

# ALFONSO LENG

## ESPIRITU Y ESTILO

P O R

Vicente Salas Viu

**E**NTRE los músicos mayores del presente musical de Chile, Alfonso Leng se destaca con una obra que el pasar del tiempo acrecienta en significación. Como los buenos vinos, gana en grados, se irisa con nuevos matices y su fuerza se hace más penetrante, lejos de disminuir. Intenté en otras ocasiones, y al ocuparme de otros músicos contemporáneos, algunos de ellos también chilenos, discernir los valores de época de los valores permanentes—o que a mí me lo parecen—en lo que llevan producido. Trabajo imposible de cumplir con Alfonso Leng. Porque lo primero que se nos ofrece en su arte es una asombrosa unidad, de la primera a la última de las páginas que tiene escritas, y junto a esto una intensidad de expresión equivalente en cada una de sus obras, sin otras diferencias de envergadura que las del particular género de composición a que pertenecen. Pretender señalar una evolución estilística considerable sería vano en un músico que se nos presenta logrado, hecho, desde los primeros pasos. Más vano aun querer separar lo accidental de lo permanente en esas creaciones. Todas ellas hablan un lenguaje substancial y profundo. Uno de los atributos, quizá el mayor, del genio de este músico es precisamente dar a la emoción huidiza de un instante o al episodio que la produce una existencia en el terreno artístico que se escapa de lo temporal. O todo el arte de Alfonso Leng perdura, o todo él se pierde. Así de extremada es la impresión que nos causa cuando nos acercamos a él para considerarlo en su conjunto.

No es Alfonso Leng músico que se mueva por modas de un momento, que persiga hacer suyos avances técnicos deslumbrantes en un cierto período o que, en actitud opuesta, se ufane de su renuncia a la expresión moderna por estimar mejor la de un tiempo pasado. Su música nace de un íntimo sentir y a él sólo obedece, incluso cuando sobre él, sobre él tan sólo, se forja un estilo y una técnica. Que se fundan por esto en razones sentimentales, antes que de ninguna otra especie. La admiración por determinados maestros o las emociones recogidas en creaciones musicales que preceden o rodean a las propias—*únicos impulsos, más que influencias, recibidos por Leng*,—deben contarse entre las razones afectivas que guían a una personalidad en su formación.

Poderoso sentimiento y poderosa intuición para vertirlo en arte, he aquí las palancas de la obra musical de Alfonso Leng. Sin arriesgar un análisis de sus elementos, haremos un esbozo de las circunstancias que los rodean.

### EL AUTODIDACTA. ESPÍRITU Y ESTILO

Alfonso Leng, que excepcionalmente visitó las aulas del viejo Conservatorio un año,—el de 1905,—debe cuanto sabe a su capa-



EL COMPOSITOR CHILENO  
ALFONSO LENG

cidad creadora y a sus extraordinarias dotes de asimilación. «Conoció la técnica de su arte, antes de aprenderla en los libros», dijo Alberto García Guerrero al referirse a aquel muchacho que con tanto fervor compartió sus inquietudes musicales a comienzos de siglo y que demostró como él una intuición vigorosa para orientarse sobre el cúmulo de experiencias que comportaba la música entonces nueva.

Un estudio y observación constantes de las obras de los compositores destacados en aquellas décadas y una vocación insobornable formaron la base de la personalidad de Leng. Se muestra muy pronto en ella una actitud meditativa ante la vida, no exenta de religiosidad o mejor aún, de un trascendentalismo sentimental que ha hecho comparar, sin grave error, algunas de las composiciones de Leng con las de Alejandro Scriabin. Aunque, ni en este caso, se pueda hablar de influencia *directa* sobre el músico chileno y todo se reduzca a coincidir en la posición apasionada y esotérica de que surgió el misticismo musical del autor de «El Poema del Extasis». Pero las similitudes espirituales implican otras en la técnica. El sentido de las funciones armónicas y el color orquestal de la música de Alfonso Leng encierran indicios bastante concretos del parentesco a que aludimos, que puede advertirse igualmente en el carácter de su escritura pianística en la mayoría de las piezas escritas alrededor de 1920. «La Muerte de Alsino», la mayor obra sinfónica de Leng, tiene, en cuanto al lenguaje armónico y en la disposición instrumental, su puerto de partida en Wagner, para navegar por los mares del sinfonismo poemático de Scriabin, tanto como por el de Richard Strauss.

