillación fue para mí el que alguien situado junto a mí oyese una flauta lejana y yo no oyera nada, o alguien oyera cantar a un pastor y una vez más yo no oyese nada. Esta clase de incidentes me llevaron a la desesperación; un poco más y hubiese puesto fin a mi vida; sólo mi arte hizo que me abstudiese de ello. ¡Ah!, me pareció imposible abandonar el mundo sin haber expresado todo cuanto sentía que había en mi interior... ¡Oh, Providencia!, concédeme cuando menos un día de alegría pura; ha transcurrido tanto tiempo desde que la verdadera alegría dejó de resonar en mi pecho...”⁴⁵

Este destino desafortunado, sumado a su vida y obra, se transformaron en símbolos del romanticismo, dando inspiración a una vasta producción literaria que mitificó su figura en extremo. En términos de Enrico Fubini, “el ideal de la música y el músico románticos hallan en Beethoven el modelo más perfecto, habiendo sido catalogado su arte, a lo largo de muchas décadas, como cenit de la historia de la música”.⁴⁶ Al respecto de esta tendencia mitificadora, Fubini destaca la labor de la literatura en este proceso, refiriéndose específicamente a E. T. A. Hoffman⁴⁷ como un precursor de aquello:

“En realidad, no es únicamente la figura de Beethoven la que se mitifica por Hoffman en su obra: en sus novelas, en sus cuentos y en sus ensayos críticos; muchos otros músicos –Palestrina, Bach, Mozart, Gluck, Haydn– experimentan el mismo proceso de mitificación. No obstante, Hoffman no es más que un precursor en este sentido, pues otros muchos escritores y críticos románticos, más allá de Wagner incluso, continuarán por este camino, describiendo lo que se podría definir como una

⁴⁵ Citado en Grout y Palisca, 2006 [1960]: 697.

⁴⁶ Fubini, 1998 [1968]: 276.

⁴⁷ Ernst Theodor Wilhelm Hoffman (1776 – 1822), artista e intelectual prusiano, quien se desempeñó con bastante soltura tanto en el ámbito literario como en el musical.

historiografía mítica de la música en la que, hegelianamente, a cada gran personaje se le sitúa en una constelación en la que cada puesto es rígidamente asignado en base a un destino histórico necesario, el cual conoce su apogeo en el seno de la cultura romántica”.⁴⁸

Con posterioridad a Beethoven -encarnación de un mito no sólo musical, sino también estético, cultural y político-, el ‘cetro’ fue traspasado a Richard Wagner, quien, como compositor, director, poeta, dramaturgo y ensayista por una parte; megalómano, egocéntrico, trepador y eterno deudor por otra, pasó a convertirse en el nuevo emblema del arte alemán, llegando incluso a ser uno de los orgullos del nacionalsocialismo pocas décadas después de su muerte.

A diferencia de Beethoven, quien como ya se mencionó llegó a ser considerado el ‘cenit’ de la música, Wagner es comúnmente mencionado como un creador que llevó el arte musical alemán hacia nuevos horizontes, ya no limitándose a los cánones tradicionales de lo que se entiende por ‘música’, sino proponiendo un concepto estético integrador de diversas disciplinas artísticas, concepto que Wagner más tarde acuñaría como *Gesamkunstwerk*, algo así como la ‘obra de arte total’.

El concepto de *Gesamkunstwerk* provino del ideal romántico de fusionar las artes con el fin de crear un nuevo lenguaje artístico, una nueva dimensión expresiva. Este ideal, ya plasmado musicalmente en lo que se llamó ‘música programática’, la cual buscó atribuir a la música un sentido ‘narrativo’, con mayores sugerencias anímicas y visuales para el oyente, llevó a Wagner a concebir una obra abarcadora de lenguajes visuales, dramáticos y musicales, todo esto sincronizado en perfecta armonía con aspectos técnicos referentes a la arquitectura del espacio físico a usar.

Ahora bien, queda claro que la materialización de todo este proyecto traía consigo una enorme capacidad de gestión y poder de convencimiento. De hecho, Wagner no sólo llegó a conseguir el soporte económico de entidades como Luis II de Baviera, sino también a autoproclamarse el nuevo mesías del arte, dando a entender su concepto de “revolución” como un renacimiento, una purificación y redención, una “regeneración de la humanidad” (1849):

⁴⁸ Fubini, 1998 [1968]: 279.

“Soy el sueño, el consuelo, la esperanza de quien sufre. Yo destruyo cuanto existe y a mi paso brota una vida nueva de la roca muerta [...] Yo quiero derribar desde sus cimientos el orden de las cosas imperantes en vuestras vidas, puesto que ese orden deriva del pecado. Sus frutos son la miseria y el crimen [...]”.⁴⁹

A modo de invitación al siguiente subcapítulo, cabe agregar que Wagner constituyó un antecedente histórico directo para el período en que comienzan a gestarse los movimientos que posteriormente reformarían la institucionalidad musical en Chile, constituyendo quizás la mayor inspiración al ser considerado un artista ‘verdadero’, un ‘genio libre’.

b) Lenguaje germánico v/s lirismo italiano

La mencionada tensión que existió entre una asentada cultura operática en el Chile decimonónico versus las intenciones de los circuitos reformistas a los que pertenecía Alfonso Leng, se puede explicar desde dos aristas.

Como primer factor, bastaría recordar la determinante presencia de la ópera romántica italiana en las prácticas musicales de la aristocracia en el Chile republicano, ejerciéndose un fuerte accionar institucional que instala y oficializa un modelo que termina regulando la actividad musical de la elite decimonónica y del cual podemos observar su fuerte marca incluso hasta nuestros días.⁵⁰ Por esta razón, un abanderamiento por la estética musical germana en el contexto de principios del siglo veinte se convirtió en una alternativa reaccionaria que desafió los cánones de la tradición, constituyendo además la esencia del discurso de un sector de músicos considerados por Claro y Urrutia como los “precursores del modernismo en Chile”.⁵¹

⁴⁹ Citado en Fubini, 1998: 312.

⁵⁰ Para ejemplificar esta afirmación, bastaría con mencionar la “Gala Presidencial”, tradición republicana para cada 18 de septiembre –fecha de los festejos patrios chilenos–, en la cual el alcalde de Santiago convoca tanto al Presidente de la República como a gran parte del cuerpo político y diplomático a una función de ópera -casi siempre italiana- a representarse en el Teatro Municipal.

⁵¹ Claro & Urrutia, 1973: 117.

Un segundo factor a considerar sería el que refiere al ‘carácter’ con el que estos intelectuales y artistas reformistas desean impregnar el quehacer musical del país. De este modo, a la percepción de la ópera romántica italiana como una expresión ‘superficial’ y ‘vulgar’, se buscó contraponer las cualidades de ‘superioridad’ y ‘profundidad’ atribuidas al carácter germano y su arte.

Históricamente cabe mencionar que, luego de consolidarse la emancipación, fue común en el país el requerimiento de profesores particulares provenientes de Italia, y, a su vez, el número de ‘chilenos’ o ‘criollos’ que fueron a estudiar a Europa -generalmente a Francia-, donde la música se encontraba fuertemente influenciada por la ópera italiana.

Al respecto, el compositor Samuel Negrete en su artículo *La música en Chile (1819–1869)*, publicado en la revista *Marsyas*⁵² (1927), comenta su visión del quehacer musical existente en la Europa decimonónica y cómo éste influenció la escena local:

“El ambiente artístico [en Chile] sufre la influencia de España, que en esa época producía nada o casi nada y que se hallaba influenciada, a su vez, por el Arte francés e italiano.

Pero Francia e Italia atravesaban por una crisis no de creadores pero sí de lo que podríamos llamar gusto público, o capacidad del individuo para apreciar lo bueno más que lo regular y despreciar lo malo, tan común en los públicos aún entendidos.

Europa entera erigía altares a Bellini, Rossini y Donizetti, olvidando a Haydn, Mozart y Beethoven (...);

⁵² *Marsyas* fue la publicación mensual de la Sociedad Bach. Dirigida por Carlos Humeres Solar y administrada por su hermano, Roberto. Con un promedio de 75 páginas por volumen, su contenido estaba destinado a artículos, crónicas musicales, reseñas y anotaciones de libros, revistas y ediciones musicales, además de un suplemento musical (nacional o internacional), que apareció en siete de los doce números, con obras de los chilenos Pedro Humberto Allende, Alfonso Leng y Jorge Urrutia Blondel. La revista alcanzó a publicar 12 números entre marzo de 1927 y abril de 1928, renunciando a darle continuidad a este trabajo para dar un espacio a la *Revista de Arte*, cuya iniciativa se concretó en primera instancia en 1928 y, luego, en segunda instancia y definitiva, en 1934 (Fuente: www.memoriachilena.cl).

Esta es, pues, una de las causas más poderosas del poco movimiento artístico de nuestra Patria. Europa, de donde nos venía toda luz, se hallaba semiobscurificada”.⁵³

Más específico, el crítico musical Daniel Quiroga publica en la revista *Pomairé* (1957) un artículo a raíz del otorgamiento ese mismo año del Premio Nacional de Arte a Alfonso Leng, en el cual describe su visión del ‘panorama musical’ del Chile de finales del siglo XIX:

“Nuestro centenario Teatro Municipal era por entonces el foco absoluto de la vida artística y musical santiaguina. Largas temporadas de ópera italiana mantenían al público de entonces al día con la producción operística italiana y francesa, a todo costo, como que se importaban los conjuntos completos, desde “los divos” al último corista. Chile vivía euforia minera y gastaba alegremente sus fáciles dineros. La sociedad adoraba las gargantas privilegiadas al extremo de arrastrar sus coches por la calle y de colmar con joyas y otros obsequios, que publicaban los diarios de la época, a las “prima donna” o el artista de sus preferencias. El año que nació Alfonso Leng [1874], actuaba en Santiago la compañía Savelli, que debutó el 15 de mayo y terminó el 4 de noviembre, con un total de cien funciones. Además del repertorio habitual de Bellini, Donizetti, Verdi, Ponchielli y Mayerbeer, ese año se dieron a conocer al público “Carmen”, de Bizet, y “Ero y Leandro”, de Bottesini”.

Toda esta afición lírica había creado una estimación errada en cuanto a la vida musical. Teníamos ópera, pero no conciertos; se admiraba a los cantantes y se estimulaba el “bel canto”, pero no teníamos compositores; gastábamos con largueza en traer todo de afuera, pero nuestro Conservatorio era sólo una modesta escuela preparatoria de músicos para el Teatro o de futuros “divos”.⁵⁴

⁵³ Negrete, 1927: 105. La anotación entre corchetes es nuestra.

⁵⁴ Quiroga, 1957: 1. La anotación entre corchetes es nuestra.

Ya el mencionado Luis Arrieta Cañas explicó y justificó su labor dentro de la crítica musical “más que nada por tener espíritu público y deseo de combatir tanta vaciedad que se decía y tanta ridiculez que se hacía en el Teatro Municipal en nombre del arte”.⁵⁵

Al respecto, Roberto Falabella explica:

“La reacción contra la música italiana, cuya tradición se remonta en nuestro país a Aquinas Ried a mediados del siglo XIX y prosigue en la ópera “Caupolicán”, de Remigio Acevedo, se sitúa en pequeños círculos intelectuales, como el de los hermanos García Guerrero, el doctor Lenis, el de la familia Besoain, el de la familia Humeres y otros donde se estudiaban las partituras de Debussy, Ravel y hasta algunas de Schönberg. Con este ambiente establecieron contacto los jóvenes Alfonso Leng y Domingo Santa Cruz (...).

Esta inquietud se cristalizó en 1917 con la fundación de la Sociedad Bach, bajo la dirección de Domingo Santa Cruz, que tenía como principal finalidad la diversificación de los gustos musicales de nuestro público, embotado por la operística italiana y, al mismo tiempo, la divulgación de música antigua, barroca, clásica, romántica y moderna (...).⁵⁶

En este escenario Falabella distingue dos tendencias estilísticas, una, la inspirada en el impresionismo francés y representada principalmente por Pedro Humberto Allende; la otra, la corriente germana, fue según el autor “muy bien representada” por Alfonso Leng: “A mi juicio, Leng representa el mayor talento de esa generación y el artista autodidacta más serio y consecuente de su posición estética”.⁵⁷

Considerando este escenario resulta evidente entonces comprender la ‘preocupación’ surgida dentro de los ámbitos reformistas con respecto de las

⁵⁵ Citado en Quiroga, 1960: 71.

⁵⁶ Falabella, 1958(b): 81.

⁵⁷ Falabella, 1958 (b): 82.

repercusiones de este ‘italianismo’ en la orientación y ‘calidad’ pedagógica del Conservatorio Nacional de Música. En 1927 Domingo Santa Cruz escribía que en esta institución predominaba “una marcada tendencia italiana”, dejando en claro que no se estaba refiriendo a la “gran Italia de antes, ni la muy estimable de Malipiero o de Casella, sino de la que carga el fardo verista”.⁵⁸ Es más, denuncia el hecho de que los programas curriculares allí aplicados son “copiados” del Conservatorio de Milán, a juicio del compositor, “uno de los peores establecimientos del mundo”.⁵⁹

De este modo, es entonces el ámbito cultural germano al cual se acudió como ideal educativo, dado que, en términos de la pianista Helvecia Padlina:

“La trascendencia de una adecuada instrucción musical intensiva sólo es dable palparla en los grandes centros culturales europeos –Alemania en particular–, centros donde se constata el fenómeno de que no sólo los profesionales y especialistas están en condiciones de juzgar con conocimientos técnicos el valor de una obra, sino que esta capacidad se extiende cada vez más entre el grueso público, de manera que, hoy por hoy, los fundamentos técnicos del arte musical caen dentro de la esfera de conocimientos de una persona medianamente culta”.⁶⁰

Cabe mencionar que el origen racial de Alfonso Leng -alemán por parte paterna e irlandés por la materna-, constituyó un elemento de admiración por parte de sus colegas, quienes vieron en su persona un depositario de la cultura germana para la escena artística chilena. De hecho, Carlos Humeres Solar llega a afirmar que Alfonso Leng “representa en nuestra música la buena tradición germánica: el sentido religioso y profundo de la existencia; la emoción ingenua junto al pensamiento maduro, reflexivo y sutil”⁶¹. En términos de Santa Cruz:

⁵⁸ Santa Cruz, 1927: 77.

⁵⁹ Santa Cruz, 1927: 76.

⁶⁰ Padlina, 1927: 128.

⁶¹ Humeres, 1927(b): 199.

“Alfonso Leng es nuestro casi por casualidad. Andando las postrimerías del pasado siglo, pocos años antes del drama del Presidente Balmaceda, llegaban dos extranjeros a nuestras costas: él, alemán de Silesia, alemán oriental colindante con Polonia; ella, de pura cepa irlandesa, de Dublin. Venían porque unos parientes de la familia del Dr. Blest, el fundador de nuestra Escuela de Medicina, les aseguraba algún porvenir. (...) El joven Leng había nacido músico. Las dos lejanas y apartadas comarcas del viejo mundo de que procedía lo hicieron venir a la vida con misteriosas tradiciones ancestrales alejadas de toda posibilidad de tener la música como un arte de diversión o de vanidad”.⁶²

Sin abandonar el tono mítico, Santa Cruz hace luego referencia a los *lieder* (canciones) compuestos por Leng:

“Los textos sobre los cuales compone, escogidos con gran cuidado por él mismo, están, por lo general, en lengua francesa o alemana, más que todo alemana. Aparece aquí el músico nórdico que la Providencia regaló a Chile. Lo curioso es que el idioma alemán no es el que mejor maneja. ¿Son misteriosas resonancias de una fonética ancestral que viene de caracteres heredados? ¿O tal vez algo a lo que Leng se habituó por influencias del ambiente cuando cantar en castellano era sólo concebible para la zarzuela o la canción popular? No olvidemos que nuestros músicos, cincuenta años atrás, se expresaban generalmente en italiano (...)”.⁶³

En este sentido también podemos leer, en uno de los tantos homenajes *postmortem* publicados en la prensa local, las siguientes palabras de Edgardo Garrido Merino en el periódico *El Mercurio* (1974):

⁶² Santa Cruz, 1957: 9 – 10.

⁶³ Santa Cruz, 1957: 15.

“Su sangre nativa, de la Germania creadora, le impulsó a dos etapas: La épica, la que acude a sentimientos gallardos como en la poesía de Schiller, y la universal, con la genialidad expresiva pero siempre en tono menor, pese al dramatismo genérico que discurre como sangre viva y ardorosa en el pensamiento goetheano”.⁶⁴

Considerando entonces “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”, Jorge Urrutia Blondel llega a afirmar que son estas las características que definen la música de Leng, “impregnada de ansiedad dolorosa (la «Sehnsucht» germánica)”, “inquieta en todo momento”, en donde, “dados los antecedentes de raza y temperamento, nos es de asombrarnos la inevitable influencia de los románticos alemanes, sobre todo de Schumann”, desde la cual Urrutia destaca la opción de Leng por “atmósferas cargadas de tensión dramática” y una “carencia de elementos de dúctil y graciosa liviandad o transparencia”.⁶⁵

Al respecto, según la investigadora Inés Grandela, más que influencias musicales directas, Leng demostró en su etapa de formación una relación de “tipo afectiva” con algunos “grandes maestros del romanticismo alemán, por los que sentía una profunda admiración”, constituyendo estos “los guías de su personalidad musical, por lo que en una primera etapa se manifiesta una estrecha similitud espiritual con su música. A esto se suma, o tal vez sea la causa de esta afinidad, su sentir genuinamente romántico y sus ancestros de origen alemán”. Acto seguido, Grandela sostiene esta idea en palabras del mismo Leng: “Comprendo que mi música pueda juzgarse emparentada con la de los románticos alemanes del siglo XIX. La ascendencia me ha impuesto tal vez sus imperativos, y no he podido ser sino fiel a mi propia autenticidad para expresar lo que he creído digno”.⁶⁶

⁶⁴ Garrido, 1974: 26.

⁶⁵ Urrutia, 1934: 16-17.

⁶⁶ Citado en Grandela, 1993: 230.

Citando nuevamente palabras de Leng, podemos aproximarnos a la construcción de un ideal germanista que, como analizaremos más adelante, constituyó quizás la mayor inspiración en la elaboración de los preceptos de una nueva institucionalidad musical. De una intervención pronunciada a sus 56 años en la XIV Sesión de la Academia de Medicina San Lucas (19 de noviembre de 1940) manifiesta que “desde los siglos XIII al XVI comienza el lenguaje musical que llega hasta nosotros con su máxima expresión con J. Sebastian Bach en lo religioso y Beethoven como el gran creador humano de las masas cultas”.⁶⁷ A su vez, en el ya citado artículo sobre el arte musical chileno, publicado en *Marsyas* en 1927, podemos leer:

“En Alemania, la música de Bach, Beethoven y Wagner, para no citar sino cúspides, representa la nobleza y profundidad del alma germana, su amor por la naturaleza, el hondo romanticismo que la caracteriza. Raro es encontrar elementos de folklore popular en estos autores, y sin embargo su música es la representación más exacta del alma alemana”.⁶⁸

Más adelante –dentro del mismo artículo–, en torno a una reflexión sobre el folclore musical y su incidencia en la creación musical, Leng afirma que el folclore de los pueblos germanos y sajones “es de mejor calidad, por cuanto se ha ido infiltrando en él un espíritu religioso, ya que el coral litúrgico ha dejado en el fondo de las almas el recuerdo, las notas perdidas, de un canto de elevación”.⁶⁹

En relación a los textos expuestos, es posible advertir también la importancia que adquiere un cierto ánimo ‘religioso’ dentro del discurso reformista, el cual, si bien es complementado a través del arte y la idealización de un modelo racial, no hay que olvidar que además conlleva el peso de un cristianismo hispano asentado por cuatro siglos en nuestra historia.

Respecto a lo anterior, Leng manifestó en reiteradas ocasiones su religiosidad, la cual se encontraba inserta en su ideal estético:

⁶⁷ http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0047129

⁶⁸ Leng, 1927: 117.

⁶⁹ Leng, 1927: 118.

“La capacidad artística es un don divino al que el hombre debe dar su justo empleo. En la música se encuentran desde las pasiones más obscenas y sensuales hasta los más elevados transportes místicos como en una Catedral, en que las notas del órgano y los coros se funden con los rayos de sol que penetran a través de los vitraux encendidos, iluminados como las almas de los niños que sueñan con Dios”.⁷⁰

No es casualidad que este ánimo religioso estuviera presente en la configuración de un ideal de sacerdocio mesiánico, inspirado principalmente en héroes del romanticismo germano como los ya mencionados Beethoven o Wagner. A propósito, Alberto Spikin-Howard llegó a manifestar su ideal de músico de la siguiente manera:

“Quien quiera dedicarse al arte, deberá comprender que tiene mucho de sacerdocio, y que, como en las órdenes religiosas ascéticas y abstinentes, no convencen los franciscanos gordos.

El Arte no se ha hecho para que con el fruto de la especulación subjetiva, se logre algún día instalar un almacén de abarrotes.

La misión del artista intérprete y del maestro debe consistir en la difusión, noble y desinteresada, de las obras de arte, que en su gran mayoría, nacieron del hambre y del dolor de sus autores, de lo más íntimo y secreto de sus almas, como las páginas de Beethoven, para satisfacción integral del espíritu humano, y no para servir de instrumento en manos de mercaderes al usufructo de sus pasiones bastardas”.⁷¹

Los arquetipos ‘Beethoven’ y ‘Wagner’ resultaron una inspiración clave en el arte de Leng, donde es posible comprobar “las huellas de una afinidad espiritual

⁷⁰ http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0047129

⁷¹ Spikin-Howard, 1927: 37.

con los románticos alemanes”.⁷² Está de más decir que esta admiración se extendió a todo el circuito reformista que rodeó al compositor chileno, quienes mediante su discurso y obra no ocultaron su devoción a tales figuras, considerándolos “genios libres” que forjaron la más ‘alta’ cima del arte musical. Al respecto, Leng llegó a comentar que luego de Beethoven, específicamente desde la revolución francesa, “se observa un proceso de descomposición y rebeldía en el arte, que verdaderamente ha llegado a cierta exageración”. Acto seguido ejemplifica lo dicho con el caso de Arnold Schönberg, “que componía a la manera wagneriana, pero que luego formó una escuela en la que lo absurdo tiene igual derecho que lo bello, con pretensión de originalidad”.⁷³

Con respecto a Wagner, según los datos aportados por Claro y Urrutia, fue conocido en Chile gracias a unos cuantos “iniciados” a partir de 1890, merced a la labor de don Luis Arrieta Cañas. Estos autores sostienen que el compositor de Leipzig fue escuchado fragmentariamente por primera vez en 1866, “cuando el célebre pianista L. M. Gottschalk presentó la Marcha de *Tannhäuser* en arreglo para piano”.⁷⁴ Luego citan otros fragmentos de esta ópera interpretados en 1881 por la Sociedad Musical de Valparaíso y el estreno de *Lohengrin* -la primera ópera de Wagner interpretada en su completitud en el país- en el Teatro Municipal (1889).

Cabe preguntarse, entonces, de qué modo el circuito reformista aplicaba estas nociones de ‘genio’ romántico a los músicos chilenos de su simpatía. Si bien la figura de Alfonso Leng distó de la apoteósica imagen de los héroes anteriormente descritos, con frecuencia fue percibido como un romántico de “profunda”, “melancólica” y “noble” expresividad. En términos de Santa Cruz:

“Nuestro futuro compositor debió ser un muchacho meditativo, un soñador; el arte estaba para él ligado a las emociones de la vida, sintió que el hombre no canta para entretenerse sino para expresar emociones en que la palabra queda corta. En Leng

⁷² Salas, 1949: 9.

⁷³ http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0047129

⁷⁴ Claro & Urrutia, 1973: 118.

hubo una actitud hacia la música cercana a lo religioso y a lo filosófico”.⁷⁵

En el mismo homenaje, Santa Cruz se refiere a Leng como “un autor de carácter íntimo; como Robert Schumann, Hugo Wolf y el mismo Chopin (...)”.⁷⁶ En este sentido serán comunes las descripciones que acentúen estas características del ideal romántico en el compositor; Carlos Humeres describe a Leng como un “romántico, en el sentido noble de la nostalgia apasionada por una realidad superior, y a la vez espíritu científico de una lucidez y amplitud poco común”.⁷⁷

En la apreciación de su obra, constituyó casi un denominador común el mencionar la unidad estilística en su producción, esto en parte a un sello personal y a un cuidadoso trabajo, muy alejado de la “artesanía”, pues, en términos de Rengifo, “El arte de Leng es de expresión melancólica. Es uno de nuestros músicos tal vez más personal (...). Leng no es un compositor de fábrica”.⁷⁸ Leemos otras citas al respecto:

“(...) Leng es un intelectual, un pensador, un verdadero “hombre de pensamiento”, para quien todo lo que suene a artesanía, a rutina, está vedado. Por eso nunca siguió los metódicos y convencionales tratados de técnica musical. No había llegado aún la enseñanza razonada e inteligente de nuestro tiempo”.⁷⁹

“He pensado muchas veces si Alfonso Leng habría podido componer más si se hubiera consagrado a la música; tal vez no y no por falta de inspiración ni de talento, sino porque Leng es un compositor eminentemente subjetivo que escribe sólo cuando siente necesidad, se podría decir por “catarsis”, para emplear uno de sus términos. La actitud puramente creadora, en

⁷⁵ Santa Cruz, 1957: 10.

⁷⁶ Santa Cruz, 1957: 15.

⁷⁷ Humeres, 1927: 199.

⁷⁸ Rengifo, 1928.

⁷⁹ Santa Cruz, 1957: 13.

función de una estética, de una forma, de un oficio, no es la de nuestro compositor. Que Leng no quiera escribir fugas, que no haga sonatas con todas las partes académicas, ni construcciones que se puedan analizar en abstracto, ¿qué importa si nos ha dado una tan bella contribución musical?”⁸⁰

A modo de conclusión cabría reflexionar de qué manera se toman los referentes estéticos expuestos en el contexto del Chile de principios del siglo XX, dejando, en palabras de Gustavo Becerra, la problemática a desarrollarse en nuestro siguiente capítulo sobre el discurso de Leng y su relación con el nacionalismo:

“¿Qué información llegaba a manos de nuestros artistas dos generaciones atrás? [entrevista realizada en 1978] Llegaban informaciones procesadas por centros de decisión cultural. De manera que nuestros valores, y esto era imposible de evitar, estaban fuertemente teñidos por esos otros sistemas de valores. De ahí el caso de Próspero Bisquert que, aunque cumplió su función, era un compositor europeo, francés sobre todo, más que chileno. O de Alfonso Leng, quien escribe gran parte de sus lieder, tengo entendido que la mayoría, sobre textos alemanes. Yo mismo, debo decirlo, lo hice; para mí, como para Alonso Montecino, era perfectamente normal usar textos alemanes, a pesar de existir un Neruda, una Gabriela Mistral.

No cabe duda de que aquel que domina la información y domina también, por lo tanto, los métodos de recolección de la información, de alguna manera es dueño del sistema nervioso de la cultura y, en particular, de la música. Un organismo no puede ser normal cuando su sistema nervioso está localizado, centralizado en otra parte”⁸¹.

⁸⁰ Santa Cruz, 1957: 14.

⁸¹ González & Varas, 2005: 44.

3.2 Vanguardia y nacionalismo

El pensamiento musical de Alfonso Leng gira en torno a la idea de renovación del discurso del campo artístico en la sociedad santiaguina de comienzos del siglo XX. Dicha postura se basa teóricamente en preceptos románticos y es utilizada por el compositor como un mecanismo para generar una identidad nacional en términos artísticos acorde al proyecto de desarrollo.

El desarrollo de su lenguaje musical constituye, por tanto, uno de los referentes fundamentales dentro del medio musical oficial en lo concerniente a los lineamientos estéticos que primaron durante la primera mitad del siglo XX y sentaron las bases de la actual institucionalidad musical. Tal como señala Escobar, “Alfonso Leng propone una estructura armónica especial para proyectar la “atmósfera” chilena a partir de un panteísmo personal y un planteamiento poético-musical”.⁸²

Dado lo anterior, se trata de la construcción de una música ‘chilena’, es decir de una identidad musical nacional, bajo un ideal evolucionista que busca encaminar el marco cultural hacia un futuro país desarrollado considerando, como referente la cultura dominante europea.

Sin lugar a dudas, resulta paradójico: se trata de un proyecto nacionalista enmarcado en parámetros culturales externos, a pesar del discurso pro-renovación de los criterios educacionales que apelaba precisamente a cambiar esta paradoja, fenómeno que como veremos tiene relación en gran medida con el contexto social y el marco cultural e ideológico referencial desde el cual se articula el proyecto, tanto de país como de identidad cultural de principios del siglo XX en Chile.

Para poder abordar claramente el desarrollo de la vanguardia y del discurso nacionalista, tanto en la oficialidad de la música de tradición escrita chilena en general como en el caso de Alfonso Leng en particular en dicho período, se evaluarán tres aristas distintas del problema.

En primer lugar la ‘identidad’, su configuración y articulación dentro del proceso de modernización y construcción del proyecto país; y en este sentido, como elemento constitutivo del discurso de renovación artística que apeló incansablemente a la búsqueda de una identidad ‘musical’ chilena. En segundo término el marco social

⁸² Escobar, 1995: 27.

en el cual se encuadra la vanguardia, entendida como modernismo y en relación con el desarrollo de los procesos histórico-sociales. Y por último, la extrapolación de los dos puntos anteriores en el caso particular de Alfonso Leng, como referente de la vanguardia musical chilena modernista de comienzos del siglo XX.

a) La identidad: “chilenidad” como proyecto cultural

Lo que Escobar define como “un planteamiento poético-musical” respecto de los parámetros musicales y filosóficos del compositor, responde a una ‘poética’ basada en el manejo del lenguaje abstracto germánico, entendido éste como un recurso ‘evolucionado’ que por excelencia corresponde al ideal del proyecto cultural. Pero el problema del proceso de construcción y reconstrucción de la identidad cultural es siempre complejo y, en este caso en particular, lo es en cuanto a su articulación respecto de los momentos coyunturales de construcción de Estado y de replanteamiento del proyecto país en Chile. Como en muchas ocasiones se ha dicho, en el caso de las naciones latinoamericanas, así como la nuestra, está presente el conflicto que relaciona al proyecto de identidad con el de nación de manera particular, debido principalmente a la manera en que la delimitación y definición de lo nacional es instalada desde su origen independentista.

La identidad cultural como un elemento de cohesión funcionó en el contexto del primer centenario como un discurso implementado para respaldar y asentar el cambio de proyecto país. En la trama de dicho momento histórico, mientras se configura la idea del Chile del valle central como referente histórico cultural predominante, fenómeno ligado principalmente al desarrollo del folclore (como elemento referencial que aporta lo ‘propio’, lo ‘originario’, pero a la manera de un referente distante desactualizado que hace parte del desarrollo de una identidad nacional bajo parámetros etnocéntricos), se instala la paradoja de la vanguardia artística como modelo de desarrollo vinculado a la alta cultura, la que a su vez constituyó el modelo propuesto como referente para el futuro en el proyecto de desarrollo.

Se trata de una vanguardia basada en parámetros externos que son utilizados en la búsqueda y construcción de una cultura nacional. Y corresponde a la dicotomía

entre modernización e identidad, en la cual se encuadra la propuesta cultural vanguardista que pasaremos a revisar a continuación.

