

ENTORNO A ‘‘LA MUERTE DE ALSINO’’

p o r

Vicente Salas Viu



Si hay una obra en la música chilena de este siglo especialmente representativa del espíritu de un determinado período, cargada de significación histórica, ésta es el poema sinfónico **‘‘La Muerte de Alsino’’** de Alfonso Leng. Su estreno, a poco de terminada su composición, en mayo de 1922, constituye el más considerable triunfo de las nuevas tendencias, de lo que por entonces se llamaba la música modernista de Chile. ‘‘La Muerte de Alsino’’ cierra de esta manera toda la etapa anterior de experimentación y abre ancho cauce a la renovación de nuestro ambiente musical que la siguió. 1922 y el estreno de ‘‘La Muerte de Alsino’’ son una fecha clave en la evolución de la música contemporánea en el país.

Creo que fui yo mismo quien, hace ya varios años, señalé lo que ha terminado por ser un tópico al comentar los comienzos de la música artística chilena: el espíritu heroico de los jóvenes compositores que sin conocer a los clásicos y románticos europeos más que a través de un número reducido de sus obras de cámara o de las escritas para canto o para instrumentos solistas; sin más contacto con su producción sinfónica que la de algún esporádico concierto; privados de las fuentes de difusión que representarían mucho más tarde las grabaciones en disco o las transmisiones por radio, en tan cerrado aislamiento se lanzaron a la creación de obras dentro de los más diversos géneros de composición, incluidos los sinfónicos, sin esperanza alguna de poder escucharlas un día. Merece el tributo de la admiración más rendida la fe en sí mismos de compositores como Bisquertt, Leng, Allende, Cotapos y tantos otros, autores de una música con muy remotas posibilidades de pasar del papel a la vida real de los sonidos y que se habían formado también por la lectura sin la audición o, a lo sumo, la audición en transcripciones para piano o para pequeños conjuntos, de las creaciones del pasado o de los maestros contemporáneos que les sirvieron.

ron de estímulo. Al escribir sobre cuanto supuso el estreno de "La Muerte de Alsino" es necesario que nos detengamos un poco en este fenómeno.

Sabemos que Alfonso Leng se formó como autodidacta, salvo un año en el que siguió los cursos de Armonía y Composición del maestro Soro en el antiguo Conservatorio. Sabemos que la intuición de Leng, sus dones naturales eran tantos, que "conoció la técnica de su arte, antes de aprenderla en los libros", según el autorizado testimonio de Alberto García Guerrero, que tan cerca estaba de Leng por aquel tiempo. Sabemos, en fin, que antes de abordar la creación de "La Muerte de Alsino", había ya escrito las "Doloras", parte de los Estudios y de los Preludios para piano y la mayoría de sus canciones, incluso los cinco lieder con texto alemán, compuesto hacia 1918, que representan una cumbre de su estilo, para mí equiparable, o tal vez aún más alta, que la del poema sinfónico que comentamos. Sobre la acumulación de experiencias que supone el dar vida a estas obras, ¿de cuáles otras experiencias se nutrió el creador de "La Muerte de Alsino"?

De la misma forma que el nombre de Alfonso Leng aparecerá unido al de la Sociedad Bach, a la organización de la Asociación Nacional de Concierto Sinfónicos y a todos los movimientos que señalan la vía ascendente de las instituciones y las actividades musicales chilenas en las dos décadas decisivas de 1920 a 1940, año en el que se fundó el Instituto de Extensión Musical, la figura de Leng es señera en el Grupo de Los Diez, la Academia Ortiz de Zárate, las conferencias y conciertos que animan los hermanos García Guerrero, las reuniones musicales en casa de don José Miguel Besoain y en la de don Luis Arrieta Cañas. Es decir, en cada una de las manifestaciones de una nueva sensibilidad para la música que el ambiente de Santiago ofrece desde los primeros años de nuestro siglo.

Fuera de las partituras que, con las mil dificultades que por aquellos años existían, Leng se procurase para estudiarlas o analizarlas, se puede establecer un balance aproximado de las obras que conoció por la audición en los conciertos animados por los grupos aludidos. El de mayor importancia para Alfonso Leng es el que acaudillan los tres hermanos García Guerrero. Daniel y Alberto eran excelentes pianistas. Al-

berto, también compositor y autor de un tratado sobre "La armonía moderna".

