

## RESUMEN

*El artículo propone una interpretación narrativa de las 5 Doloras de Alfonso Leng, estudiando la trayectoria narrativa del ciclo, especialmente entre las piezas n° 1, n° 4 y n° 5.*

*Se postulan relaciones intertextuales con lieder de Schubert y Schumann y la presencia de los arquetipos culturales del Caminante romántico y del Vuelo. Se basa en teorías recientes sobre la narratividad musical, concepciones psicodinámicas sobre la armonía cromática de principios del siglo XX, declaraciones del compositor y en observaciones sobre las relaciones estructurales entre las piezas y las acotaciones líricas que escribiera Pedro Prado para ellas, además de estudios recientes sobre la historia cultural chilena. El estudio busca aportar al conocimiento de la música de este compositor desde el análisis musical, llamando la atención sobre la falta de investigaciones desde esta perspectiva en comparación con acercamientos musicológicos que estudian el discurso sobre la música y los compositores.*

*Palabras clave: Alfonso Leng, Doloras, narratología musical, hermenéutica musical, análisis musical*

## ABSTRACT

*The article proposes a narrative interpretation of the 5 Doloras by Alfonso Leng, studying the narrative trajectory of the cycle, especially between pieces n° 1, n° 4 and n° 5. Intertextual relations are postulated with the lieder of Schubert and Schumann and the presence of the cultural archetypes of the Romantic Walker and the Flight. It is based on recent theories on musical narrativity, psychodynamic conceptions on chromatic harmony from the beginning of the 20th century, statements by the composer and observations on the structural relationships between the pieces and the lyrical stage directions that Pedro Prado wrote for them, as well as recent studies on Chilean cultural history. The study seeks to contribute to the knowledge of the music of this composer from musical analysis, drawing attention to the lack of research from this perspective compared to musicological approaches that study the discourse on music and composers.*

*Keywords: musical narratology, musical hermeneutics, musical analysis*

**Narrativa Tonal y Hermenéutica en las *Doloras* de Alfonso Leng**  
Tonal and Hermeneutic Narrative in las *Doloras* of Alfonso Leng  
Pp. 52 a 81

**NARRATIVA TONAL Y HERMENÉUTICA EN LAS *DOLORAS* DE  
ALFONSO LENG**

**TONAL AND HERMENEUTIC NARRATIVE IN LAS *DOLORAS* OF  
ALFONSO LENG**

*Dr. Gonzalo Martínez García*  
*Universidad de Talca*  
*Chile\**

**1.-Introducción**

Desde que el crítico ecuatoriano Emilio Uzcátegui mencionara en 1919 a Alfonso Leng entre los músicos contemporáneos chilenos, este fue paulatinamente considerado dentro del movimiento musical vanguardista como uno de los principales representantes de una línea estética alternativa al romanticismo de influencia italiana que imperaba en el Conservatorio Nacional de Música<sup>1</sup>. En la segunda década del siglo Leng ya se había relacionado con Pedro Prado e integrado el grupo de Los Diez<sup>2</sup>, con el que publicó sus conocidas cinco *Doloras* para piano en 1915. Leng destacaría especialmente con el estreno de su poema sinfónico *La Muerte de Alsino* en 1922, obra que sería declarada como un ícono del sinfonismo chileno, ingresando al canon estético musical que fue instaurado desde la Universidad de Chile por Domingo Santa Cruz y Vicente Salas Viu.

Leng fue sumamente valorado por sus colegas músicos. Por ejemplo, en 1949 Salas Viu dedicó un estudio de carácter estético sobre él, resaltando la honradez de su lenguaje artístico, deteniéndose levemente por su obra pianística, sin

---

\* Correo electrónico [gmartinez@utalca.cl](mailto:gmartinez@utalca.cl) Artículo recibido el 14/03/2022 y aceptado por el comité editorial el 11/06/2022 ORCID 0000-0002-9337-8154

<sup>1</sup> Uzcátegui, Emilio (1919). **Músicos chilenos contemporáneos. Datos biográficos e impresiones sobre sus obras**. Santiago: Imprenta y Encuadernación América

<sup>2</sup> Pedro Prado fue un importante escritor chileno, además de pintor y arquitecto. Junto a otros pintores, arquitectos, escritores y músicos- entre ellos Leng, Acario Cotapos y Alberto García Guerrero- fundó el grupo de Los Diez, quienes sentarían las bases de la posterior vanguardia artística en el país. Pedro Prado obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1949.

escribir un análisis sobre esta<sup>3</sup>. Algunos años después, en su destacado trabajo *La Creación Musical en Chile 1900-1951*<sup>4</sup> hizo una somera descripción de la obra de Leng y enfatizó su figura al declarar a *La Muerte de Alsino* como el primer poema sinfónico escrito en Chile. Repitió este juicio en “En torno a “La Muerte de Alsino”<sup>5</sup>. Por su parte, Santa Cruz, en el discurso de homenaje a Leng por la obtención del Premio Nacional de Artes<sup>6</sup>, destacó los principales rasgos de su personalidad y enfatizó, especialmente, el rol que el compositor jugó en la modernización de la institucionalidad musical a partir de 1928. Dicho escrito apareció precisamente en el mismo número en donde se encuentran tres estudios de corte musicológico sobre Leng, estando cada uno centrado sobre algún aspecto de su obra. Gustavo Becerra escribió sobre su música sinfónica<sup>7</sup>; Juan Orrego Salas sobre las canciones<sup>8</sup>, y Alfonso Letelier sobre la obra pianística<sup>9</sup>. Este es el único estudio de corte analítico que hay sobre este aspecto de su música. Posteriormente Becerra publicó un estudio sobre el *leitmotiv* en la música de Leng<sup>10</sup>, centrándose especialmente en los aspectos psicológicos de su escritura y su relación con el cuerpo y el piano. Con posterioridad existen solo 2 estudios que tratan algún aspecto de su obra para piano, en concreto, sobre las *Doloras*. Grandela, ofrece algunos comentarios sobre la armonía y la forma de dichas piezas<sup>11</sup>. González presenta un trabajo de corte hermenéutico, estudiando la estética de Leng, analizando la relación que existe en las *Doloras* entre las acotaciones líricas que escribiera Pedro Prado para cada una de las piezas<sup>12</sup>.