Según palabras de Larraín, refiriéndose a lo que define como proceso de crisis de la modernidad oligárquica vivido durante la primera mitad del siglo XX, en lo que refiere al período comprendido hasta los años 1930:

“Mientras en Europa se vive la primera crisis de la industrialización liberal, en Chile se vive la crisis terminal del sistema explotador oligárquico. Fue este colapso económico el que precipitó la crisis política del sistema, y el que llevó tanto a un proceso de industrialización sustitutiva parcialmente exitoso a partir de 1910, como eventualmente al régimen nacional populista del Frente Popular, que incorpora a las clases medias al gobierno. Como ha sostenido Mouzelis, el fin del régimen oligárquico ocurrió en un contexto pre-industrial y, por lo tanto, la apertura del sistema no incluyó la participación activa de las clases trabajadoras organizadas, como en Europa, sino que tendió a incorporar a las clases medias en las estructuras de poder [...] Esta etapa de crisis y cambio en Chile va acompañada culturalmente por la declinación de la influencia positivista y la aparición de un pensamiento nacionalista”.⁸³

Lo anterior denota los mecanismos que definieron la validez de los referentes culturales antes descritos. En el marco de la marginación concreta de las clases populares en el desarrollo real del proyecto y la incorporación de las clases medias en el sistema político manteniendo la jerarquizada estructura de clases, el referente cultural etnocéntrico perduró validado por las relaciones de poder entre los grupos que articularon el proyecto de desarrollo.

Por otra parte, es precisamente la articulación de este pensamiento nacionalista, desarrollado en Chile a comienzos del siglo XX, el punto clave para dilucidar el

⁸³ Larraín, 2001: 98-99.

rol que tuvo en el proceso histórico el elemento discursivo estético de Leng en conjunto con el de la vanguardia artística a la cual perteneció y representa.

Si bien hablamos de un proceso de nacionalismo y modernización, éste se ve graficado principalmente en la industrialización y reforma educacional que caracterizan al período desarrollista. Se trata de un discurso político de industrialización y desarrollo económico hacia adentro, apelando a una cierta independencia de las influencias extranjeras y a la valorización de lo ‘chileno’.

En tanto, la definición de aquello que se entiende por ‘chileno’ fue entablada a comienzos del siglo XX principalmente bajo dos parámetros discordantes, dos corrientes que se interrelacionan o se oponen en diversos casos y que hacen parte del proceso: Primero tenemos el valor de lo originario, lo propio, no europeo, avalado y abordado desde la perspectiva de las nuevas escuelas de investigación folclórica que comienzan a desarrollarse ya desde fines del siglo XIX y que plantean la valoración del mestizaje y el aporte de lo originario, aun cuando sitúan lo autóctono como algo perteneciente a un pasado histórico lejano y que estereotipan los procesos de sincretismo mediante la caracterización del personaje rural de la zona central. En segundo lugar, lo chileno entendido como lo que se debe construir apuntando a un futuro país evolucionado según parámetros etnocéntricos. Los discursos nacionalistas que anclaron el problema de la crisis nacional en la educación plantearon la necesidad de cambiar los parámetros de ésta, argumentando que no era válido trasladar modelos europeos a una realidad como la nuestra; sin embargo, no contemplaron las necesidades de la educación chilena considerando algún planteamiento del conocimiento popular; lo que necesariamente implica que desde su formación ilustrada conservaron aquello que era necesario para alcanzar un desarrollo de la nación. Esto último quiere decir que se pretende una cierta equivalencia cultural con Europa, definiendo siempre el problema del conocimiento y la formación basado en los parámetros de la alteridad hegemónica.

Ambas formas de plantear la idea de lo nacional interactúan y hacen parte del proyecto de desarrollo y, evidentemente, a pesar de la valorización de lo propio y del discurso de valorización interna y de autonomía, ambas jerarquizan el valor de los elementos culturales en juego en la construcción de la identidad nacional, favoreciendo la trascendencia y validez de la cultura.

En este punto el arte juega un rol fundamental puesto que entendido como manifestación cultural no exenta de carga ideológica, hace parte del continuo proceso de la invención de tradición⁸⁴. En el caso particular de Alfonso Leng, quien sostiene un discurso romántico nacionalista basado en los parámetros de la alta cultura, se trata precisamente de la construcción de un imaginario musical que evoca una idea de chilenidad, romántica, que tanto él como otros compositores importantes del período, en conjunto con artistas activos en otras disciplinas creativas, buscaron instaurar como un nuevo modelo a seguir en términos culturales.

Para comprender cómo se articula este conflicto y antes de pasar al problema específico del arte, es preciso en primer término abordar algunas de las líneas de pensamiento que marcaron y caracterizaron el período, y que nos aproximan a los diversos fundamentos ideológicos de los postulados nacionalistas en Chile.

Antonio Encina y Tancredo Pinochet anclan las problemáticas de la nación en la sobrevaloración tanto del capital como del pensamiento y la intelectualidad extranjera, principalmente europea. Encina considera un error la actitud imitativa e irreflexiva de los intelectuales chilenos, argumentando que imitar la realidad europea no da las claves para enfrentar la realidad económica local, ni de manera interna ni en cuanto a las relaciones internacionales. Plantea, por ende, un proyecto de autonomía, en cierto modo de independencia que al mismo tiempo resulta contradictorio si se considera que no aborda la idea del desarrollo de una política económica ni de desarrollo propia, sino que sólo se limita a reconocer la imposibilidad de quebrar el orden jerarquizado de las relaciones económicas con Europa.

A su vez, Nicolás Palacios culpa de la crisis moral a la desvalorización por parte de la élite respecto de lo que denomina como “el roto chileno” (figura mestiza que origina su visión de la raza ‘pura’ chilena), el cual sería el ícono representativo de la raza que a su vez es militarizada, austera y ‘no’ intelectual debido a sus orígenes araucanos y godos.

Esta visión que Larraín define como militar-racial de la ‘raza’ chilena, basada en la figura del ‘roto’ instalada por Palacios, es validada también desde el pensamiento de Roberto Hernández y Alberto Cabrero; y denota la actitud paternalista y

⁸⁴ Consultar entrada “Art and nationalism”, *Encyclopedia of Nationalism*. Editado por Alexander J. Motyl. Tomo II: *Leaders, movements and concepts*. San Diego: Academic Press, p. 29.

unidireccional desde la cual se aborda el auge y la valorización del mestizaje en el período. Por último, es importante considerar el pensamiento de Alejandro Venegas, quien centra el problema de la crisis nacional en la educación del pueblo y en los lineamientos oligárquicos y clericales de la misma. Sin dudas, los postulados de Venegas denotan ya el surgimiento de la cuestión social.

Vemos así como en general los postulados nacionalistas apuntan a enfrentar el estado de crisis del sistema oligárquico en el que se encontraba Chile hacia el centenario. No obstante, son necesarias ciertas precisiones.

En lo referido al problema de la cuestión social, si bien este concepto aparece en la discusión, tal como afirma Larraín en las palabras citadas más arriba y en conjunto con los postulados de Mouzelis, finalmente la coyuntura histórica incorporó a las clases medias a las estructuras de poder, pero más allá de los discursos populistas y de la aparición en la historia de los movimientos obreros, la culminación del proceso de construcción de estado que devino el cambio constitucional de 1925 dejó fuera los preceptos más revolucionarios y la clase política civil siguió anclada en los circuitos elitistas y en la clase media emergente que fijó su validez cultural en su asimilación de los parámetros de la alta burguesía.

Por otra parte, la idea del mestizaje principalmente abordada desde la perspectiva racial en los postulados de Palacios, Hernández y Cabrero, muestra por un lado la necesidad de incorporar el valor de lo originario en la construcción de la identidad nacional, empero, continúa constituyendo un valor jerarquizado, si se considera que elementos racistas persisten claramente, los cuales concuerdan con la permanencia de los preceptos culturales hegemónicos ‘externos’, aun cuando apelen a la valorización de lo propio.

Por ejemplo en el concepto del ‘roto chileno’, sobre todo en lo referido al rol que cumple el aporte araucano en relación al aporte godo en la conformación del estereotipo racial. Y más aún tomando en cuenta que el elemento constitutivo de origen local es el ‘araucano’ y no el ‘mapuche’, lo cual conlleva una distancia temporal con respecto a la raíz local del aporte colonizador.

Al menos algunos aspectos aquí descritos están presentes en el desarrollo de la idea y valorización del mestizaje desarrollada en el ámbito musical, entendido éste

no sólo de manera racial, sino también desde una perspectiva cultural a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, tal como veremos al analizar el rol del folclore en el desarrollo de las ideas nacionalistas en el contexto cultural.

Finalmente, si bien Tancredo Pinochet concuerda con Encina en lo referido a sus criterios anti-extranjerizantes, rescata contradictoriamente la hegemonía cultural extranjera, específicamente europea. Para él, el problema por un lado es económico, es decir, el estar sometido a intereses externos; pero por otro lado es educacional. Y en este punto, en primer término critica la primacía pedagógica de profesores europeos y, enseguida, plantea la necesidad de ‘europeizarnos’, esto es la necesidad de formar chilenos capaces de transformarnos en europeos y de esta manera devenir en un país equivalentemente desarrollado tanto en lo económico como en lo cultural.

Ahora bien, en cuanto al medio musical, hemos visto que existe una equivalencia respecto del rechazo a la influencia europea predominante hasta ese momento, cristalizada en lo musical en el desarrollo de la ópera y el bel canto, entendidos ambos como espacios superfluos y efímeros. Sin embargo, lo que finalmente establece el proyecto de desarrollo institucional musical llevado a cabo en nuestro país durante el período en cuestión, es igualmente extranjero, pero con un referente estético divergente: el romanticismo nacionalista germánico.

Esta actitud y búsqueda se relaciona en gran medida con la contradicción entre las críticas anti-extranjerizantes expuestas anteriormente y la validación al mismo tiempo, si bien no en algunos casos del sistema educacional europeo, sí de sus parámetros y características.

Tal como algunos de estos pensadores plantearon que era precisa una independencia del modelo dominante, al mismo tiempo postularon que el problema de la educación era el origen del conflicto de nuestra jerarquización como nación dentro del plano internacional de la música. En ambos casos, el problema era solucionable europeizando nuestro sistema educacional sin supuestamente pretender ser europeos. En otras palabras, no imitando, sino nivelando, es decir, asumiendo la búsqueda de una equivalencia que necesariamente pasa por una formación basada

una vez más en preceptos Europeos, conservando finalmente la validez de los parámetros culturales hegemónicos.

Al vincular las distintas aristas brevemente descritas sobre la configuración del pensamiento nacionalista en Chile a comienzos de siglo XX con los postulados de identidad nacional cultural predominantes y hegemónicos en la época, veremos que existe una fluida correlación entre ambos. Aún cuando se consideran elementos locales en la construcción de la identidad, éstos constituyen el aporte exótico o, en cierto sentido, el toque colorido y propio pero no el elemento desarrollado que le otorga validez. Por lo tanto, la hegemonía cultural perdura y se acentúa contradictoriamente dentro del mismo discurso nacionalista que busca, ya sea desde una perspectiva política, racial o cultural-educacional, precisamente lo contrario. Se trata de la adscripción de lo nativo-folclórico al devenir cultural del modelo occidental predominante.

Es en este marco que el folclor comienza a ser parte de nuestra historia cultural, como un elemento de interés para la nación en tanto corresponde al aporte local en la construcción de la chilenidad cultural, sin embargo, como hemos visto esto está planteado desde una postura hegemónica y políticamente anclada en la élite.

Es por esto que basándonos en el espacio intelectual del período, si bien quedan excluidos otros procesos que intentaron vincular lo nativo con el modelo de desarrollo predominante, es posible afirmar que el desarrollo de los primeros espacios vinculados al folclor lo abordan principalmente como un elemento que debe ser rescatado y resguardado para la posteridad, como un antecedente histórico cultural que es lejano en su vigencia y que hace parte del momento histórico articulado bajo parámetros propios de la cultura occidental. Y dado que lo nativo es un elemento que no conlleva el modelo a seguir, se da en el ámbito artístico y específicamente en el musical una disyuntiva respecto del rol del folclor en el desarrollo de la identidad estética chilena.

Así es posible homologar el conflicto entre la valorización del pensamiento local respecto de los preceptos europeos en la configuración del modelo educacional, político y cultural con el problema de la estetización de elementos étnicos en la

producción musical de tradición escrita en contraposición al desarrollo de una vanguardia musical pura.

b) La vanguardia como modernismo elitista.

En el contexto del comienzos de siglo XX, un tema importante a considerar es la inserción a la modernidad de los Estados Latinoamericanos, la cual plantea paradojas que no se pueden eludir para enfrentar el proceso cultural que atañe a Alfonso Leng.

García Canclini se pregunta “¿Cómo estudiar las culturas híbridas que constituyen la modernidad y le dan su perfil específico en América Latina?”⁸⁵ y trata, en primer término, el problema de la dicotomía entre lo ‘folclórico popular’ y lo ‘culto moderno’, planteando que:

“Tanto los tradicionalistas como los modernizadores quisieron construir objetos puros. Los primeros imaginaron culturas nacionales y populares ‘auténticas’; buscaron preservarlas de la industrialización, la masificación urbana y las influencias extranjeras. Los modernizadores concibieron un arte por el arte, un saber por el saber, sin fronteras territoriales, y confinaron a la experimentación y la innovación autónoma sus fantasías de progreso [...] La modernización disminuye el papel de lo culto y lo popular tradicional en el conjunto del mercado simbólico, pero no los suprime. Reubica el arte y el folclore, el saber académico y la cultura industrializada, bajo condiciones relativamente semejantes [...] Que el arte no es una cuestión estética: hay que tomar en cuenta cómo se la va respondiendo en la intersección de lo que hacen periodistas y críticos, historiadores y museógrafos, marchands, coleccionistas y especuladores. De modo semejante, lo popular no se define por una esencia a priori, sino por las estrategias inestables, diversas, con que construyen sus posiciones los propios sectores subalternos; y también por el modo en que

⁸⁵ García Canclini, 2001: 37.

el folclorista y el antropólogo ponen en escena la cultura popular para el museo o la academia”.⁸⁶

Inmediatamente el cuestionamiento de García Canclini nos posiciona en medio del conflicto en que se sitúa el lenguaje y discurso artístico de Leng. Pero aun más allá, volvemos al tradicional problema entre modernidad y tradición en la construcción de un referente identitario, del cual podemos deducir, concordando con el pensamiento de este autor, que en el contexto Latinoamericano desde luego ambas aristas no sólo no son excluyentes, sino que son interdependientes en la conformación de las problemáticas enmarcadas en el devenir histórico cultural.

La modernidad Latinoamericana, por tanto, se nos presenta como un elemento ineludible y complejo de abordar. Sin pretender dar respuesta o un enfoque definitivo a dicho problema, podemos decir que en el marco del proyecto de modernidad instaurado en Chile y que tendrá relación con las bases de todo lo comprendido por el período desarrollista, la vanguardia juega un rol legitimador, o bien un rol que García Canclini definiría como un modernismo destinado a la renovación enmarcada en el proyecto de modernidad.⁸⁷ En el caso chileno en particular y tal como hemos podido apreciar al aproximarnos a la actividad del grupo de Los Diez, se trata de un movimiento que llevó al máximo posible la búsqueda de la autonomía del lenguaje artístico en el que la estética era entendida como único recurso válido para definir un proyecto artístico nacional.

Evidentes son las contradicciones apreciables en este proceso, en el cual Pedro Prado, como principal precursor y exponente del grupo de vanguardia, impulsó un discurso nacionalista extremo, al mismo tiempo que los parámetros de validez estética bajo los que se articula la producción literaria, musical y artística en general del grupo son absolutamente correspondientes a los cánones europeos.

Esto se debe principalmente a la relación que existe entre el espacio social desde el cual se constituye el movimiento vanguardista, que es absolutamente elitista, con su carácter innovador y modernizador, que implica una búsqueda de renovación

⁸⁶ García Canclini, 2001: 38-39.

⁸⁷ García Canclini, 2001: 60.

cultural que es abordada desde la única perspectiva que la llamada cofradía podía hacerlo, la de la alta cultura.

No podemos olvidar que se trata de un movimiento desarrollado bajo el concepto del espacio social de la tertulia artística, y que en cuanto al caso particular de Alfonso Leng, que no es lejano a la realidad de los demás participantes de este tipo de actividades, se trata de una persona con una formación burguesa.

El principal elemento de distinción social es el educacional, pero esto no es referido únicamente al problema del acceso a la educación, sino a las características de la misma. La formación cultural de la alta burguesía chilena estaba fuertemente vinculada a Europa, tal como se desprende incluso del desarrollo del discurso crítico por parte de algunos de los personajes que hicieron parte de las distintas corrientes de pensamiento nacionalista del período, como por ejemplo Encina, quien, como ya hemos mencionado, responsabiliza en gran medida de las problemáticas de desarrollo cultural y social al traslado de los parámetros europeos a la realidad local por parte de los intelectuales, quienes evidentemente por motivos de acceso al campo cultural hegemónico sólo podían ser parte de la clase alta.

Por otro lado, en el contexto de la instalación del discurso vanguardista en la sociedad capitalina que protagonizó el grupo de Los Diez en relación a la elaboración de parámetros nacionalistas, sobre todo desde la perspectiva de los planteamientos de Pedro Prado y sus colegas literatos del grupo de Los Diez, se produce la contradicción de ser una producción cuyo origen cultural corresponde a la cultura europea occidental dominante que a su vez en cierto sentido sostiene tanto una postura crítica respecto de la aceptación de lo Europeo y/o de lo foráneo, al mismo tiempo que, valiéndose de sus recursos que finalmente hacen parte de la realidad local, estructura una propuesta de chilenidad desde lo artístico.

Al referirnos a la construcción de los discursos nacionalistas en relación al arte es indispensable abordar la definición de arte que se tiene en determinado contexto, debido a que es el mecanismo fundamental de abordar los lineamientos ideológicos, sociales e históricos que articulan la relación entre ambos. En este caso, se trata de un ideal de arte romántico, inspirado en el desarrollo de movimientos nacionalistas europeos. Dicha inspiración, además, es posible sólo en el ambiente de la alta

burguesía, que era la única con acceso a la cultura del viejo continente, elemento sustancial en su delimitación y jerarquización social, elemento que continúa hasta la actualidad actuando en gran medida como un elemento de distinción en la constitución de nuestra sociedad.

De esta manera, el tan aclamado planteamiento poético musical del compositor que grafica la “atmósfera chilena” desde lo musical se nos presenta como una construcción que se ancla en una serie de factores históricos, sociales y filosóficos. Factores que sitúan el discurso de Leng en la vanguardia, en los circuitos elitistas de la sociedad capitalina, inserto en un discurso nacionalista, validado por parámetros estéticos europeos.

Desde esta perspectiva, la definición de lo que es la “atmósfera chilena” se torna cada vez más compleja y se evidencia la relación existente entre los referentes estéticos (teórico-musicales), su marco ideológico y su relación con el devenir del discurso nacionalista y la búsqueda de una determinada identidad musical chilena.

c) La modernidad musical desde Alfonso Leng

“Bajo la dirección de Victor Tevah, la Orquesta Sinfónica de Chile presentó, primero, tres de las Doloras de Alfonso Leng, las números 1, 3, y 5, que entre las obras chilenas presentadas en este concierto se destacaron, indudablemente, por su calidad artística, por su autenticidad de inspiración, envergadura sensitiva, y, finalmente, por la sugerencia de su estilo, de elegíaca intimidad y cultura en la expresión de los medios, lo que adquiere en la obra de Leng, hasta aspectos de elevado contenido espiritual y emocional en un sentido más universal”.⁸⁸

Estas palabras de Goldsmith referidas al Primer Concierto Sinfónico del Centenario nos recuerdan una vez más la visión que se sostiene masivamente en el medio musical académico sobre Alfonso Leng: se trata de la expresión de una emocionalidad, íntima y personal, representación chilena fiel de la idealización de

⁸⁸ “Primer concierto Sinfónico del centenario” por Dr. A. Goldsmith, revista *Zig-Zag* 45/2329 del 12 de noviembre de 1949. Citado en González y Varas, 2005: pp. 200-201.

la figura del compositor romántico que representa lo propio, en este caso tanto lo que responde a su propia individualidad como lo ideal de lo chileno musical bajo lo que es entendido como ‘universal’.⁸⁹

Además del referente artístico general de comienzos del siglo XX que ya ha sido descrito y que cuenta como principal referente al grupo de Los Diez, en lo que concierne específicamente al medio musical, la idea de innovación estaba ligada al paso de la música romántica italiana, es decir el bel canto y la ópera, a la música instrumental de tradición germánica.

Desde este punto de vista es posible explicar por qué la música de Alfonso Leng, que está fuertemente ligada al postromanticismo alemán y que en definitiva responde a un lenguaje netamente postromántico, es considerada vanguardista. En el caso específico de la música, todo el proceso referido a la renovación del discurso del medio en el proceso vinculado a la modernización dice relación con esta ruptura, más que con una real vanguardia en un sentido estricto. Por lo tanto, la trascendencia de la producción musical de Alfonso Leng, en la que se basa la valorización de su legendaria ‘emocionalidad’ y ‘espiritualidad’, radica en la exacerbación del lenguaje propio de la tradición instrumental, apelando evidentemente a la idea de la autonomía del campo artístico y del predominio de la estética como referente de validación de la producción; en contraposición con el discurso musical, igualmente romántico, que prevalecía hasta ese minuto: el bel canto italiano.

En términos generales, es posible afirmar que los momentos de más agudo protagonismo de Leng en el medio musical chileno, en los que fue actor principal en lugar de referente, corresponden al período relacionado con el grupo de Los Diez. Es en este punto clave en el que mediante su producción instala el paradigma germánico. Y sin lugar a dudas, esto se puede apreciar fácilmente al ver las obras que en términos generales han quedado instauradas como principales referentes de su repertorio hasta hoy. Estas son precisamente el poema sinfónico *La Muerte de Alsino* y las cinco *Doloras*, ya sea en la versión para orquesta o en la versión para piano.

⁸⁹ Universalidad que es entendida desde la perspectiva del lenguaje estético, lo que nos sitúa una vez más bajo el paradigma romántico.

Sin embargo, si consideramos, por ejemplo, las *Doloras*, que como dijimos con respecto al grupo de Los Diez fueron una obra casi emblemática, resulta evidente que no se trata de una producción de vanguardia, sino neo-romántica.

Incluso si consideramos la obra que publicó en la revista Los Diez especialmente dedicada a la música, *Lied n°1* para piano solo, veremos que se acerca en términos formales y estilísticos a la idea del Lied instrumental romántico alemán. Una canción ternaria que en términos armónicos se mantiene perfectamente dentro de los cánones del sistema tonal y exagera la expresividad con la utilización del cromatismo y el sentido funcional de la armonía derivado del romanticismo germánico.

Insistiendo en este punto y tomando estas obras para piano, de confección sencilla y al mismo tiempo con tales atribuciones de importancia y trascendencia por parte de la historiografía musical oficial en Chile y el medio que la sustenta, podemos establecer, que en lo referido a la idea de vanguardia, la real innovación y revolución de Alfonso Leng no es otra cosa que el posicionamiento en el medio de la hegemonía de la música instrumental como marco estético referente para la construcción de una chilenidad musical divergente de la producción anterior, al menos en el campo de la música de tradición escrita, evidentemente.

Y en lo referido precisamente a la chilenidad, es decir, al desarrollo de un referente identitario, el marco teórico basado en los preceptos románticos germánicos orientan el pensamiento del compositor hacia una construcción que apela al desprendimiento de la realidad local y la instalación de un proyecto identitario musical basado en una búsqueda psicológica y emocional, tal como nos confirman las propias palabras del compositor: “El arte debe simbolizar no sólo los signos exteriores de un pueblo, sino principalmente sus características psicológicas, ya que estas son la traducción de su aspecto más noble”.⁹⁰

Esto se debe principalmente a que Leng entiende el sentido del arte y por supuesto de la música como espiritualidad. La música siempre dice ‘algo’ y él compone a partir de una íntima y personal necesidad de expresión⁹¹; por lo cual, la espiritualidad del arte planteada como religiosidad del mundo moderno y evolucionado apunta a una

⁹⁰ Leng, “Sobre el Arte Musical Chileno”, Revista Marsyas N° 4.

⁹¹ Entrevista efectuada en la Radio del instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

construcción de lo chileno basada en la individualidad de la genialidad creativa cuya máxima expresión es el arte autónomo. Este es precisamente el aspecto de innovación y revolución que instala el discurso estético-ideológico de Leng en el medio musical, más que la vanguardia en términos estrictamente musicales. Y lo lleva a aseveraciones tan radicales como plantear que:

“En nuestro país tenemos una cultura que no es ni incásica ni araucana, sino netamente Europea, y no podemos, dada nuestra existencia como entidad independiente, sustraernos a ella; pero debemos, sin duda, examinar si poseemos ya algunas características, no sólo americanas, sino aún chilenas (...).

La especificidad psicológica de nuestro folclore es de índole negativa para nuestra evolución (...).

La sobriedad, la expresión precisa, la ausencia de adornos inútiles, una cierta gracia oportuna, un tanto maliciosa pero de calidad, son características de nuestra alma chilena, franca, grande y noble.

La técnica de un arte es de patrimonio del mundo, como es el progreso, y puesta al servicio de estas características nos permitirá hacer un arte nacional sin limitaciones perjudiciales. Una obra bien realizada y verdaderamente chilena podría estar singularizada por la sobriedad, la expresión directa, la exclusión de adornos importados; un fondo grande, idealista, noble, lleno de fe y de esperanza, al cual se una a veces oportunamente la gracia maliciosa.

Evitemos ese maridaje, ese si es, no es de los aspectos folclóricos negativos que indican falta de vigor, relajación, flojera espiritual y moral. Lo que no impide que puedan aprovecharse estos aspectos ocasionalmente, como nota de color, como lo han hecho admirablemente en sus obras algunos de nuestros compositores. Debemos sí tener presente que no son los temas

los que reflejan el arte de una nación, sino el espíritu que le da vida, su constante psicológica”.⁹²

El arte de la nación, como espiritualidad del genio creativo, alejado de lo cotidiano, superficial, como si todo aquello alejado del campo intelectual y creativo no debiera hacer parte como algo positivo en la conformación de nuestra identidad. En un Chile ‘Europeo’, que debe elevar su espíritu mundano a un estado volátil de aquellos que como artistas parecieran reservarse la primacía y el privilegio de la emoción y la espiritualidad.

Posteriormente a la instalación de este paradigma, Alfonso Leng será sistemáticamente referente inexorable en el desarrollo de los acontecimientos relacionados con la construcción del espacio institucional oficial durante gran parte del siglo XX. Aun cuando la vanguardia musical que quedara en la historiografía musical oficial no corresponda precisamente a sus obras post-románticas, se expresó en el devenir de la producción musical de aquellos a quienes su planteamiento estético e ideológico musical influenció, los que a su vez construyeron el medio musical oficial argumentando la validez de su jerarquización y poder, partiendo de la base de estos preceptos.

⁹² Leng, 1957.

CAPÍTULO 4
PROYECTO DE DESARROLLO INSTITUCIONAL:
EL ROL DE ALFONSO LENG

“En los tiempos en que Leng tomaba la pluma para escribir sus ‘Doloras’, no había en nuestro medio una vida musical organizada como hoy en día; la enseñanza era rudimentaria, la vida de conciertos y la inquietud musical escasa. Sin embargo, hemos de pensar que para aquellos en quienes latía un llamado auténtico, una necesidad de expresión superior de una vida anímica poderosa, había de hallarse el eco, aunque fuera de unos pocos”.⁹³

El posicionamiento de Alfonso Leng como una figura referencial, como ya hemos visto, se basa principalmente en la instrumentalización de su discurso estético orientándolo hacia una determinada proyección de la institucionalidad musical.

Analizaremos en el transcurso de este capítulo el papel que jugó el compositor en el devenir del proyecto de institucionalización musical instaurado en Chile. Esto considerando dos instancias distintas: En primer término los acontecimientos previos a la Reforma del Conservatorio y el proceso de Reforma en sí. Y luego, estudiando su participación en el desarrollo de los espacios institucionales de la música chilena una vez establecidos los cambios acaecidos en la década de 1920. Es decir, dilucidando de qué manera (una vez operativos los cambios estructurales) Leng fue lentamente cristalizado como un referente artístico-musical y, por otra parte, cómo se posicionó su figura en las discusiones estrictamente referidas al devenir de la composición musical en Chile.

En reiteradas ocasiones a lo largo de este estudio hemos visto como se realiza la trascendencia del compositor.

Esto se lleva a cabo contrastando su discurso estético y producción musical, con una denominada ‘carente’, ‘limitada’ o ‘inconsistente’ situación del medio

⁹³ Letelier, Alfonso, “Leng en su producción pianística”, en RMCh N° 54, pp. 27-28.

musical en los momentos previos a la actividad de este compositor. Y por otra parte, enmarcando la actividad de sus contemporáneos, ya sean ‘hermanos decimales’ o compañeros de tertulias, como precursores de una búsqueda ‘épica’, personajes claves que otorgaron el espacio social necesario para que tal ‘antecedente’ musical como lo es Alfonso Leng fuese posible.

La historiografía musical oficial fue enfocada, desde comienzos del siglo XX, en el afán de construir un relato particular; aquel que buscó instalar en el imaginario del medio musical la idea que en los tiempos anteriores a la Reforma del Conservatorio del año 1928 -y del proceso que condujo a ello- no existía un espacio musical ‘serio’ y ‘desarrollado’. Se trata de una historiografía que anula y subestima el estado del medio preexistente y que lo hace sistemáticamente mediante la construcción de hitos históricos que devienen mitos a través del posicionamiento de personajes en cierto sentido ‘heroicos’, cuyo pensamiento, actividad y/o producción se adecuan al discurso instalado; es decir, el modelo germánico romántico analizado en este estudio del cual, ya hemos dicho, Leng es referente, lo que lo transforma en uno de sus ‘héroes’ históricos.

Pero al aproximarnos al desarrollo del espacio musical académico, resulta evidente que en el momento en que se instala el paradigma estético-musical, que predomina desde comienzos del siglo XX en nuestro medio musical, existía ya un aparato institucional desarrollado, el cual fue tomado por los autodenominados ‘mártires’ de nuestra historia musical y reestructurado. Es más, es precisamente este medio el que dotó de recursos musicales a quienes posteriormente lo declararon ‘inadecuado’, casi ‘inservible’, y terminaron por apropiárselo y transformarlo.

Tomemos en consideración los siguientes fragmentos:

“REPÚBLICA DE CHILE
MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA
Santiago, 26 de octubre de 1849

Considerando: que la cofradía del Santo Sepulcro, según aparece en la presente solicitud, se propone establecer una escuela de música y canto [...].
He venido a acordar y decreto:

- 1.- Se aprueba el establecimiento que propone la cofradía del Santo Sepulcro, de una escuela de música y canto, bajo la dirección del acreditado profesor Mr. Desjardins; y el gobierno toma bajo su inmediata protección este establecimiento.
- 2.- Esta escuela será la base del Conservatorio de Música que se establezca en Santiago [...]”.⁹⁴

“REPÚBLICA DE CHILE
MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA
Santiago, junio 17 de 1850

ESCUELA Y CONSERVATORIO DE MÚSICA

- 130.- Considerando que en Supremo Decreto de 26 de octubre se aprobó por el gobierno el establecimiento de una escuela de música [...] he venido en acordar y decreto:
 - I.- Se establece en esta capital una escuela o conservatorio de música [...]”.⁹⁵

De los decretos anteriores podemos presumir de antemano una tradición musical en los espacios eclesiásticos, ya que la actividad de la Cofradía del Santo Sepulcro provenía desde la colonia. Sólo por mencionar otros antecedentes previos al período republicano es ineludible hacer alusión a la actividad musical de los jesuitas en sus misiones evangelizadoras, y la fuerte tradición de la música catedralicia, sobre todo en la Catedral de Santiago.

Luego, como hemos visto en los documentos citados, para el año 1850 el Estado de Chile se hacía responsable de una ‘institución de educación musical’ que correspondería a lo que hasta hoy continúa siendo el Conservatorio de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Exactamente la misma institución

⁹⁴ Primer decreto gubernativo referido a la creación del Conservatorio Nacional de Música. Citado en Sandoval, 1911: 8.

⁹⁵ Segundo decreto gubernativo referido a la del Conservatorio Nacional de Música. Citado en Sandoval, 1911: 10.

que fue posteriormente reestructurada, amparando los discursos que negaron la existencia de un medio institucional proyectable, hasta la labor de la Sociedad Bach.