Las huellas de una afinidad espiritual con los románticos alemanes aparecen claras en las primeras obras de Leng, antes de la elaboración a que será sometida esa actitud del espíritu dentro de una intimidad compleja. La personalidad de Leng se acusa bien definida desde un principio, actuando la melancolía romántica como una especie de subrayado genérico sobre la suya peculiar. Claro es que las esencias románticas en el caso de Leng actúan a través de la sensibilidad de un músico que, al encararse con los problemas del arte, dispone de una amplia cultura, que se beneficia además del rigor con que se ha formado en otros campos de la actividad intelectual (1). No hay que olvidar que Leng fué quien asimiló con mayor hondura las enseñanzas de los García Guerrero, para comprender hasta qué punto era trascendente la estética puesta en curso por los modernos franceses (2). No es casual que fuera Leng quien acercó este venero de inquietudes inéditas a sus compañeros de

(1) *La personalidad de Alfonso Leng es bien conocida y goza de merecido prestigio internacional en los dominios de la Dentística. Sus investigaciones y trabajos representan una aportación considerable al progreso de esta ciencia. Leng es Profesor de la Escuela Dental de la Universidad de Chile desde 1912 y ha sido el primer Decano de la Facultad de Odontología, al ser creada ésta en 1945.*

(2) *Como es sabido, los hermanos Alberto y Eduardo García Guerrero introdujeron en Chile, en los primeros años de nuestro siglo, la música de las corrientes avanzadas europeas, entre ellas el impresionismo.*

promoción que mejor podían aprovecharlas, un Pedro Humberto Allende o un Carlos Lavín. Por lo que a él se refería, no tomó del impresionismo sino aquello que podía enriquecer su personalidad sin desnaturalizarla. Obediente a los dictados de su intuición, se encaminó hacia una música cuyo íntimo sustento radicaba en la creada por los románticos alemanes, pero a la que se superponían esas otras más complejas experiencias. Ellas refinan, filtran las fundamentales esencias románticas del estilo de Leng—en su contenido emocional como en los medios técnicos puestos en juego,—a lo largo del desarrollo de su obra. De las primeras a las más recientes de sus creaciones, se siente como si una misma idea se ensanchara y robusteciese al pasar del tiempo. Porque si cabe hablar de una evolución del estilo de este músico, sería de una evolución hacia dentro, un ahondar sobre los mismos estímulos espirituales y sobre los mismos principios estéticos, proceso de entañamiento del que deriva esa sensación de quietismo que se recibe al considerar en conjunto sus obras. Lo que en las primeras es anhelo, está plenamente logrado después. Puestos los ojos en un mismo centro profundo, éste se ensancha, se matiza en todos sus ingredientes a medida que aumenta lo acucioso de la sostenida visión. Quizá también el valor permanente que tiene hasta la menos significativa o breve composición de este maestro procede de esa atención honda, apenas turbada por nada de fuera, puesta en substancias inmutables.

Esbozados en líneas generales los rasgos de la música de Leng, que ha impuesto a la contemporánea de Chile algunos de sus caracteres inconfundibles (1), ocupémonos ahora ordenadamente de los diferentes aspectos de su obra.

(1) *Para quienes gusten de generalizaciones, siempre un poco comprometidas, una empresa tentadora es analizar cómo existe una especie de denominador común en la que parece contradictoria producción chilena de nuestros días. Siendo tantos los compositores chilenos de hoy y siguiendo corrientes tan opuestas, se presiente en todos ellos la impronta de un entrecruce de influencias que a cada uno afectan en mayor o menor grado. Esas influencias podrían resumirse: Del pianismo y la armonía románticos: Schumann-Brahms.*

*Del sinfonismo romántico: Wagner, directamente o en las direcciones: Wagner-Strauss o Wagner-Debussy. Los tradicionalistas retroceden de Wagner a un Beethoven con mucho de Tchaikowsky. Los de tendencias avanzadas, parten de Wagner a Mussorgsky (Cotapos), refrenan a Wagner con Brahms para acercarse a Hindemith (Santa Cruz) o se mantienen en la línea Wagner-Debussy (Leng, Allende, Amengual, Letelier en algunas obras).*