En otro ámbito, el proceso ideológico y las tramas de poder que subyacen a la canonización de Alfonso Leng y de otras figuras de la vanguardia de principios del siglo XX ha sido puesto en relieve por un grupo de musicólogos a partir del año 2006. Primero, Merino sentó las bases teóricas para analizar el proceso de canonización estética que se produjo en la música chilena en dicho período<sup>13</sup>; posteriormente Peña y Poveda, en un exhaustivo estudio sobre la figura del compositor y su importancia en el proceso de modernización de la música chilena y su institucionalidad, destacaron el rol de las *Doloras* como piezas ícono

---

<sup>3</sup> Salas Viu, Vicente (1949). “Alfonso Leng: espíritu y estilo”, *Revista Musical Chilena*, 5/33, pp. 8-17.

<sup>4</sup> Salas Viu, Vicente (1952). *La Creación Musical en Chile 1900-1951*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria

<sup>5</sup> Salas Viu, Vicente (1957). “En torno a “La muerte de Alsino”, *Revista Musical Chilena*, 11/54, pp. 19 - 28.

<sup>6</sup> Santa Cruz, Domingo (1957). “Alfonso Leng”, *Revista Musical Chilena*, 11/54, pp.8 -18.

<sup>7</sup> Becerra, Gustavo (1957). “La música sinfónica de Alfonso Leng”, *Revista Musical Chilena*, 11/54, pp. 42 - 58.

<sup>8</sup> Orrego Salas, Juan (1957). “Los “Lieder” de Alfonso Leng”, *Revista Musical Chilena*, XI/54, pp. 59-64.

<sup>9</sup> Letelier, Alfonso (1957). “Leng en su producción pianística”, *Revista Musical Chilena*, 11/54, pp. 27 - 41.

<sup>10</sup> Becerra, Gustavo (1960). “El Leit motiv en la obra de Alfonso Leng”, *Revista Musical Chilena*, 14/70, pp. 48 - 67.

<sup>11</sup> Grandela, Julia (2002). “Alfonso, Leng”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Tomo VI. Emilio Casares (Ed.). Madrid: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores, pp. 900 - 903.

<sup>12</sup> González, Juan Pablo (2006). “Nostalgia, renovación y ruptura en la música chilena para piano de comienzos del siglo XX”. Fidel Sepúlveda Llanos (Ed). *Arte, identidad y cultura chilena (1900-1930)*. Santiago: Facultad de Filosofía, Instituto de Estética UC, pp. 292-302

<sup>13</sup> Merino, Luis (2006). “Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena”, *Revista Musical Chilena*, 60/205, pp. 26-33.

del pensamiento estético de Los Diez, aunque no profundizaron en el análisis musical<sup>14</sup>. Unos años más tarde, Izquierdo desveló que Leng no fue el iniciador del poema sinfónico en Chile, demostrando el estreno de piezas pertenecientes a dicho género con décadas de anterioridad, desmintiendo de hecho el discurso de Salas Viu<sup>15</sup>. Posteriormente Poveda<sup>16</sup> analizó el pensamiento de Leng con respecto a la concepción del nacionalismo musical y el rol de las músicas “folclóricas” y “populares” en la configuración de un lenguaje musical nacional y la importancia del estreno de *La Muerte de Alsino* para la vanguardia chilena e incluso latinoamericana.<sup>17</sup> En posteriores trabajos, Merino ha continuado con el estudio de la producción de los compositores chilenos activos durante la primera mitad del siglo XX, resaltando especialmente la perspectiva de la recepción de las obras, dejando en evidencia la relación entre el discurso estético y normativo de la academia musical representada por la Universidad de Chile a partir de 1930, y la vigencia de algunos compositores versus la desaparición de otros. Leng aparece en forma destacada entre los primeros<sup>18</sup>.

En lo expuesto hasta ahora se observan dos posturas sobre la importancia de Leng como compositor: aquella que surgió de la academia representada por la Universidad de Chile, en la que hay algunos trabajos que abordan analíticamente aspectos de su música, y aquella que se desprende de los trabajos de musicólogos desde principios del presente siglo, que, si bien en ningún momento han desvalorizado su música, sí han puesto en entredicho las causas

---

<sup>14</sup> De hecho, los autores lo advierten expresamente al inicio del trabajo. Peña, María Pilar, Juan Carlos Poveda (2010). *Alfonso Leng. Música, modernidad y chilenidad a comienzos del siglo XX*. Santiago: autoedición con financiamiento del Fondo de Fomento de la Música Nacional, p. 9

<sup>15</sup> Izquierdo, José Manuel (2011). “Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX”, *Resonancias*, 15/28, pp. 33-47.

<sup>16</sup> Poveda, Juan Carlos (2013<sup>a</sup>). “Folklore, música popular e identidad nacional en el modernismo musical chileno. Reflexiones a partir de un escrito de Alfonso Leng (1927)”, *Revista del Centro Telúrico de Investigaciones Teóricas (CISMA)*, 4/1, pp. 1-20.