Para el año 1852 se publicaba en Santiago el primer número del Semanario Musical, editado por Isidora Zegers, José Zapiola, Francisco Oliva y José Alcedo. Publicación orientada a informar de las principales actividades artísticas en Chile y el extranjero, que sin dudas representa una iniciativa respecto del desarrollo de los espacios musicales en Chile.

Debemos sumar a esto la fuerte actividad de las Sociedades Filarmónicas, impulsadas por figuras ya mencionadas como lo son principalmente Isidora Zegers y José Zapiola, y el posterior desarrollo de las tertulias musicales, el cual ya ha sido mencionado en este estudio.

En 1909, según aparece en un documento citado en la Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música de Luis Sandoval, el Ministerio de Instrucción Pública decretó la creación de un *Consejo Superior de Letras y Bellas Artes*, el cual constaba de tres secciones: Una primera sección de *Letras y Arte Dramática*, una segunda sección de *Artes Gráficas* y una tercera sección de *Música*. Esta última estaría integrada por el Sub-secretario del Ministerio de Instrucción Pública, dos profesores o ex-profesores titulados en Chile o en el extranjero y por once personas de reconocida trayectoria en la música profesional.

En el año 1911, según la reseña recientemente citada, el Director del conservatorio era Carlos Aldunate, mientras que Enrique Soro figuraba como sub-director y director de la orquesta de la misma institución, la cual contaba además con la participación del músico Stefano Giarda, quien junto a Enrique Soro sería fuertemente criticado y expulsado del espacio institucional tras las gestiones de la Sociedad Bach y el cambio radical del paradigma institucional.

Ahora bien, afirmar que en Chile la enseñanza musical era “rudimentaria” y que la vida de conciertos y la inquietud musical “escasa”, nos parece una exageración por parte de Alfonso Letelier.

Pero claramente, los antecedentes históricos estaban a disposición de todos, por lo que la pregunta es ¿qué lleva a plantear que, paralelamente a la actividad de quien

inicialmente fue un aficionado, toda la actividad musical profesional que de hecho se desarrollaba en el mismo medio era inexistente?

Como ya se ha planteado, el discurso predominante en el grupo de Los Diez es fundamentalmente romántico y nacionalista, por lo que se ajusta al paradigma ideológico en el cual se ancla la institucionalidad musical chilena desde comienzos del siglo XX hasta la actualidad. Por lo tanto, la figura de Leng, como referente inherente al proceso de cambio de paradigma musical del lirismo italiano al nacionalismo germánico, constituye el recurso práctico mediante el cual se traslada desde el antecedente europeo el discurso nacionalista, basado en el paradigma del arte autónomo, buscando construir forzosamente una identidad musical nacional.

De esta identidad musical nacional se subentiende una identidad artística y cultural, además de un vínculo con los cambios vividos en el contexto del medio educacional; todo vinculado a las bases ideológicas culturales e históricas del desarrollismo en Chile.

Lo anterior denota hasta qué punto el discurso desarrollista y evolucionista tuvo como eje del referente cultural e intelectual una actitud tradicionalista y jerarquizada que hizo prevalecer los discursos decimonónicos, a pesar del desarrollo industrial y de infraestructura económica y empresarial, además de educacional, que de hecho hubo. Todo esto mediante uno de los principales recursos de los mecanismos de construcción de identidad dispuestos en Chile: el nacionalismo.

Finalmente, el medio artístico, inherentemente representativo del quehacer de los espacios elitistas decimonónicos, grafica de manera icónica esta situación; y Alfonso Leng, con su ‘sangre germánica’, ‘profundidad’ y ‘exacerbación’ extrema de la subjetivación en el entendimiento de lo musical, además de su excelente posición social, sería el ícono referencial y el medio de comunicación para establecer vínculos con la institucionalidad vigente, sin romper la correcta diplomacia en el trato ‘entre caballeros’.

El afirmar que Las Doloras de Leng se daban en un medio en el cual la música no tenía un desarrollo y una importancia elevados, implica obviar la producción de músicos profesionales con una producción de excelente calidad y tremendamente abundante, de los cuales mencionaremos como ejemplo a Enrique Soro. Mientras

Soro componía obras de gran formato, innumerables obras de cámara, y repertorio para piano solo cuya dificultad técnica (en términos compositivos y pianísticos) es considerable, se mitifica la producción de estas cinco piezas de carácter, cuyo valor musical no vamos a cuestionar, puesto que no es el objetivo ni la intención de este estudio, pero que sin embargo no representan un acontecimiento aislado en relación con la complejidad y profundidad del oficio de los músicos profesionales que sostenían el medio musical institucional hasta ese momento.

De esta forma, mediante el absoluto control del aparato institucional y sus recursos y a través de la mitificación de figuras como Alfonso Leng, se logró: cristalizar los parámetros nacionalistas, que anclaron los conflictos de identidad en el discurso musical académico hasta hoy en día; neutralizar el valor de la producción previa vinculada a los referentes italianos; instalar la tendencia a perpetuar una determinada escuela; mitificar el proceso de institucionalización instalado por aficionados y casi borrar de la memoria referencial el rol de los primeros verdaderos profesionales del medio musical chileno.

Evidentemente, el antecedente es anclado en el colectivo de Los Diez dentro del cual ya hemos planteado con cierto detalle el desarrollo del pensamiento nacionalista y romántico. Por lo que ahora pasaremos a revisar de qué manera este antecedente fue gestionado en el proceso de cambio vivido en la institucionalidad musical chilena durante la primera mitad del siglo XX, considerando que para el medio musical el referente de Los Diez se grafica principalmente en el personaje de Alfonso Leng.

Lo anterior se debe por un lado al entendimiento de las actividades del grupo de Los Diez y la Sociedad Bach como una continuidad por parte del medio musical oficial; y obviamente, a la activa participación del compositor en ambas instancias:

“Vicente Salas Viu dedicó varias páginas de su libro ‘La creación musical en Chile’ al caso colectivo de los hermanos García Guerrero, a quienes conocí muy de cerca, el doctor Daniel, excelente pianista, Eduardo, conferencista magnífico, desaparecido prematuramente, y Alberto, mi maestro. Eran

personas muy cultas, muy leídas y al día, estrechamente ligadas al histórico Grupo de Los Diez, cenáculo precursor de cuanta iniciativa haya existido en Chile a favor del arte y la literatura contemporáneos. Alberto García Guerrero, Hermano Decimal y colega de Alfonso Leng, constituyeron el auténtico enlace físico de la naciente Sociedad Bach con aquel privilegiado grupo. Nuestra hermandad Bach, sus ritos y ceremonias, proceden incuestionablemente de las que precedía el poeta Pedro Prado y sus nueve amigos”.⁹⁶

“Según lo ya manifestado, sea a través de Alfonso Leng o de Alberto García Guerrero, nos llegó la idea de tratarnos de hermanos conforme al uso de la cofradía estética de Los Diez”.⁹⁷

Habiendo ya revisado en detalle la participación de Leng en el grupo de Los Diez, es preciso mencionar lo que implicó su participación en la Sociedad Bach y en el desarrollo de su proyecto institucional. Consideremos las palabras de Domingo Santa Cruz:

“Si mañana establecen los premios nacionales en el campo científico estoy seguro que uno va a corresponder a nuestro amigo; y lo admitirá con mayor facilidad que el que hoy se le confiere. Sabe con complacencia que es un sabio de fama; no estoy seguro que admita a fondo aún lo que ha significado para la música chilena. Sin Leng no estaríamos hoy donde nos hallamos. No se habrían logrado las reformas y las creaciones institucionales que enorgullecen a Chile, ni aspectos en nuestra música que nos enaltecen [...] dificulto que en los anales de su profesión [odontología] vaya a ocupar un lugar más ilustre que el que le corresponde en nuestra Historia musical contemporánea”.⁹⁸

⁹⁶ Santa Cruz, 2008: 59-60.

⁹⁷ Santa Cruz, 2008: 66.

⁹⁸ Santa Cruz, 1957: 9.

Ya hemos planteado a lo largo de este estudio de qué manera la oficialidad del medio musical chileno ha posicionado a Leng en la historiografía musical y las palabras anteriores lo corroboran. Pero este discurso pronunciado por Domingo Santa Cruz con motivo del Premio Nacional de Artes otorgado a Alfonso Leng el año 1954 nos da luces mucho más profundas de la finalidad concreta que cumplió Leng como figura referencial en el proceso descrito.

Se trata, como ya hemos dicho, de un músico hijo de extranjeros inmigrantes (padre alemán y madre irlandesa), los cuales dieron el ‘privilegio’ a Chile de contar con este personaje que traía en sus venas el espíritu y la larga tradición musical en sus orígenes europeos. Lo cual hacía que el personaje en cuestión contara desde ya, en su ‘sangre’ y su ‘herencia racial’, con la ‘nobleza’ y ‘seriedad’ del ‘arte musical’, manifestación espiritual alejada de cualquier expresión ‘mundana’ o ‘banal’, tal como hemos visto en innumerables citas y referencias en la revisión de los antecedentes del discurso romántico en relación a su origen germano.

Alfonso Leng insistentemente planteó que su actividad musical era la de un aficionado. Indiscutiblemente un aficionado con un agudísimo conocimiento del oficio musical, no es objeto de este estudio desmerecer este punto; pero lo que importó al medio institucional no fue su carga curricular, puesto que en un círculo tan pequeño como el santiaguino, resultó fácil en el desarrollo de la historia oficial de la música chilena validar o anular próceres del arte musical. Lo que importó realmente al medio fueron las características filosóficas en las cuales se enmarca el pensamiento de Alfonso Leng y en definitiva fue este su aporte. Esto validado por ser un referente con un lazo sanguíneo directo con la tradición musical a la cual se apelaba como marco teórico para establecer el discurso nacionalista musical que fue instalado.

Institucionalmente, el nexo histórico entre el grupo de Los Diez y la Sociedad Bach, el cual señala una continuidad entre ambas agrupaciones, fue consignado a Leng, considerado como el padre portavoz del pensamiento del mensaje profético del grupo:

“La Sociedad Bach atrajo a Leng, porque, sin saberlo demasiado nosotros, establecía como una réplica musical de

aquella hermandad legendaria de Los Diez, cenáculo de avanzada, de donde tanto ha salido en el futuro [...] En Los Diez había ese ambiente de grupo casi oculto que, entre broma y serio, formó verdaderos apóstoles. Entre los que también nos llamábamos hermanos, los ‘hermanos Bach’, Leng fue uno de los que llegaba con inquietudes e ideas más amplias y generales que las que nos movieron en el primer instante a reunirnos para cantar música vocal del renacimiento [...] Su palabra serena, su profundo interés por la música y sus destinos, influyeron decisivamente en que nuestras veladas fueran, además de reuniones corales, una especie de academia en que se trataba de todo y en que se hacían proyectos”.⁹⁹

El párrafo anterior es referido a los primeros tiempos de la Sociedad Bach. En 1921, cuando Santa Cruz parte al extranjero, es Alfonso Leng quien toma la batuta de la agrupación y por lo tanto asegura su continuidad, al menos en el ámbito de la práctica musical. Al referirse a los orígenes de la Sociedad Bach en sus memorias, Santa Cruz señala que Alberto García Guerrero y Alfonso Leng (ambos hermanos decimales) “constituyeron el auténtico enlace físico de la naciente Sociedad con aquel privilegiado Grupo”¹⁰⁰.

Comenta de manera anecdótica que fue Leng quien impulsó a los coristas de la Sociedad Bach a estudiar solfeo y teoría¹⁰¹. Además de plantear que antes de su partida a París tuvo escasos contactos con los compositores chilenos, los cuales según él estaban aislados, y destaca en relación a esta situación la constante comunicación que sin embargo sí tuvo con Alfonso Leng, en los momentos en que componía “La muerte de Alsino”¹⁰², cuyo estreno se realizaría bajo la dirección de Armando Carvajal durante el período en que estuvo en París y era Leng quien se encontraba a la cabeza de la Sociedad Bach.

⁹⁹ Santa Cruz, 1957: 12-13.

¹⁰⁰ Santa Cruz, 2008: 61.

¹⁰¹ Santa Cruz, 2008: 107.

¹⁰² Santa Cruz, 2008: 76.

Cuando Domingo Santa Cruz volvió de Europa, Alfonso Leng organizó la bienvenida y convocó a una reunión a los antiguos y nuevos hermanos de la Sociedad Bach en la casa de la familia Echeñique Correa.

Posteriormente, el día 25 de diciembre de 1924, sería Alfonso Leng quien presidiría la Primera Asamblea General de la Sociedad Bach, que dio comienzo a su reestructuración e inició el camino al mayor y más violento cambio en la institucionalidad musical vivida en Chile durante el siglo XX.

Fue en esta asamblea en la cual devolvió la dirección de la Sociedad a su amigo Domingo Santa Cruz y participó desde entonces activamente en el delicado proceso de reforma de la institucionalidad musical que culminaría con la Reforma del Conservatorio Nacional de Música y su incorporación a la Universidad de Chile.¹⁰³

Si bien la figura fundamental del proceso es Domingo Santa Cruz, el rol de Alfonso Leng fue crucial. Es preciso hacer hincapié en que lo vivido en la institucionalidad musical durante la primera mitad del siglo XX se enmarca en un reducido círculo de caballeros pertenecientes a la alta sociedad principalmente santiaguina. Por esta razón, la posición social y los nexos que poseía Leng, además de su absoluto y natural despliegue en los códigos de relaciones sociales de la alta sociedad, fueron no sólo relevantes, sino indispensables:

“(…) esta reforma [Reforma del Conservatorio del año 1928], todos lo supimos, se debió en parte fundamental a la gestión personal de Alfonso Leng ante su amigo y ‘hermano decimal’, el escritor Eduardo Barrios, Ministro entonces de Educación. La importancia de este hecho fue capital, tanto, que antes de dos años, el Conservatorio era ya una de las Escuelas de la Universidad de Chile. No sólo intervino en la Reforma sino que participó en una serie de incidencias, hasta dramáticas, que la precedieron. Él, como hombre pacífico y sin ambición personal, procuró evitar rupturas, hizo cuanto pudo porque las

¹⁰³ Para una mayor profundización crítica sobre los alcances históricos de este proceso, consultar Peña, 2010.

cosas inevitables sucedieran sin acarrear odios. Por eso Alfonso Leng es el único miembro académico de la Facultad de Música de la Universidad de Chile que está en su lugar desde que la primera Facultad de Bellas Artes fue creada”.¹⁰⁴

Estas incidencias ‘dramáticas’ a las cuales hace referencia Santa Cruz son nada menos que los conflictos producidos entre él junto con los más altos miembros de la Sociedad Bach y las autoridades del Conservatorio, que estaban vigentes hasta el momento en que la Sociedad Bach iniciara su campaña contra el lirismo italiano y los músicos profesionales que regían la institución hasta ese momento y que, dicho sea de paso, habían sido sus profesores.

Leng, según se desprende de las palabras de Santa Cruz, era un ‘verdadero caballero’ de alta sociedad, con la capacidad diplomática de negociar los acuerdos con los músicos que fueron exiliados del medio oficial. Fue el portavoz oficial del proceso.

Un ejemplo fundamental de esta situación son las negociaciones con Enrique Soro en las cuales Leng fue intermediario. Durante el período previo a la Reforma del Conservatorio, en el proceso mediante el cual se elaboraron los diversos Decretos-Ley relacionados con la enseñanza musical y que fueron posibles sólo gracias a las características del momento histórico, Leng fue parte del selecto grupo de personas que decidieron a puerta cerrada en la oficina del Ministerio de Relaciones Exteriores de Domingo Santa Cruz, los cambios que debían efectuarse por el bien de la música en Chile.

Así hizo parte, por ejemplo, de una reunión efectuada el 2 de noviembre de 1925 en dicha oficina, donde se diseñó la propuesta de reforma al sistema de enseñanza musical que se llevaría al Ministerio y en la cual fue designado como encargado de informar y mediar las relaciones con Enrique Soro, quien evidentemente no había sido invitado a la reunión, pues dicho encuentro no tenía relación con el aparato institucional musical:

¹⁰⁴ Santa Cruz, 1957: 17.

“En ese mismo día de difuntos, 2 de noviembre, apenas terminada la Sesión del Consejo de la Sociedad, pedimos a Alfonso Leng, cuya serenidad era proverbial, que telefonara a Soro para concertar una entrevista [...] Soro nos esperaba entre amable y sentido. Hubo que explicarle la urgencia, los días contados que había para una gestión de la envergadura proyectada. Leyó atentamente el Acuerdo de la Sociedad Bach y asintió en que muchos puntos coincidían respecto de cosas por él reiteradamente solicitadas [...] pasada ya media noche nos despidió diciendo que conversaría el asunto con su gente y que nos daría una respuesta en su oficina del Conservatorio.

Cuando di cuenta de nuestra gestión al Subsecretario, aprobó plenamente lo hecho. Le entregamos una copia del acuerdo de la Sociedad y aseguró sería bien recibido en el Gobierno y creía aun también en la Universidad.

El 3 de noviembre, con el propio Enrique Bahamonde redactamos la solicitud de la Comisión Técnica que estudiaría el Decreto-Ley y que debería llevar nuestras firmas conjuntamente con la de Soro”.¹⁰⁵

Si retrocedemos un poco en este capítulo y recordamos la Reseña del Conservatorio Nacional de Música escrita por Luis Sandoval, tendremos por antecedente que las autoridades del conservatorio ya venían haciendo las mismas quejas respecto de la infraestructura del conservatorio a las autoridades, con la finalidad de obtener los fondos para mejorarlas, y que existiría un razonable programa de estudios, tanto en todos los instrumentos como en las principales áreas teóricas, además de una orquesta y un coro.

Todas las actividades de la sociedad orientadas a sabotear la institución oficial desarrollaron un medio musical paralelo, es decir, intentaron hacer una orquesta, hicieron su propio conservatorio y mediante la publicación de la Revista Marsyas

¹⁰⁵ Santa Cruz, 2008: 199.

iniciaron una propaganda en contra del conservatorio, sus autoridades musicales y su lineamiento italiano.

Evidentemente, ante la oportunidad legal que ofrecía la inestabilidad política del momento, y contando con la experticia de Santa Cruz, quien curricularmente no era músico, sino abogado, la Sociedad Bach diseñó el Decreto-Ley al cual se hace referencia en el párrafo citado más atrás. Dicho decreto decía las mismas cosas que se señalan en los documentos que se encuentran en la Reseña Histórica del Conservatorio, pero además, desprestigió el cuerpo académico y los lineamientos estéticos de las principales figuras del conservatorio, restándoles validez por su tradición italiana e introdujo cambios destinados a incorporar a la oficialidad a su propuesta de desarrollo.

Es razonable, por tanto, que Soro haya estado en absoluto desacuerdo de dar la espalda a todo su equipo de trabajo por satisfacer la demanda de un grupo en su mayoría de aficionados, entre los cuales se encontraba uno de sus alumnos, el cual no era considerado por él como un músico aventajado. Peor aún, se le estaba pidiendo que aceptara la imposición de una sociedad formada por un grupo de amigos con excelentes redes sociales que a puerta cerrada y usufructuando de sus contactos gubernamentales, imponían un cambio radical que dejaba fuera a las personas de oficio, a cambio de darle un cargo con un nombre importante.

En esta ocasión fue precisamente Alfonso Leng el mediador entre Soro y Santa Cruz, según este último relata en sus memorias. Pero claramente Soro no estuvo dispuesto a ceder ante tal actitud. Su negativa fue en vano, puesto que la propuesta fue presentada en el Ministerio firmada por la Sociedad Bach, que para lograr su acometido hizo mover sus vínculos sociales entre los cuales estaba el ex-hermano decimal de Leng en el Ministerio de Educación.

Para el año 1926 los esfuerzos estuvieron abocados a la defensa del Decreto-Ley N° 801, el cual había sido archivado sin llegar a término. Esta vez las gestiones se realizarían, según Domingo Santa Cruz, en la Comisión Mixta del Parlamento, “aprovechando la campaña *pro reforma universitaria*”¹⁰⁶. El primer paso de la Sociedad fue involucrarse en el movimiento estudiantil mediante el profesor y

¹⁰⁶ Santa Cruz, 2008: 227.

pianista Alberto Spikin, donde se organizó el *Congreso Nacional de Reforma Integral de la Enseñanza Pública*, en junio de 1926.

Un mes más tarde, Carlos Humeres y Domingo Santa Cruz encabezaban la XX Comisión, de *Enseñanza Artística*. En el marco de estas gestiones se estableció como condición la incorporación de la Sociedad Bach como parte jerárquicamente equivalente respecto de las organizaciones propiamente universitarias y, producto de dichas negociaciones, se incorporó, además de las dos personalidades ya citadas, a los dos principales consejeros de la Sociedad: Pedro Humberto Allende y Alfonso Leng.

Finalmente, este fue uno de los recursos utilizados para gestionar dicho Decreto-Ley que sería posteriormente aprobado. Si bien es cierto, dicho Decreto buscó respaldo financiero estatal para el desarrollo del medio musical, también estableció bases y fue clave en el desarrollo de los acontecimientos que condujeron a la reforma del Conservatorio.

En diciembre de 1927 Eduardo Barrios, hermano decimal, íntimo amigo de Alfonso Leng, tomó el Ministerio de Educación. A esta fecha ya se había logrado firmar un acuerdo con Enrique Soro (negociaciones en las que, como hemos visto, Leng fue siempre el mediador oficial), quien como Director del Conservatorio Nacional de Música firmó un pacto que daba espacio a un proceso de reforma “gradual y pacífica”.¹⁰⁷

El mismo mes de diciembre se firmaron dos decretos, de los cuales el más importante es el N° 7500, en el cual se estableció la Reforma Educacional. Dicho decreto fue derogado con el cambio de ministro cuando asumió Pablo Ramírez en noviembre de 1928, pero inmediatamente reasumió su cargo Eduardo Barrios, Alfonso Leng y Domingo Santa Cruz reanudaron las conversaciones, claramente, preparando el proceso que venía en camino.¹⁰⁸

El ministro Barrios organizó una comisión que debía estar incorporada por personas de reconocida experiencia en el ámbito musical. Es así como los integrantes del grupo aparecen divididos por Santa Cruz en dos bandos: Por el lado

¹⁰⁷ Santa Cruz, 2008: 262.

¹⁰⁸ Santa Cruz, 2008: 263.

de la oficialidad del Conservatorio estaban Enrique Soro, Fernando Waymann, Carlos Debuysère y María Luisa Sepúlveda; mientras que como representantes de la Sociedad Bach (que para el momento, luego del fuerte aparato de marketing impulsado mediante sus publicaciones, conciertos y gestiones sociales y políticas, era parte ineludible del espacio musical aun cuando fuera simplemente una organización de melómanos) estaban Alfonso Leng, Próspero Bisquertt, Armando Carvajal y Domingo Santa Cruz.¹⁰⁹

La primera de las dos reuniones que tuvo esta Comisión de Reforma pasó sin mayores inconvenientes; pero en la segunda reunión, una vez acordado el marco legal de la Reforma, el Ministro Barrios manifestó su intención de llevar a cabo el proyecto mediante el cambio de la dirección del Conservatorio, según relata Domingo Santa Cruz:

“El Ministro Barrios, en forma muy amable dijo que su deseo era cambiar la dirección del Conservatorio y, como en modo alguno pensaba perjudicar a un hombre del valer y significación de Soro, le ofreció una Cátedra, bien pagada, de composición, con un sueldo aun superior al que había tenido como profesor”.¹¹⁰

Como es de esperar, la reacción de Soro fue negarse absolutamente a la serie de cambios que se le imponían, los cuales evidentemente respondían a una afinidad de intereses y perspectivas que estaban establecidas y conversadas de antemano.

La reacción de la Comisión de Reforma, según nos cuenta Santa Cruz, ante la salida de Enrique Soro de la sala de reuniones fue una insistente demanda por parte del Ministro de “persuadir al Maestro”¹¹¹. La misión recayó una vez más en Alfonso Leng.

De esta manera, mediante dos reuniones de dudosa transparencia y con Alfonso Leng como principal elemento de diplomacia entre los personajes expulsados y aquellos que se apropiaron de la institucionalidad, Enrique Soro fue finalmente

¹⁰⁹ Santa Cruz, 2008: 264.

¹¹⁰ Santa Cruz, 2008: 264.

¹¹¹ Santa Cruz, 2008: 265.

expulsado, debido a que la reunión prosiguió sin él, es decir, sin la mayor autoridad de la institucionalidad musical del momento y sin duda uno de los músicos de mayor oficio en nuestra historia musical, firmándose el reglamento que denominaba a Armando Carvajal como nuevo Director del establecimiento. Las relaciones sociales y políticas habían logrado impulsar un proceso de Reforma a nivel Estatal, dejando el engorroso trabajo de tranquilizar a Enrique Soro, al principal referente de *nobleza, caballerosidad y sensibilidad* de la historia musical chilena en el siglo XX: Alfonso Leng.

Estos fueron los mecanismos mediante los cuales funcionó el proceso de Reforma del año 1928. El uso indiscriminado de Decretos-Ley, figura legal arbitraria y dictatorial dispuesta por Alessandri en medio del proceso de cambios políticos. Además de un indiscriminado abuso de las relaciones sociales y políticas vinculadas al aparato estatal, sumado al manejo teórico de los recursos legales de Santa Cruz. Pero tal como Santa Cruz afirma, todo esto no hubiese podido ocurrir sin los adecuados contactos y oportunas intervenciones de Alfonso Leng.

Una vez establecido el orden institucional que en cierta medida perdura hasta hoy, la labor de Alfonso Leng continuó siendo trascendental para la puesta en marcha de cada iniciativa del proyecto institucional de la Sociedad Bach, tal como describe Santa Cruz:

“Ascendidas las cosas musicales a un nivel que antes no habían conocido, se provocó la natural reacción. Gentes hubo que no comprendían el por qué de estas mutaciones y que les atribuían los más mezquinos propósitos. Hubo críticas ante el gobierno y el parlamento. Nuestro amigo vino nuevamente a ayudarnos con su palabra persuasiva y con el prestigio que su categoría profesional le daba. Leng estuvo entre los fundadores de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, fue Vicepresidente de la Asociación Nacional de Compositores cuando ésta se fundó y su Presidente más adelante en varios períodos. En los momentos en que la vida musical chilena requirió la estabilidad en los organismos de conciertos, los compositores acordaron tomar parte activa en las

actividades parlamentarias. Alfonso Leng fue de los que batalló con nosotros por el Instituto de Extensión Musical. Pocos años más tarde, en 1944, tuve yo el placer muy grande de abrazar a mi nuevo colega, Decano de la Facultad de Odontología, y desde ese momento, no necesito decirlo, las Bellas Artes tuvieron un Decano más. Bastaría con recorrer las sesiones del Consejo Universitario para ver las innumerables oportunidades en que Alfonso Leng fue nuevamente nuestro hermano colaborador [...]”.¹¹²

El párrafo anterior está referido al rol de Leng en el desarrollo de los acontecimientos históricos y en este contexto menciona su participación en la Asociación Nacional de Compositores (ANC). Dicha asociación tiene su origen de manera turbulenta, pues aparece en oposición a la organización preexistente llamada Sociedad del Nacional de Compositores, la cual tenía, en teoría, objetivos equivalentes.

El rol de Alfonso Leng, entendido como gestor de la ANC y también como referente para la misma, es trascendental. Para abordar el vínculo que existe entre la figura de este compositor y el desarrollo de la ANC veremos, primero, el papel que cumple en términos de la instalación del nuevo paradigma estético respecto a sus relaciones sociales y profesionales, para luego abocarnos a lo referido a la configuración y desarrollo de dicha asociación.

Leng hizo parte del comité de la Sociedad Bach encargado de la publicación de la Revista Musical de la agrupación: Revista Marsyas. Dicha publicación fue uno de los instrumentos utilizados para ejercer presión pública sobre las actividades del Conservatorio, además de una herramienta para criticar y demoneizar el lirismo italiano.

Ya se ha citado en el transcurso de este estudio el artículo de Leng publicado en la Revista Marsyas, de carácter fuertemente Nacionalista, en el cual es fácilmente deducible su discurso estético-ideológico.

¹¹² Santa Cruz, 1957: 17.

Si la identidad es el elemento clave del proyecto cultural (como veíamos más arriba), el desarrollo de las características particulares de cada compositor corresponde al punto de intersección entre lo que se entiende como desarrollo del medio musical *chileno* y la configuración de su identidad *artístico-musical*, en relación al devenir del discurso individual de cada compositor y la construcción de su identidad creativa personal.

La pregunta entonces se dirige a definir ¿Qué es la música chilena? O ¿Qué hace que una cierta música sea chilena? Y por ende ¿Qué determina que un músico sea entendido como un músico chileno?

Estos cuestionamientos nos enfrentan a una discusión que el círculo de compositores chilenos sostiene hasta el día de hoy. Cómo construir el ‘yo’ desde el proceso creativo musical y a partir de esto cómo lograr que ese ‘yo’ sea ‘chileno’.

“Todo lo que compone Leng suena “a Leng”, ¿No es el mejor elogio para el agraciado con un Premio, tan exiguo anotado sobre un cheque, pero tan dilatado en la significación para el Arte en Chile?”.¹¹³

La búsqueda de esta idea de identidad creativa es inherente al cultivo del arte, pero Alfonso Leng se nos presenta ya en el año 1954, cuando obtuvo el Premio Nacional de Arte, como un ser sublime, que por la sencilla razón de su instinto espiritual posee esta característica de manera innata.

Ya hemos visto cómo era considerado, vinculando su origen familiar a sus lineamientos románticos germanos en términos estéticos. Él corresponde, de hecho, a la idealización de la subjetividad en la figura del genio creativo en el medio local. Por lo tanto, ahora nos abocaremos más profundamente en su discurso estético para vincularlo a la manera en que se fue formando la figura del compositor y cómo esto se relacionó con la aparición de una nueva colectividad de compositores.

Recordemos las palabras de Leng en el artículo mencionado más arriba, cuando plantea que el deseo del Estado Chileno de fomentar el arte “es de índole

¹¹³ Urrutia, 1957: 71.

nacionalista”¹¹⁴. Esto quiere decir que, en tanto el arte constituye un *medio de expresión*, para él es válido como un mecanismo de construcción identitaria de manera consciente. Ahora bien, este impulso nacionalista, es decir, de configuración de identidad cultural chilena, está enmarcado en los parámetros estéticos especificados en el capítulo referido al pensamiento romántico. Es decir, que la subjetivación del individuo primará por sobre las manifestaciones comunes; y la seriedad en conjunto con la exacerbación del sufrimiento, la nobleza mesiánica y la sensibilidad, las cuales asumirán una jerarquización moral por sobre las manifestaciones cotidianas.

Profundizando un poco más en el fundamento ideológico de esta idea, el concepto de arte desde sus orígenes se desarrolló mediante el paso de la ‘primacía del gusto’ (como elemento de distinción social) a la ‘primacía cultural y moral’. Entendemos este cambio conceptual según lo explica Barrico:

“Ideológicamente, la expresión música culta nace ahí. Nace para dar cuenta del repentino salto con el que una cierta tradición musical se coloca por encima de las demás (...). Hasta entonces, en el fondo, servía muy bien para definir esa tradición la bella fórmula del siglo XVI de música reservata, elegante modo de sancionar una dorada separación social. Pero el modelo beethoveniano eleva esa vocación elitista por encima de las prosaicas demarcaciones de censo o de sangre. La música culta es la música reservata de una humanidad que se proyecta más allá del deleite y que viaja por los derroteros del espíritu (...). Siglos de refinado oficio se convirtieron de golpe en arte”.¹¹⁵

Y dado que Leng es en muchos sentidos la referencia local al perfil del ‘genio’ artista beethoveniano, su postura respecto de la definición correcta de lo chileno en el contexto de la creación musical docta se opone, tal como ya hemos visto en este estudio, radicalmente al uso de referentes originarios en la producción musical.

¹¹⁴ Leng, 1927.

¹¹⁵ Barrico, 1999: 20-21.