*Del impresionismo: sentido melódico-armónico de Debussy, formalismo impresionista de Ravel. En los más avanzados, la armonía impresionista queda como fondo de una música que sigue postulados estéticos distintos (expresionismo alemán, neo-romanticismo, neo-clasicismo).*

*De la música moderna: en este acápite las influencias se diversifican en los casos particulares de cada músico. Sin embargo, pueden señalarse como rasgos curiosos: ninguna influencia, o muy en último término, de Strawinsky; ninguna de Falla (salvo, en días muy recientes, sobre el joven Juan Orrego Salas); escasa de Ravel y casi sola sobre la música de Amengual para piano; fuerte admiración por Hindemith, señaladamente en «Mathis der Maler».*

*Contrastes con la música suramericana muy fuertes, presenta la chilena en:*

*a) Tendencia nacionalista débil y limitada a ciertos músicos. Repugnancia, aún en el nacionalismo, por la exterioridad decorativa y por lo descriptivo.*

## LAS PIEZAS PARA PIANO

Una serie de canciones y de piezas para piano inician su producción, hacia 1912. De lo que escribiera antes, se conservan un Lied para piano (1911) y las referencias, que en alguna parte hemos leído, a una «Fantasía quasi sonata», obra muy de juventud. En el Lied para piano, la forma y el contenido expresivo anuncian ya a las cinco «Doloras» para este mismo instrumento (1913-1914) (1). Breves páginas íntimas, las «Doloras» encierran una sombría emoción que tanto como en el diseño melódico, muy sobrio, radica en la vigorosa armonía sobre la que el canto se desliza. Las séptimas disminuídas y los acordes alterados de Schumann, las novenas, las quintas y cuartas consecutivas de Debussy,—aunque los matices impresionistas sean aquí en extremo leves,—adquieren carta de nueva naturaleza en como funden sus recursos para expresar los subjetivos sentimientos, la peculiar poética del músico chileno. Ya en las «Doloras», como después en los diez «Preludios» para piano (1919-1932) (2) y en el «Canto de Invierno» (1934), se descubre en todos sus recursos el recatado mundo de la música de Leng y se hace notorio que este compositor no incorpora tanto nuevos elementos de expresión como una expresión nueva sobre procedimientos de escritura conocidos. Tan penetrante es el sentido inédito que Leng les imprime que logran transformar el lenguaje de que otros antes de él se han servido por lo auténtico de las emociones que ahora recoge. Su poder de creación o, si se quiere, su originalidad, no es la de un Debussy o un Strawinsky que se hacen de un nuevo idioma para decir lo que por nadie ha sido dicho. Pero si es la de un Brahms, cuyo personal carácter da un cuño propio a la materia sonora que recibe de sus antecesores. Como ocurrió con Bach en su época y hasta con el mismo Beethoven, a quien en este aspecto concretó tomó Brahms por modelo.

El «Canto de Invierno» es una sexta Dolora, cumbre de las anteriores por su más hondo sentido y la mayor depuración y riqueza, al mismo tiempo, de cuanto en él alienta. En la serie de «Prelu-

*b) Apartamiento absoluto de los géneros líricos-dramáticos y, en general, de toda música de escena, incluso el ballet (sólo Urrutia Blondel ha compuesto un ballet que, más que de danzas, consta, hasta ahora, de una sucesión de estampas sinfónicas de acuerdo con el argumento).*

*c) Inclinación pronunciada, con variantes personales, hacia un apasionamiento más intelectual y contenido, que sentimental y desbordado. De acuerdo con esto, más imaginación armónica, que melódica o rítmica.*

(1) La Dolora N.º 3, figura como escrita en 1901, pero fué quizá corregida más tarde, porque la correlación técnica y expresiva que mantiene con las otras es absoluta.