<sup>17</sup> Poveda, Juan Carlos (2013b). “La muerte de Alsino: marca del discurso de las vanguardias en la música sinfónica latinoamericana”, *Anales del Instituto de Chile*, Vol. XXXII, Estudios, pp. 195-216. Con respecto a la influencia de elementos, estéticos y técnicas principalmente europeas en las vanguardias latinoamericanas, Bernardo Subercaseaux plantea un modelo epistémico que denomina “apropiación cultural” como alternativa al modelo tradicional, al que denomina “de reproducción” y que entiende la incorporación de elementos foráneos en el arte latinoamericano como un proceso epigonal, una mera reproducción de lo europeo por parte de las vanguardias latinoamericanas. Por contraparte, la apropiación cultural sería la aceptación de elementos foráneos como parte de la identidad del artista, sin que implique una mera copia de lo europeo, por ejemplo. A mi juicio, lo planteado por Subercaseaux ofrece un modelo claro para poder comprender la postura estética de Alfonso Leng con respecto a la influencia europea, específicamente de la música de Wagner y Richard Strauss. Subercaseaux, Bernardo (2011). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Vol. II. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, pp. 21-33 Poveda sugiere que en *La Muerte de Alsino* Leng se habría acercado más bien al modelo de reproducción planteado por Subercaseaux, con lo que este autor está plenamente de acuerdo. Poveda, Juan Carlos (2013b). “La muerte de Alsino”..., p. 195-216

<sup>18</sup> Merino, Luis (2014a). “La música en Chile entre 1887 y 1928: compositores que pervivieron después de 1928, compositores en las penumbras, compositores olvidados”, *Neuma*, 7/2, pp. 32-79. Merino, Luis (2014b). “La problemática de la creación musical, la circulación de la obra, la recepción, la crítica y el canon, vistas a partir de la historia de la música docta chilena desde fines del siglo XIX hasta el año 1928”, *Boletín Música*, 36, pp. 3-20.

por la cuales Leng ha ocupado el lugar que ha tenido en el discurso historiográfico de la musicología chilena. Frente a esta situación, comparto plenamente las palabras que José Manuel Izquierdo ha escrito sobre los músicos invisibilizados precisamente por dicho discurso: “Solo un estudio en profundidad de la música de estos compositores puede determinar su real influencia en las generaciones posteriores”<sup>19</sup> Con anterioridad, Omar Corrado había llamado la atención sobre el énfasis que produjo lo que en su momento se llamó Nueva Musicología sobre el contexto (histórico, sociológico, ideológico, etc) en desmedro de lo específicamente técnico musical. En sus palabras, dicho énfasis: “...nos priva de un momento sustancial en el análisis del hecho musical”<sup>20</sup>. El problema relevado por Izquierdo puede resolverse, en parte, por acudir a las herramientas que el análisis musical nos ofrece, una vez concluida la necesaria reacción en contra de la hipertrofia estructuralista en la teoría y el análisis de los años 80'. Esta es la motivación del presente trabajo puesto que, como ya hemos visto, para el caso de Leng existen pocos estudios de corte teórico y analítico sobre aspectos específicos de su lenguaje musical, los que datan en su mayoría de 1957 y 1960, y solo uno de ellos sobre su obra pianística<sup>21</sup>.

A mediados de la década de 1980 se exploraron nuevas perspectivas de análisis, en medio de la crisis de la hegemonía del estructuralismo y el análisis schenkeriano. Una de ellas fue la narratología musical, la que considero especialmente útil para estudiar la música de Leng, un compositor que, como veremos más adelante, basaba su obra en principios explícitamente narrativos. En el presente estudio utilicé el concepto de narrativa tonal a partir de la definición más general de narratividad musical que ha expuesto recientemente Rubén López-Cano. Para este autor la narratividad musical refiere a “los procesos de desarrollo de significado expresivo de la música en el que las interacciones dramáticas que se producen entre diversos elementos a lo largo del tiempo musical propician transformaciones sustanciales en el valor o percepción de los mismos u otros elementos fundamentales y, por lo tanto, en nuestros estados perceptuales”<sup>22</sup>. Aquí existen varios conceptos que colaboran íntimamente en la construcción de la narratividad mencionada. Por significado expresivo entiendo la cualidad que le permite a la música sugerirnos acciones, sentimientos, emociones y por “interacciones dramáticas” entiendo las relaciones de oposición, conflicto y resolución que podemos inferir desde los eventos musicales de un segmento, sección, movimiento u obra musical. Finalmente, el hecho de que dichas interacciones propicien “transformaciones sustanciales” se refiere a que tiene que poder percibirse o entenderse un cambio

---

<sup>19</sup> Izquierdo, José Manuel (2011). “Aproximación...”, p. 35

<sup>20</sup> Corrado, Omar (2004). “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”, *Revista Argentina de Musicología*, 5/6, p. 33

<sup>21</sup> Letelier, Alfonso (1957). “Leng en su producción pianística”, *Revista Musical Chilena*, 11/54, pp. 27 – 41.

<sup>22</sup> López-Cano, Rubén (2020). *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. Barcelona: Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC), p. 304

de algún elemento de la narración desde el principio hasta el final del segmento interpretado (sea cual sea su dimensión), siempre desde la perspectiva de la expresividad que hemos mencionado. Desde esta lectura personal del significado expresivo, entiendo por “narrativa tonal” al proceso en el parámetro de la armonía<sup>23</sup>, especialmente, en el cual es posible apreciar aquellas cualidades que sugieren relaciones de conflicto, oposición, tendencias hacia la resolución, con independencia de que esta se alcance o no. En otras palabras, es aquella narrativa que podemos interpretar explicitando nuestra posición como analistas, es decir, una posición desde la que interpretamos la música como auditores y construimos los significados que plasmamos en nuestro análisis. Prefiero hablar de “analista” más que de “posición de sujeto”, como propone López-Cano, ya que sus argumentos tienen que ver con resaltar el hecho de que no siempre las acciones musicales son el producto de una subjetividad representada en la música, y, por otra parte, explicitar que el analista se posiciona subjetivamente en un lugar que constriñe su interpretación<sup>24</sup>.