Al producirse el traspaso de este paradigma estético-moral europeo al entorno local tiene una serie de consecuencias:

- La legitimación definitiva del estatuto de la estética como único marco aceptable en las discusiones dadas en el medio artístico-musical.
- La consecuente exacerbación del lineamiento estético más ortodoxo, el cual apunta a la canonización absoluta de la producción instrumental.
- A consecuencia de lo anterior, se argumenta toda la batalla contra el lirismo italiano, estigmatizando también toda la producción de este estilo vinculada a la incorporación de elementos locales, tales como zamacuecas de salón, etc.
- Se condena y estigmatiza lo local, entendido esto como folklore, asumiendo que la configuración de lo nacional deviene de los espíritus según estos parámetros más evolucionados y no de manifestaciones corrientes de la cultura popular.

Todo lo anterior considerando que, según el propio Leng, “el arte nacional debe simbolizar no sólo los signos exteriores de un pueblo, sino principalmente sus características psicológicas”, dado que:

“[...] un arte basado en el folklore popular representa sólo una parte de la nación, muy digna de tomarse en cuenta, pues es la que constituye la gran mayoría. Sin embargo, si consideramos las grandes producciones musicales de las naciones europeas, veremos que, en Francia, por ejemplo, los autores que hoy son los más representativos, Ravel, Debussy, no han tomado como fuente de inspiración la canción popular, sino que han inventado un arte musical aun con elementos de países lejanos del oriente, elementos que al ser tematizados por el espíritu de esos autores, se hacen franceses, por cuanto les saben imprimir el sello del alma de su patria [...]”.¹¹⁶

¹¹⁶ Leng, 1927: 117.

Para Leng, claramente los referentes más trascendentales son Francia y Alemania, cuyos grandes genios son para él “nacionalistas en el sentido más elevado”, puesto que representan el ‘espíritu de sus naciones’. Enseguida plantea, tal como en el capítulo dedicado al nacionalismo, que Chile posee una cultura netamente europea. Lo interesante de esta evidentemente refutable afirmación es que es utilizada como argumento para plantear que la búsqueda de identidad musical debe basarse en la supremacía espiritual amparada bajo el estatuto de la estética.

Nuestro folklore es ‘deficiente’, según Leng, porque sus características psicológicas son depresivas, por ende lo que correspondería al alma y la espiritualidad de esa respetable mayoría de la población es deprimente, poco estimulante, carente de iniciativa.

Ahora bien, recordemos el capítulo en que mencionábamos raudamente las distintas líneas de pensamiento que se relacionan con la idea de identidad del ser chileno a comienzos del siglo XX y veremos que lo anterior concuerda plenamente con el posicionamiento de la figura del ciudadano popular como un ser poco reflexivo, triste, depresivo incluso en sus actividades de fiesta, cuya espiritualidad es negativa o cuando menos ineficiente para la sublime expresión del ‘alma chilena’; esto sin importar si se trata de la idea del ‘roto chileno’, o de la representación del personaje rural graficado en la figura del huaso de la zona central, o entendida bajo los preceptos identitarios de la postura militar-racial de la identidad nacional. Todos estos modelos se ajustan a las afirmaciones anteriores.

Por esto, para Leng, sólo unos pocos privilegiados con almas nobles tenían la capacidad de mostrar de manera artística la verdadera alma nacional, de la cual quedó exenta sin cuestionamientos la otrora ‘respetable’ mayoría.¹¹⁷

Al respecto, Domingo Santa Cruz plantea lo siguiente:

“Pedro Humberto Allende, íntimo de Leng, había enarbolado la bandera nacionalista, con técnicas allegadas al impresionismo francés y a través de libros que Leng le dio a

¹¹⁷ Leng, 1927.

conocer, tenía, casi por dogmas las teorías armónicas de Hugo Riemann [...].

Alfonso Leng sostiene que el arte, en este caso la música, debe simbolizar no sólo los signos exteriores de un pueblo sino principalmente sus características psicológicas, ya que estas son la traducción de su aspecto más noble. Previene luego del peligro folklórico que, aún cuando representa una parte de la nación muy digna de tomarse en cuenta, ha conducido, por ejemplo a España, olvidando las venerables tradiciones de Victoria, Cabezón y demás compositores del pasado, a un arte exterior en el que el grabo y chulerías con todos los giros árabe-andaluces, sus eternas jotas y guitarras, acarrea un pasado fardo cuyo aparato colorista y falso, descorazona, se halla lejos del alma grande española. No condena Leng del mismo modo el caso de los rusos, que han sabido llegar más adentro de lo musical; pero el ejemplo alentador lo ve ante todo en Francia y Alemania, cuyos grandes maestros, aún cuando se aproximen a lo vernáculo, o a influencias extra-europeas, saben pasar estos ingredientes por tamices sutiles de sus propias características psicológicas; así convierten todo en inconfundibles expresiones de sus países.

Chile, así se creía entonces, era pobre de folklore; éste, además, tendía hacia una tristeza deprimente y fatalista ¿Qué más da? ¿Qué tanto será? La música debía reflejar mejor la sobriedad, la expresión maliciosa, pero de calidad, propias del alma chilena franca, grande y noble. Estas palabras de Alfonso Leng produjeron honda impresión pero no enojos, porque, eran oportunas advertencias del genial autor de *La muerte de Alsino*, quien reconoció que la técnica de un arte es patrimonio universal y con cualquier lenguaje puede traducirse lo que a una nación da vida: El espíritu y su constante psicológica”.¹¹⁸

¹¹⁸ Santa Cruz, 2008: 255.

Ahora bien, el espíritu y su constante psicológica, válido para los preceptos instalados bajo el referente musical e ideológico de Alfonso Leng, corresponde al de aquellos que encuadraban su producción artístico-musical, bajo sus referentes estéticos.

Profundizando un poco más en el significado de la reciente afirmación, queremos decir que, por ejemplo, la actividad musical previa al proceso de cambio iniciado por la sociedad Bach que se acepta y mitifica, es el de las tertulias en las cuales se desarrollaba esta idea del arte, mientras la música de salón cercana al medio italianizado fue caracterizada como liviana, limitada y no representativa del espíritu elevado del alma chilena.

Podemos decir también que mientras el uso del folklore era condenado, se avalaba la producción de Pedro Humberto Allende, como una excepción comparable a la destreza con que próceres como Beethoven, Wagner, Debussy o Ravel representaban el alma de Alemania y Francia, aun cuando incorporaran elementos originarios puesto que tenían la capacidad de convertir todo en expresiones de sus países. Esto mientras en otros casos, el valor de cierto tipo de producción, como por ejemplo toda aquella música de salón que incorporó ritmos o tuvo propuestas alusivas a la música tradicional, fue desmerecido.

Curiosamente, Pedro Humberto Allende era detestado por Enrique Soro, quien lo consideraba un ‘modernista atolondrado’.¹¹⁹ Lo cual denota que finalmente los conflictos establecidos entre ambos bandos responden netamente a una argumentación de diferencias estéticas.

El problema sustancial es por un lado que a través del uso y abuso del aparato institucional la historia escrita por el grupo triunfador ha, prácticamente, eliminado de la historia oficial las posturas divergentes, mencionándolas a lo más como los obstáculos hábilmente sorteados en su camino. Pero por otra parte, el conflicto principal es el problema ético e ideológico que conlleva la cristalización de una única postura que se sustenta en la anulación de cualquier otra alternativa. Como ya hemos visto, en el caso chileno consiste en la validación cultural de un proceso

¹¹⁹ Se pueden encontrar referencias de esto en las memorias de Domingo Santa Cruz (Santa Cruz, 2008), en las actas de la Sociedad Bach y en las actas de las dos reuniones de la Comisión de Reforma organizada por el ministro Eduardo Barrios.

histórico que posiciona geopolíticamente a la nación de manera subordinada, aun cuando sostenga un discurso de desarrollo.

Finalmente, una vez legalizado el proceso de reforma y establecida la nueva institucionalidad, se puso en marcha el proyecto de desarrollo institucional. Se emprendió la lucha por el Instituto de Extensión Musical en el que Leng participó, sobre todo en sus inicios, haciendo parte del proceso de la Ley N° 6696 que permitió su financiamiento y siendo uno de quienes sugirió parte de la plana administrativa a comienzos de su gestión.

Se realizaron una serie de intervenciones vinculadas con la educación musical en Chile, se diseñó el sistema de Premios por obra como incentivo al desarrollo de la composición en Chile, lo que de paso terminó por jerarquizar y cristalizar la figura del compositor en el medio musical como la cabeza de la pirámide del arte musical.

Y ante todo esto, probablemente el último bastión de resistencia, por existir de manera institucionalizada y vigente de aquellos quienes divergían del discurso oficial, estuvo en la Sociedad de Compositores Chilenos, a la que la colectividad reformista, ahora instalada en el poder, respondió con la creación de una entidad paralela que sustituyó a la anterior: La Asociación Nacional de Compositores (ANC); de la cual Alfonso Leng fue presidente en varias ocasiones y donde su figura fue finalmente cristalizada.

Tal como aparece en el memorial de la ANC, el origen de esta institución radica en las problemáticas judiciales acaecidas entre los disidentes de los lineamientos oficiales que hacían parte de la institución y Armando Carvajal. En medio de un conflicto judicial en el que se acusó a Armando Carvajal de malversación de fondos públicos por intermedio de la Asociación Nacional de Concursos Sinfónicos. En estas circunstancias, la figura del compositor, recientemente posicionada de manera aceptable en el seno de la sociedad chilena de primera mitad del siglo XX gracias a la profesionalización del oficio musical mediante la Reforma de 1928 y la propaganda y difusión realizadas por Los Diez y la Sociedad Bach en todo

el proceso que condujo a ello, se vio públicamente trastocada. Esto llevó a que el grupo de compositores próximos a los lineamientos institucionales tomara la decisión de crear un nuevo organismo, según dice Santa Cruz, “con autoridad y prestigio, actuara en nombre de ellos [los compositores] y los representara tanto en el país como en el extranjero”.¹²⁰

Según señala Rodrigo Torres en el Memorial de la ANC, el carácter de la institución puso “énfasis en aplicar un criterio de selección de sus miembros basado en el oficio y calidad de las obras de los postulantes”¹²¹, citando luego al cronista de la Revista de Arte que se refirió al nacimiento de la institución diciendo que “No bastará haber escrito música ni tener en carpeta algunos bailables o piezas de salón, será necesario acreditar conocimientos y una obra a la altura de lo que en el mundo se entiende por compositor”.¹²²

Aquello que para los miembros de la ANC se entiende por compositor, deviene del paradigma antes descrito, instalado en los procesos acaecidos en la alta sociedad santiaguina desde el grupo de Los Diez, pasando por la Sociedad Bach y hasta culminar con la institucionalización definitiva de su pensamiento.

De esta forma, una vez pasados los tiempos difíciles en los que era preciso instalar, como hemos visto, de facto una nueva institucionalidad, ya no importaba continuar difuminando los problemas, considerados y narrados ya casi de manera anecdótica, en los cuales Alfonso Leng fue de tan sustancial ayuda; sin embargo, sí era preciso reforzar los fundamentos estético-ideológicos anteriormente descritos. Proceso en el cual el rol de la ANC es fundamental, ya que sustenta la figura icónica del discurso musical instaurado: el compositor.

Finalmente es importante insistir en la característica mediadora de Leng, como personaje de la historia musical chilena del siglo XX. Leng fue moralmente posicionado como ministro de Fe. Hemos visto ya, de qué manera sus relaciones sociales fueron sustanciales a la hora de gestionar los asuntos políticos y legales que

¹²⁰ Citado en Torres, 1988: 17.

¹²¹ Torres, 1988: 21.

¹²² Citado en Torres, 1988: 21.

dieron paso a la nueva institucionalidad; y aunque en menor medida, esto continuó funcionando más adelante.

Como ya mencionamos, Leng estuvo en la organización de la plana directiva del Instituto de Extensión Musical. Y también formó parte de quienes actuaron como testigos y testimonios de Fe una vez que comenzaron los conflictos con dicha institución. Dichos conflictos respondieron principalmente a las acciones de resistencia de los músicos disidentes del aparato oficial, que intentaban a cualquier precio evitar el total monopolio del medio institucional y sobre todo de los recursos estatales destinados a la música.

Otro elemento clave en el posterior desarrollo de los acontecimientos es el de su actividad como Decano de la Facultad de Odontología en el Consejo Universitario. Sin duda alguna, Domingo Santa Cruz fue certero al afirmar que la Facultad contó entonces con dos Decanos, lo cual en términos prácticos se tradujo en dos votos en el Consejo Universitario; y por ende, un más fácil acceso a la monopolización del medio musical institucional.

Cuando existía ya un desfase generacional entre él y los nuevos músicos y compositores, continuaba absolutamente al tanto del devenir de los acontecimientos; lo que se grafica el comentario de Santa Cruz respecto de la advertencia de Leng en lo referido al conflicto con Armando Carvajal. Según Santa Cruz, Leng fue uno de sus leales amigos que lo previno de la intención de Carvajal de sacarlo del puesto de Decano, diciéndole que se valdría de los medios que le otorgaba la nueva colectividad política a la cual pertenecía: El Partido Comunista.

Se trata del mismo Armando Carvajal quien fuera director del Conservatorio tras la salida de Enrique Soro, el mismo que defendieron en el marco de los conflictos legales que dieron origen a la ANC, el mismo que inicialmente consideraron como un prócer más de la batalla épica por la música chilena; y sin duda, alguien que una vez institucionalizado el proyecto pretendió ir más allá, o al menos desde una perspectiva diferente, en lo referido a la masificación y democratización del arte de lo que era previsible por personajes como Santa Cruz o Leng; lo que evidencia que el tono a-político en el cual se enmarcaba su discurso tenía un límite anclado en el rol social del músico, la música y su devenir histórico-político.

Todo lo anterior denota que el fuerte movimiento de cambio institucional, acaecido desde comienzos del siglo XX, se basó estética e ideológicamente en preceptos que fueron referenciados en Alfonso Leng, además de haber sido en parte contruidos y defendidos por este compositor; quien es históricamente considerado sin problematizar su rol en el proceso histórico, sino, muy acorde con sus propios preceptos ampliamente compartidos por sus compañeros de fila (sean hermanos decimales o camaradas de la Sociedad Bach), haciendo referencia a su espiritualidad y su discurso estético.

CAPÍTULO 5
VÍNCULO ENTRE EL DISCURSO Y
LA PRODUCCIÓN MUSICAL

5.1 *La Muerte de Alsino:* ícono de Leng en la música chilena del siglo XX

“Todo para mí ha sido soledad;
ha caído como una maldición este vuelo limitado.
Alas que no pueden llevar más lejos que ellas mismas...”.

(Alsino)

A juicio de Vicente Salas Viú, si hay una obra en la música chilena en el siglo XX, especialmente representativa del espíritu de un determinado período y cargada de significación histórica, esta es *La muerte de Alsino*.¹²³ Escrito entre noviembre de 1920 y febrero de 1921¹²⁴, este poema sinfónico¹²⁵ constituyó uno de los gestos más relevantes del movimiento de Los Diez y de lo que por entonces se entendía como “música modernista” en el país. Heredera de Skriabin, Wagner, Debussy, Mahler y Richard Strauss, Salas llega a afirmar que su estreno en 1922 constituye una fecha clave para la “evolución” de la música contemporánea en Chile, pues es ahí donde se “cierra una etapa”, dando “ancho cauce a la renovación de nuestro ambiente musical”.¹²⁶ A propósito, podemos leer algunas palabras de la prensa de aquel entonces:

¹²³ Salas, 1957: 19.

¹²⁴ Entrevista efectuada en la Radio del instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

¹²⁵ El ‘poema sinfónico’ es un género musical instrumental que tiene como finalidad el expresar emociones, imágenes o una trama perteneciente a un texto literario. Generalmente está constituido por un solo movimiento y su forma depende casi siempre de la estructura del texto musicalizado.

¹²⁶ Salas, 1957: 19.

“Obra eminentemente poética, obra aristocráticamente distinguida, intelectual y emocional, a la vez, de factura exquisita y de deliciosa coloración orquestal, marcará una época en el arte chileno –digo mal–, en el arte americano. Con ella nuestra música entra en el período de completa madurez”.¹²⁷

De este modo, deducimos que dentro de la producción sinfónica de Leng –compuesta de una “Fantasía para piano y orquesta” (1936) y de transcripciones que el mismo compositor realizó de algunos trabajos para piano solo–, esta obra constituye el hito más relevante.

En la portada de la partitura podemos leer:

A Pedro Prado y al Dr. Enrique Arancibia
dedica fraternalmente
Alfonso Leng H.

“La muerte de Alsino”

Comentario sinfónico al poema
de
Pedro Prado
1920

Se estrenó en Mayo de 1922 bajo la dirección
del Mtro [Maestro] Armando Carvajal
y
en 1942 bajo la dirección del Mtro Eric Kleiber¹²⁸

¹²⁷ C. Silva Cruz, ““La muerte de Alsino”: Poema sinfónico de Alfonso Leng”, El Mercurio (Santiago), 21 de mayo, 1922, p. 9.

¹²⁸ Edición del Instituto de Extensión Musical (IEM) de la Universidad de Chile. La acotación entre corchetes es nuestra.

La obra toma forma a partir de la novela *Alsino*, de su “hermano decimal” Pedro Prado (Premio Nacional de Literatura, 1949), plasmando, en comunión con el ideal romántico, un fin expresivo que aúna elementos tanto sonoros como literarios.

Alejada de los esquemas criollistas, la novela –llamada en algunos casos “poema novelesco” o “novela poemática”– se abrió hacia una tendencia temática poco habitual para el contexto de la producción literaria de entonces. Si bien, el escenario es el campo chileno de la zona central, principal tópicus de la novela criollista, este constituye solamente un punto de partida para una proyección narrativa distinta a la del realismo social o el descriptivismo pintoresco. En este caso, Prado extrapola personajes “reales” –campesinos de la región del Maule– en arquetipos bucólicos ligados más bien a una interpretación mitológica desde la óptica romántica.

Pedro Prado terminó de escribir su novela el 29 de septiembre de 1920¹²⁹, siendo publicada poco tiempo después. En ese momento, la revista *Zig-Zag* indicó que esta novela era quizás la más original producida en la lengua española, destacando su excepcionalidad respecto a la literatura anterior:

“Alsino, en la cual, dicho sea desde luego, se encontrará la mezcla más singular de elementos que, por lo general, no marchan juntos: mezcla de realismo y de fantasía, de emoción y de humorismo, de abstracción y de sentido de lo concreto, de universalidad y de colorido local, de lirismo y de trivialidad, de claridad y de oscuridad, de simplicidad y de complicación, y quizás de muchas cosas más aun”.¹³⁰

Tomando el arquetipo mítico de Ícaro¹³¹, *Alsino* cuenta la historia de un joven campesino chileno de ese nombre, quien está obsesionado con la idea de volar. A

¹²⁹ http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=alsino

¹³⁰ Citado en: http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=alsino

¹³¹ En la mitología clásica, Ícaro es hijo del arquitecto Dédalo, constructor del laberinto de Creta, y de una esclava. Fue encarcelado junto a él en una torre de Creta por el rey de la isla, Minos. Dédalo consiguió escapar de su prisión, pero no podía abandonar la isla por mar, ya que el rey mantenía una estrecha vigilancia sobre todos los veleros, y no permitía que ninguno navegase sin ser cuidadosamente registrado. Dado que Minos, el rey, controlaba la tierra y el mar, Dédalo se puso

raíz de varios intentos de realizar su sueño cae de un árbol, quedando gravemente enfermo y desarrollando una joroba a consecuencia del golpe. Acto seguido, Alsino abandona su hogar sin rumbo fijo, comenzando un período de vagancia y aprendizaje - en el cual también desarrolla una compenetración íntima con la naturaleza-, llegando finalmente a descubrir que aquella joroba que tanto malestares le trajo era la que daría nacimiento a un par de alas. Alsino, entonces, vuela por sobre valles, ríos y montañas, causando el asombro pero también el pánico y violencia de los lugareños, viviendo una serie de desamores e incomprensiones. Cierta día -ya ciego y no sin antes haberse accidentado nuevamente-, Alsino emprende vuelo hacia un delirante ascenso hasta una altura vertiginosa, “dos veces mayor que la que alcanzan los últimos cóndores”, para luego dejarse caer en un rapidísimo descenso que lo lleva a morir brasas por el roce con la atmósfera.

Gabriela Mistral llegó a referirse a la obra en sus *Recados*:

“En un año que un crítico llamara “de gracia”, a causa de esta obra, Prado publicó su “Alsino”, novela fantástico—realista que recuerda alguna vez a Goya en la revoltura de los materiales del verismo y la fantasía, si bien la narración salubre y fresca del chileno no contiene ninguno de los morbos morados de “Los caprichos”.

a trabajar para fabricar alas para él y su joven hijo Ícaro. Enlazó plumas entre sí, empezando por las más pequeñas y añadiendo otras cada vez más largas, para formar así una superficie mayor. Aseguró las más grandes con hilo y las más pequeñas con cera, y le dio al conjunto la suave curvatura de las alas de un pájaro. Ícaro, su hijo, observaba a su padre y a veces corría a recoger del suelo las plumas que el viento se había llevado, y tomando cera la trabajaba con su dedos, entorpeciendo con sus juegos la labor de su padre. Cuando al fin terminó el trabajo, Dédalo batió sus alas y se halló subiendo y suspendido en el aire. Equipó entonces a su hijo de la misma manera, y le enseñó cómo volar. Cuando ambos estuvieron preparados para volar, Dédalo advirtió a Ícaro que no volase demasiado alto porque el calor del sol derretiría la cera, ni demasiado bajo porque la espuma del mar mojaría las alas y no podría volar. Padre e hijo entonces echaron a volar.

Luego de un tiempo de vuelo, el muchacho comenzó a ascender como si quisiese llegar al paraíso. El ardiente sol ablandó la cera que mantenía unidas las plumas y éstas se despegaron. Ícaro agitó sus brazos, pero no quedaban suficientes plumas para sostenerlo en el aire y cayó al mar. Su padre lloró y lamentando amargamente sus artes, llamó Icaria al lugar del trágico desenlace.

Casi todos los pueblos tienen su “niño novelado” magistralmente: España, el Lazarillo anónimo e insuperable; Suecia, el “Nils Holgersson” de Selma; Inglaterra, el lindo Peter Pan de James Barrie. Nosotros recibimos de Pedro Prado nuestra carne infantil en el “Alsino” y se la agradecemos en cuanto a criatura de ficción, de que los pueblos necesitan tanto como de las de carne y hueso...

El tema era bastante espinoso: no se conducen lado a lado como rieles la crudísima verdad rural y un lirismo de tercer cielo; el choque suele sentirlo el lector y le duele si es envenenado en naturalismos, porque él quiere retardarse en la narración realista y le duele al lector engolosinado en fantasmagorías, porque él quiere demorarse en los puros “himnos” de la embriaguez icárea. Una profesora norteamericana me hacía la crítica de la narración con el primero de esos reparos, sin dejar de reconocer que se trataba de una novela en grande.

Había ensayado ya el escritor con tan buena fortuna el manejo de la realidad parda, que pasaría sin dificultad del “Alsino” al “Juez rural”, novela sin injertos líricos, de prosa decididamente llana. La naturalidad del tono, la observación meticulosa y honrada, la racionalidad del asunto, el sentimiento empapado de una humanidad al margen de los humanitarismos románticos, hacen de ella una de esas pequeñas obras maestras que, como el “Camarero”, de Chmelev, por estar hechas en un gris voluntario, al parecer no hacen furor, pero quedan incorporadas al suelo eterno de una literatura”.¹³²

Estructurada en cinco partes, la novela desarrolla en cada una de ellas algunas situaciones vivenciales predominantes. La primera podría ser resumida por la caída de Alsino; la segunda, por la revelación y el vuelo; la tercera, aventura, tempestad y soledad; la cuarta, el pánico, prisión, el amor infructuoso y la vagancia; y la quinta

¹³² Citado en: http://www.profesorenlinea.cl/Biblioteca/Mistral_Gabriela/Prosa/Pedro_Prado.htm

y última, la muerte, punto desde el cual se deduce que Alfonso Leng configura su “comentario sinfónico”. Es entonces desde aquella muerte del héroe desde donde se plantean interrogantes que recapitulan sus procesos vividos: ¿Debe ser entendida su muerte como una derrota, como un suicidio desesperado e irracional por parte de un ser sensible y desadaptado? ¿O acaso es posible abstraer el plano tangible para entender la muerte de Alsino como la redención de los valores y vivencias terrenales mediante el sacrificio entendido como una ofrenda trascendente? Considerando los arquetipos y dinámicas estéticas expuestas a lo largo de este trabajo, decididamente nos quedamos con la segunda opción, desde la cual podemos apreciar el sentido romántico y hasta esotérico de vivir la espiritualidad.

Según Salas Viú, el hecho de que Alsino sea un “héroe que participa a la vez de los rasgos de un Ícaro y de un Ariel chilenos” dio pie a que Leng tomara este “doble carácter” del protagonista, interpretando en sonidos “no las peripecias de su aventura, sino el símbolo que representan”.¹³³ En este sentido cabe redundar que efectivamente la obra no deviene en un “programa”, es decir, no narra o sugiere con música el acontecer de diversas situaciones pertenecientes a la novela de Prado, sino más bien, intenta ofrecer el equivalente sonoro a los tópicos desarrollados en la novela:

“Se describen hechos espirituales y no acontecimientos episódicos: si alguna descripción existe es la de sucesivos estados de espíritu. Y, sobre todo, la orquesta canta un himno al ansia de liberación, a la huída de la materia que anida en el fondo de lo humano. De aquí, ha dicho un comentarista certero de la obra, arranca el poder fascinador que ejerce este poema sinfónico, sublimación de las inquietudes que se agitan vagamente en el fondo oscuro de la subconciencia y que surgen en ciertos momentos a la superficie en un arranque heroico de energía deslumbrante, para luego desplomarse en un ademán de suprema resignación.

¹³³ Salas, 1949: 14.

Porque el final de Alsino, como el del Ícaro griego, como el de todos los grandes soñadores, es la derrota”.¹³⁴

Escrita para 66 ejecutantes, *La muerte de Alsino* requirió de una instrumentación muy difícil de reunir en aquel entonces. Además de las tradicionales secciones de cuerdas frotadas, maderas y percusión, la obra requería de un arpa, de 4 cornos, 3 trompetas y 4 trombones (uno de ellos trombón bajo). Por otra parte, cabe mencionar que la obra posee considerables pasajes de dificultad técnica y una duración aproximada de 20 minutos. En efecto, Leng declaró que la obra fue escrita libremente, con todos los elementos técnicos requeridos por su proceso creativo, puesto que él pensaba que finalmente la obra no llegaría a ser ejecutada.¹³⁵

Cabe recordar que el país no contaba por entonces con una orquesta profesional dedicada principalmente al repertorio sinfónico, sino solamente con la perteneciente al Teatro Municipal, la cual se encontraba obviamente ligada al repertorio operático italiano. Las presentaciones sinfónicas efectuadas hasta ese entonces requerían la participación de músicos de la mencionada orquesta, además de otros de diversa procedencia, como por ejemplo las presentaciones efectuadas con estudiantes del Conservatorio Nacional de Música o derechamente con agrupaciones de músicos aficionados.¹³⁶ Sin embargo, independiente de la realidad descrita, cabe detenerse a reflexionar que la afirmación de ‘pensar que la obra no llegaría a ser ejecutada’ dice relación con la visión desacreditadora por parte del sector reformista con respecto a la escena musical de aquel entonces.

Así, y siempre dentro de esta visión que desacreditó gran parte de la labor musical efectuada en Chile hasta entonces, Santa Cruz hace referencia a la ‘realidad’ que merodeó el proceso de composición de la obra en cuestión. Rescatamos un fragmento de sus *memorias*:

¹³⁴ Salas, 1949: 14.

¹³⁵ Entrevista efectuada en la Radio del instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Cabe aclarar que constituía un hecho común por aquel entonces el que compositores chilenos se resignaran a no poder escuchar en una orquesta real sus composiciones.

¹³⁶ Para una introducción al panorama de la creación sinfónica chilena de principios del siglo XX, consultar Salas, 1957: 24-25 .

“De música chilena oí poco antes de mi viaje a Europa. Los compositores vivían terriblemente aislados. Con Alfonso Leng tuvimos estimulantes contactos. Eran sus días atormentados en que componía el poema sinfónico *La muerte de Alsino*, sobre el libro de Pedro Prado; solía invitarme a una casa muy vieja que ocupaba con una tía, justamente en la poética cercanía de la iglesia de Santa Ana, en la calle Catedral. (...). Vi el piano vertical color caoba con las muestras de los dientes de este músico-dentista que, en un raptó de desesperación, había mordido el instrumento. ¡Esto era único! *Alsino* estaba hecho, en borradores de piano que Alfonso me tocaba y cantaba como lo hemos hecho los compositores no ejecutantes. Pero era bello, era magnífico”.¹³⁷

Como ya se mencionó con anterioridad, una vez terminada la composición el siguiente paso fue encontrar a un director de orquesta que Leng considerara capaz de comprender el ‘espíritu’ de la obra. En consecuencia, el compositor recurrió a la persona de Armando Carvajal, entonces segundo violinista de la orquesta del Teatro Municipal. En una entrevista realizada por Pablo Garrido para la revista *Zig-Zag*, publicada el 15 de julio de 1943, Carvajal cuenta de su experiencia iniciática con esta obra:

“En marzo de 1921 llegaba yo a la capital, después del fracaso rotundo de una gira operática a Cuba; se me apareció, de repente, mi amigo Alfonso Leng. Traía una partitura flamante: “*La Muerte de Alsino*”, sobre los últimos capítulos del libro de Pedro Prado. ¡Deseaba que YO la estrenase! Le hice presente lo que ambos sabíamos: ¡yo no había dirigido jamás! Pero Leng insistió, diciéndome: “Trate de probarse”, ¡y me dejó con la partitura en las manos! Estas palabras me despertaron curiosidad y me movieron a buscar la forma cómo probarme. Pronto, en casa del Dr. Amenábar –ese gran devoto de la música–, estaba dirigiendo un selecto grupo orquestal de aficionados. Me probé

¹³⁷ Santa Cruz, 2008: 76.

y me sentí capaz de dirigir una Sinfónica de verdad. Trabajé un año en la partitura, con el compositor, y luego todo empezó a tomar forma. Así fue como, el 22 de mayo de 1922, dirigí un Concierto por primera vez, presentando “La Muerte de Alsino”, de Alfonso Leng, “El Aprendiz de Brujo”, de Paul Dukas, y la “Séptima Sinfonía”, de Beethoven”.¹³⁸

Una vez programado el estreno de la obra para el día 20 de mayo de 1922 en el Teatro Municipal, cuenta Leng que, ya escogido Armando Carvajal como director de orquesta, se dispuso de algunos músicos pertenecientes a orquesta del mencionado teatro, con los cuales se trabajó a lo largo de 11 ensayos. Considerando los contactos del compositor y la importancia con que se anunciaba el estreno en cuestión, se logró la contribución de los músicos, quienes, según Leng, rebajaron sus remuneraciones con tal de sacar adelante tal empresa.¹³⁹

El evento contó con una importante gestión mediática. Se invitaron periodistas, críticos, compositores y personalidades necesarios para proyectar aquel ideal de arte y su consecuente sistematización institucional.¹⁴⁰ Fue tan grande el apoyo de la prensa, tanto antes como después del estreno, que años después Carvajal, en una entrevista publicada en la revista *Pro Arte* (1951), declaró que la respuesta ante tal evento resultó algo “inesperado”, pues “nunca la prensa santiaguina había dedicado tanto espacio a un hecho artístico. Se hizo una propaganda sensacional”. Acto seguido, Carvajal indica que en el día del estreno, el Teatro Municipal presentaba un “aspecto de gran fiesta. Estaba allí ‘todo Santiago’”.¹⁴¹ Es más, aparte de documentarse un lleno absoluto en las localidades del teatro, también se menciona la repetición íntegra del concierto, efectuada con igual éxito y con la presencia de altas autoridades diplomáticas –incluido el presidente Arturo Alessandri Palma– el siguiente jueves

¹³⁸ Garrido, 1943. Cabe mencionar aquí que la fecha de estreno de la obra tuvo lugar el día sábado 20 de mayo de 1922, y no el día 22 del mismo mes, como se indica en esta entrevista.