(2) Los Preludios son de fechas muy distantes entre sí, pero los más característicos están compuestos antes de 1932. Nos atrevemos a suponer que cuando el músico escribe los Preludios N.º 8 y N.º 9 (1939) y el N.º 10 (1940) vuelve a recrear un tipo de obra que le es querido, sin pretender rebasar el cauce logrado. Los otros Preludios pertenecen a los siguientes años: N.º 1, 1924. N.º 2, 1923. N.º 3, 1919. N.º 4, 1924. N.º 5, 1930. N.º 6 y N.º 7, 1932. No es raro en Leng, como ya hemos dicho, que obras distantes en el tiempo mantengan unas mismas características, que no rompen su unidad al ser agrupadas.

dios», encontramos unos, como el N.º 3, de cierta pobreza y un lirismo que trasluce la influencia de Enrique Soro, con quien por entonces estudia Leng composición; otros, como los N.º 4 y N.º 5, son de una extrema finura armónica, con rasgos de Scriabin. En los últimos hay un mayor despliegue de recursos pianísticos, seguridad de mano que no rompe con el quietismo tan sugerente de su autor en sus obras mejor logradas. Dos Poemas para piano (1928), las «Otoñales» N.º 1 y N.º 2 (1932), los «Estudios» N.º 1 (1915) y N.º 3 (1918) abundan en las características señaladas. Las Otoñales están más cerca de la sencillez expresiva de las Doloras y el Canto de Invierno; los Poemas y Estudios, tienden a una escritura más compleja. Pianismo que en el Estudio N.º 2 (1936) y en el Presto Dramático (1933) cae en cierta superficialidad, por acumulación de recursos, o en un sentimentalismo vacuo; «de concierto», pudiera decirse.

### LAS CANCIONES

Hemos insistido varias veces sobre la admirable unidad de estilo que presentan las obras de Leng. Ella es ante todo perceptible en la serie de sus lieder, que se extiende desde las primeras manifestaciones del compositor, hacia 1912, para alcanzar la plena madurez de su arte en los años que corren entre 1918 y 1922. Sin lugar a dudas lo más personal de este compositor, personal siempre, y su aportación decisiva a la música chilena se encierra en sus canciones. Las de más antigua data que conocemos, pertenecen a los días de su fervor impresionista (1916). No sería de extrañar que antes hubiera trabajado en este género, sin haber querido conservar los posiblemente inmaduros frutos (1). Porque las primeras canciones de Leng,—«Brouillard», «Rêve», «Chant d'Automne» y «Chanson de l'oubli»,—nada tienen de primerizas. El adoptar el idioma francés en estas canciones obedece a una razón de estilo, antes que a un prejuicio de época (2). En efecto, la línea melódica sigue con fide-

(1) *El pudor con que Alfonso Leng recela sus primeros pasos ha hecho que nadie repare en una etapa inicial de romanticismo sin cortapisas que coincide con los años de adolescencia en los que decide consagrarse a la música. Un mejor conocimiento de esa etapa, de la que, por casualidad, poseemos algunos datos sugestivos, explicaría mucho de las posiciones adoptadas después. Por ejemplo, creemos de un gran valor en este sentido el hecho de que Alfonso Leng figure con Carlos Lavín, Alberto y Eduardo García Guerrero en el cuarteto de muchachos animadores de la Academia Ortiz de Zárate (1903). La Academia sólo tuvo de Ortiz de Zárate su nombre, reverenciado por quienes veían en él una gloria de la lírica nacional y una figura equiparable a la de los dioses románticos en el reino de los sonidos. Pero hay más: Alfonso Leng concibió por aquellos días el proyecto de escribir una ópera sobre «María» del colombiano Jorge Isaac, quizá la primera novela romántica hispanoamericana. De ese proyecto juvenil sólo quedaron apuntes y algunos números. El tema y el espíritu de su ópera y aún esto mismo, la ilusión de escribir una ópera de largo alcance sentimental, son realidades no despreciables al considerar los primeros impulsos de un espíritu.*

(2) *Sabido es que el castellano, perdida su tradición cantable en la música artística, no se consideró por muchos compositores, en aquel tiempo y aun ahora, como un idioma apto para recoger ciertas sutilezas de expresión ni plegarse a una técnica avanzada.*

dad las inflexiones del texto en una especie de semi-recitativo, de buena tradición clásica francesa, restaurada por los impresionistas. La expresión que así se logra,—delgada, quebradiza, rica en matices suaves,—se refuerza por la atmósfera armónica envolvente; aquí más cercana a la debussysta que en ninguna de las otras creaciones de Leng. «Brouillard» está teñida de estos elementos estilísticos y aun más «Rêve», donde la armonía es esencialmente cromática, aprovechando el deslizarse en semitonos descendentes o ascendentes para las bien graduadas mutaciones de la expresión. «Chant d'Automne» usa de armonías más llenas, con parejo refuerzo de la melodía en perfiles de mayor relieve. La «Chanson de l'oubli» se aparta un paso más del impresionismo puro en la medida que se acerca al apasionado lenguaje de los lieder de plenitud, que son contemporáneos a esta última canción francesa del músico chileno.