Sin embargo, creo que el problema se resuelve si acudimos a la clasificación de diferentes agencias en el análisis musical que hiciera Monahan, en la que incluye explícitamente al analista como una de aquellas categorías<sup>25</sup>. Lo anterior está en la base del concepto de agencia musical, explicado por López-Cano como “...la posibilidad de escucha musical que, antropomorfizando algunos de los elementos de la superficie sonora, concibe ciertos eventos como la manifestación expresiva de una voz o personaje”<sup>26</sup>.

Es preciso aclarar que mi análisis es descriptivo y no prescriptivo: no pretendo en ningún momento que esta sea la manera “correcta” de oír o entender las *Doloras*, sino solamente ofrecer una visión que pueda estimular a otros investigadores para superarla o utilizarla como insumo para otras instancias.

Con respecto a la estructura de mi exposición, partiré relevando ciertas características estéticas y poéticas de Leng que sirven de base para construir mi posición como analista. Posteriormente, presentaré algunos hechos de la música que me parecen especialmente relevantes y posteriormente expondré una hipótesis, desde una perspectiva narrativa, que los explican. Con posterioridad, pasaré a exponer un análisis centrado especialmente aunque no en forma exclusiva, en la armonía de las *Doloras* 1, 4 y 5, daré una visión general de la trayectoria narrativa que propongo y concluiré con algunas reflexiones.

---

<sup>23</sup> Al referirme al “parámetro de la armonía” me refiero en un sentido abarcador, es decir, desde la dimensión local (acorde) hasta la dimensión más global (tonalidad).

<sup>24</sup> López-Cano, Rubén (2020). *La música...*, p.78

<sup>25</sup> Monahan, Seth (2013). “Action and Agency Revisited”, *Journal of Music Theory*, 57/2, pp. 332-333.

<sup>26</sup> López-Cano, Rubén (2020). *La música...*, p.177

## 2.- Constricciones conocidas y hechos observados

La estética de Leng ha sido ampliamente reconocida como heredera del romanticismo alemán y también cercana a ciertas tendencias del modernismo artístico que maduró en Chile a principios del siglo XX<sup>27</sup>. Sin embargo, en la actualidad no hay consenso entre los investigadores. Mientras Peña y Póveda resaltan la postura estéticamente romántica de Leng<sup>28</sup>, González relativiza o incluso rechaza dicha adscripción para el compositor<sup>29</sup>. Pero más allá de sus raíces musicales, es posible encontrar explícitamente reflejada en Leng una poética sumamente subjetiva que encara la composición musical como un medio de expresión emocional y anímico. En un diálogo que Gustavo Becerra tuvo con Leng con ocasión de una entrevista que le hiciera en 1967, refiriéndose a la poética del compositor, Becerra le pregunta si: “¿...estaría...una especie de texto invisible detrás de su música, siempre como animándolo...?” a lo que Leng responde: “¡Exacto!” y agrega: “Nunca he podido escribir sin tener antes una especie de argumento....en (sic) motivo que me sugiera la música”<sup>30</sup>. Esta declaración es importante si tomamos en cuenta que Leng expresó públicamente que en el momento en que Prado escribió las acotaciones líricas para las *Doloras* publicadas en 1915, él le explicó “lo que había querido hacer”<sup>31</sup>, lo que indica que la intención de Leng actuó como una constricción en Prado. En otras palabras: las acotaciones líricas, escritas con posterioridad a la composición de la música, no surgieron solamente de la apreciación estética del escritor sobre ésta, sino que también fueron influidas por las intenciones de Leng. Ahora bien, si sumamos a esta información lo dicho por el compositor en la entrevista mencionada, podemos especular con fundamento que es muy posible que la narrativa de Prado coincida con la historia que Leng tuvo en mente para componer las *Doloras*. Es notable el paralelo con el modernismo europeo de aquellos años y la idea de música de programa. Dahlhaus estudió la postura de Mahler con respecto a la utilización de un programa exterior y un programa interior al componer música instrumental. El programa exterior podía actuar como estímulo para la composición y/o como guía para el auditor, mientras que el interior era una sucesión de sensaciones<sup>32</sup>. Leng expresó a Becerra que él necesitaba una “especie de argumento” que le sugiera la música, es decir, un programa exterior, utilizando la concepción de Mahler. Lo interesante del

---

<sup>27</sup> Peña, María Pilar, Juan Carlos Poveda (2010). *Alfonso Leng...*, pp. 53-71. Salas Viu, Vicente (1952). *La Creación Musical en Chile 1900-1951*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, pp. 238-240

<sup>28</sup> Peña, María Pilar, Juan Carlos Poveda (2010). *Alfonso Leng...*

<sup>29</sup> González, Juan Pablo (2006). “Nostalgia, renovación...”

<sup>30</sup> Becerra, Gustavo (1967). Entrevista al compositor Alfonso Leng. Registro sonoro, Radio IEM, disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-87135.html> (último acceso: 24 de enero de 2022), 4'.29"-4'.48"

<sup>31</sup> S/a. (1952). “Él tenía el don de la armonía, dice Alfonso Leng, el artista que puso en sonidos la música poética de Prado”, *Pro Arte*, 153, martes 18 de marzo, p. 3. Esta declaración aparece transcrita, pero en forma más extensa, en: Peña, María Pilar, Juan Carlos Poveda (2010). *Alfonso Leng...*, p. 45

<sup>32</sup> Dahlhaus, Carl (2014). *La música del siglo XIX*. Madrid: Akal, pp. 353-354

caso es que las acotaciones líricas ofrecen de hecho dicho programa. Dado lo anteriormente expuesto sobre la génesis del texto de Prado, en mi parecer ambos “programas exteriores”, el de Prado y el que Leng le manifestó a él, serían, al menos, estructuralmente similares en cuanto a las situaciones y acciones expresadas. Esto explicaría las fuertes analogías que analizaremos más abajo entre el texto y la música, especialmente entre la primera, la cuarta y la quinta *Doloras*.