¹³⁹ Al respecto, consultar la carta de agradecimiento a los músicos redactada por Armando Carvajal y publicada en el diario *La Nación* el día Lunes 22 de mayo de 1922 (ver anexo).

¹⁴⁰ Entrevista efectuada en la Radio del instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

¹⁴¹ Entrevista realizada por Daniel Cruz, revista *Pro Arte* n° 132 (viernes 11 de mayo de 1951, pp. 1-6).

25 de mayo, en el marco de las celebraciones oficiales del gobierno chileno ofrecidas a Argentina con el motivo de su fiesta de independencia.¹⁴²

De este modo, resultan evidentes las repercusiones ocurridas dentro del ambiente artístico ‘moderno’. Jorge Urrutia Blondel llegó a mencionar que la obra produjo un “gran revuelo y entusiasmo, especialmente en la juventud, que veía concretarse allí muchos de sus ideales y pensamientos”¹⁴³; mientras Santa Cruz registra en sus memorias que:

“La importancia que tuvo el estreno de “La muerte de Alsino” fue extraordinaria; sólo pueden medirlo los que estuvieron presentes en esta revelación que sacudió el ambiente musical. En el “Alsino” hay una autenticidad expresiva de enorme vuelo, a la manera de los poemas de Strauss, pero con un material de mejor calidad, con giros y armonizaciones que eran desconocidos y que acercan a nuestro compositor a la obra de Scriabin, músico ruso que por ese entonces era ignorado por completo en Chile. “Alsino” reveló en Leng un compositor de gran vuelo y en Armando Carvajal un director de orquesta de sólida categoría. Con “Alsino” la música chilena salía de la moda italiana y adquiriría un tono universal, que nos distinguiría en adelante. Este poema sinfónico nos ha influido a todos los que hemos escrito con posterioridad”.¹⁴⁴

Resulta interesante destacar la visión de Santa Cruz al afirmar que *La muerte de Alsino* provoca la “salida” de la música chilena de la “moda italiana”, adquiriendo entonces un “tono universal”. En otro pasaje de sus memorias, Santa Cruz hace referencia al estreno en cuestión, destacando la buena recepción de la crítica y alabando el desempeño de Carvajal como director, haciendo además referencia

¹⁴² Para sustentar esta información se consideró la revisión del mes completo en los cuatro periódicos de mayor circulación en el Santiago de aquel entonces: **El Mercurio**, **La Época**, **La Nación** y **El Diario Ilustrado** (consultar anexos).

¹⁴³ Urrutia Blondel, 1934: 18.

¹⁴⁴ Santa Cruz, 1957: 16.

a otros estrenos sinfónicos en el país, concluyendo que “todo eso, sin embargo, parecía obscurecido por el fulgurante éxito de la obra de Leng, auténtico poema sinfónico, en la línea de Strauss y con lenguaje que de golpe nos entroncaba a lo alemán y hasta con Scriabin”.¹⁴⁵

A modo de conclusión, evidentemente estamos hablando de una operación que conllevó intenciones y alcances mucho más amplios de lo que tradicionalmente se entiende por ‘obra musical’. Por lo mismo, considerando su ‘gran formato’, sumado al nivel de proyección que alcanzó gracias a las gestiones mencionadas, no resulta aventurado definir *La muerte de Alsino* como la primera obra relevante y emblemática para el quehacer de la escena reformista y modernista en Chile, la cual, como hemos comprobado, definió para aquel sector el comienzo del ‘verdadero’ arte nacional. Muy ejemplificadora resulta la frase pronunciada por Daniel Cruz en la revista *Pro arte* en 1951, el cual llega a afirmar que, luego de una revisión de la prensa de aquel entonces, “casi todos los críticos de la época terminan su comentario de aquel histórico concierto con estas palabras: ‘Al fin Chile produce un Director de Orquesta y un Compositor. Podemos estar orgullosos’”.¹⁴⁶ Una sencilla revisión del anexo de los artículos de prensa de este estudio pone en cuestión tan tajante afirmación.

Cerramos así con palabras de Vicente Salas Viú, las cuales recapitulan, desde su mirada por supuesto, las repercusiones mencionadas de *La muerte de Alsino* en el medio musical chileno:

“El primer poema sinfónico chileno, el escrito por Alfonso Leng, ¿no alcanza así otra dimensión más, sobre cuanto lo distingue, al ser el punto de partida, o el impulsor, de un aspecto de la música artística chilena que tanto relieve tiene? Agréguese que “La Muerte de Alsino” fija una constante de lo poemático en la música chilena que se prolonga hasta nuestros días (hasta “Los Sonetos de la Muerte” y “Aculeo” de Letelier), para medir en toda

¹⁴⁵ Santa Cruz, 2008: 108.

¹⁴⁶ Frase citada en la entrevista realizada por Daniel Cruz a Armando Carvajal en la revista *Pro Arte* n° 132 (viernes 11 de mayo de 1951, p. 6).

su trascendencia el influjo que ejerció y que ejerce sobre la creación musical del país. Esa constante de lo poemático en la música chilena es su inclinación hacia la descripción de sentimientos o de situaciones psicológicas en la misma medida que rehúye la “pintura exterior”, como dijo Beethoven en el epígrafe famoso de la Sinfonía Pastoral.

(...). “La Muerte de Alsino”, que fue sin duda una revelación para los compositores jóvenes en el año de su estreno, establece esa posición ultrasubjetiva a que nos referimos repetidamente en el poematismo sinfónico chileno. Por supuesto, mucho más perceptible en los músicos que son fieles también a la estética de Leng en su radical expresionismo de raigambre wagneriana, con el acopio de un lenguaje armónico-orquestal que parte de allí igualmente. Aunque, en los más avanzados, se le sumen aportaciones personales o de corrientes posteriores de la música universal que no dejan tan al desnudo aquel substrato”.¹⁴⁷

5.2 **Lieder: desarrollo del paradigma romántico**

“El Lieder con palabras, según veremos más adelante, es la forma ideal para nuestro compositor, pues aquí encuentra el terreno preciso en donde desarrollar sus probabilidades dramáticas. En todos ellos la voz es tratada con gran sobriedad y pureza, como cantinela que fluye necesariamente de los enlaces armónicos, puros o figurados.

Naturalmente, nada de oropel y brillo vocales del “canto por el canto” y, ante todo, música”.¹⁴⁸

Alfonso Leng compuso *Lieder*¹⁴⁹ a lo largo de su carrera desde 1911 hasta 1965. Utilizando textos principalmente en francés y en alemán, con la excepción

¹⁴⁷ Salas, 1957: 25-26.

¹⁴⁸ Urrutia Blondel, 1934: 16.

¹⁴⁹ Utilizamos la palabra en alemán por la connotación estética que tiene. Como veremos en esta breve aproximación a la producción de Lieder de Leng, se trata de una perspectiva desde la cual se entiende la música vocal igualmente como música ‘pura’, de ninguna manera homologable a la

de dos Lieder en castellano con textos de Gabriela Mistral (*Alma Mía* y *Cima*), corresponden a una manifestación práctica de los parámetros estéticos que priman en el discurso del compositor.

Al referirnos al Lied, por una parte nos encontramos directamente con la problemática de la relación entre el texto y la música, lo que nos abre una perspectiva analítica distinta para abordar la música y el pensamiento de Leng; y por otra parte, nos enfrentamos evidentemente a un repertorio cantado, que ofrece una aproximación concreta a la relación existente entre dichos parámetros estéticos y su expresión propiamente musical, en tanto producción, en contraposición al paradigma estético destronado por el proceso de cambios que se articuló en parte a partir de la representación del pensamiento musical de este compositor.

Hemos visto en el capítulo dedicado al pensamiento romántico en Leng, la trascendencia que se le otorga a su origen germánico, así como el sentido serio, noble y épico de su ‘espiritualidad’. La totalidad de la institucionalidad musical chilena ha destacado insistentemente la sobriedad del compositor en su producción musical, aún más cuando se hace referencia a los Lieder.

En efecto, los lieder son considerados como un antecedente musical al igual que el poema sinfónico *La Muerte de Alsino*. Esto se debe al entendimiento de la ‘universalidad’ de Leng, como una manifestación cultural elevada que se expresa mediante el tratamiento formal (y míticamente intuitivo debido a su carencia de estudios formales institucionales) del discurso musical.

Recordemos las citadas palabras de Santa Cruz al referirse a los Lieder de Leng como una producción que supera las barreras previas de la producción musical chilena en este formato, afirmando que su predilección predominante por los textos en alemán responde a su origen racial. Y destaca la importancia de sus Lieder en castellano, los cuales nos dan una nueva perspectiva de la relación texto-música cuyo valor radica en el desarrollo formal de las obras, además de la delicada selección de los textos, los que desde luego obedecen a los parámetros de la subjetividad

producción para canto y piano ligada al *bel canto* italiano. Es más, en el libro en el cual aparecen compilados y editados los lieder de Leng, el título está en alemán, lo que nos lleva a confirmar la idea de la connotación estética que recibe el tratamiento de la voz y del texto como recurso compositivo en el caso particular de este compositor, lo cual nos hace determinar que el uso de la palabra en castellano “canción” no se ajusta a los lineamientos a que apunta plantear este capítulo.

romántica, muy diferente de la llamada ‘ligereza’ con que se denomina la producción de influencia italiana.

Pero el concepto de Lied como el de una canción, en este caso formato canto piano, va más allá de la idea común o popular de canción, sobre todo en el caso de este compositor.

Al referirse, por ejemplo, a las Doloras de Leng, se ha hablado en ocasiones de canciones “sin palabras”; tanto así como en la cita inicial de este capítulo hemos visto que se refieren al Lied como canción “con palabras”. Esto se debe a la definición de la obra musical como unidad cerrada mediante los recursos puramente formales musicales, incluso en la relación texto-música; por lo que el lied correspondería a una propuesta estructural de formato pequeño que se adecua al lenguaje y a las capacidades del compositor.

Lo anterior denota que la idea de Lied, bajo la cual se desarrolla la producción del compositor, está regida por los procesos compositivos estéticos propios de la música instrumental, o bien, de la música ‘pura’.

Por lo tanto, la elección cuidadosa de textos que exacerbaban la subjetividad romántica y su consecuente manejo técnico abocado a las definiciones de la autonomía de la obra musical constituyen finalmente un antecedente ineludible al paradigma modernista, evolucionista e instrumental instalado en la institucionalidad musical chilena en el proceso tratado en este libro.

Profundizando un poco más en la idea de la representación del paradigma romántico en los Lieder de Leng, nos dirigiremos en primer término a lo dicho sobre estas obras en el marco de la institucionalidad musical.

Juan Orrego Salas, al referirse a la elección de los textos, confirma lo ya dicho respecto a la representación de la subjetividad romántica en dichas elecciones, además del consecuente valor estructural de los mismos dentro de la obra, lo que finalmente constituye el elemento de validación formal del objeto musical:

“La mayor parte de los textos dicen relación con sentimientos amorosos, con la nostalgia o 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 Scriabin como en la de Richard Strauss, fluye en todos los “lieder” de Leng, y ella encuentra perfectamente 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 vena dramática, la tensión y singular sensualismo de su obra”.¹⁵⁰

Orrego Salas se refiere a una serie de cosas importantes que analizaremos a continuación: la ‘vena poética’, el uso de la armonía y el origen de la ‘vena dramática’ de su producción.

Refiriéndonos en primer término a la denominada ‘vena poética’, es posible apreciar a lo largo de este estudio la idealización de la personalidad del compositor y la relación que se establece entre ésta y la exaltación de su figura como referente de genio musical o artista innato. Lo que se entiende por poética, bajo los parámetros estéticos pertinentes a este medio, se ancla en lo que hemos podido desprender de los pensamientos del grupo de Los Diez y de la Sociedad Bach. Recordemos los preceptos básicos de la Somera invitación al Jelsé: el espíritu nacionalista, la introversión, la búsqueda de la belleza pura como mecanismo de expresión del alma humana, la religiosidad del clan o ‘hermandad’, y la supremacía moral desde la cual se articula un discurso de humildad y sencillez, austero, pero que se posiciona como una verdad absoluta y superior.

La ‘vena’, es decir, la ‘sangre’ de esta poesía característica de la obra de Leng es precisamente la articulación de estos ‘sentimientos’ sublimes y dramáticos

¹⁵⁰ Orrego Salas, 1957: 59.

configurados desde la ideología romántica, expresada mediante la estructura formal de la obra.

Y es precisamente esa expresión formal la que, según todos los análisis musicales realizados sobre la obra de Leng y –concordamos con ello–, se realiza a través del manejo estructural de la armonía. Este recurso conserva en Leng su eje tonal, pero al mismo tiempo es desplegado como un elemento de inestabilidad. Principalmente mediante el uso de una armonía modulante, el cromatismo y el uso de notas ajenas al acorde mediante retardos, apoyaturas y todo este tipo de recursos tradicionales de la armonía clásico-romántica funcional.

Es precisamente en el uso de la armonía que podemos ver claramente la influencia de la línea germánica. Se trata de la exaltación de la inestabilidad mediante los recursos cromáticos, lo cual denota claramente la idea funcional¹⁵¹ de este elemento que, a su vez, permite ser planteado como un mecanismo estructural que actúa en conjunto con el desarrollo motivico y la propuesta formal fraseológica.

Finalmente, el dramatismo característico y mitificado de la música de Leng, lieder incluidos, radica en el uso estructural de las ideas antes expuestas. Se trata de la idea tradicional de la estética de tensión y distensión, a la cual se le otorgan parámetros emocionales, significación espiritual. Sin embargo, lo que otorga expresividad y validez musical a la ‘obra de arte’ no es el texto, por muy dramático que sea, sino su constitución estética.

Esto lo explica claramente Gustavo Becerra al referirse al *Leit Motiv* en la obra de Leng.¹⁵² A través del referente teórico de Raúl Husson y Leonard Meyer, en

¹⁵¹ Entendemos el concepto de armonía funcional como un recurso estructural entendido bajo los lineamientos clásico románticos alemanes. Es decir, que se entiende el uso de la armonía en relación al sistema tonal, siendo éste el eje de su funcionamiento de acuerdo al concepto tradicional de relación entre acordes de tensión y reposo y al uso de cromatismo como recurso de exacerbación del concepto de sensible que genera una conductividad obligada, lo cual se ajusta a la idea de comprender unidades de lo musical como entidades que funcionan estructuralmente en relación a otras, produciendo la necesidad de ser sucedidas por una determinada consecuencia armónica. El juego de la resolución o evasión de estas situaciones de tensión estructural es el que otorga sustento estructural desde la perspectiva del recurso armónico a la forma musical, en caso de músicas que se albergan en estos referentes estéticos.

¹⁵² Becerra, 1964.

conjunto con un análisis de retórica musical, Becerra explica de qué manera existen conductas musicales que denotan un discurso dramático.

Partiendo de la base que la música es un ‘sistema’ que funciona como lenguaje y que está dirigido al ámbito afectivo, establece que “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”¹⁵³. Esto quiere decir que una determinada unidad musical tiene una correlación estructural con las otras, o en otras palabras, tal como dice Meyer, que cada enunciado adquiere significado y carga emotiva al producir la necesidad de su consecuente respuesta, se produzca ésta o no, ya que ambos casos cumplen funciones estructurales de tensión o distensión y en consecuencia ‘expresividad’, que conllevan a la comunicación en el lenguaje musical.

Becerra, quien busca siempre establecer una correlación entre la producción musical y el medio, encuentra este vínculo en los planteamientos del compositor que sugieren que la música tiene un significado y responde a una necesidad espiritual.

En una entrevista radial que Becerra realizó a Leng, preguntó con motivo de sus *Lieder* si se encuentra en ellos el núcleo de su expresividad y su lenguaje, obteniendo la siguiente respuesta:

“En realidad, en los *lieder* existe como si le dijera el germen de casi toda la música mía, que había estado, antes de escribirlo, presente en mí [...] por eso que ha salido desde las *Doloras*, incluso en la tercera *Dolora*, que es un *lied* también, pero que no es cantado”.¹⁵⁴

Uno a uno, analizando los distintos elementos y recursos musicales del compositor bajo el marco teórico antes referenciado, Becerra realiza una ligazón entre el desarrollo estructural de la música de Leng y su correlación emocional. Considerando desde el ritmo como un elemento de unidad, el tempo generalmente lento como un recurso de expresión de sentimentalismo, la armonía como un elemento de frustración, y por ende de dramatismo, la angustia y la satisfacción

¹⁵³ Becerra, 1964: 48.

¹⁵⁴ Entrevista efectuada en la Radio del instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

como revelación (en otras palabras, todo lo anterior expresado mediante el concepto tradicional de tensión y distensión en el control estructural de la unidad de la obra de arte) y el manejo polifónico habitual del compositor.

Todo esto para llegar a la conclusión de que existen ciertos giros y gestos musicales, expresivos que constituyen unidades o entidades de sentido (musemas) o bien, muy adecuadamente al referente estético de Leng, Leit motiv, a lo largo de toda su obra.

Evidentemente estos gestos, que se pueden entender como un determinado manejo de los recursos teóricos musicales bajo parámetros post-románticos germánicos, están presentes en los lieder y es precisamente esta producción la que constituye el ícono máximo de la idealización romántica del personaje.

La idea de Lied, como hemos podido discernir a partir de las palabras del propio compositor, confirma lo planteado más arriba, que en términos musicales va más allá del concepto tradicional de canción e implica la alusión a un ‘canto’, aun cuando no sea necesariamente cantado, el cual es claramente abordado desde el entendimiento de la música como objeto ‘puro’. Esto a tal punto que finalmente es posible escuchar un Lied en un idioma que no se comprenda, como sucede en Chile al tocar Lied en francés o alemán, pero su sentido musical permanece intacto, ya que el tratamiento de la relación texto-música es técnico y se ajusta a los parámetros estéticos descritos.

Es por este motivo que el Lied de Leng constituirá un antecedente al desarrollo del Lied, o bien de la producción en formato canto piano, en la generación posterior a este compositor. Tanto así como un referente del valor estético que adquiere históricamente el compositor:

“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

expresivamente depresivo, y prefiere desenvolverse sobriamente en los límites razonables del Lied o del preludio”.¹⁵⁵

La elección de los textos, por lo tanto, responderá a los criterios que se ajustan a la idealización del artista y la subjetividad romántica que él representa.

Veremos graficado esto en el ejemplo de los dos lieder en castellano, que corresponden a “Alma Mía” y Cima”, con textos de Gabriela Mistral.

La primera pregunta es el por qué de la elección de esta poetiza. Si bien Gabriela Mistral no se ajusta al perfil sociológico característico de las vanguardias modernistas de comienzos del siglo XX, sí se adecua perfectamente al discurso nacionalista instalado desde los grupos modernistas en los cuales se gesta el pensamiento de Leng.

El grupo de Los Diez, por ejemplo, apela a la revalorización de lo nacional. Obviamente desde un espacio centralizado, y constituido siempre desde una idealización de la identidad rural chilena, para quienes Gabriela Mistral constituye un elemento acorde al discurso nacionalista, aún más si se vincula su activismo en la educación chilena, independientemente que este sea o no un planteamiento abierto y consciente de ella.

Gabriela Mistral despliega su producción literaria desde la propia experiencia, que tiene un origen rural, y que a lo largo del desarrollo de su carrera notoriamente apunta a una idea descentralizada y concreta de aportar al desarrollo de la sociedad. No hay que olvidar que su desarrollo profesional giró siempre en torno a la docencia, la cual ejerció en diversas partes de Chile, llegando incluso hasta Punta Arenas.

Al mismo tiempo, su ‘cultura’ avanza más allá de su conocimiento pedagógico y literario, que es el considerado y aplaudido por el medio artístico intelectual centralizado en Santiago, sino que abarca también la experiencia de la marginalidad, las diferencias, las necesidades y los conflictos de la proyección de una sociedad abordados desde la perspectiva de una ‘maestra’ firmemente convencida que el futuro se encuentra en los niños y que ejerce en terreno la lucha por la democratización de la enseñanza.

¹⁵⁵ Urrutia Blondel, 1934: 15.

Para personas como Gabriela Mistral, sin duda la revalorización de lo rural, así como las reformas educacionales, fueron un elemento importante y trascendente a considerar. De ahí se entiende el vínculo entre personajes como ella con el grupo de Los Diez, y el discurso que ellos sostenían. De esta manera, encontramos que Mistral tuvo una participación y comunicación con la entidad, publicando incluso en su revista.

Pero, cuando leemos *Desolación*, considerando los orígenes de Gabriela Mistral y la data de la obra, nos acercamos a la manifestación creativa de una experiencia práctica, vivencial, real. Ya sea que hable del amor, de la soledad, de los niños o de alguna otra cosa, denota una comunicación concreta y directa con distintas perspectivas de un entorno social y geográfico preciso; en lugar de responder a la idealización del sufrimiento vista desde la perspectiva de la subjetividad romántica, aun cuando su producción se vincule a las vanguardias de comienzos de siglo.

Sin embargo, Gabriela Mistral queda inserta en los parámetros que enmarcan la producción antes descrita, debido a las características de su producción, a la actividad literaria del período, al reposicionamiento de lo ‘propio’ dentro del discurso nacionalista, sólo por nombrar algunos factores. Podemos apreciar esto fácilmente al leer las palabras de Jorge Urrutia Blondel, respecto a la poetiza y su vinculación con la producción musical chilena:

“Se nos llenó el pecho con toda la ventura posible al recibir el mejor “recado” de nuestra Gabriela Mistral [...]

Siempre nos pareció natural el momento de alto contraste entre el Rey nórdico, enjuto, benévolo y anciano, ciñendo en un palacio con nieves las sienas cálidas y sentidotas de la mujer del Elqui, mostrándola así al mundo y transmitiéndole la ofrenda con que un extraño creador de poderes destructivos ha ido habilitando a los de los positivos, a aquellos que han dado algo de paz, algo más de ciencia y mucha belleza a la tierra.

Mas, si para todos los de Chile en general, con o sin premio Nobel, fue siempre Gabriela también el pan hogareño,

y necesario como el otro, para algunos lo fue muy en particular: los músicos creadores. Y señalo especialmente a los compositores chilenos que labran el capítulo viviente y primero en importancia efectiva de nuestra historia musical, que une a compositores de diversas generaciones cercanas y diferentes tendencias y estilos [...]

Innumerables poemas suyos han llegado a ser la firme osamenta, la vértebra ordenadora de las creaciones en que cada compositor, según su disciplina exterior o interior y la destreza de su pluma, ha buscado que la sonoridad y la voz humana hagan efectiva la tremenda explosión de canto latente en cada estrofa, mediante un gran vehículo, fervoroso: el de la garganta, temblando junto al labio que dice su palabra.

Y es que esa, su palabra, tiene una gracia y una virtud especial para ser buscada por los músicos; es intensa y concisa, es a un tiempo amarga y dulce, a manera de coagulación de la ventura y el afán del hombre eterno en una sola sangre, que llega a verterse fluyente por esa arteria común y feliz de nuestro castellano “conducido” por ella con tal pulsación y ritmo musicales, que el “oírlo” estimula, provocando la creación y correspondencia sonora”.¹⁵⁶

Tal como podemos leer en el texto anterior, se trata de la perfecta representación de la idealización de la figura rural romántica llevada al terreno chileno, ajustada al discurso nacionalista, ennoblecida hasta el punto lo suficientemente eficiente que permita mitificarla y obviar el vínculo social que denota su producción. No obstante, la aclaración sobre los elementos estructurales que su poesía aporta, necesarios para poder llevar a cabo un proceso creativo musical (es decir, que el ritmo propio del verso de Gabriela Mistral otorga una facilidad práctica para realizar el desarrollo estructural del lied) que como señala Urrutia Blondel en el mismo artículo más adelante, deviene naturalmente la manera musical más adecuada de poner en

¹⁵⁶ Urrutia Blondel, 1946: 11.

música la subjetividad emocional percibida por los compositores, ‘creadores’, en la obra de Mistral; lo que se agudiza aún más en el caso de Leng.

Es el caso precisamente del Lied el que planteamos como ejemplo a continuación: “Cima”.

Cima

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

Alguien en esta hora está sufriendo;
una pierde, angustiada,
en este atardecer el solo pecho
contra el cual se estrechaba.

Hay algún corazón en donde moja
la tarde aquella cima ensangrentada.

El valle ya está en sombra
y se llena de calma.
Pero mira de lo hondo que se enciende
de rojez la montaña.

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

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

*Gabriela Mistral, 1922,
Desolación.¹⁵⁷*

¹⁵⁷ *Gabriela Mistral en verso y prosa. Antología.* Edición de la Real Academia Española & Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010, Lima: Alfaguara.

El lied compuesto sobre este texto, está estructurado en dos grandes secciones que se distinguen claramente por la llegada a un clímax, seguido de una pequeñísima sección lenta y calma, efecto que se logra mediante el cese de la figuración de trecillos y un ligero cambio de tempo. Este punto central que estructuralmente corresponde a la cumbre de la tensión acumulada y el punto de inicio del cierre estructural de la pieza, cuadra justamente con la parte central del texto, específicamente con la estrofa que comienza en “El valle ya está en sombra”.

Es una forma cerrada con una sección expositiva cuyos ejes tonales giran primero en torno a Re# menor (en la sección introductoria del piano) y luego a Fa# mayor (en el momento de la entrada del canto).

Enseguida desarrolla no el material temático sino la estructura armónica, a partir del verso “una pierde angustiada”. El comienzo de esta sección no interrumpe la continuidad melódica de la pieza (tal como es considerado como una unidad continua del texto, que vemos ha sido separado en el segundo verso de esta estrofa) y genera mediante la inestabilidad armónica y el uso del cromatismo una creciente acumulación de tensión hasta llegar al punto de clímax coincidente con el verso “la tarde aquella cima ensangrentada”.

El manejo de la línea melódica, siempre continuo, además de la utilización de un único material temático dejando el proceso estructural de tensión y formación de expectativas estructurales en manos principalmente de la armonía en relación a la agógica, la dinámica y el cromatismo, hace que toda esta primera parte funcione como una unidad orgánica que es perceptible por el espectador, la cual concluye en tensión absoluta y con una ruptura evidente del tempo.

Después se abre paso a la segunda mitad del Lied que comienza lentamente, habiendo cesado el trecillo característico en la figuración armónica (aunque sin variar el material de base) de toda la pieza, otorgando un sentido de calma aunque de ninguna manera resolutivo (recordemos que comienza a consecuencia del punto álgido descrito anteriormente) justo en medio del texto con el verso “El valle ya está en sombra”.

Lentamente retoma el pulso y recupera el trechillo reexponiendo la sección expositiva en Re# menor (en medio del verso “pero mira lo hondo que se enciende”) y luego en Fa# mayor, cadenciando finalmente en este tono.

El punto de mayor tensión musical coincide con la parte central del poema. Tanto así como la idea de plantear un conflicto metafórico, la hora de la tarde en que la montaña sangra porque alguien sufre, en el comienzo de la estructura; en contraste con el desenlace en el cual se subentiende que quien habla es la persona que sangra y enrojece la montaña.

Por otra parte, es preciso aclarar que la acentuación del texto hablado está reflejada en la métrica utilizada (seis octavos), lo que explica el significado de la ‘gracia’ y ‘virtud’ que Urrutia Blondel da a la producción de Gabriela Mistral. Se trata de una manera específica de estructurar la acentuación del verso, que permite construir una frase musical con fluidez, cuadrando los pies métricos del texto con los que permite la métrica de la obra musical.

Esto demuestra que el valor que tiene finalmente el texto de Gabriela para el desarrollo formal de la obra es estructural; y que una vez establecida la relación formal entre el texto y la música, al escuchar el resultado sonoro es posible incluso prescindir del entendimiento del texto para percibir y recibir el resultado final como objeto musical cerrado. Es decir, el Lied puede ser escuchado por alguien que no hable castellano, tanto así como podemos escuchar los Lieder de Leng que están escritos en alemán sin comprender lo que dicen y seguiremos escuchando lo que musicalmente entendemos como un “Lied” de Alfonso Leng.

Por todo lo anterior, los lieder constituyen un referente y más aún un símbolo de la trascendencia filosófica musical de estas obras en los parámetros estéticos que articulan hasta hoy el discurso de la música de tradición escrita en Chile.

CAPÍTULO 6

PROYECCIONES Y PROBLEMÁTICAS

“Nada hay más ingrato que hacer disección a los frutos de la 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 una autodidacta admirable [...], 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 [sic] 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 con 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”.¹⁵⁸

Las proyecciones de Alfonso Leng en la historiografía musical responden a una exacerbada valorización de su aporte musical, posicionándolo como un ‘genio’ creativo, que mediante su instinto fue capaz de expresar y poner en música, con pocos recursos, la ‘verdadera’ espiritualidad humana y chilena.

Al preguntarse el por qué de estas aseveraciones nos encontramos con una serie de problemáticas entrecruzadas en el discurso que los responsables de la reforma

¹⁵⁸ Urrutia Blondel, 1934: 19.

institucional instalaron y oficializaron durante toda la primera mitad del siglo XX.

Dicho discurso es por una parte siempre estético, a-político, y apela a la expresión del alma humana a través del arte. Por otro lado, su visión del arte y de aquello que corresponde a una ‘obra’ de arte jerarquiza moralmente esta expresividad, posicionando las expresiones amparadas por el estatuto de la estética por sobre aquellas que poseen una connotación social más explícita. De esta manera se otorga un valor superior a ciertos aspectos de la expresividad y sentimientos humanos, que son considerados nobles y trascendentes y que, a su vez, responden a un discurso elitista; por sobre aquellos que implican la masividad, lo festivo y popular, alejado de la tradición hegemónica de la música europea occidental y categorizado como banal y superfluo.

Tal como hemos visto, esta idea fue puesta en práctica en una batalla por el recambio del paradigma estético de la producción nacional de música de tradición escrita. Se trata del paso del *bel canto* y la ópera italiana a la música instrumental de línea germánica que corresponde a la manifestación por excelencia de lo que en música se entiende por arte ‘puro’.

Mediante la fuerte crítica impulsada por los medios de comunicación, el uso de contactos sociales y políticos, además del uso de los enclaves políticos coyunturales, la colectividad reformista instauró de facto e institucionalizó y oficializó su línea de pensamiento estético, amparándose en un discurso populista cuya esencia ‘evolucionista’ y ‘masificadora’ salvaría la vida musical chilena del deplorable estado en el cual se encontraba.¹⁵⁹

Para poder llevar a cabo el proyecto de desarrollo, esta colectividad debió en primer término destruir la validez artística de quienes figuraban en la oficialidad musical para luego instalar su propio paradigma. Esto se llevó a cabo mediante un discurso: la modernidad.

La idea de la ‘modernidad’ musical fue ligada a la de ‘modernización’ y al desarrollo del proyecto nación, lo cual implicó que el medio musical reformista instaurara bajo este mismo discurso su propuesta. Esta se desarrolló bajo una retórica

¹⁵⁹ Santa Cruz, 2008: 138-139.

estrictamente estética y se acopló a la discursividad generalizada de reformar la educación chilena paralelamente a instaurar un programa de desarrollo económico ‘hacia adentro’, con la finalidad de superar el llamado estado de ‘crisis social’, o incluso, para algunos ‘moral’, que marcó los comienzos del siglo XX.

En este marco, la modernización implicó inherentemente plantear la existencia de un estado crítico en el medio musical, el cual se graficó en la batalla contra la ópera y el bel canto en contraposición a una postura autodenominada ‘modernista’ e incluso ‘vanguardista’ de la cual Alfonso Leng constituye un referente fundamental.

El concepto de modernidad fue ligado de esta forma al de vanguardia, estableciendo así una cierta sensación de vinculación con la supuesta actualidad europea, empero, correspondió finalmente a lo que hemos denominado como un ritual de innovación. La idea de la vanguardia como una ‘ruptura’ con lo establecido en pos de un proyecto de desarrollo nuevo se empalmó con un cambio de paradigma estético que, en suma, no significó más que un cambio de referente, pero mantuvo y agudizó tanto el rol social del ‘arte’ como elemento de distinción, su jerarquización, su etnocentrismo y, desde luego, su significación en tanto manifestación cultural de la élite ilustrada como proyección del deber ser cultural nacional.