Alfonso Leng, como el lector habrá ya deducido de lo escrito, nunca creó música si una íntima necesidad espiritual no se lo exigía. Es un caso aparte en la generalidad de los compositores contemporáneos, porque jamás el solo deleite estético o especulaciones técnicas, y menos aún el simple deseo de destacar su originalidad, mueven su pluma. Es lógico que cuando la pasión que le mueve es más intensa se intensifiquen en su música todos los elementos que la forman. Los cuatro lieder escritos en 1918 con texto alemán, producto de una honda congoja, son su obra capital, a la que pueden emparejarse los mejores momentos del poema sinfónico «La Muerte de Alsino». Esos cuatro lieder,—«Du fragst», «Lotusblume», «Lass meine Tränen fließen» y «Du»,—están precedidas por «Sehnsucht», sobre la divulgada poesía de Goethe, y epilogados por dos lieder más sobre versos alemanes, compuestos en 1931: «Frühlingslust» y «Wehe mir!».

En «Sehnsucht», Leng recoge el peso de la reiterada interpretación romántico-alemana de estos versos. Irrumpe de esta forma en un campo mucho más próximo a su sensibilidad que el del impresionismo. La melodía de «Sehnsucht» abandona el recitado, de raigambre francesa, para discurrir por los cauces de un fluir melódico que Wagner calificó de «melodía infinita», pero que no menos que en las suyas se muestra en las de sus antecesores dentro del primer romanticismo alemán cuando buscan una expresión extrañadamente psicológica, olvidando la cuadratura del «volkslied». El cromatismo en el piano acompañante, parejamente se desprende del sistema impresionista para cargarse de un sentido wagneriano. «Du fragst» usa con mayor propiedad y autenticidad de esos recursos técnicos, al ser sobre todo un estallido de pasión recóndita. «Lotusblume», «Lass meine Tränen fließen» y «Du», las cumbres del estilo de Leng, encierran una expresión tan honda y atormetada, son tan carne y alma de su autor, olvidado de cuanto no sea dar libre curso a los sentimientos de que rebosa, que para mí constituyen muestra poderosa de una originalidad sin adjetivos. Las palabras y la música a que van unidas, nos emocionan como si por primera vez fuesen pronunciadas, como si por primera vez nos descubriesen toda su carga de sentido.

En «Wehe mir!», Leng reconstruye con igual acierto el espíritu de sus lieder mayores. «Frühlingslust» conserva la calidad de los precedentes, más no su fuerza de expresión. No sé por qué este lied evoca el romanticismo fin de siglo, más efectista, de Hugo Wolf, músico a quien sólo la falta de sensibilidad de las cantantes puede equiparar,—por el brillo de fuera,—con los grandes maestros de la canción alemana, como Schubert, Schumann, Brahms o Wagner.

En «Cima», (1922), volvemos a hallar, sobre versos castellanos de Gabriela Mistral, el ambiente trágico de los lieder alemanes, con el mismo interés de la parte pianística, aquí de una transparencia infinita. El piano presenta en las mejores canciones de Alfonso Leng un carácter «sinfónico». En una primera audición, quien escucha estos lieder puede pensar que el fondo armónico,—mucho más que fondo, por supuesto,—y la expresión que contiene ganarían al ser confiados a los múltiples recursos de la orquesta. Impresión engañosa que producen asimismo las grandes Sonatas de Beethoven, verdaderas sinfonías para piano, los Estudios, con agudo sentido calificados de «sinfónicos» por Schumann y los lieder de Hugo Wolf de más ancho aliento. Sin embargo, hay algo intraducible,—una intimidad que se esfuma al cambiar de medio,—en el «sinfonismo pianístico» de los maestros nombrados, como demuestran los intentos fallidos para buscarles otro ámbito sonoro. Igual ocurre con las canciones de Leng. Cuanto contienen está en la versión original y poco ganan, si no pierden, al pasarlas del piano a la orquesta. «Lass meine Tränen fliessen», «Wehe mir!», «Cima» y «Chant d'Automne» han sido transcritas por su autor de esa manera. Las versiones son casi trasfondo literal de la parte de piano al conjunto sinfónico, con excepción de la realizada con «Deja correr mis lágrimas». La fidelidad a lo que son sus canciones, tal y como las concibió, constriñe la imaginación sinfónica de Leng, que es mucha cuando su música *ha sido pensada* directamente para orquesta, como atestiguan «La Muerte de Alsino» y la «Fantasía para piano y orquesta».