A comienzos del siglo XX, en un artículo aparecido en una revista de Santiago el pianista Alberto García Guerrero (1911) destacó a Alfonso Leng como a un compositor desconocido que tenía profundas cualidades artísticas para el mundo musical chileno. En dicha ocasión apareció publicada por primera vez una obra de Leng: la *Dolora n.º 1* para piano. García Guerrero nos informa que: “Buscando en las disonancias una expresión más completa de sus pensamientos musicales, ha compuesto Leng las *Doloras*, pequeños poemas de carácter tierno. La que ahora ofrecemos a nuestros lectores es la primera de estas composiciones”<sup>33</sup>. Esta declaración es de interés para mi investigación por varios motivos: primero, demuestra que la *Dolora n.º 1* fue la primera en ser publicada en una fecha anterior a la que se le suele datar. Segundo, demuestra que Leng compuso primero una versión diferente de la que suele citarse ya que está en 3/4 (la versión más conocida está en 6/8). Esta versión tiene ligeras diferencias con la de 6/8, la más importante es que repite la sección A’ antes de terminar con la coda de 3 compases. La versión que Leng orquestó fue esta primera y no la de 6/8<sup>34</sup>. Tercero, García Guerrero nos informa que para expresar de mejor manera su pensamiento musical, Leng se adentró en “las disonancias”. ¿Se referirá a las disonancias de la superficie, a notas “extrañas a la armonía” o a disonancias estructurales de mayor alcance? En este trabajo exploramos esta última posibilidad. Cuarto, nos informa que hasta diciembre de 1911 Leng había compuesto más *Doloras*. Tomando en cuenta que Salas Viu afirma que la tercera *Dolora* data de 1901, pero que, en su opinión, habría sido corregida más tarde dado la correspondencia existente con las otras cuatro piezas del ciclo<sup>35</sup> podemos afirmar que la *Dolora n.º 1* fue compuestas en 1911 o antes, mientras que la n.º 3 por lo menos habría sido adaptada para dicha fecha. Quinto, se puede deducir que para dicho año Leng ya las había ordenado, porque de lo contrario no se entiende que García Guerrero se refiera a la “primera”. De hecho, no es improbable que estuvieran compuestas más *Doloras* para 1911, aunque no podemos saberlo con exactitud.

---

<sup>33</sup> García Guerrero, Alberto (1911). “Un compositor ignorado”. *Negro y Blanco*, 1/1 s/p.

<sup>34</sup> Es interesante señalar que en la revista mencionada se sugiere que el tempo indicado para interpretar la pieza es de 66 tiempos por compás. Lo más probable es que fuera García Guerrero el autor de esta indicación. Esto no es menor ya que Uzcátegui informa que Leng estudió con dicho pianista y Pedro Humberto Allende entre 1905 y 1913. Uzcátegui, Emilio (1919). *Músicos chilenos...*, p. 159

<sup>35</sup> Salas Viu, Vicente (1952). *La Creación Musical...*, p.247



Las cinco *Doloras* fueron estrenadas en concierto por Alberto García Guerrero en Santiago el Teatro Unión Central en 1918<sup>36</sup>, aunque ya había sido interpretadas en tertulias privadas en la capital en 1915<sup>37</sup>. Fueron publicadas por primera vez como ciclo completo- incluyendo las acotaciones líricas de Prado- en una edición especial por el grupo de Los Diez en 1915<sup>38</sup>, en la que figura la primera versión de la n<sup>o</sup> 1. La *Dolora n<sup>o</sup> 2* fue publicada también en 1920 en el Folleto n<sup>o</sup> 12 de la revista *Música*<sup>39</sup> pero erróneamente titulada como la n<sup>o</sup> 3. Al mes siguiente, en el Folleto n<sup>o</sup> 13 de dicha revista sería corregido el error, publicando efectivamente la tercera *Dolora*<sup>40</sup>. En el Folleto n<sup>o</sup> 18<sup>41</sup> fue publicada nuevamente la primera versión de la *Dolora n<sup>o</sup> 1*, lo que demuestra que Leng admitía la coexistencia de ambas versiones. La *Dolora n<sup>o</sup> 5* fue publicada también en el primer número de la revista *Los Diez*<sup>42</sup>. Por razones que se desconocen, las dos ediciones posteriores, una por el Conservatorio Nacional y otra por Ricordi en 1946, solo contemplan las cuatro primeras *Doloras* y sus respectivas acotaciones líricas. Esta última es la más conocida, contiene la segunda versión de la *Dolora n<sup>o</sup> 1*, en 6/8 y por tal motivo será la utilizada en el análisis, además de la quinta *Dolora* publicada en 1916.

Antes de adentrarnos en una investigación más analítica es necesario presentar ciertos hechos que llaman la atención o que, al menos, son dignos de considerar de cara a elaborar una interpretación hermenéutica del ciclo.

Primero, existe una correspondencia notable entre el acorde inicial de la *Dolora n<sup>o</sup> 1* y el final de la *Dolora n<sup>o</sup> 5*: ambos son una dominante séptima de fa# menor, apareciendo el primero en quinta y sexta, mientras que el segundo en estado fundamental. Segundo, contrario al análisis expuesto por Letelier<sup>43</sup>, quien analiza la primera sección de la pieza n<sup>o</sup> 1 desde la perspectiva de la tonalidad de fa# menor, la primera sección y la totalidad de dicha *Dolora* está en do# menor (con una sección central modulante) concluyendo solamente en la tríada de do# mayor como un adorno (tercera de picardía). Tercero, la cuarta *Dolora* también está en dicha tonalidad menor y presenta remisiones intertextuales evidentes con la primera, tanto a nivel armónico como motivico. Cuarto, la