Así, la modernidad y la vanguardia, que no son lo mismo pero que la colectividad reformista unió en un solo concepto y utilizó en ocasiones casi como sinónimo, constituyeron el argumento para el proyecto de desarrollo instalado, para su respaldo y financiamiento estatal, para su orientación y discursividad populista y mesiánica, y dado su enlace al proceso de construcción de la propuesta de desarrollo país durante la década de 1920, se configura como un discurso nacionalista.

Se trató entonces de construir un espacio para el arte musical chileno, tanto así como de definir cómo debía ser este arte y, dados sus fundamentos filosóficos, se trató también de definir mediante este arte la verdadera espiritualidad de la nación. De esta forma, la élite ilustrada fue la que tuvo la argumentación y el poder intelectual y cultural para definir las políticas de reforma educacional y artística, resguardando desde un comienzo el sistema de relaciones de poder entre las diferentes posiciones de clase a través de la jerarquización de sus referentes culturales.

La unión entre el modernismo musical, el discurso nacionalista y el cambio de paradigma estético posiciona como referente histórico a Alfonso Leng. Esto debido a su producción musical de lineamiento germánico, su discurso estético que jerarquiza el valor de la música instrumental y del arte puro, su pensamiento nacionalista centrado en la subjetividad del espíritu elevado del artista (que otorga supremacía moral a una manifestación elitista) y su vínculo con el grupo de Los Diez, que se constituye como el antecedente de la vanguardia artística ante el proceso de institucionalización musical.

Para esto, históricamente se resaltaron y relacionaron una serie de características humanas y musicales, que muy contradictoriamente hablan más de la importancia del pensamiento estético-ideológico y de la posición social del compositor que de la real trascendencia de su producción musical, sea ésta entendida social o musicalmente.

En la visión decimonónica de la música occidental de tradición escrita un compositor es trascendente cuando su producción marca un hito en el proceso de desarrollo evolutivo propio de esta idea del arte musical. Es decir, que del análisis musical de su obra es posible deducir, además de un acabado conocimiento técnico de los recursos musicales desplegados hasta su contexto histórico, un aporte en cuanto al desarrollo de la polifonía, o en el manejo estructural de la obra, o en el uso de la armonía, o bien una elaboración particular de la orquestación, etc. Sin embargo, la música de Alfonso Leng es eminentemente romántica, no vanguardista ni moderna, ya entrado el siglo XX.

Alfonso Leng no contó con estudios formales, salvo un período menor a un año de paso por el conservatorio, pero sí contó con una formación particular considerablemente exhaustiva, incluso en su actividad dentro de la tertulia musical y su estrecha relación con Alberto García Guerrero y Miguel Besoain. Esto sumado a su innegable afán personal de estudio lo llevaron a contar con una formación musical que le brindó las herramientas para poder componer de la manera en que lo hizo.

Al aproximarnos a su producción podemos apreciar, concordando con los numerosos análisis realizados y publicados sobre ella, que consta generalmente de

materiales simples y que sus recursos son principalmente la armonía y el despliegue de las formas románticas de origen germano. Tal como aparece en la cita de Jorge Urrutia Blondel, es una música que emplea elementos “sencillos y limitados”, sobre todo dentro del contexto de la música que se desarrollaba en el seno del canon europeo en el período de la llamada vanguardia.

No obstante, este músico, que sí contó con un considerable bagaje musical y logró indiscutiblemente componer obras que se sustentan dentro de su marco teórico estético-musical aun cuando no pertenezcan en absoluto al canon universal de la música occidental, fue mitificado como una especie de ‘genio’ con un talento musical ‘innato’ y una cierta superioridad espiritual exacerbada aún más por su remarcada humildad. Es en otras palabras, la figura de un ser casi sublime, sufriente, extremadamente sensible y a su vez incluso ingenuo al no aceptar su ‘genialidad’.

Entonces la expresión musical de la vanguardia artística pasó a la historia principalmente graficada en un músico de producción romántica que desde la propia perspectiva de la música de tradición escrita estaba atrasada a su época. De lo anterior nos permitimos hacernos la pregunta ¿Es correcto hablar de un músico modernista o sería más preciso hablar de una representación ideológica de la modernidad musical?

Alfonso Leng es el principal precursor del discurso nacionalista en la música chilena, desde su actividad en el grupo de Los Diez. Sus ideas sobre la fatalidad del folclor y la correcta representación del espíritu y el alma chilenos son consideradas por los reformistas como elementos clave para abordar el desarrollo de la música en Chile. Así, una vez instalado el aparato institucional, la generación que siguió a Alfonso Leng, que no se dedicó bajo ninguna circunstancia a seguir sus procedimientos musicales, lo mitificó por sus aportes ideológicos respecto del arte musical.

La producción musical de este compositor no generó escuela, es decir, tras él no hubo otros que tomaran su obra como referente para continuar a partir de su trabajo un desarrollo musical. No se trata de un Wagner que sentó las bases de la crisis del sistema tonal, ni de un Richard Strauss que llevó el proceso a su límite, sino de alguien que dedicó su vida a formar ‘hermandades’, clanes y cofradías elitistas en

donde se definió lentamente un discurso nacionalista basado en la jerarquización moral de un modelo cultural.

Sea a través de la hermandad de Los Diez, sean los hermanos Bach, o la hermandad del club de yates, Alfonso Leng posicionó un ideal cultural que responde a la mantención del paradigma del arte como enclave elitista. Construyó desde la sobrevaloración de la alteridad europea la idea de que la identidad cultural de Chile debía llegar a ser una identidad europea, porque para él nuestra sociedad (es decir, su círculo social) era eminentemente europea.

Por lo tanto, no se trata de un genio artista, sino de una persona que fue posicionada historiográficamente debido a su discurso ideológico y social.

Evidentemente, Alfonso Leng no fue el único músico que participó de este proceso, ni el único responsable del mismo. Pero la revisión del rol que jugó a través de su producción musical, de su actividad social y su discurso ideológico, nos permite una aproximación distinta a la realizada hasta ahora al proceso de institucionalización musical durante la primera mitad del siglo XX y principalmente a la construcción de su discurso.

El problema de la 'identidad' en el arte es un conflicto latente y más aún en las circunstancias descritas en esta investigación. Tratándose en primer lugar de 'arte', es preciso que la producción entendida como obra cuente con una 'unicidad' característica, la cual debe identificar a su vez la unicidad del compositor. Pero en el caso del proceso aquí enfrentado, es necesario también argumentar la validez social de la manifestación en tanto que cultural.

Es por esto que una manifestación que se autodefine como universal, y que en el caso de los países latinoamericanos y en particular Chile se enmarca en el círculo de la élite social, buscó desenfadadamente apuntar a la construcción de un arte nacional. El tema dispuesto en la lucha de la hermandad Bach fue salvar la música chilena en búsqueda de un medio que permitiera su real desarrollo hasta que su nivel fuese absolutamente equiparable al europeo, pero chileno.

Esta es la manera en que se proyectó a comienzos del siglo XX el desarrollo musical chileno y es el motivo fundamental de la mitificación tanto de Alfonso Leng como de otros compositores que verdaderamente tuvieron un aporte más social,

ideológico y político que musical; y que establecieron las bases de la institución que hasta hoy se encuentra encerrada en una irresoluble búsqueda de definición identitaria y social por el camino de la estética anclada en referentes etnocéntricos.

ANEXOS

I. Catálogo de la obra musical de Alfonso Leng¹⁶⁰

- *Obras teatrales:*

1903: *María*, poema lírico en un acto, texto de Luis y Alejandro Rodríguez Gamboa (escena de despedida de Efraín, basada en novela “María” de Jorge Isaacs).

- *Música sinfónica:*

1905: *Preludio n°1*, para orquesta.
Andante, para orquesta de cámara.

1906: *Preludio n°2*, para orquesta.

1920: *Cinco doloras*, arreglo orquestal de la versión para piano.
La muerte de Alsino, Poema sinfónico para orquesta.

1932: *Poema*, para orquesta.

1933: *Canto de invierno*, arreglo orquestal de la versión para piano.

- *Música coral (Sacra):*

1941: *Tres corales*.
Coral n°1.
Salmo 77, para coro, solista y conjunto instrumental. Texto: Salmo de David n° 77.

- *Música de cámara:*

1930: *Trawrigkeit*, para piano y cuarteto de cuerdas.
S/f *Romanza*, para violín y piano.
S/f *Andante*, para piano y cuarteto de cuerdas.

¹⁶⁰ Catálogo realizado a partir de la entrada del compositor, redactada por la académica Julia Grandela para el Diccionario de la música española e hispanoamericana (Consultar Grandela, 2002: p. 903).

- *Canciones (Lieder)*

- 1911: *Broulliard*, para contralto y piano. Texto: Alfonso Leng.
Rêve, para contralto y piano. Texto: F. Perpona.
Chant d'Automne, para contralto y piano. Texto: Lucien Boyer.
Chanson de l'oubli, para contralto y piano. Texto: Alfonso Leng.
- 1918: *Sehnsucht*, para contralto y piano. Texto: Goethe.
Du Fragst, para contralto y piano. Texto: Wilhelm Sucht.
Lotus blume, para contralto y piano. Texto: Wilhelm Sucht.
Lass meine tränen fließen, para contralto y piano. Texto: Wilhelm Sucht.
Du, para contralto y piano. Texto: Wilhelm Sucht.
- 1919: *Alma mía*, para contralto y piano. Texto: Manuel Magallanes Moure.
- 1922: *Cima*, para contralto y piano. Texto: Gabriela Mistral.
- 1931: *Wehe Mir*, para contralto y piano. Texto: Wilhelm Sucht.
Frühlinglust, para contralto y piano. Texto: H. Heine, 1931.
- 1954: *Warte Nur*, para contralto y piano. Texto: Wilhelm Sucht.
- 1955: *Vigilien*, para contralto y piano. Texto: Reiner Maria Rilke.
- 1965: *Schlussstück*, para contralto y piano. Texto: Rainer Maria Rilke.

- *Obras para piano solista:*

- 1901 – 1914: Cinco *Doloras*.
- 1909: *Fantasia quasi sonata*.
- 1911: *Lied*.
Estudio nº1.
- 1918: nº3.
- 1924 – 1940: Diez preludios.
- 1933: nº4 (*Presto dramático*).
- 1936: Estudio nº2.

II. Artículos de prensa en relación al estreno de *La muerte de Alsino*

El presente anexo tiene como fin vislumbrar el impacto y visión de los medios de prensa en relación al estreno de “*La muerte de Alsino*”, celebrado como ya vimos un día sábado 20 de mayo de 1922. Para ello se efectuó la revisión del mes completo en los cuatro periódicos de mayor circulación en el Santiago de aquel entonces: **El Mercurio**, **La Época**, **La Nación** y **El Diario Ilustrado**.

Los resultados encontrados se ofrecen al lector transcritos de manera íntegra, sin cortes ni ediciones, con el fin de entregar los discursos de la manera más fiel posible. Sólo en contadas ocasiones se insertan acotaciones nuestras entre corchetes y letra cursiva.

II.I *EL MERCURIO*, mes de mayo, 1922 (Resultados: 6)

1) Domingo 14, página 11, columnas 1 y 2:

MÚSICA

El poema sinfónico “*LA MUERTE DE ALSINO*”

Damos a continuación el argumento del hermoso poema sinfónico del maestro Leng, inspirado en el libro de Pedro Prado “*La muerte de Alsino*”, que ha de ejecutarse el próximo sábado en el concierto dirigido por el señor Armando Carvajal en el Teatro Municipal.

Esta obra, de valor musical notable y de una inspiración grandiosa, ha de conmover profundamente a quienes la escuchen.

En ella Leng, ha alcanzado las proyecciones de un maestro y será sin duda un título más justo para figurar entre los grandes compositores.

Argumento y anotaciones musicales.- Maravillado por el encanto de sus sueños, Alsino busca realizar los vuelos imaginarios que embellecen sus noches; y su pasión, sus heridas e infortunios, tráenle las alas. Y alas le llevan a la soledad y al canto, mientras cruza, volando, sobre pueblos, mares y montañas.

El invierno le acosa, los hombres le temen y le aprisionan, pero en la prisión conoce el amor. La muerte acecha y le traiciona.

Solo y triste vuelve a las montañas, y como su dolor hace que nada advierta, sin comprenderlo le da alcance una extraña venganza y a sus manos [¿ojos?] enceguece.

Nostálgico del vuelo, ciego elévase por los aires. Cuando desciende sin rumbo, la tierra al recibirlo le hiere. Y allí queda sangrando, ciego, triste y abandonado.

(El comentario musical de Alfonso Leng, comienza en esta última parte, y se refiere, especialmente, a los trozos que siguen del poema).

Andante.- Alsino quemado por la fiebre delira y vaga pesadamente por la áspera quebrada. Por momentos lúcido cae en profunda tristeza; pero luego es poseído nuevamente del delirio.

Un frenesí arrebatador le lleva a cantar cosas incomprensibles.

“Entre todos los días de mi vida yo te señalaré a ti día de dolor. Todo irá mezclado y unido a tu recuerdo. Serás como el centro que coordina y da unidad a las cosas aparentemente dispersas y fragmentarias. Como un corazón batiendo oculto se extenderá tu poder por mi sangre y mi vida.

Te creía cruel e indiferente y has sido hecho tan a la medida de mis fuerzas que puedo sobrellevarte. Te juzgué implacable; mas, cuando creciste demasiado, tú mismo regalabas la fatiga necesaria para que viniese en mi ayuda una dulce inconsciencia”.

La música interpreta la faz depresiva de Alsino vagando por las montañas, lleno de angustia.

El poema se inicia por los 2dos violines, violas, cellos y contrabajos, en acordes sombríos que han de servir más tarde al oboe que canta un motivo de desorientación.

El dolor de Alsino, tema que se presenta durante todo el poema, como una obsesión, es entonado por los cornos.

Durante el andante se presenta una crisis de angustia, que impresiona intensamente: hay períodos de depresión que hieren y emocionan.

Allegro.- El día fue ardiente y húmedo. Alargadas y espesas nubes azules se ciernen sobre el amarillo y pálido cielo del ocaso.

“Mi vuelo donde quiera llevaba el descontento, pero yo necesitaba volar y volar. Amor: el mío, como las aves ingenuas, que se extraviaban en el mar, no encontró dónde posarse. Y todo él estaba ansioso de no morir”.

La rama tronchada por la caída oscila al paso de los vientos solícitos.

“Señor: esta eterna e insondable noche de mi espíritu, deja filtrar algunos de tus vivísimos y eternos rayos!

Permite, oh, ¡Dios mío! Que ellos me guíen, y por el mismo sitio donde las tinieblas te rasgan, pase yo a tu reino!”

El allegro se inicia con un trémolo de 2dos violines y violas, mientras el oboe canta las notas de la nostalgia de Alsino. Los violines 1ros entran con un motivo rápido y suave, como una brisa, mientras las maderas siguen haciendo como a la distancia, apagadamente, el trémolo, sugiriendo la idea de la claridad lejana del crepúsculo.

A poco aparecen motivos de más energía, dialogados con el tema del dolor en los 4 cornos, ideas que levantan el espíritu y exaltan, es el consuelo que sujere [*sugiere*] la naturaleza.

Después de unas sacudidas violentas de la orquesta como gritos desesperados de impotencia, seguidos de estados de calma y renunciamiento en que las maderas, cuerdas y arpas cantan una nostalgia dolorosa.

Este allegro es una especie de diálogo, una lucha, entre el consuelo y la energía y el dolor que señaló el andante.

Concluye el “allegro” con un pedal en el que domina y prepara la reprise del andante en mi menor; durante el pedal los instrumentos y las cuerdas van bajando lentamente mientras los bronces dominan para después descender en una especie de sentimiento pesimista, que conduce al estado inicial (andante) de dolorosa angustia.

Reprise del andante

“Dios sólo es visible cuando llegamos al fondo de la máxima tristeza! Señor! Yo ardí más inflamable que una brizna de paja en el júbilo que vertiste sobre la vida y el mundo. Ebrio una y mil veces me hundí en el cielo como en el monstruoso caliza de una flor. Pero al igual que un sitio donde todos los caminos se cruzaran, fui hollado, a la vez, por todas y cada una de las ansias infinitas.

Cuando volaba sobre el mar nunca me abandonó el recuerdo de la tierra, y cuando me dirigí derecho hacia tus astros, siempre me supe ligado a ella.

Jamás a nada pude entregarme por completo: una de mis alas llevábame a la derecha; la otra a mi izquierda; mi peso a la tierra; y mis ojos hacia todos los ámbitos! Siempre el vuelo fue para mí un goce doloroso.

Hecho a vuestra semejanza, perdóname Señor, si yo también sentí el ansia de estar en toda cosa”.

Durante este período se produce la misma cadencia anterior con el pedal en sí, dando una cierta sensación de serenidad y dulzura. Se prepara el período de transición.

Período de transición

“Todo para mí ha sido soledad, ha caído como una maldición este vuelo limitado... Alas que no pueden llevarme más lejos que ellas mismas. Por donde paso todo es sobresalto y ruina”.

Ya han nacido y brillan innumerables estrellas. Todas resplandecientes. Parece que a esa noche la alumbrara un número doblemente infinito de mundos desconocidos.

Aquí el arpa hace los acordes de nostalgia que acompañan al corno inglés que canta una melodía de soledad. El oboe toma la nota haciendo una exclamación de dolor y las flautas en agudo siguen la misma nota, dando una idea de tristeza y lejanía.

Después de varios episodios de contrabajos viene una descripción de los clarinetes y celestes de la noche estrellada [?].

Termina el tiempo con un motivo iniciado por los contrabajos y trombones que es como un presagio de muerte, antes de entrar al “allegro final” en que el poeta pinta a Alsino que se lanza al vuelo último de su vida.

Allegro final

Alsino sale de su ensimismamiento y exclama, la razón perturbada:

“Pero ¿qué es esto? Es preciso salvarse. Vamos ¡No podré volar! ¡Qué engaño!”.

Ensayá, corre entre los árboles. Llevado por su poderoso instinto logra salir volando, ir arriba por un claro del bosque.

Sus voces delirantes hieren el profundo silencio de los campos.

Ajeno a la realidad, Alsino va profiriendo voces entrecortadas que traducen, fugaces, el desvarío de sus extraños pensamientos.

“¿Volando? Exclama. ¡Otra vez vuelvo a esta pesadilla! ¿Hasta cuándo soñaré que vuelo? ¡Y cuán fácil es! ¡Vamos! Más y más alto... Hoy quiero llegar hasta la cumbre última del cielo. Más y más alto”.

Alsino asciende sin cesar. Se encuentra a una altura vertiginosa.

El aire, extraordinariamente delgado, lo fatiga; pero él continúa en arrebatada furia. Lo golpes de su corazón corren por su cuerpo como los tañidos ensordecedores de una campana. En su estruendo se aturde su consciencia enloquecida. Una mortal sensación de ahogo lleva al último destello de su mente la sensación de ser presa de la más espantosa pesadilla.

“¡A despertar! ¡A despertar!” Exclama.

En el aire enrarecido no tienen eco sus palabras.

Oh! Despertar...

Y como quien desata sus ligaduras, extiende tembloroso sus manos, y echando sus alas hacia delante y hacia abajo, en su desesperación, las toma y aprieta entre sus brazos, como un círculo de hierro.

Súbitamente cae con una velocidad espantosa, que se va acelerando al infinito. Antes de que a él vuelva el sentido de la realidad, el roce de su cuerpo con la

atmósfera, cada vez más densa, comienza por encender sus alas, y, rápido como en un vértigo, el fuego se apodera de él y lo consume.

Era en el mes de mayo, mes de las estrellas fugaces.

Confundido entre las que cayeron esa noche, nadie fuera capaz de distinguirlo. Antes de llegar a la tierra, de Alsino no quedaba sino ceniza impalpable. Falto de peso para seguir cayendo, como un jirón de niebla, flotó sin rumbo. Desechas hasta lo imponderable hace ya largo tiempo que han quedado, para siempre, fundidas en el aire invisible y vagabundo.

Este allegro de “do menor” se inicia con un tema pasional lleno de bríos ejecutado por las maderas y algún bronce, mientras las cuerdas sugieren la idea de una rápida ascensión y los contrabajos el motivo de energía del 1er allegro.

Exclamaciones de angustia y de inquietud se entrelazan con los motivos anteriores. Después viene el período más importante en que los bronces toman potentes el tema pasional llegando a su registro más alto, expresando ansia, voluntad y un desesperado esfuerzo. Bruscamente todo cae desecho, en un derrumbe orquestal, quedando solo los contrabajos con un pedal en sol, y entonces los cornos entonan el motivo de dolor del andante, mientras el arpa, maderas y cuerdas acompañan al corno inglés que canta una queja, llena de amargura, informe, como algo que ya no es; el dolor de Alsino.

Termina el poema en un acorde que da la idea de un ansia inextinguible no alcanzada, un algo que queda vibrando sin finalidad y que ha de perpetuarse eternamente. Es el ser impalpable de Alsino que como de un jirón de niebla flota sin rumbo, fundido en el aire, invisible y vagabundo.

BIZARRE

2) **Sábado 20, p.3 c. 4 y 5:**

“La muerte de Alsino”: El acontecimiento artístico de hoy

La Sociedad de Santiago ha sido convocada para esta tarde con el fin de que escuche lo que, a juicio de los entendidos, es probablemente la obra musical más

admirable que se ha producido hasta hoy en Chile, la que revela en su autor mayor genio artístico, la que impresiona más hondamente al público.

El poema sinfónico de Alfonso Leng titulado “La Muerte de Alsino” ha sido inspirada en el libro que no hace muchos meses publicó Pedro Prado con el título de “Alsino” y que fue objeto de la admiración de unos cuantos, de comentarios favorables de los críticos y de la incompreensión del gran público. Prado había hecho una obra de potente originalidad, algo obscura en partes, escrita en un estilo sencillo, nítido, elegante y sobrio, en que bajo una alegoría continuada expresaba los más grandes dolores, contaba las más amargas desilusiones que pueden afligir el corazón humano y descorría a medias el velo de las mayores y más gloriosas esperanzas.

Leng ha tomado ese poema y ha debido, sin duda, hallar interpretado en él su propio pensamiento, sus anhelos, lo que ha soñado y ha vivido. Era ese el argumento suyo, el que estaba esperando. Se me figura que junto con pasar una tras otra las páginas de Alsino, Leng iba oyendo una sinfonía, primero vaga, indeterminada, luego robusta, dominadora por fin con la imperiosa energía de la obra de arte que pugna por salir a luz y vence toda resistencia del artista que siempre teme no alcanzar a realizarla tan bella como en su cerebro la ve.

Difícilmente se unirán otra vez dos hombres de genio más semejante para producir una obra de arte. El libro de Pedro Prado lo habría escrito Leng si fuera literato. La sinfonía de Leng la habría compuesto Prado si se consagrara a la música.

Es un poema doloroso, amargo a ratos, siempre melancólico, hasta cuando nos revela esperanzas. Alsino ha soñado que vuela, y tanto soñó que le salieron alas, las alas que todos hemos soñado y deseado. Y Alsino voló por sobre montes y valles, sobre ciudades y desiertos; pero la vida le quemó sus alas y los hombres lo consideraron un monstruo porque volaba. Maltratado por los hombres y por los elementos ciegos, Alsino agoniza sobre la tierra cruel que lo ha recibido con un golpe rudo y mortal cuando descendía de los espacios serenos. Y entonces el músico ha oído el lamento de Alsino, sus desilusiones, sus anhelos, sus sueños maravillosos que persisten aun después de todos los golpes y de todos los dolores. Y esa voz de Alsino y la voz de toda la naturaleza en cuyo seno ha vivido y sufrido y gozado, esa voz es la que Leng ha recogido en el poema sinfónico que el público conocerá esta tarde.

Si es cierto que en la obra de Leng la nota dolorosa domina hasta el punto en que el ánimo se sobrecoge al escucharla y sentimos que poco a poco todas las nostalgias de lo infinito, todos los sueños vagos, todas las ambiciones no satisfechas, de una grandeza espiritual que no alcanzamos se despiertan en nosotros, también hay en ella acentos de una grande energía, aspiraciones hacia lo alto expresadas con vigor y con majestad.

No es fácil hallar en la música escrita en América nada comparable al pasaje en que Leng ha descrito al postrer vuelo de Alsino, el arrebató supremo del espíritu hecho para la altura y que, rendido por fuerzas superiores al hombre, cae como una estrella errante, devorado por el espacio ardiente, hecho fuego y luz y llama, y por fin ceniza que se dispersa en el cosmos. Para hallar una comparación sería menester pronunciar nombres que son cimas enormes del arte.

Y no creemos que haya un espectador que pueda conservar su serenidad ante la página infinitamente dolorosa de la muerte de Alsino llorada por todos los seres débiles y humildes, elegía que no es más que una vibración tenue de arpa herida por la brisa, de viento que gime en una caverna, desmoronamiento de un grande ensueño que no tuvo fin, que se perdió en el aire y sigue siempre en el alma del hombre, transmitido de generación en generación con sus mismas ansias locas, sus mismos dolores y su eterna disolución en llamarada, en luz, en ceniza...

Los que quieran sentir, los que quieran llenarse de una emoción honda y noble, vayan esta tarde al Municipal y oigan el poema de Leng y dejen que la sabia y sincera composición del eminente músico entre en su espíritu y lleve lágrimas a sus ojos y engendre en su corazón golpeado por la lucha diaria una como sed de infinito.

Y si la ejecución de esta tarde corresponde al ensayo que oímos ayer, podemos adelantar que la orquesta ha tomado con amor el poema de Leng y que el joven maestro Carvajal dirige con una seguridad, una conciencia, una distinción, una ausencia de fanfarronería sumamente raras en un director tan joven. Ha tenido suerte Leng: halló la obra literaria que, como el Peer Gynt a Grieg, debía inspirarle un poema maestro, y encontró al director para ejecutarla. ¿Podría pedir más? Sí: un público que la sienta.

C. S. V.

3) Domingo 21, p. 9:

“La muerte de Alsino”: Poema sinfónico de Alfonso Leng

Como Pier Gynt, como Fausto, como Parsifal, Alsino, hijo de la naturaleza, viviendo su vida simplemente, en ella, por ella y dentro de sí mismo, ha gustado ya todo misterio humano, ha recorrido los llanos y montes, ha bajado a las umbrosas hondonadas y ha escalado los picachos desafiantes; se ha extasiado ante la agitación perenne del océano, cuyas olas gigantes “rememoran la clámide de Dios”; ha bebido en la fuente de la virginal belleza deslumbrante, y ha gustado la nostalgia deliciosa de los hondos amores presentidos y no realizados.

Pero, más afortunado que Fausto, más que Pier Gynt, y Parsifal, Alsino ha desplegado sus alas y en un raptó de supremo delirio, se ha hundido en la copa inconmensurable del espacio, y ha violado el secreto de los encendidos alcázares aéreos en los atardeceres dorados.

Después de los éxtasis supremos ha ungido su frente la suprema consagración del dolor. El dolor infinito, que es la infinita liberación. “Dios sólo es visible cuando llegamos al fondo de la máxima tristeza”. Preso, cortadas sus alas, sometido a todas las bajezas de la vida vulgar, perseguido por ruines asechanzas –la codicia, la ignorancia, los celos– ha quedado, por fin, ciego. ¡Ciego, inmóvil, el que se embriagaba de espacio, el que medía el universo, primero con sus ojos y después con sus alas!

En ese instante –el cenit del dolor– toma a Alsino el poema sinfónico de Leng –comentario musical a los últimos capítulos del libro de Pedro Prado–; pero, más que comentario, concreción sonora de todo el perfume de idealidad maravillosa, de toda la vibración de ansia extrahumana y de dolorosa aspiración al más allá que respira la obra del poeta.

Alsino, en los momentos culminantes de su vida, cantaba. Cantaba al ascender en busca de sol, cantaba volando en medio de la tempestad, al son de los huracanes, cantaba al presentir el amor naciente en el pecho núbil de la dulce Abigail; cantaba siempre y en todas partes escuchaba el coro inmenso y sutil de la gran naturaleza, la orquesta en que vibran los rayos del sol, los montes preñados de fuego y la brizna de hierba humilde y escondida. Pero esa voz, ese coro, esa orquesta, el lector, en el

libro, sólo los adivina tras los armoniosos renglones. Leng, con su mágica paleta de colorista musical, les ha dado cuerpo y vida. Y en la obra del poeta, al fundirse en la obra del músico, adquiere un sentido más hondo, una mucho más aguda fuerza de penetración.

Alsino, leído el libro de Prado, se adhiere a las células del cerebro, como toda creación verdaderamente poética; escuchada la música de Leng, Alsino toma asiento en las fibras más íntimas del corazón. El símbolo, que en la obra literaria fascina y atrae, en la obra musical conmueve; conmueve hondamente.

Una y otra obra se complementan. No de otro modo que Pier Gynt ha penetrado en el corazón de la humanidad, del uno al otro polo Grieg ha servido de vehículo emocional a Ibsen.

¡Con qué viva emoción, en verdad, sentimos, en el Alsino de Leng, a nuestro viejo y conocido Alsino de Prado, solo, abandonado, en el día del dolor! Los hondos murmullos de los contrabajos, los éolicos acordes del arpa, las lluvias de perlas –tan melancólicas– de la celesta, ¡qué profundidad de angustia comunican al lamento del ciego y solitario volador! “¡Señor! yo ardí más inflamable que una brizna de paja en el júbilo que vertiste sobre la vida y el mundo. Ebrio, una y mil veces, me hundí en el cielo como el monstruoso cáliz de una flor. Pero, al igual de un sitio donde todos los caminos se cruzaran, fui hollado, a la vez, por todas y cada una de las ansias infinitas”.

Ansia no infinita, inmensa aspiración no satisfecha, grandeza y emoción, profundidad y ternura, hondo sentido y honda emoción en cada nota, en cada tema, en cada pasaje; tal es la psicología que se desprende del poema singónica de Leng, como el sutil aroma a hierba se desprende de la tierra humedecida por el relente de las noches. Obra eminentemente poética, obra aristocráticamente distinguida, intelectual y emocional, a la vez, de factura exquisita y de deliciosa coloración orquestal, marcará una época en el arte chileno –digo mal– en el arte americano. Con ella nuestra música entra en el período de completa madurez.

C. Silva Cruz.

4) Lunes 22, p. 14, c. 3**MÚSICA****Segunda audición de “La muerte de Alsino”**

El éxito del poema sinfónico de Alfonso Leng superó las expectativas de sus organizadores, al autor y el director de orquesta, señor don Armando Carvajal. El público llenó el T. Municipal y el entusiasmo fue “desbordante”, como se dice. Hubo numerosas personas que no pudieron conseguir localidades y las que tuvieron la suerte de asistir desearían escuchar la obra por segunda vez.

Estas circunstancias han decidido a los organizadores a repetir la audición de “La muerte de Alsino” el próximo jueves, 25 de mayo, día del aniversario argentino y dedicar la función a la colonia de este país.

Las entradas, que serán a precios más reducidos, estarán a la venta desde hoy en la Casa Otto Becker, después de medio día.

5) Miércoles 24, c. 6**La repetición del concierto de Carvajal**

Un verdadero entusiasmo existe entre las personas que no pudieron oír la primera audición de “La muerte de Alsino”, de Leng, por asistir a la repetición de este concierto, que se hará el jueves próximo.

La mayor parte de las entradas están ya comprometidas, y dado el interés que demuestra el público, esta segunda audición promete lleno aun más completo que la anterior.

6) Jueves 25, p.4 c.6**La repetición del concierto de Carvajal**

Casi todas las localidades para la segunda audición del concierto de Carvajal, que se verificará esta noche en el Teatro Municipal, se encontraban ayer colocadas.