Sobre las transcripciones orquestales de la música escrita para piano, tendríamos que repetir lo recién señalado en cuanto a los lieder, Leng lleva a cabo *transcripciones* escrupulosas, pero no *orquestaciones* de sus obras. En un único caso obtiene esto último y el resultado es una pequeña obra maestra sinfónica. Me refiero al «Canto de Invierno», escrito en 1936 para esta nueva versión (1).

#### LA MUERTE DE ALSINO

El poema sinfónico «La Muerte de Alsino», no obstante ser la obra de más envergadura de Alfonso Leng, fué compuesto en un relativamente corto tiempo. A fines de 1920, el músico trabaja en los primeros apuntes de este poema; en Marzo de 1921, se encuentra concluso, y en su forma definitiva, salvo las inevitables pequeñas correcciones de orquestación después de su estreno (Mayo de 1922).

(1) Las otras composiciones pianísticas transcritas para orquesta son el Preludio N.º 2, las Doloras N.º 1, 2 y 3 y la Otoñal N.º 1.

---

«La Muerte de Alsino» se basa en cierta manera en la novela poemática de Pedro Prado del mismo nombre. Alsino es un héroe que participa a la vez de los rasgos de un Icaro y un Ariel chilenos. El músico aprovecha este doble carácter del personaje para interpretar en sonidos, no las peripecias de su aventura, sino el símbolo que representan. No hay un verdadero «programa» en «La Muerte de Alsino». 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 huida 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 obscuro 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». Porque el final de Alsino, como el del Icaro griego, como el de todos los grandes soñadores, es la derrota.

Ya indicamos que la armonía y el color orquestal del «Alsino» tienen arraigo en la admiración que Leng siente por las grandes construcciones sinfónicas wagnerianas, para derivar hacia un concepto del poema sinfónico que fluctúa entre Strauss y Scriabin. De Strauss asimila la estructura formal, el desarrollo de motivos generadores conforme a un elástico sistema. Pero en lo psicológico se aparta de la dinámica característica de Strauss, muy exterior casi siempre, para sumirse en el quietismo contemplativo de su otro modelo.

Aunque en diversas ocasiones se haya comentado la importancia que cobró para la música de Chile la primera audición de «La Muerte de Alsino» en 1922, la reiteración, sobre el contenido de la obra, de esos comentarios es en estos momentos imprescindible. En «La Muerte de Alsino» se concentra para proyectarse sobre el ambiente la aportación capital del estilo de Leng, aportación que fija una constante estética, más que técnica, en el arte posterior. Sus repercusiones son tan vigorosas que se prolongan hasta los «Sonetos de la Muerte» de Alfonso Letelier, terminados en 1948. El tipo melódico a que responden los motivos conductores del poema sinfónico de Leng es el de esa amalgama Wagner-Debussy que hemos señalado como rasgo inequívoco de todo un aspecto del arte chileno contemporáneo. Las dos luminarias aludidas presiden desde su altura la disposición orquestal. Fiel ésta al íntimo sentido y a las necesidades de una sentimentalidad tan propia como la de su autor, no faltan con todo pasajes en los que uno u otro de los dioses tutelares señalan su presencia con algún gesto significativo... para quien esté atento a recogerlo. «La Muerte de Alsino» comienza por un Andante que sirve como de exposición temática. En él aparece, desde el primer compás, el tema del ansia, simple sucesión de dos notas en segunda menor ascendente y que proveerá, en consecuencia, a la composición de largos períodos en progresiones cromáticas. El segundo tema, del dolor de Alsino después de su derrota, está