---

<sup>36</sup> González, Juan Pablo (2006). "Nostalgia, renovación...", p. 291

<sup>37</sup> Arrieta, Luis (1954). *Música. Reuniones musicales (De 1889 a 1933)*. Santiago: Casa Nacional del Niño, p. 36

<sup>38</sup> Biblioteca Nacional, Archivo de Música, Fondo Alfonso Leng, Caja 201-229, manuscrito adicional 218 (a pesar de la nomenclatura, se trata de una edición impresa). En la misma caja existe un borrador de una *Dolora n<sup>o</sup> 6*, escrita en 2/2 y en mib menor (manuscrito 217). Salas Viu nos habla de que el *Canto de Invierno* sería una sexta *Dolora*, pero no encuentro semejanzas con el borrador que menciono, por lo que supongo que se refería a una continuación estética. Como Leng no publicó esta *Dolora*, me parece pertinente no considerarla dentro del ciclo. Salas Viu, Vicente (1952). La *Creación Musical...*, p. 248

<sup>39</sup> Leng, Alfonso (1920). *Dolora n<sup>o</sup> 3 (2)*, *Música*, I/12, Folleto n<sup>o</sup> 12, pp. 2-3

<sup>40</sup> Leng, Alfonso (1921a). *Dolora n<sup>o</sup> 3*, *Música*, II/1, Folleto n<sup>o</sup> 13, pp. 4-5.

<sup>41</sup> Leng, Alfonso (1921c). *Dolora n<sup>o</sup> 1*, *Música*, II/6, Folleto n<sup>o</sup> 18, pp. 5-6.

<sup>42</sup> Leng, Alfonso (1916). *Dolora n<sup>o</sup> 5*, *Los Diez. Ediciones de filosofía, artes y literatura*, 1/1, p. 69.

<sup>43</sup> El análisis completo se encuentra en Letelier, Alfonso (1957). "Leng ...", pp. 29-32.

última *Dolora* está en fa# menor, pero termina abierta, en la dominante séptima. Quinto, existen a nivel formal y a nivel estructural ciertas analogías evidentes (que demostraré más adelante) entre las acotaciones líricas y la estructura de la música.

### 3.-Hipótesis

Mi hipótesis surge como un intento de explicar coherentemente los hechos mencionados en concordancia con la poética del compositor explicitada en la entrevista con Becerra y las declaraciones de Leng con respecto a la génesis de las acotaciones líricas de Pedro Prado. Desde mi perspectiva, las *Doloras* forman un ciclo unitario, con una trayectoria narrativa que las unifica como tal, abarcando instancias de trayectorias dramáticas más acotadas. La estructura tonal puede entenderse desde una perspectiva hermenéutica que resalta la simbolización de determinadas alturas, armonías y tonalidades en la expresión de dichas trayectorias dramáticas que configuran la narrativa y que tiene como analogía las acotaciones líricas. Utilizo el concepto de trayectoria dramática según lo define López-Cano: “momentos musicales donde las acciones expresivas interactúan entre ellas para propiciar efectos de contraste, interacción, colaboración o conflicto”<sup>44</sup>. Como la definición indica, son “momentos” de oposición y conflicto. Ocurren especialmente en las *Doloras* 1, 4 y 5. Utilizo el concepto de trayectoria narrativa siguiendo a Lopez Cano refiriendo a una trayectoria más abarcadora, que reúne, en este caso, al ciclo completo en una trayectoria narrativa de búsqueda de compañía y frustración de dicho deseo.

Por otra parte, y siguiendo con la analogía entre música y significados extramusicales, es posible reconocer la presencia del arquetipo cultural del “Caminante”<sup>45</sup>, propio de la estética romántica, actuando como constricción en la organización de la estructura tonal y también en el aporte de Prado. Junto al “Caminante” debemos considerar también al arquetipo cultural del “Vuelo” estrechamente relacionado con el anterior. Este arquetipo surge hacia fines del siglo XIX en Chile y se puede rastrear especialmente en la obra de Huidobro y Prado<sup>46</sup>.

Mi trabajo pretende ofrecer una interpretación plausible de las *Doloras* como un ciclo unitario, expresando un significado coherente que va más allá de la realidad de cada pieza<sup>47</sup>. En la base de mi interpretación está la atribución de

---

<sup>44</sup> López-Cano, Rubén (2020). *La música...*, p. 81

<sup>45</sup> El concepto de arquetipo cultural se refiere a un campo articulado de significados que forma parte de la estética de una cultura López-Cano, Rubén (2020). *La música...*, p. 60

<sup>46</sup> Subercaseaux, Bernardo (2011). *Historia de las ideas...*, pp.73-79

<sup>47</sup> Conuerdo con López-Cano en que las interpretaciones hermenéuticas no son correctas o incorrectas, sino más o menos plausibles. López-Cano, Rubén (2020). *La música...*, p. 69. Con lo anterior quiero resaltar que no niego la posibilidad de que la estructura tonal de las *Doloras* pueda interpretarse desde otra perspectiva, como por ejemplo lo hizo Letelier desde la óptica de Riemann.

agencia a tres alturas: do# y si, en la *Dolora n° 1*; fa# en la *Dolora n° 4*; finalmente, una agencia al acorde de do#7. Además, atribuyo un valor simbólico a la tonalidad de fa# menor y su tríada de tónica como objeto del deseo de su dominante séptima.