Los García Guerrero se establecieron en Santiago hacia 1912. Su fecunda labor de divulgadores de la nueva música se prolonga por casi seis años. En las reuniones impulsadas por los García Guerrero, los jóvenes compositores de espíritu más abierto hacia las tendencias de avanzada se hacen presentes. Así, junto con Leng, se cuentan Pedro Humberto Allende, Carlos Lavín y Acario Cotapos. Todos ellos penetran en la letra y el espíritu de los "Cuadros de una Exposición" de Mussorgsky, en su versión original para piano; el Cuarteto de Debussy, analizado al piano, las Tres Piezas para este instrumento de Arnold Schönberg. Este es el principal aporte de aquella búsqueda que incluye otros compositores de la vanguardia europea del momento, mientras se leen y releen decenas y decenas de obras de los maestros *indiscutibles*, clásicos y románticos.

En los salones de su hogar en Agustinas esquina de San Antonio o en su residencia de Peñalolén, don Luis Arrieta Cañas sostiene un cultivo de la música que, al igual que en las reuniones propiciadas por don José Miguel Besoain, es presidido por la mayor avidez. Base de estos conciertos es un conjunto formado por seis instrumentos de arco y un piano, conjunto en el que actúan distinguidos profesionales y aficionados.

Cantantes, pianistas y violinistas de renombre, chilenos, extranjeros residentes en el país o virtuosos de prestigio internacional de paso por Chile, se presentan también en uno u otro concierto. De esta manera, en las reuniones de los señores Besoain y Arrieta se interpretan Cuartetos de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann y Tchaikowsky, algún Trío o Quinteto de estos mismos músicos, arreglos de tiempos de sus Sinfonías, de Operas de Wagner, Oberturas leídas al piano a cuatro manos, trozos instrumentales y vocales de Handel y Bach, de Brahms, de Richard Strauss. En 1906, se interpretan varias obras de Debussy para piano solo; en 1908, los "Juegos de Agua" de Ravel; en 1914, dos Estudios de Scriabin. Sonatas para piano y para violín de Haydn, Mozart, Beethoven y los románticos se ofrecen al selecto auditorio por los ejecutantes habituales de aquellos círculos y por Rubinstein, Rislér, Milstein y Manén, que no dejan de presentarse

allí después de sus triunfales actuaciones en el Teatro Municipal. El volumen de experiencias musicales que la joven generación pudo cosechar fue, por tanto, considerable.

La música de cámara que la Sociedad del Cuarteto, fundada por don José Miguel Besoain, el Trío Giarda, el Trío Penha, el Cuarteto que podríamos llamar de Peñalolén y poco después el Cuarteto Mutschler, hacen escuchar por los años que corren en las primeras décadas del siglo, se acrecienta, en cuanto al conocimiento del pasado musical reciente, con las visitas que efectúan a Chile en forma cada vez más intensa los virtuosos europeos a quienes la Primera Guerra Mundial ha forzado a descubrir el mundo musical americano. Obras para solistas, pequeños conjuntos y también composiciones corales, se escuchan por ese tiempo en casa de la familia Canales, donde nace la Sociedad Musical Santa Cecilia que, en ciertos aspectos, anuncia lo que llevará a cabo, con mayor amplitud, la Sociedad Bach desde 1924. Entre el pasado clásico-romántico europeo, empiezan a deslizarse las composiciones de los contemporáneos que hemos destacado y, de tarde en tarde, alguna primera muestra de la creación musical chilena, desde Soro y Giarda hasta P. H. Allende y Próspero Bisquertt. Pero en la música sinfónica, ¿qué pudo llegar a los oídos del autor de "Alsino" como música viva?