igualmente formado por una sucesión de valores en segunda menor. El hallarse orquestado sobre la fusión de los timbres de violas y trompas, cuando no se confía al plañidero canto del corno inglés, aumenta su carácter tristanesco. Pero estos dos temas no responden a la línea ampliamente desarrollada de «melodías infinitas», sino que se constriñen a la extensión de un par de compases, como motivos conductrices de un desarrollo que ha de seguir más por los cauces de Strauss que los de Wagner. El tercer tema, donde se recoge la personalidad espiritual de Alsino, algo así como su idealidad inmarcesible, es mucho más animado y en sus saltos melódicos hay rasgos no sólo de post-wagnerismo expresionista (Hindemith, quizá) sino de post-impresionismo. Cuando en el Allegro agitato, avanzada la composición, aparece este tema en imitaciones canónicas, la escritura orquestal y el espíritu mismo de la frase nos hablan de la influencia que el Alsino tuvo sobre la sensibilidad juvenil de Domingo Santa Cruz. Al escribir este músico en 1946 sus «Preludios Dramáticos» como una reafirmación de fe en Wagner,—Wagner siempre estuvo en el fondo de la estética de Santa Cruz,—dispensa también un homenaje impremeditado al Alsino, primera ocasión en que la música chilena absorbió aquellas esencias para darles un nuevo y avanzado sentido en la escuela sinfónica de nuestro país.

El procedimiento de desarrollo del poema de Leng ya hemos dicho que se acerca al de Richard Strauss y que de él se diferencia por falta de una dinámica de tan enérgica pulsación como la del maestro vienés. Muy de Strauss, o de un Wagner reelaborado con otras aportaciones armónicas, son los pasajes de plenitud del Alsino; por ejemplo, en los climax de pasión. Ese vigor orquestal abandona las sugerencias románticas o post-románticas alemanas en las escenas de mayor sutileza poética, como en el Muy Lento central, cuando el espíritu de Alsino se encalma en la serenidad de la noche. Aparece en este pasaje el tema del ser ideal del protagonista en la trompeta con sordina, sobre una atmósfera de cuerdas y maderas con resonancias de arpa. Segundas y novenas en el tejido armónico igualmente indican hacia qué apartados climas se orienta el gusto del compositor en este momento.

Si la construcción formal se basa en tres temas fundamentales, que se modifican por aumentación o disminución de los valores melódicos, que proveen al trabajo temático, con la reiteración de sus motivos, elementos de desarrollo que mantienen la unidad de la obra,—sostenida asimismo por la estrecha relación que guardan las ideas secundarias con los temas principales,—la textura sinfónica y el contenido armónico se orientan en la dirección Wagner-Strauss tanto como en la dirección Wagner-Debussy, para adquirir en todo caso acentos propios; los que dimanar de las peculiares necesidades expresivas del músico chileno. Cuando Luis Esteban Giarda, compositor formado hacía mucho cuando se estrenó Alsino, se siente emulado a marchar por rutas paralelas a las elegidas por Leng y escribe el poema sinfónico «Más allá de la muerte», se echará de ver cuán distintos son los efectos de ese cúmulo de sugere-

---

rencias sobre una obra de arte si son recogidas por una íntima apatencia espiritual o por una simple admiración técnica.

En la «Fantasía para piano y orquesta» (1936), cuya forma es también bastante poemática, la atmósfera cargada de inquietud de Scriabin se acusa con mayor relieve. Lo que se pierde en lógica formal, se gana en finura de matices. El clima creado por la vaguedad armónica cara al músico chileno, se mantiene en tintas más sombrías. La orquestación brillante, demasiado post-wagneriana del «Alsino» depura sus recursos. Hay mucho ya en esta Fantasía para piano y orquesta de una emoción desolada que, a corto andar, será también uno de los atributos sobresalientes de Domingo Santa Cruz. Quien, por otros caminos, ha contribuido a imponer el sello de un patetismo austero y de una profunda espiritualidad a la música de Chile en esta hora.

La producción de Alfonso Leng se completa con un «Salmo» para voz y piano (1941), vertido después para orquesta, y tres corales sobre el texto de ese mismo Salmo, el 77. En los corales, el músico chileno usa de una escritura contrapuntística, en recursos muy simples de imitaciones canónicas, poco afín a su temperamento. Los Salmos corales constituyen curiosos ejemplos de cómo este maestro se produce en un medio para él desacostumbrado. Hay en ellos hallazgos felices, pero no son obras, en conjunto, de suficiente relieve. Para conjuntos de cámara, Leng ha escrito un Andante para piano y cuarteto de cuerdas (1922) que es muy poco lo que agrega al resto de su producción.