Estas atribuciones surgen como una explicación plausible dada la analogía entre la semántica y la estructura de las acotaciones líricas y los procesos armónicos que sostiene la estructura tonal del ciclo completo. Se basan en recientes teorías sobre la armonía de la música de “Fin de siglo” europea. En 2020 Smith ha publicado un trabajo que es muy útil para una visión narrativa de la armonía cromática de inicios del siglo XX<sup>48</sup>, ya que ayuda a comprender desde un punto de vista psicodinámico los efectos de la satisfacción, desvío o falta de satisfacción de las expectativas generadas por la expansión de la tonalidad, situación características en obras de Mahler, Scriabin, Reger, Busoni, Berg, Schoenberg, Schreker y también, como veremos, en el Leng de las *Doloras*. La clave de su propuesta radica en entender el concepto de “deseo” no desde la perspectiva sexual de Freud, sino de una manera más amplia. En palabras de Smith: “...desire is located not merely in the lusty world of steamy sexual encounters but in the hard, literal sense of human subjects wanting objects or sensations, often unconsciously. That this wanting can play a musical role is obvious; we listen to music because we desire something from it. And yet the people who write music, and perhaps music itself, also desire something from us.”<sup>49</sup>. Recientemente en 2022, Yunek ha utilizado una concepción de deseo similar a la de Smith para analizar la evolución del lenguaje de Scriabin. Ambas posturas permiten explicar por qué es factible atribuir agencia a determinadas armonías, es decir, atribuirles “deseos de resolución”, lo que hace plausible la interpretación de estrategias de movimiento tonal basadas en dicha proyección. Por estas razones es que mi hipótesis le atribuye a la dominante séptima de fa# menor un “deseo” de resolución que es análogo al deseo del narrador manifestado al inicio de la primera acotación lírica: busca “un compañero de jornada”, así como la tetrada de do# séptima “busca” (desea) la tonalidad de fa# menor. Finalmente, con el objeto de facilitar la comprensión de mi hipótesis, presento en la tabla 1 las acotaciones de Prado. He resaltado en negrita algunas palabras que son importantes para mi interpretación, lo que se irá explicando a lo largo del análisis.

---

<sup>48</sup> Smith, Kenneth (2020). **Desire in Chromatic Harmony**. Oxford Studies in Music Theory. New York: Oxford University Press. Edición Kindle.

<sup>49</sup> “...el deseo no se ubica simplemente en el mundo lujurioso de los encuentros sexuales tórridos, sino en el sentido concreto y literal de los sujetos humanos que desean objetos o sensaciones, a menudo inconscientemente. Que este querer puede jugar un papel en la música es obvio; escuchamos música porque deseamos algo de ella. Y, sin embargo, las personas que escriben música, y quizás la música misma, también desean algo de nosotros” (la traducción es mía). Smith, Kenneth (2020). **Desire in Chromatic Harmony...**, p. 7

#### 4.- Análisis

El ejemplo 1 presenta una reducción armónica de los primeros 12 compases de la primera *Dolora*, en su versión más conocida, en 6/8. La pieza tiene un claro diseño ternario, correspondiendo los primeros doce compases a la parte A, los siguientes diez y seis compases corresponden a la sección central, B, aunque los compases 13-20 son una repetición de los primeros ocho compases, y la sección final, que abarca los compases 29-42. Sin embargo, la cadencia final se produce en los compases 39-40, siendo una cadencia perfecta en do# menor, de tal forma que los dos últimos compases forma una extensión postcadencial que marca retóricamente el final de la pieza, con un decrescendo hacia el piano y la mayorización del acorde final. La pieza se encuentra en do# menor, pero no despliega una estrategia tonal absolutamente clara en la forma en que arquetípicamente se produce en el estilo de la tonalidad mayor-menor. Lo habitual es que al inicio se establezca la tonalidad de forma clara, luego haya un movimiento armónico progresivo hacia otra u otras tonalidades para retornar a la tonalidad principal, concluyendo con una cadencia perfecta. En las *Doloras* Leng cumple con las dos últimas técnicas (salvo en la n<sup>o</sup> 5), pero no con la primera. La tonalidad no es inequívocamente establecida ya que no basta con presentar la escala de la tonalidad, sino que hay que confirmarla con una cadencia clara y esto falta.

Quasi allegretto

si m: V<sup>4/3</sup><sub>V</sub> 6<sup>a</sup> al. v 6-----5 °ii6/5 V2 i6 (5#-----6)

5  
 fa# m: V<sup>2</sup><sub>III</sub> iv6/5 III6 III6/5 °ii6/5 V2 i6 (5#-----6)

9  
 do# m: V<sup>2</sup><sub>III</sub> iv6/5 III6 III6/5 V7 4-----3 2-----8 I

CAP

Ejemplo 1: reducción y análisis armónico, *Dolora* n<sup>o</sup> 1, cc. 1-12

El ejemplo muestra que podemos analizar los primeros doce compases como una progresión desde la tensión hacia la distensión, un camino hacia la tónica do# menor en posición de octava y estado fundamental. No niego que los cuatro primeros acordes puedan escucharse en fa# menor<sup>50</sup>, pero resalto que hacia el final de la frase (en el compás 4) el oído reinterpreta toda la frase en si menor. Las razones que me llevan a este análisis son las siguientes: en el segundo compás la llegada a la supuesta tónica está desplazada al tiempo débil por la apoyatura sobre el re y cuando se resuelve hacia la quinta del acorde (do#), Leng acorta la sonoridad introduciendo una armonía de paso extraña a fa# menor, lo que desdibuja la sensación tonal de reposo. Lo anterior también ocurre, pero en un grado mucho menor al final de la frase, ya que la melodía concluye en el si, que ahora es el primer grado, aunque el reposo no es perfecto ya que la tónica se encuentra en primera inversión. El ejemplo muestra que todas las armonías pueden escucharse en si menor (el sol natural y el la# apoyan esta idea), salvo el primer acorde que funciona como dominante de la dominante.