En 1924, la Sociedad Bach se propone entre sus otros trascendentes proyectos crear un conjunto orquestal. Sólo pudo reunirlos para algunos de los conciertos que presentó. En 1926, Armando Carvajal funda la Orquesta Sinfónica Municipal, cuya existencia no pasó de aquel año. Renueva su intento en 1928, con una orquesta que subvenciona el Ministerio de Educación. Hasta que la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos no constituye la orquesta que, siempre bajo la dirección de Carvajal, actuará desde 1932 a 1938, Chile no dispuso de un conjunto sinfónico que realizase una labor permanente. Antes de las fechas señaladas, las orquestas que actuaron en Santiago se formaban sobre la base de la del Teatro de Opera para ofrecer pequeñas series de conciertos, al conjuro de una determinada batuta. Celerino Pereira, Moisés Alcalde, Maurice Dumesnil, Emeric Stefaniai, Nino Marcelli, Pietro Mascagni, Javier Rengifo, Juan Casanova, dirigieron conciertos de esta clase. Entre los que merecen destacarse, los ofrecidos por la Asociación Artística que dirigió don Moisés Alcalde Spano, los que, du-

rante su visita de 1911, estuvieron a cargo de Mascagni (1), los de la Sociedad Orquestal dirigida por Nino Marcelli, que ejecutó en 1913, por primera vez en el país, la serie de las sinfonías de Beethoven; el primer festival de obras de Bach que interpretó el maestro Soro con el conjunto del Conservatorio en 1914; las primeras audiciones de Debussy y Ravel dirigidas por Juan Casanova hacia 1918.

Junto a estas ocasionales experiencias en los dominios de la música sinfónica, se ofrecía la bien organizada, avasallante, de las temporadas líricas. Pero el escenario del Teatro Municipal hacia 1920, noventa años después de que el reinado de la ópera italiana se estableciera en Chile, se mantenía cerrado en el estrecho cauce de los románticos y veristas italianos. Por excepción en todo ese largo tiempo se dio una ópera de Mozart, el "Don Juan". En 1905 se incluyó el "Lohengrin" de Wagner. En 1920, "Parsifal", en sus ensayos y representaciones, inflamó los fervores de la juventud musical. Fiesta del espíritu inolvidable para Alfonso Leng, revelación de grandes consecuencias para Domingo Santa Cruz que contaba entonces, como el siglo, los mismos apenas cumplidos veinte años.

No creo haber olvidado nada de relieve en las actividades musicales de que pudo gozar y que contribuyeron a la formación de un músico como Alfonso Leng, por el tiempo en el que inició la composición de "La Muerte de Alsino". De sus trabajos en los dominios de la música sinfónica, había tenido la fortuna de escuchar las transcripciones que él mismo hizo de sus "Doloras" y que Maurice Dumesnil interpretó en 1920. He dicho había tenido la fortuna. Era, sí, una enorme y poco prodigada fortuna para un compositor chileno oír sus obras sinfónicas hasta años muy recientes.

Con el bagaje de experiencias que he procurado puntualizar, pero

(1) Es digno de anotarse que Mascagni, cuyos éxitos de director de orquesta en Chile fueron tan deslumbrantes como su actividad de concertador de sus propias óperas, al frente de la valiosa compañía que con él vino de Italia, dirigió en sus programas sinfónicos obras de Grieg, Wagner y Tchaikowsky, que ejercieron una gran influencia en los futuros sinfonistas chilenos. Aquéllas fueron: Preludio y Muerte de Isolda del "Tristán" y Obertura de "Los Maestros Cantores", las Danzas Noruegas y la Sinfonía Patética.

con un caudal incomparablemente mayor de imaginaciones y de ensueños que necesitaban plasmarse en música; con una vocación a la que nada arredra, Alfonso Leng se puso a dar forma a su poema sinfónico, paso decisivo en su obra de compositor y, aunque él no lo supiese, de la música chilena contemporánea.

No he de aludir siquiera a lo que "La Muerte de Alsino" encierra como música. El lector puede remitirse a otros trabajos míos (2), fuera de que en esta misma edición de la Revista Musical figura un estudio más autorizado que cualquiera de los míos sobre la producción sinfónica de Leng. En el presente ensayo no he querido sino abordar las circunstancias que rodean a la aparición de "La Muerte de Alsino" en la música chilena de nuestro tiempo, que preceden a su estreno y que se prolongan después de él.