No es esto extraño, puesto que este concierto tiene el doble atractivo de ser uno de los mejores realizados, por no decir el mejor, en muchos años en nuestra ciudad, y por darse a conocer en él la obra de Lenz [Leng]: “La muerte de Alsino”, que tantos comentarios entusiastas ha ocasionado. Además de esto, la 7ma Sinfonía

de Beethoven, es una pieza musical que hace sentir al que la escucha una inefable emoción artística, por su grandiosidad y su finura, y esa maravillosa composición de Dukas, *L'Apprenti Sorcier*, deleita y alegra con su ritmo fácil y su perfecto desarrollo.

A la audición de hoy asistirá S. E. el Presidente de la República [*Arturo Alessandri Palma*], Ministros de Estado y Cuerpo Diplomático.

Como se sabe, el concierto tiene por fin un homenaje a la celebración del Aniversario Argentino.

II.II *LA ÉPOCA*, mes de mayo, 1922 (Resultados: 0)

II.III *LA NACIÓN*, mes de mayo, 1922 (Resultados: 12)

1) Domingo 7, p. 19:

MÚSICA UN GRAN CONCIERTO EN PERSPECTIVA

En el Teatro Municipal, el sábado 20 del mes en curso se efectuará un gran concierto, que será sin duda, una de las más interesantes manifestaciones del arte musical chileno.

El reputado violinista, señor Armando Carvajal, debutará ante nuestra sociedad como director de orquesta, y, al efecto, se presentará con una numerosa cuanto seleccionada orquesta de setenta profesores, y con un programa tan interesante como novedoso.

En la primera parte del programa, figura la Séptima Sinfonía de Beethoven, y en la tercera, un estreno para Chile, cual es el notable poema sinfónico de Dukas, "*L'apprenti sorcier*", que es una verdadera maravilla de composición moderna.

El sitio de honor de este programa, está anotado con una joya valiosísima de arte nacional: "*La muerte de Alsino*", producción inspirada del notable compositor Alfonso Leng.

Tal es el programa que se desarrollará en el gran concierto a efectuarse en el Teatro Municipal, en la fecha que más arriba indicamos, y que será todo un

acontecimiento nacional, por cuanto en él aparecen dos figuras descollantes de nuestra cultura musical, Alfonso Leng y Armando Carvajal.

Hay vivo interés en nuestros círculos musicales por asistir a esta audición, que promete ser muy interesante.

2) Sábado 13, p. 8, c. 3:

**MÚSICA
CONCIERTO CARVAJAL**

Circula la siguiente invitación:

Señor: Tengo el honor de invitar a usted y familia a un concierto sinfónico que tendrá lugar el Sábado 20 del presente, a las 6.15 P. M., en el Teatro Municipal.

Se ejecutará la 7ma sinfonía de Beethoven, se estrenará el poema sinfónico “La Muerte de Alsino”, del compositor nacional, señor Alfonso Leng, inspirado en el “Alsino” de Pedro Prado; se hará también la primera audición del Scherzo Sinfónico de Paul Dukas “L'apprenti Sorcier”.

Saluda a usted muy atentamente S. S.-**Armando Carvajal.**

3) Jueves 18, p. 14, c. 4 y 5:

**MÚSICA
CONCIERTO CARVAJAL**

Nuestra sociedad espera con interés y simpatía el concierto que el Sábado próximo nos ofrecerá en el Teatro Municipal el señor Armando Carvajal.

El programa, ya conocido del público, está ajustado por todos los conceptos, a los requisitos necesarios para que obtenga un gran triunfo. Y a este respecto es preciso recordar lo que dice Mauclair, el célebre crítico francés que con sus pensamientos respecto de la música conmueve hasta el más reacio a los grandes motivos de la espiritualidad: que el éxito de las audiciones está en saber elegir un programa que lleve en sí la sucesión de sentimientos de los diferentes autores u obras que se ejecuten. Nada más lamentable que el antagonismo de obras musicales presentadas a un tiempo.

Respecto de la séptima sinfonía de Beethoven, que será con la que se inicie ante nuestro público el distinguido artista, podemos decir sólo que esperamos la más correcta y sentida interpretación, dadas las condiciones excepcionales que ha demostrado siempre Armando Carvajal.

La obra en sí misma no se puede comentar, sino alabar una vez más al gran maestro, genio de las artes y orgullo de la humanidad, Beethoven.

“La Muerte de Alsino”, a pesar de que no la conocemos, tenemos referencias que hacen formarnos casi un concepto exacto de sus méritos. Su autor, el señor Alfonso Leng, es entre nuestros músicos una figura prominente. Su obra, inspirada en el “Alsino” de Pedro Prado, tiene que ser el reflejo de sus conocimientos de la armonía y el contrapunto, a la vez que de sus sentimientos de artista.

La obra de Dukas finalizará este festival, para el cual, como hemos dicho, se ha demostrado gran interés por asistir.

4) **Viernes 19, p. 10, c. 4 y 5:**

Desde hace varios días el profesor Carvajal, prepara con tesón el concierto que mañana nos ofrecerá en el Teatro Municipal.

El programa, que ya hemos dado a conocer al público, se presentará en las mejores condiciones porque, a excepción de lo que se hace siempre, los ensayos han sido numerosos a fin de que de parte del conjunto no haya defectos que hagan desmerecer el valor intrínseco de las obras que habrán de ejecutarse.

Es de esperar que por parte de nuestra Sociedad se corresponda el enorme esfuerzo que ha realizado el señor Carvajal, ya que una preparación como la que él le ha dado a su festival, es difícil que pueda traerle algún beneficio.

El programa es, sin duda, verdaderamente interesante. Se demuestra especial interés por conocer la obra nacional “La muerte de Alsino”, de que es autor el señor Alfonso Leng, quien en ocasiones anteriores ha obtenido los más sinceros éxitos con otras de sus composiciones.

La séptima sinfonía de Beethoven, que está escrita en la plenitud de la vida artística del gran maestro, iniciará el concierto de mañana. Ella, como todas sus obras, posee el sello característico de las monumentales inspiraciones de su autor.

5) **Sábado 20, p. 6, c. 5, 6 y 7** [*Se incluyen retratos fotografiados de Leng y Carvajal*]:

MÚSICA

EL GRAN CONCIERTO SINFÓNICO DE HOY

Como hemos venido anunciando, esta tarde, a las 6:30 P. M., tendrá lugar en el Teatro Municipal el concierto sinfónico de Armando Carvajal, y es de esperar que nuestra sociedad responda en forma sincera al llamado que a costa de grandes esfuerzos le hace el joven maestro.

La Séptima sinfonía, una de las más grandes obras de Beethoven, fue estrenada en Viena el día 8 de Diciembre del año 1893, en un concierto que organizó Maezzel a beneficio de los soldados austríacos y bávaros heridos en la batalla de Hanau. Esta obra será, pues, con la que se inicie Armando Carvajal como maestro director, ante nuestro público.

Enseguida se estrenará el poema sinfónico de Alfonso Leng, “La muerte de Alsino”. Esta composición constituye, sin duda, la parte más interesante del concierto. Ella será el exponente de nuestra cultura musical y en especial la revelación de los méritos de su autor.

El argumento, que como sabemos está inspirado en la obra de Pedro Prado: “Alsino”, gira alrededor de fantásticas escenas que son una dolorida página de los momentos de frenético entusiasmo y decaimiento en medio del dolor, de la vida de este personaje que creó la mentalidad de Prado.

Los tiempos principales del poema sinfónico son: andante, allegro, reprise del andante y un allegro final.

Maravillado por el encanto de sus sueños, Alsino realiza varios vuelos imaginarios que embellecen sus eternas noches. Las alas se las da su pasión, sus iras e infortunios. Remonta los mares y montañas pero siempre le alcanza en su ambición de llegar a lo infinito, la bajeza y hostilidad que para él tuvieron las cosas terrenas. Luego se fatiga, el aire se enrarece y su corazón palpita en todo su cuerpo como el tañido pesado de un badajo sobre vieja campana. Un último destello de su mente le lleva la sensación de la más horrible pesadilla y queriendo asir entre sus manos con desesperación

caótica sus alas que se ajitan [sic], cesa el vuelo y queda a merced de su pesada materialidad... la velocidad aumenta a lo infinito e irá a estrellarse en la tierra, pero, antes de volver en sí, el roce de sus alas y su cuerpo con la atmósfera, cada vez más densa, enciende sus alas y, rápido como una exhalación, el fuego se apodera de él y lo consume. No alcanzó a llegar... y en medio de la noche quedaron en el aire sus cenizas. Faltóle el peso para seguir cayendo y como un pedazo de niebla flotó sin rumbo, impalpable, fundido en el aire, invisible, vagabundo...

“L’Apprenti sorcier”, de Paul Dukas, dará fin a esta reunión. Las obras de este autor, poco conocidas entre nosotros, han sido altamente apreciadas en todo el mundo. Esta fue estrenada en la Sociedad Nacional de París el año 1897, bajo la dirección del mismo Dukas, quien se inspiró a escribirla en una balada de Goethe que lleva el mismo nombre.

Sin peligro de ser tachados de fanáticos, podemos decir que el día de hoy será de fiesta no tan sólo para los “melómanos”, sino para todos aquellos que anhelan un momento siquiera, de idealidades puras bajo el imperio de la sincronía musical. Los grandes conciertos son muy pocos y es por eso que es preciso, en ocasiones como ésta, que vayamos a pulir bajo la suave presión del encantamiento musical, todos nuestros sentimientos que en el mundo de la armonía se confunden sin distinción de valores.

Hemos tenido ocasión de apreciar el gran ascendiente nervioso de Carvajal y no dudamos que sus interpretaciones de hoy le harán acreedor a su mayor triunfo. Asimismo esperamos que el éxito sea también para Alfonso Leng y que su obra, al ser apreciada en sus justos méritos, pase a formar parte del libro de oro de las composiciones de los grandes maestros.

6) Domingo 21, p. 29, c. 2 y 3:

MÚSICA EL CONCIERTO SINFÓNICO DE AYER

La amplia sala del Teatro Municipal apenas dio cabida ayer al numeroso público que acudió al concierto sinfónico de Armando Carvajal.

Grande era el interés que había en nuestra sociedad por asistir a esta velada y ello lo justificaba plenamente el atractivo que presentaba para nosotros el poder apreciar a Carvajal como maestro-director y concertador y escuchar por vez primera el poema sinfónico de Alfonso Leng.

Desde los primeros compases del primer tiempo de la séptima sinfonía de Beethoven, se vió claramente la fuerza con que se concentraba en Carvajal la interpretación más sentida y conciente. El “vivace” que es de un tema brillante y vibradamente ritmado dejó la mejor impresión del conjunto que obedecía fielmente al maestro.

Una de las mejores intepretaciones de Beethoven es el “allegretto” que sucedía al primer tiempo. El “presto” y el “finale”, que son la expresión de fogosidad de su autor, fueron ejecutados correctísimamente. ¡Armando Carvajal ya había triunfado!

Verdadera nerviosidad había cuando se iba a iniciar el poema de Alfonso Leng. Sabíamos que era una gran obra pero generalmente esos conceptos que se forman de oídas, le llegan a uno debilitado por ese prejuicio que envenena nuestro sentimentalismo: lo que es de los nuestros ¡nunca es bueno!

Hoy ha podido desvanecerse esa idea y de ello dio el más sincero testimonio el enorme público que frenéticamente aplaudió a Leng.

Su obra traspasa los límites de lo bueno y revela lo privilegiado de su temperamento, cumpliendo exactamente el desarrollo de su tema sin valerse de recursos vulgares.

Que sea este triunfo un aliciente para nuestro compatriota, pues, no dudamos que, obras como “la muerte de Alsino”, conquisten a los públicos de cualquiera parte del mundo. En Chile, sabido es, tenemos al más exigente.

En el “allegro finale”, pudiéramos decir que se hizo una condensación de la fuerza de expresión del poema: Alsino, inconsciente, aturdido en su volar errante, ha apretado sus alas con desesperación y quedando a merced de su peso se viene contra la tierra; sus alas se extienden al vertiginoso rozar con el aire y por último el fuego le consume... sus cenizas quedaron vagando en la atmósfera. Y siempre se mantiene una eterna queja, que antes le oímos en su vivir sombrío.

Todo el poema es de grandes méritos, destacándose algunos tiempos como el reprise del andante en que el violín concertino en unos cuantos compases nos transmite la expresión de esa eterna queja.

“El aprendiz hechicero”, de Paul Dukas, que se ejecutó por primera vez entre nosotros, es una hermosa composición de corte moderno. Posee un ritmo que pudiéramos llamar fantástico e irónico. Su tema, como ya habíamos dicho, está basado en una balada del gran sabio alemán J. W. Goethe.

El éxito de este festival es, como pocas veces, bien merecido. Carvajal demostró en forma por demás sencilla, su gran temperamento, pudiendo decirse en resumen que es difícil que volvamos a tener otro concierto como éste. Le felicitamos tanto a él como a Alfonso Leng, y le hacemos traspaso del deseo que muchas personas nos han manifestado de que el festival de hoy se repita para todos aquellos que no pudieron asistir y que ya, poseedores del entusiasmo que causó en nuestra sociedad, ansían admirarlo.

Para terminar estas apreciaciones que hubiera querido fueran la más real expresión de lo que se siente después de terminada una audición como ésta, recurro a Mauclair en mi ayuda:

“Siempre he creído que, en último resultado, un concierto no es más que la imagen y la muestra de la vida que, por cobardía y pereza, por falta de amor a la dicha, sólo vivimos raras veces”.

MEPHISTO

7) **Lunes 22, p. 10, c. 2:**

MÚSICA

SE REPETIRÁ EL CONCIERTO CARVAJAL-LENG

En vista del gran éxito obtenido en el concierto del Sábado, y a pedido de numerosas personas que no pudieron asistir a él por falta absoluta de localidades, se nos informa que el próximo Jueves 25 de Mayo, se repetirá el festival en homenaje a la República Argentina.

8) *Ídem*, c. 3:**Agradecimientos del maestro Carvajal**

Señor Director de “La Nación”.

- La presente carta tiene por objeto agradecer por medio de su importante diario, la cooperación y buena voluntad prestada por los profesores a la realización del Concierto Sinfónico del Sábado pasado. Sin esta cooperación, los ideales artísticos que perseguíamos los organizadores de este festival de arte, no habrían podido llevarse a la práctica.

Con su actuación ellos han probado que no son simples tocadores de instrumentos, sino que verdaderos sacerdotes de una religión de altos ideales y trascendentales fines: la Música; ella despierta en el alma dormida de la Humanidad por la lucha diaria los más puros y nobles sentimientos; ella hace elevarse los corazones, ansiando y esperando un mundo mejor.

Que los profesores sientan siempre la responsabilidad que tienen siendo músicos, y que sintiendo esta responsabilidad se despierte en cada uno de ellos el amor propio; sentimiento éste tan necesario para la buena ejecución de las obras musicales.

Para terminar, ruego a los profesores, que no piensen ni por un instante, que con mi actuación de Director, hayan perdido al colega; en la orquesta, con mi violín o en el atril de Director, soy siempre el mismo, esto es, el compañero y colega de todos. La satisfacción que deben sentir, y que yo también siento, es la de haber salido de entre ellos mismos. Que mi triunfo como Director les sirva de estímulo para el estudio, pues en cada uno de ellos puede haber un director o un compositor. Nadie sabe lo que lleva dentro de sí mismo. Todo es cuestión de encontrarse.

Agradeciendo al señor Director la buena voluntad para publicar esta mal hilvanada carta, lo saluda atentamente S. S.- **Armando Carvajal**.

9) **Miércoles 24, p. 14, c. 3:****MÚSICA****CONCIERTO EN EL MUNICIPAL****REPRISE DE “LA MUERTE DE ALSINO”**

Con visible satisfacción ha acogido el público la noticia de que el concierto en que Alfong Leng dio a conocer bajo la experta batuta de Armando Carvajal su poema sinfónico “Alsino”, se dará nuevamente en la presenta semana.

En efecto, con motivo del aniversario de la independencia argentina, se verificará en el Teatro Municipal una velada musical cuyo programa será el mismo del hermoso concierto del Sábado.

Asistirán a este acto el Presidente de la República, el Ministro de la República Argentina y el Cuerpo Diplomático. Será este suceso uno de los más valiosos homenajes que el arte nacional pueda ofrendar a la República hermana, y estamos ciertos de que la sociedad santiaguina contribuirá con su presencia a realizarlo, confirmando al mismo tiempo el gran triunfo que el concierto ha significado para la música chilena.

La velada se efectuará el jueves a las 9 ½ P.M.

10) jueves 25, portada, c. 5 [avisó]:

TEATRO MUNICIPAL

[Dos líneas ilegibles]

Jueves 25 de mayo a las
9:30 P. M.

GRAN FUNCIÓN DE GALA

en homenaje al aniversario de la República Argentina,
con asistencia de S. E. el Presidente de la República, del
Excme. señor Ministro Argentino, del Cuerpo Diplomático y
Autoridades.

CONCIERTO SINFÓNICO

CARVAJAL LENG

66 Profesores de Orquesta

Director: Armando Carvajal

NOTA.- Entre la I y II

parte se ejecutarán los himnos Chileno y Argentino.

PALCOS \$ 50.-PLATEA \$ 8

11) *Ídem*, p. 9, c. 4 y 5:MÚSICA
EL CONCIERTO SINFÓNICO DE HOY

Como tuvo ocasión de apreciarlo el enorme público que asistió el Sábado próximo pasado [*sic*] al Teatro Municipal, el estreno de Armando Carvajal como maestro director de orquesta y el poema sinfónico de Alsonfo Leng, dejaron la más grata impresión. Muchas personas no pudieron asistir y rogaron al maestro que repitiera la audición.

No se ha podido elegir un día mejor que el de hoy para que ello se lleve a cabo. Será en homenaje al día de la patria hermana y concurrirán su representante entre nosotros el Excmo. señor Carlos Noel, S. E. el Presidente de la República, especialmente invitado, y toda la colonia argentina.

Respecto del programa sólo podemos asegurar que, si en vez pasada conquistó por completo al auditorio, hoy existe una razón más para que el resultado sea del más franco éxito: Carvajal y Leng labraron en esa ocasión su mayor triunfo.

“La muerte de Alsino”, que tan elogiosos comentarios le valió a todo el que pudo escucharla, será, en realidad, una ofrenda verdaderamente delicada que el arte chileno en esta ocasión pueda brindar a la República Argentina.

12) **Viernes 26, p. 6, c. 6 y 7:**MÚSICA
EL CONCIERTO SINFÓNICO DE ANOCHE

Como se había anunciado, anoche se llevó a efecto la repetición del concierto que Armando Carvajal diera el Sábado de la semana pasada en el Teatro Municipal.

El hecho de haber elegido la fecha del aniversario patrio de la nación argentina para la realización de esta velada musical, congregó a una gran concurrencia, dándole especial realce la asistencia del Excmo. señor Carlos Noel, Ministro argentino; el Presidente de la República, Ministros de Estado y diplomáticos.

Respecto de la ejecución del programa, podemos decir que quedaron plenamente confirmadas las expresiones elogiosas que unánimemente se vertieron en la audición anterior, tanto respecto de la actuación de Armando Carvajal como maestro director, como de los grandes méritos del poema sinfónico de Alfonso Leng, “La muerte de Alsino”.

Después del primer entreacto se ejecutaron los himnos argentino y chileno, dando así a la reunión todo el carácter de simpatía y confraternidad que cada uno de los asistentes sentía íntimamente para la República hermana.

II.IV DIARIO EL ILUSTRADO, mes de mayo, 1922 (Resultados: 10)

1) Sábado 13, p.3, c.6:

MÚSICA
CONCIERTO CARVAJAL

Circula la siguiente invitación:

“Señor . . . Tengo el honor de invitar a usted y familia a un concierto sinfónico que tendrá lugar el Sábado 20 del presente, a las 6.15 P. M., en el Teatro Municipal.

Se ejecutará la 7ma sinfonía de Beethoven, se estrenará el poema sinfónico “La Muerte de Alsino”, del compositor nacional señor Alfonso Leng, inspirado en el “Alsino” de Pedro Prado; se hará también la primera audición del Scherzo Sinfónico de Paul Dukas “L'apprenti Sorcier”.

Saluda a usted muy atentamente S. S.-**Armando Carvajal**”.

2) Domingo 14, p. 8, c. 6:

CONCIERTO CARVAJAL

Todo un éxito tendrá el concierto sinfónico que el distinguido maestro don Armando Carvajal dará el Sábado próximo, en la tarde, en el Municipal.

He aquí la lista de familias que han tomado localidades:

Concha Subercaseaux, Opazo Tocornal, Subercaseaux Aldunate, Subercaseaux Errázuriz, Cousiño Sehyr, Helfmann Subercaseaux, Larraín García Moreno, Canales Pizarro, Matte Larraín, Echevarría Barriga, Waldomar Adelsdølfer, Jorge

Alessandri Rodríguez, Carlos Délano, Daniel Amenábar Ossa, Alfredo Amenábar, Luis Fuenzalida Bravo, Ismael Edwards M., Guillermo García Huidobro, Isidoro Vásquez Grillo, señora Lambert, Francisco Bahamondes, familia Maino Schiavetti, Tomás Reyes Prieto, Hermenegildo Schiavetti, Agustín Cannocolo, Pedro Prado, Carlos Betteley, Carlos Salinas, Darío Zañartu, Manuela Torres B., Guillermo Freudenburg, Eduardo de Ramón, Juan Sáez Ruiz, familia Cienfuegos.

3) Martes 15, p. 11, c. 6:

MÚSICA
EL GRAN CONCIERTO DEL SÁBADO

En ediciones anteriores hemos publicado el programa del interesante concierto sinfónico a efectuarse en el Teatro Municipal el próximo sábado en la tarde.

Como ya lo hemos manifestado, el violinista Armando Carvajal debuta como maestro de capilla, al frente de una numerosa y bien seleccionada orquesta.

El estreno de una valiosa producción musical del maestro Alfonso Leng, “La Muerte de Alsino”, es otro de los números interesantes.

El maestro Carvajal ha tenido una hermosa idea al colocar este poema en el sitio de honor del programa a desarrollar el próximo Sábado.

Además, la séptima sinfonía, de Beethoven, figura como iniciación del programa, el que terminará con el poema sinfónico de Paul Dukas: “L’aprenti de sorcier”.

Las localidades para este concierto, que han sido solicitadas por familias de nuestra sociedad, se expenden en la Casa de Otto Becker.

4) Miércoles 16, p. 4, c. 4:

MÚSICA
EL GRAN CONCIERTO DEL SÁBADO PRÓXIMO EN EL TEATRO MUNICIPAL

El Sábado próximo se da por primera vez en este año una función de arte en el Teatro Municipal. Bastante tarde es su apertura, pero en cambio corresponde a una fiesta musical que por la selección de sus obras, el número y calidad de los

ejecutantes y la preparación que se hace en la actualidad de las diferentes partes de que consta, llegará sin duda a un punto que llamará profundamente la atención.

La audición se compone solamente de tres números, ejecutados por una de las orquestas más numerosas y mejor preparadas que hasta este momento hayamos escuchado.

Se iniciará con la Séptima Sinfonía de Beethoven. Esta obra monumental, poco conocida en Chile todavía, grande en su inspiración, y con una extraordinaria riqueza de colorido y brillo, contiene las páginas del “Allegretto” y del “Final”, que están clasificadas entre las más perfectas y atrayentes que escribió el gran genio de la música.

De Paul Dukas, el gran compositor francés contemporáneo, que hoy día, en la plenitud de su extraordinario talento, está llamando la atención del mundo, se hará un “Scherzo” de una orquestación tan perfecta y acabada, que se impuso como obra maestra desde el momento en que apareció en las sociedades francesas de conciertos. Su nombre es “L'apprenti Sorcier” (El aprendiz de hechicería), y está basado en un poema de Goethe.

Y la otra obra que completará el gran concierto es sin duda la que más nos interesa. Es un poema sinfónico de Alfonso Leng, el distinguido compositor chileno, cuyas obras han sido tan aplaudidas, principalmente por su inspiración y su delicadeza. “La muerte de Alsino” es la obra de mayor aliento que ha escrito Leng, y está inspirada en el delicado poema de Pedro Prado, que lleva el mismo nombre.

Con todo interés hemos seguido este poema musical en los ensayos y sería largo hacer desde luego un análisis de él: pero sí podemos anticipar que por su vuelo y desarrollo, por la inspiración de la obra y por su brillante instrumentación, es algo completo, de mérito positivo, que sin duda llamará la atención en forma extraordinaria.

Ya tendremos oportunidad de analizar esta gran composición, que honra a su autor y es un orgullo para nuestro arte nacional.

La orquesta prepara el concierto, trabajando día a día en el Conservatorio de Música. Sabiamente dirigida por Carvajal, que ha demostrado tener una batuta

tan fina como el arco de su violín, alcanzará muy pronto el más alto grado de perfección.

El Municipal estará, pues, de gala el Sábado con el concierto que se prepara.

5) Sábado 20, p. 4, c. 6:

MÚSICA

**El gran concierto sinfónico de esta tarde
BEETHOVEN – DUKAS – LENG**

Esta tarde se efectuará, en el Teatro Municipal, el gran concierto sinfónico organizado y dirigido por el maestro Armando Carvajal.

Como lo ha anunciado la prensa, el concierto se compondrá de tres grandes obras, cada una de ellas de gran aliento y de un mérito indiscutible.

Una de dichas obras es la Séptima Sinfonía de Beethoven, una de las composiciones más perfectas que se ha hecho en todos los tiempos. Muchos de los grandes críticos estiman esta obra tal vez como la mejor página del primer genio musical del mundo.

Otro de los números es una composición de género ligero, alegre, casi burlón, debido a la pluma del gran compositor francés contemporáneo, Paul Dukas. Esta obra es de un brillo extraordinario, y su instrumentación es tan fina y tan sutil, que sin duda puede tomarse como un modelo en su género.

Y el tercer número, es de nuestro compatriota Alfonso Leng, quien se inspiró para componerlo en la obra del poeta Pedro Prado, un poema musical titulado “La muerte de Alsino”.

Se ha hablado con interés extraordinario de esta obra, citándola como una de las mejores composiciones que hasta hoy se han hecho en Chile.

Con tal motivo, el ensayo general que se verificó ayer por la mañana en el Teatro Municipal, asistió una gran concurrencia de periodistas, críticos y aficionados a la música, y la opinión fue unánime al considerar el poema de Leng como algo perfecto, impresionante, profundamente sentido, que no desdeñaría firmar el más reputado compositor de cualquier país del mundo.

La orquesta está perfectamente disciplinada y es uno de los conjuntos más numerosos que se han reunido en Santiago. Bajo la dirección de Carvajal, que tiene alma, tiene finura, y sabe detallar y sacar partido de todas las obras del concierto, el efecto va a ser, sin duda, sumamente interesante.

Tendremos, pues, esta tarde, un festival de arte de primer orden, y asistiremos al triunfo de uno de nuestros más grandes artistas nacionales, cuya modestia corre pareja con su talento y sus profundos conocimientos.

6) Domingo 21, p. 24, c.1 y 2:

MÚSICA
TEATRO MUNICIPAL
EL GRAN CONCIERTO SINFÓNICO DE AYER
TRIUNFO EXTRAORDINARIO DE ALFONSO LENG

El doloroso y melancólico poema de Pedro Prado, “Alsino”, publicado hace unos cuantos meses, que tan intensamente conmovió la opinión, fue la fuente de inspiración que sirvió a Alfonso Leng para componer su poema musical, que se dió ayer tarde ante un público que llenaba en forma desbordante el Teatro Municipal. Este poema conmovió profundamente, hizo sentir hasta lo más hondo del corazón, trajo lágrimas a los ojos, y arrancó aplausos grandes, espontáneos, muy sinceros y entusiastas.

El artista, el grande artista, desconocido todavía de muchos, pero altamente apreciado por los que habíamos tenido oportunidad de oír sus anteriores composiciones, generalmente cortas, triunfó plenamente en esa obra, que tiene un vuelo extraordinario, una intensidad superior y un profundo relieve.

Alsino es un muchacho jorobado, contrahecho físicamente, pero con un alma ardiente y soñadora, y con aspiraciones inmensas de surgir, de levantarse, de volar por el espacio.

- ¿Qué es lo que tiene Alsino en la espalda?- preguntó un muchacho a su padre, una vez que lo vió por primera vez.

Y éste le responde que es un ser raro, que tiene alas, y que las lleva enrolladas, para que el mundo no se burle de él.

El muchacho escuchó estas frases, y desde entonces se apoderó de él un deseo vehemente de tener alas, y de surcar con ellas el espacio infinito. Y tanto fue lo grande de sus anhelos y las aspiraciones de sus alas; pero junto a ellas crecen sus deseos y sus ansias van mucho más allá de las humanas realidades. Al mismo tiempo, en vez del goce y la alegría con que él soñaba, se apodera de él el dolor y la inquietud. No encuentra reposo ni un instante y no ve jamás satisfecha ni una sola de sus aspiraciones.

Ansioso del vuelo, se eleva en un instante a alturas extraordinarias; pero desciende sin rumbo, y al caer se hiere, y queda ciego, triste, abandonado. Su vida desde ese momento no es sino un sufrimiento continuo. Como un ser raro, todo el mundo lo hostiliza. Encuentra por todas partes solamente las mayores angustias y los más tremendos desengaños. Vaga por las montañas con toda la pesadumbre del fracaso de su vida. Halla un consuelo en la belleza de la naturaleza y en el silencio de los campos; pero de nuevo vuelve a caer en la más profunda tristeza. Como las aves que se extravían en el mar, no encontró jamás un momento de reposo.

En una noche serena y tibia, llena de nítidas estrellas, Alsino siente deseos de volar por última vez, pero en forma vertiginosa, como antes jamás lo había hecho. Desde la cumbre de una montaña se lanza al aire gritando palabras incoherentes. Con la ansiedad más infinita dentro de su alma, de un modo loco atraviesa el espacio, pues quiere llegar a la cumbre última del cielo. Con furia arrebatadora continúa más y más arriba. Pero de repente su consciencia enloquecida se aturde, y siente la sensación del ahogo de la más espantosa pesadilla.

- A despertar, a despertar -exclama.

Y entonces toma sus alas, las aprieta entre sus brazos, y con espantosa velocidad cae súbitamente en el vacío. Corre como una estrella brillante, se incendian sus alas, y el fuego y las llamas se apoderan de él y concluyen por consumirlo totalmente.

Del desgraciado Alsino no queda sino cenizas impalpables, que como un girón de niebla flotan sin rumbo en el cosmos infinito.

En esta leyenda, descrita por Pedro Prado en forma fina y delicada, en un ambiente de poesía y de dolor, se inspiró Alfonso Leng para componer su interesantísimo poema musical.

El “andante” con que se inicia la obra, describe en forma tierna y dolorosa el período angustioso de Alsino, vagando por las montañas en un estado de profunda melancolía y desesperación. A un canto de amargura sigue el motivo de dolor que predomina en todo el poema. Una crisis moral de Alsino se refleja en un “fortissimo” de la orquesta, para concluir el “Andante” en forma tranquila, repitiendo el motivo de dolor.

La expresión del conjunto de esta parte de la obra es intensamente delicada y tierna. Un lenguaje que llega profundamente al alma, el lenguaje de la música, nos pinta las ansias, las dudas y las vacilaciones del pobre Alsino.

El “Allegro” que sigue a continuación, es el consuelo de la naturaleza. Un trémolo de las cuerdas y algunas notas de las maderas, nos aportan la idea de una claridad lejana de las primeras luces de la aurora, y poco después los violines con sordina nos hacen una figuración rápida y suave, como una brisa de la tarde.

Motivos enérgicos en la orquesta, traducen la idea de levantar el espíritu, alternados con el motivo del dolor, que siempre mantienen los “cornos”. Un canto lleno de pasión se desprende de las cuerdas, que luego pasa a los bronces en forma avasalladora.

En medio de la inquietud y del sentimiento de la fatalidad, todo concluye con un abandono, con un mortal desfallecimiento.

Viene enseguida un período de transición.

En una página del poema de calma y de quietud, las estrellas aparecen en el cielo con rápido titilar, admirablemente descritas por encantadoras notitas de la “celesta”. El aire tibio y perfumado completa la serenidad.