Quizá no se ha reparado lo suficiente en que la música de contenido o estructura poemáticos ocupa entre los compositores chilenos de 1910 a 1940 (o sea, de la generación madura respecto de los años que hoy vivimos), un lugar mucho más amplio que cualquier otro género de composición. Desde luego, que la escrita en formas instrumentales puras, para usar la definición corriente, tan cómoda como imprecisa. Limitémonos al terreno de lo sinfónico. En 1921 estrena el maestro Soro su única Sinfonía. Hasta 1946, con la Sinfonía en Fa de Santa Cruz, no se vuelve a recurrir al máximo de los géneros sinfónicos. ¿Qué son las obras orquestales de los compositores con más de treinta años hacia el de 1940? O agrupaciones de pequeñas formas, en suites con frecuencia teñidas de un fuerte carácter descriptivo e incluso narrativo, o composiciones poemáticas, la mayor parte con un texto al que la orquesta acompaña o que se da por implícito, como el "programa" de un poema sinfónico. Precisemos esta afirmación.

Son suites de carácter descriptivo o con una narración presupuesta: "Escenas campesinas" de P. H. Allende, "Nochebuena" y "Metrópolis" de Bisquertt, "Esquisses" y "Estampas Chilenas" de Casanova, "Seis Motivos Poéticos" y "Mito Araucanø" de Isamitt, "Escenas Sinfó-

(2) "Alfonso Leng, Espíritu y Estilo". Revista Musical Chilena N° 33. Abril-mayo, 1949. "La Creación Musical en Chile". Editorial Universitaria. Santiago, 1952. Páginas 76 a 85 y 237 a 250.

nicas" de Negrete, "Preludios Dramáticos" de Santa Cruz, las Suites Nº 1, Nº 2 y Nº 3 de Soro, todas con un contenido argumental, así como las "Impresiones Líricas" para piano y orquesta de este compositor, las danzas del ballet "La Guitarra del Diablo" de Urrutia Blondel. Se aproximan más a lo poemático las series de canciones con orquesta tan abundantes en la música chilena, en las que el conjunto sinfónico interpola pasajes de comentario lírico o descriptivo según las alusiones del texto literario, como las siguientes: "Los Lobos", "Los Invasores" y otros fragmentos estrenados de "Voces de Gesta" de Cotapos, "Balmaceda" para narrador y orquesta del mismo compositor, "La Civilización, la Guerra y la Paz" de Giarda, "Friso Araucano" de Isamitt, "Cantata de los Ríos de Chile" y "Egloga" de Santa Cruz. Poemas sinfónicos, de mayor o menor extensión, desde el poema propiamente dicho a la pintura de escenas o episodios "de carácter", son los siguientes: "Las Tres Pascualas" y "El Aclarar" de Acevedo, "La Voz de las Calles" de P. H. Allende, "Taberna al Amanecer", "La Procesión del Cristo de Mayo", "Destino" y "1915. Poema de la Guerra y la Paz" de Bisquertt, "El Indio y el Huaso" y "Alegre la Tristeza y Triste el Vino" de Casanova, "Imaginación de mi País" de Cotapos, "Loreley", "La Vida", "Fantasmas y Danzas", "A Orillas del Mar" y "Más Allá de la Muerte" de Luis Esteban Giarda, "Fiesta Araucana" de Lavín, "La Mina Abandonada" de Melo Gorigoytía y "La Fiesta del Camino" de Samuel Negrete.

El lector informado habrá podido constatar que hemos citado la casi totalidad de la producción sinfónica de la mayoría de los músicos de la generación a que nos referimos, repartida en los tres acápites de música poemática enunciados. El porcentaje de esta música en los otros no deja de ser considerable.

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 su trascendencia el influjo que ejerció y que ejerce sobre la creación musical del país. Esa constante de lo poe-

mático en la música chilena es su inclinación hacia la descripción de sentimientos o de situaciones psicológicas en la misma medida que rehuye la “pintura exterior”, como dijo Beethoven en el epígrafe famoso de la Sinfonía Pastoral.

Ya en “La Muerte de Alsino” la peripecia programática es lo que menos cuenta. Los estados de alma del protagonista son lo que esencialmente ocupa al compositor y si alude a los embates de su vuelo y de su caída (3), lo *descriptivo exterior* no tiene mayor peso que las referencias al correr tumultuoso o remansado de los ríos de Chile en el comentario orquestal de la Cantata de Santa Cruz. “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.

Audición escogida:



Obra: La Muerte de Alsino

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

Lugar/fecha: Teatro Astor, noviembre 1957

Ocasión: Matriz disco

Compositor: Alfonso Leng Haygus

Volver

(3) Sabido es que Alsino es una especie de Icaro.