Llega la última parte. Un presagio de la muerte se anuncia con su pasaje rápido de los contrabajos y una respuesta violenta de los bronces. Un canto de ansia suprema, de dolor desesperado, lleno de angustia e inquietud, describe el último vuelo del desgraciado Alsino. Aquí todos los motivos de la obra se combinan y se entrecruzan, para formar un conjunto polifónico de la mayor grandiosidad. Los bronces, subiendo más y más, atruenan el teatro, y después de un “tutti” orquestal

que llega a su último límite, viene una caída brusca como una montaña inmensa que se derrumba para quedar reducida a la nada.

El efecto es imponente, maravilloso.

Sólo un pedal de los contrabajos, queda como un eco sordo de esta catástrofe.

Tranquilos, y con profunda pena como un último lamento que nace en el fondo de un corazón inmensamente adolorido, se escucha por última vez el tema del dolor, para concluir el poema con una deformación del motivo de Alsino. No es ahora su cuerpo, son sus cenizas, que como una nube intangible vagan para siempre en el espacio infinito.

La forma modernista del acorde final, con notas extrañas a la modalidad general del poema, nos sugiere la idea de un ansia no apagada, de una indecisa inquietud, de una sed inextinguible. Es el deseo insaciable de todos los mortales de ir siempre más arriba, de volar más allá....

Como conjunto general, este poema es una composición de grande aliento y de extraordinario relieve. Su autor ha hecho un esfuerzo superior, se ha mantenido siempre a la misma altura, y ha triunfado plenamente. Predomina en la obra la pasión, y el sentimiento. Es profundamente dolorida, y con muchos efectos de imponente grandiosidad.

El carácter romántico de los motivos, corresponde a un período de transición en las ideas musicales contemporáneas. No se puede desconocer en Leng la influencia de dos colosos en el arte, Wagner en el aspecto romántico, y Strauss en la duda y la inquietud.

El triunfo de Leng, triunfo que Santiago entero confirmó con aplausos y aclamaciones, como habíamos visto pocas veces, nos llena de satisfacción. Él importa una corona de laurel para nuestro arte nacional, y es un placer muy grato para sus amigos, que admiran su modestia y rinden culto a su gran talento.

Entre otros regalos que recibió Leng como recuerdo de esta fecha memorable, figura una corona de bronce, obsequio de un grupo de amigos, colocada en un hermoso marco, con una dedicatoria grabada en una plancha de oro.

De los otros dos números del concierto, la inmortal Séptima Sinfonía de Beethoven y la graciosa y espiritual composición de Paul Dukas, ya hemos hablado en crónicas anteriores. No nos ocuparemos nuevamente de ellas sino para decir que su ejecución estuvo irreprochable.

Y no queremos terminar sin dedicar un aplauso bien sincero a la admirable preparación de la orquesta, y principalmente a su director, al distinguidísimo violinista señor Armando Carvajal, que en esta nueva faz de su talento artístico excepcional, ha demostrado gran talento, preparación extraordinaria, un buen gusto definido y un sentimiento tan completo y delicado, que en el acto se revela su temperamento de poeta y soñador. Vayan también hasta él todas nuestras felicitaciones.

LOHENGRIN.

7) Martes 23, p. 4, c. 2:

EN HOMENAJE A LA REPÚBLICA ARGENTINA

El jueves 25 de Mayo se llevará a efecto en el Teatro Municipal una velada de gala, en ocasión de la celebración del aniversario argentino. Se hará la reprise del concierto sinfónico que con tan gran éxito artístico organizó el maestro don Armando Carvajal el Sábado próximo pasado [sic], y en el cual figura: la séptima sinfonía de Beethoven, la muerte de Alsino, de Leng; y L'Apprenti Sorcierm de Dukas. En el intermedio entre la primera y segunda parte, la orquesta tocará los himnos argentino y chileno.

Asistirán a esta manifestación artística el Excmo. señor don Carlos Noel, Ministro argentino, el Cuerpo Diplomático y las autoridades.

Hoy se pasará a invitar a S. E. el presidente de la República. Las localidades están a la venta en la casa Becker.

8) Miércoles 24, p. 4, c. 5:

MÚSICA

TEATRO MUNICIPAL

SE REPETIRÁ MAÑANA EL CONCIERTO CARVAJAL. – BEETHOVEN.

– DUKAS.- LENG.

Mañana Jueves, aniversario de la independencia de la República Argentina, se repetirá en la noche en el Teatro Municipal, el hermoso concierto organizado por el maestro Armando Carvajal, que alcanzó un triunfo casi sin precedentes en nuestros anales artísticos en su función de estreno.

Celebramos altamente esta determinación que nos permitirá escuchar una vez más, en forma irreprochable, esa página maravillosa que se llama la séptima Sinfonía de Beethoven, ese “Scherzo” lleno de gracias y alegría de Paul Dukas, y principalmente el encantador poema musical de Alfonso Leng, que tan profundamente impresionó a toda la sociedad de Santiago en la función del sábado pasado.

Tanto por el mérito real y efectivo de los tres números del concierto, como también por tratarse del aniversario de la República del Plata, estamos ciertos de que esa función será al igual que la primera, un éxito extraordinario.

9) Jueves, p. 7, c. 3 [Aviso]:

TEATRO MUNICIPAL

Concesionarios: R. Salvati y A. Farren

Jueves 25 de Mayo a las 9:30

GRAN FUNCIÓN DE GALA en homenaje al aniversario de la República Argentina, con asistencia de S. E. el Presidente de la República, del Excmo. señor Ministro argentino, del Cuerpo Diplomático y autoridades.

Concierto Sinfónico

CARVAJAL-LENG

66 profesores de orquesta. Director: Armando Carvajal.

Palcos \$50.00

Platea \$ 8.00

V. S.-25

10) Viernes 26, p. 5, c. 6, 7 y 8:

El aniversario argentino en Santiago

[Descripción de los festejos en honor a la festividad patria de la República Argentina. Entre las actividades descritas se menciona el concierto ofrecido en el Teatro Municipal:

“(...).

En el Municipal

Anoche se efectuó en el Teatro Municipal la velada que en honor de la República Argentina ofrecían los distinguidos concertistas, señores Leng y Carvajal.

En esta velada se repitió con el éxito de la primera vez el gran concierto sinfónico del maestro Leng, “La muerte de Alsino”, que ha constituido un acontecimiento artístico.

A esta velada asistió el Excmo. señor Ministro de Argentina y señora de Noel, el personal de la Legación y caracterizados miembros de la colonia.

El excmo. señor Noel fue objeto de una cariñosa manifestación de simpatía.

III. “Acotaciones líricas” de Pedro Prado sobre las 5 *Doloras*

Dolora nº 1

A lo largo de la ruta, bajo el cielo ceniciento,
 busco un compañero de jornada.
 Y llega solícito un lánguido recuerdo
 que el paso del tiempo ha purificado y hecho cristalino.
 Lo acojo con la más honda emoción y le doy vida
 con el calor de mi pecho.
 Revive así, poco a poco, aquella lejana historia;
 más, como una serpe que no olvida su veneno,
 repite paso a paso su distante y cruel hazaña
 y por fin una vez más silba y hierre y hierre!

Hiere en el mismo sitio antaño elegido.
 Muerde el reborde de la cruz dejada por una vieja cicatriz.
 Hince sus dientes y desgarrar y abre nuevamente
 esa boca de dolor, enmudecida!
 Ah! recuerdo, ampárame! Único compañero de jornada,
 No hay otros brazos que los tuyos.
 Entre tus brazos, exangüe, desmayo...

Dolora nº 2

Acércate a mí acércate! Más y más próximo;
 dame tu mano y por mi mano pasa a mi corazón.
 Atiende a mis palabras temblorosas que caen en el aire
 Como pequeñas embarcaciones desbordantes de náufragos.
 Ellas van llenas de mis más puros sentimientos.
 Acógelas! Sé tú, el regazo de una blanda playa próxima.
 Acércate, Acércate!
 Pero ¡ay! de mí! Si cuando tú pases a mi corazón y mire,
 Después, en torno, me encuentre nuevamente solo.

Dolora nº 3

Contemplan mis ojos este crepúsculo
con toda el ansia de los altos ventanales,
cuando reciben su fulgor y en él se incendian.
Pasa a mis pupilas la última llama del día y,
como en un horizonte,
el sol se hunde en mí y en mí muere.
Oh! Campiñas olorosas a la tristeza del angelus,
como vosotras, perfumadas a melancolía,
van mi juventud y soledad a esta hora,
en que aún no sabemos si la noche que viene,
viene a quedarse para siempre entre nosotros.

Dolora nº 4

Oh! Camino que debo recorrer;
vano es para mí tu panorama cambiante.
Imagen que no dejo de ver, latido que no ceso de oír,
una obsesión trabaja en mi pecho.
Carcoma invisible, mi vida taladra mi propio corazón.
Pero he aquí que las negras nubes se abren
y aparece una claridad azulina en el lejano infinito.
Con cuanta avidez, como ave que escapa,
mi mirada por entre las nubes huye.
Más ya el viento se levanta, las nubes se cierran amenazantes,
Y mi mirada de esperanza queda tras las nubes volando perdida.
Oigo nuevamente el temblor de mi corazón,
que palpita como un ciervo herido y prisionero.
Y cuando llega la terrible certeza de que toda lucha es vana,
Lloro, más que propio dolor, el no ser capaz de sobrellevarlo y,
Algún día, hacer de él mi hermano.

Dolora nº 5

Heme aquí, por fin, viviendo un instante fuera del tiempo.

Mi cuerpo se aliviana, mi recuerdo queda ajeno a toda angustia,
y hasta mi tristeza está libre de dolor.

Perdura Oh! Infinito instante sin medida; líbrame del río amargo
del tiempo; mantenme como una hoja loca que vuela en libertad.

No me dejes caer; sopla de nuevo; llévame contigo cada vez más
alto.

Siento cómo la tierra, que abajo aguarda confiada,
tira de mí con todas sus fuerzas.

Ayúdame! Ah! Si tú pudieras mantenerme, para siempre,
Flotando en este ambiente puro, liviano y sin medida.

BIBLIOGRAFÍA

Aguila, Yves, Maurice Birkel, Jean-Paul Deler, Wilfredo Casanova, Christian Giraut, & Bernard Lavallé. Joseph Pérez (introd.)

1981 *Espace et identité Nationale en Amérique Latine, Essais sur la formation des consciences nationales en Amérique Latine*. París: Éditions du centre national de la recherche scientifique, 133 pp.

Anderson, Benedict

2007 *Comunidades imaginadas* [1983]. D.F.: Fondo de Cultura Económica, 315 pp.

Arrieta, Luis

1954 *Música: Reuniones Musicales (De 1889 a 1933)*. Santiago: Casa Nacional del Niño, 92 pp.

<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0033021.pdf>

Barrico, Alesandro

1999 *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin. Una reflexión sobre música culta y modernidad*. Madrid: Siruela, 90 pp.

Becerra, Gustavo

1957 “La música sinfónica de Alfonso Leng”, *Revista Musical Chilena*, XI/54 (agosto – septiembre), pp. 42 – 58.

http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/PDF_CORREGIDOS/RMCH_054.pdf

1960 “El Leit motiv en la obra de Alfonso Leng”, *Revista Musical Chilena*, XIV/70 (marzo – abril), pp. 48 – 67.

http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/PDF_CORREGIDOS/RMCH_070.pdf

Becerra, Gustavo, Acario Cotapos, Carlos Lavín & Hermina Racagni

1957 “Los músicos chilenos opinan sobre Alfonso Leng”, *Revista Musical Chilena*, XI/54 (agosto – septiembre), pp. 65 – 68.

http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/PDF_CORREGIDOS/RMCH_054.pdf

Campos Menéndez, Enrique (compilador)

1974 *Pensamiento nacionalista*. Santiago: Gabriela Mistral, 331 pp.

Carmona, Darío

1957 “Premio Nacional de Arte”, *Ercilla*, (s/n) (10 de julio), p. 13.

http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0047150

Claro, Samuel

1974 “Alfonso Leng Haygus”, *Revista Musical Chilena*, XXVIII/128 (octubre – diciembre), p. 111.

http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/PDF_CORREGIDOS/RMCH_128.pdf

1976 “La tertulia musical como antecedente de los compositores decimales”, En *Los Diez en el arte chileno del siglo XX*, pp. 39 – 49, Santiago: Editorial Universitaria, 83 pp.

1977 “Las artes musicales y coreográficas en Chile” [Apartado del libro *Cultura Chilena*], Santiago: Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueológicas. Facultad de Ciencias Humanas. Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones. Universidad de Chile, pp. 241 – 270.

1979 *Oyendo a Chile*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 142 pp.

<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0014751.pdf>

Claro, Samuel & Jorge Urrutia Blondel

1973 *Historia de la música en Chile*. Santiago: Orbe, 192 pp.

http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0033099

Correa, Sofía, Consuelo Figueroa, Alfredo Jocelyn-Holt, Claudio Rolle y Manuel Vicuña

2001 *Historia del siglo XX chileno*. Santiago: Editorial Sudamericana, 428 pp.

Cruz, Gregorio

- 1957 “Alfonso Leng: Contrapunto del artista y catedrático”, *Calicanto*, I/2 (septiembre), pp. 9 – 10.
http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0047132

Downs, Philip

- 1998 *La música clásica* [1992]. Madrid: Akal, 689 pp.

Durán, Fernando,

- 1976 “Los Diez y la literatura chilena”, En *Los Diez en el arte chileno del siglo XX*, pp. 19 – 28, Santiago: Editorial Universitaria, 83 pp.

Encina, Antonio

- 1981 *Nuestra inferioridad económica: sus causas, sus consecuencias* [1955]. Santiago: Universitaria, 247 pp.
http://www.memoriachilena.cl//temas/documento_detalle.asp?id=MC0016815
- 1997 *La literatura histórica chilena y el concepto actual de la historia* [1935]. Santiago: Universitaria, 295 pp.
http://www.memoriachilena.cl//temas/documento_detalle.asp?id=MC0016818

Einstein, Alfred

- 1986 *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza, 352 pp.

Falabella, Roberto

- 1958^(a) “Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile. Primera parte”, *Revista Musical Chilena*, XII/58 (enero – febrero), pp. 29 – 41.
http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/PDF_CORREGIDOS/RMCH_057.pdf
- 1958^(b) “Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile. Segunda parte”, *Revista Musical Chilena*, XII/58 (marzo – abril), pp. 77 – 93.
http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/PDF_CORREGIDOS/RMCH_058.pdf

Fenner, David E. W.

2001 “Art and culture”, *Encyclopedia of Nationalism*. Editado por Alexander J. Motyl. Tomo I: *Fundamental themes*. San Diego: Academic Press, p. 39 - 53.

Franulic, Lenka

1960 “El dentista y músico Alfonso Leng” [Entrevista al compositor], *Ercilla* (marzo), p. 293.
http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0047130

Fubini, Enrico

1998 *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* [1968]. Madrid: Alianza, 569 pp.

García, Fernando

1967 “Isidoro Vásquez Grille”, *Revista Musical Chilena*, XXI/102 (octubre - diciembre), pp. 101 - 111.
http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/PDF_CORREGIDOS/RMCH_102.pdf

García Canclini, Néstor

2001 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 349 pp.

García Guerrero, Alberto

1911 “Un compositor ignorado”, *Negro y Blanco*, I/1 (1º de diciembre).

Garrido, Pablo

1943 “Armando Carvajal, el primer director de orquesta chileno”, entrevista a Carvajal, *Zig-Zag*, 15 de julio.

González, Juan Pablo y Claudio Rolle

2005 *Historia Social de la Música Popular en Chile 1890 - 1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 645 pp.

González, Juan Pablo y José Miguel Varas

2005 *En busca de la música chilena*. Santiago: Publicaciones del Bicentenario, 518 pp.

González, Raúl

1951 “Alfonso Leng, Músico Chileno”, *Atenea*, nº 312 (abril), pp. 458 – 462.
http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0047153

Grandela, Julia

2002 “Alfonso Leng”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Editado por Emilio Casares. Tomo VI. Madrid: Fundación Autor – Sociedad General de Autores y Editores, pp. 900 - 903.

Grout, Donald y Claude Palisca

2006 *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza, 1112 pp. (2 volúmenes).

Hernández, Roberto

1930 *Los primeros pasos del arte tipográfico en Chile y especialmente en Valparaíso; Camilo Henríquez y la publicación de la “Aurora de Chile”*. Valparaíso: Imprenta Victoria, 45 pp.
http://www.memoriachilena.cl//temas/documento_detalle.asp?id=MC0002001

Humeres, Carlos

1927^(a) “La Semana Santa y la Música”, *Marsyas*, I/2, pp. 53 – 55.
http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0033027

1927^(b) “Alfonso Leng”. *Marsyas*, I/6 (agosto), pp. 199 – 200.
http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0033027

Hurtado, María Elena

2009 *Acario: el músico mágico*. Santiago: Ril, 302 pp.

Isamitt, Carlos

1957 “Anotaciones sobre Alfonso Leng”, *Revista Musical Chilena*, XI/54 (agosto – septiembre), pp. 72 – 75. http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/PDF_CORREGIDOS/RMCH_054.pdf

Larraín, Jorge

2001 *Identidad chilena*. Santiago: LOM, 277 pp.

Leng, Alfonso

1927 “Sobre el arte musical chileno”, *Marsyas*, I/4 (junio), pp. 117 – 119.
http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0033027

1927 “Humberto Allende”, *Marsyas*, I/8 (octubre), pp. 279 – 283.
<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0047238.pdf>

Letelier, Alfonso

1957 “Leng en su producción pianística”, *Revista Musical Chilena*, XI/54 (agosto – septiembre), pp. 27 – 41.
http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/PDF_CORREGIDOS/RMCH_054.pdf

Martínez, Jorge y Tiziana Palmiero

1998 “El salón decimonónico como núcleo generador de la música chilena de arte”. *Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología: La vida musical en los salones del siglo XIX*. Caracas: Consejo Nacional de Cultura (CONAC). Fundación Vicente Emilio Sojo, pp. 697-754.

Manero, Edgardo

2008 “Désordre global et contestation de l’ordre social en Amérique Latine. La perennité de la question nationale”. En *De l’un au multiple, Dynamiques identitaires en Amérique Latine*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, pp. 23 – 92.

Montecino, Sergio

1985 *Entre músicos y pintores*. Santiago: Amadeus, 198 pp.

Negrete, Samuel

1927 “La música en Chile (1819 – 1869)”, *Marsyas*, I/3 (mayo), pp. 104 – 106.
http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0033027

Orrego-Salas, Juan

- 1957 “Los “Lieder” de Alfonso Leng”, *Revista Musical Chilena*, XI/54 (agosto – septiembre), pp. 59 – 64.
http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/PDF_CORREGIDOS/RMCH_054.pdf

Padlina, Helvecia

- 1927 “Cultura musical”, *Marsyas*, I/4 (junio), pp. 128 – 129.
http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0033027

Palacios, Nicolás

- 1918 *Raza chilena: libro escrito por un chileno y para los chilenos*. Santiago: Chilena, 715 pp (2 volúmenes).
http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0018474
http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0018475

Peña, Pilar

- 2010 “Nación, cultura e identidad nacional: Hacia una revisión del proyecto de institucionalización musical de Domingo Santa Cruz”. En actas de la X JORNADAS DE ESTUDIANTES DE POSTGRADO EN HUMANIDADES, ARTES, CIENCIAS SOCIALES Y EDUCACIÓN, “Pensando el Bicentenario. Doscientos Años de Resistencia y Poder”, 13 al 15 de enero de 2010. Santiago, Universidad de Chile, pp. 1 – 11.

Pinochet, Tancredo

- 1909 *La conquista de Chile en el siglo XX*. Santiago: La Ilustración, 253 pp.
http://www.memoriachilena.cl//temas/documento_detalle.asp?id=MC0018476

Pinto, Julio & Gabriel Salazar

- 1999 *Historia Contemporánea de Chile*. Santiago: Lom, 5 volúmenes.

Plantinga, León

- 1992 *La música romántica: Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica* [1984]. Madrid: Akal, 532 pp.

Quiroga, Daniel

1957 “Alfonso Leng, humildad y asombro”. *Pomaire*, I/7 (julio – agosto), pp. 1.
http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0047141

1960 “Anotaciones en torno a Don Luis Arrieta Cañas”, *Revista Musical Chilena*, XIV/70 (marzo - abril), pp. 68 – 81.
http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/PDF_CORREGIDOS/RMCH_070.pdf

Rengifo, Javier

1928 “Los compositores Chilenos”, *Zig-Zag*, (28 de abril), p. 81 – 90.
http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0047147

Rowell, Lewis

2005 *Introducción a la filosofía de la música* [1983]. Barcelona: Gedisa, 246 pp.

S/a

1922 “El gran poema sinfónico de Leng. La muerte de Alsino”, *Zig-Zag* (mayo).
http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0047145

S/a

1957 “Noticia biográfica”, *Revista Musical Chilena*, XI/54 (agosto – septiembre), pp. 5 – 7.
http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/PDF_CORREGIDOS/RMCH_054.pdf

S/a

1974 “Alfonso Leng: ciencia y música”, *Qué Pasa*, nº 182 (17 de octubre), pp. 60.
http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0047126

S/a

2001 “Art and nationalism”, *Encyclopedia of Nationalism*. Editado por Alexander J. Motyl. Tomo II: *Leaders, movements and concepts*. San Diego: Academic Press, p. 29.

S/a

- 2001 “Chilian nationalism”, *Encyclopedia of Nationalism*. Editado por Alexander J. Motyl. Tomo II: *Leaders, movements and concepts*. San Diego: Academic Press, pp. 82 - 83.

S/a

- 2001 “Latin American nationalism”, *Encyclopedia of Nationalism*. Editado por Alexander J. Motyl. Tomo II: *Leaders, movements and concepts*. San Diego: Academic Press, p. 284 - 286.

S/a

- 2001 “Music and nationalism”, *Encyclopedia of Nationalism*. Editado por Alexander J. Motyl. Tomo II: *Leaders, movements and concepts*. San Diego: Academic Press, p. 351 - 352.

S/a (Editorial *Revista Musical Chilena*)

- 1967 “El cincuentenario de la Sociedad Bach”, *Revista Musical Chilena*, XXI/101 (julio – septiembre), pp. 3 – 4.

Salas, Vicente

- 1949 “Alfonso Leng: espíritu y estilo”, *Revista Musical Chilena*, V/33 (abril – mayo), pp. 8 – 17.

http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/PDF_CORREGIDOS/RMCH_033.pdf

- 1957 “En torno a “La muerte de Alsino””, *Revista Musical Chilena*, XI/54 (agosto – septiembre), pp. 19 – 28.

http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/PDF_CORREGIDOS/RMCH_054.pdf

- 2001 “La creación musical en Chile 1900 – 1951” [1952]
<http://mazinger.sisib.uchile.cl/repositorio/lb/uchile/salassv01/>

Sandoval, Luis

1911 *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación: 1849 a 1911*. Santiago: Gutemberg, 91 pp.

Santa Cruz, Domingo

1927 “Por qué el Conservatorio no ha llenado su función cultural”, *Marsyas*, I/3 (mayo), pp. 73 – 82.

http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0033027

1957 “Alfonso Leng”, *Revista Musical Chilena*, XI/54 (agosto – septiembre), pp. 8 – 18.

http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/PDF_CORREGIDOS/RMCH_054.pdf

2008 *Mi vida en la música*, Edición y revisión musicológica de Raquel Bustos. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1000 pp.

Scarpa, Roque Esteban

1974 “Alfonso Leng Haygus”, *Revista Musical Chilena*, XXVIII/128 (octubre – diciembre), p. 109 – 111.

http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/PDF_CORREGIDOS/RMCH_128.pdf

Spikin-Howard, Alberto

1927 “El por qué del fracaso de la enseñanza musical en Chile”, *Marsyas*, I/1, p. 33 – 37.

http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0033027

Solar, Hernán del

1923 “El arte musical en Chile: Hombres de importancia inaudita”, *Zig-Zag*, nº 1078 (mayo).

http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0047146

Stokes, Martin

1994 “Introduction: Ethnicity, identity and music”, en *Ethnicity, identity and music*. Editado por Martin Stokes, London: Berg Publishes.

Subercaseaux, Bernardo

2004 *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. volumen III, Santiago: Editorial Universitaria, 253 pp.

Torres, Rodrigo

1988 *Memorial de la Asociación Nacional de Compositores*. Santiago: Barcelona, 129 pp.

Urrutia Blondel, Jorge

1934 “Alfonso Leng, su obra y su estética”, *Revista de Arte*, I/1, (junio – julio), p. 15 - 22

http://www.memoriachilena.cl//temas/documento_detalle.asp?id=MC0036194

1946 “Gabriela Mistral y los músicos chilenos”. *Revista Musical Chilena*, I/9 (enero), pp. 11 - 20

http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/PDF_CORREGIDOS/RMCH_009.pdf

1957 “Algunos aforismos sobre Alfonso Leng”, *Revista Musical Chilena*, XI/54 (agosto – septiembre), pp. 69 – 71.

http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/PDF_CORREGIDOS/RMCH_054.pdf

Venegas, Alejandro

1910 *Sinceridad: Chile íntimo en 1910*. Santiago: Imprenta Universitaria, 355 pp.

http://www.memoriachilena.cl//temas/documento_detalle.asp?id=MC0027682

Vicuña, Manuel

2001 *La belle époque chilena*. Santiago: Editorial Sudamericana, 322 pp.

- Revistas consultadas:

Revista Musical Chilena (www.revistamusicalchilena.uchile.cl)

Marsyas (disponible en www.memoriachilena.cl)

Revista de Arte

(disponible en www.memoriachilena.cl)

Revista Pro arte

- Periódicos consultados por períodos:

Diario El Ferrocarril, Santiago, años 1874 a 1886

Diario Ilustrado, Santiago, mayo 1922

El Mercurio, Santiago, mayo 1922

La Época, Santiago, mayo 1922

La Nación, Santiago, mayo 1922

- Artículos y notas en periódicos (ordenados cronológicamente):

S/a

“Un gran concierto en perspectiva”, *La Nación* (Santiago), 7 de mayo, 1922, p. 19.

S/a

“Concierto Carvajal”, *La Nación* (Santiago), 13 de mayo, 1922, p. 8.

S/a

“Concierto Carvajal”, *Diario El Ilustrado* (Santiago), 13 de mayo, 1922, p. 13.

Bizarre (Seud.)

“El gran poema sinfónico “La muerte de alsino””, *El Mercurio* (Santiago), 14 de mayo, 1922, p. 11.

S/a

“Concierto Carvajal”, *Diario El Ilustrado* (Santiago), 14 de mayo, 1922, p. 8.

S/a

“El gran concierto del sábado”, *Diario El Ilustrado* (Santiago), 15 de mayo, 1922, p. 6.

S/a

“El gran concierto del sábado próximo en el Teatro Municipal”, Diario El Ilustrado (Santiago), 16 de mayo, 1922, p. 4.

S/a

“Concierto Carvajal”, La Nación (Santiago), 18 de mayo, 1922, p. 14.

S/a

S/t, La Nación (Santiago), 19 de mayo, 1922, p. 10.

S/a

“El gran concierto sinfónico de esta tarde: Beethoven – Dukas - Leng”, Diario El Ilustrado (Santiago), 20 de mayo, 1922, p. 4.

S/a

“El gran concierto sinfónico de hoy”, La Nación (Santiago), 20 de mayo, 1922, p. 6.

C. S. V.

“La muerte de Alsino”: El acontecimiento artístico de hoy”, El Mercurio (Santiago), 20 de mayo, p. 3.

Silva Cruz, Carlos

“La muerte de Alsino”: Poema sinfónico de Alfonso Leng”, El Mercurio (Santiago), 21 de mayo, 1922, p. 9.

Lohengrin (Seud.)

“El gran concierto sinfónico de ayer: Triunfo extraordinario de Alfonso Leng”, Diario El Ilustrado (Santiago), 21 de mayo, 1922, p. 24.

Mephisto (Seud.)

“El concierto sinfónico de ayer”, La Nación (Santiago), 21 de mayo, 1922, p. 29.

Carvajal, Armando

“Agradecimientos del maestro Carvajal”, La Nación (Santiago), 22 de mayo, 1922, p. 10.

S/a

“Segunda audición de “La muerte de Alsino””, El Mercurio (Santiago), 22 de mayo, 1922, p. 14.

S/a

“Se repetirá el concierto Carvajal-Leng”, La Nación (Santiago), 22 de mayo, 1922, p. 10.

S/a

“En homenaje a la república argentina”, Diario El Ilustrado (Santiago), 23 de mayo, 1922, p. 4.

S/a

“El aniversario argentino en Santiago”, Diario El Ilustrado (Santiago), 23 de mayo, 1922, p. 5.

S/a

“Concierto en el Municipal: Reprise de “La muerte de Alsino””, La Nación (Santiago), 24 de mayo, 1922, p. 14.

S/a

“Se repetirá mañana el concierto Carvajal – Beethoven - Leng”, Diario El Ilustrado (Santiago), 24 de mayo, 1922, p. 24.

S/a

“La repetición del concierto de Carvajal”, El Mercurio (Santiago), 24 de mayo, 1922, p. 3.

S/a

“El concierto sinfónico de hoy”, La Nación (Santiago), 25 de mayo, 1922, p. 9.

S/a

“La repetición del concierto de Carvajal”, El Mercurio (Santiago), 25 de mayo, 1922, p. 4.

S/a

“El concierto sinfónico de anoche”, La Nación (Santiago), 26 de mayo, 1922, p. 6.

Garrido, Pablo

“Alfonso Leng y el arte”, La Nación (Santiago), 3 de julio, 1957.

Heinlein, Federico

“Los 80 años de Alfonso Leng”, El Mercurio (Santiago), 11 de febrero, 1964.
http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0047131

Hunneus, Patricio

“Alfonso Leng Haygus”, El Mercurio (Santiago), 18 de noviembre, 1974, p. 28.
http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0047136

Ibarra, Luis

“Alfonso Leng Haygus, músico y científico”, 10 de octubre, 1974, p. 3.
http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0047125

S/a

“El hombre y el arte en el pensamiento de Alfonso Leng”, El Cronista [La Nación] (Santiago), 197-, p. 5.
http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0047129

Souper, Patricia

“Reconocimiento al músico y científico Alfonso Leng”, La Segunda (Santiago), 22 de agosto, 1974, p. 5.
http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0047152

Garrido, Edgardo

“Alfonso Leng, compositor sinfónico”, El Mercurio (Santiago), 11 de noviembre, 1974, p. 26.
http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0047140

Santa Cruz, Domingo

“Alfonso Leng: músico y sabio”, El Mercurio (Santiago), 12 de noviembre, 1974, p. 3.

S/a

“Músicos”, El Mercurio (Santiago), 21 de noviembre, 1974, p. 5.
http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0047151

Barahona, Hernán

“Alfonso Leng Haygus, Maestro en Odontología”, El Mercurio (Santiago), 2 de diciembre, 1974, p. 24.
http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0047127

S/a

“Facultad de Odontología inaugurará Academia de Estudios Profesor Leng”, El Cronista [La Nación] (Santiago), 9 de septiembre, 1976, p. 16.
http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0047128

Quiroga, Daniel

“Músicos nacionales”, Las Últimas Noticias (Santiago), 5 de enero, 1978.
http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0047139

Heinlein, Federico

“Obras chilenas para piano”, El Mercurio (Santiago), 19 de junio, 1980.
http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0047138

Sabella, Andrés

“Leng, Alfonso”, Las Últimas Noticias (Santiago), 9 de diciembre, 1984.
http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0047137

Claro, Samuel

“Alfonso Leng: un héroe de la cultura” [Carta al director], El Mercurio (Santiago), 13 de febrero, 1984, p. 12.
http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0047154

Garcés, Rodolfo

“Soro y Leng”, Las Últimas Noticias (Santiago), 18 de junio, 1984.
http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0047135

- Plataformas Web:

www.memoriachilena.cl

www.revistamusicalchilena.uchile.cl