El segmento se trata de la trasposición, con pequeñas variantes armónicas, de una frase de 4 compases por cuartas justas descendentes, por lo tanto la segunda frase está en fa# menor. La tercera frase está en do# menor y reafirma dicha tonalidad con una cadencia perfecta con la tónica mayorizada. Leng modifica el bajo en los compases 10-12 para alcanzar la tónica desde la dominante, ambas en estado fundamental. Do# menor queda así establecida como la tonalidad principal, objetivo del movimiento tonal hasta el momento. Desde un punto narrativo, podemos interpretar el trozo como la presentación de un conflicto encarnado en la nota y la tonalidad de do# menor: la primera nota que escuchamos es el do# que suena solo como alzar; inmediatamente lo escuchamos como fundamental de la tríada de do# mayor con la tercera en el bajo, pero con una nota agregada que transforma una simple tríada en un acorde que por antonomasia requiere una resolución: la dominante séptima. Efectivamente, es la presencia del si la que confiere la cualidad de mayor inestabilidad a la tetrada, llenándola de una capacidad de movimiento al requerir una resolución. Como vimos, dicha resolución no alcanza a llegar con la fuerza necesaria. ¿Qué ha ocurrido? El si, que era un elemento extraño a la tríada inicial, se impone al final de la frase como la tónica del pasaje, quedando en el voz superior. Esto concuerda con la estructura de la melodía, que gira en torno a las alturas do#-si. Lo anterior nos permite interpretar que la resolución del conflicto se produce en favor de la nota do#, y de dicha tríada, recién en los compases 11 y 12, ya que el si se transforma en si#, funcionando como la sensible que resuelve como se espera. Desde mi perspectiva esta interpretación es narrativamente plausible

---

<sup>50</sup> Si se interpreta en fa# menor, el segundo acorde es una sexta aumentada que funciona como dominante al tener el tritono de la tonalidad (mi#-si). Este mismo acorde puede interpretarse como sexta alemana en si menor, el cual resuelve satisfactoriamente hacia la dominante menor.

y coherente y, además, permite entender las relaciones musicales que se encuentran entre las siguientes piezas del ciclo con lo que ocurre en la primera.

Frase cc. 1-4

Piano

Quasi allegretto

ten. legato ed. espress. mp

Frase cc. 21-24

Pno.

(mp)

si m: V7/6/5 i6-----5 do# m: V7/6/5 i6-----5

Frase cc. 25-28

Pno.

mi m: V7/6/5 i6-----5 v4/3 °vii6/5 i6 ( 7-----6 4-----3 2-----8)

Ejemplo 2: Derivación motívica parte B, *Dolora* n<sup>o</sup> 1, cc. 21-28

El ejemplo 2 presenta un análisis motívico de la primera frase y su relación con la melodía de la mayoría de la segunda parte (cc. 21-28)<sup>51</sup>, junto con un análisis armónico del trozo. Como se dijo más arriba, la melodía de la primera frase gira en torno a las alturas do# y si, pero el ejemplo muestra que además se expone un motivo (denominado “a” para fines analíticos) sobre el do# como segundo grado y su inversión (“ai”) sobre si como primer grado. Ambos motivos

<sup>51</sup> Recordemos que la segunda parte se inicia con la repetición de los 8 primeros compases. Por ese motivo no aparecen en el ejemplo.

están unidos por un inciso que he denominado “x” y que tiene principalmente un carácter rítmico. A partir del compás 24 Leng deja de repetir la secuencia de eventos: después de la segunda frase, que estaba en fa# menor, introduce una frase moduladora de cuatro compases que yuxtapone en módulos de dos compases precisamente las tonalidades de si menor y do# menor, retornando al conflicto, sugiriendo que en realidad no ha sido resuelto. La relación motivica con “a” es notable, incluyendo variantes del inciso “x”, pero ahora se invierte la dirección melódica, ascendiendo en el registro. Esto, el estrechamiento de las distancias entre las modulaciones (dos compases) y el crescendo en la dinámica, ayudan a elevar el nivel de la tensión, cooperando con la expresión del conflicto. Pero los verdaderos protagonistas de este pasaje son las alturas si y do#, no dichas tonalidades. La melodía de los compases 21-28 está compuesta sobre la alternancia de un tono formado por el 5º y el 6º de las tonalidades, pero este último con dos variantes: el 6º del modo mayor, llamada “sexta dórica” por Riemann<sup>52</sup> y el 6º del menor. La estrategia se hace explícita en la siguiente frase puesto que Leng traspone el modelo de 2 compases a mi menor para luego permanecer los siguientes 2 compases en dicha tonalidad, alterando el proceso. ¿Por qué lo hace? Porque esto le permite extender la alternancia entre el si, como 5º, y do# como 6º# (dórico), resaltando así el sentido de oposición entre ellas. Recién en la última corchea del compás 28 el si# conduce a do#. Tenemos así una trayectoria dramática que abarca estos 8 compases.

La tercera parte no es solamente el retorno a la primera: la textura es reforzada por octavas en el bajo, en la melodía y tríadas en la mano izquierda. Es una interrupción abrupta y reforzada de los acontecimientos de la parte B, como si se quisiera imponer orden por la fuerza. Hasta el momento, no he recurrido en ningún momento al texto de Prado. Ahora bien, si analizamos la acotación lírica para esta *Dolora*, podemos comprobar que no es difícil establecer analogías con la música. Desde el punto de vista del significado del texto, la primera acotación puede dividirse en tres partes: la primera concluye en “y le doy vida con el calor de mi pecho”, y nos presenta al narrador como un Caminante con un deseo: busca “un compañero de jornada”. Se nos cuenta que llega un recuerdo que es acogido por el protagonista. Podemos establecer las siguientes analogías entre la música y el texto: la tetrada de do# como dominante simboliza al Caminante y su deseo de compañía. Como vimos, si es una altura que está presente en este símbolo y que lo transforma en un evento con necesidad de ser resuelto, lo que aparentemente ocurriría al llegar a la cadencia perfecta en do# menor con la tónica mayorizada. Esta acción de reposo está representada en el texto cuando el narrador acoge el recuerdo “con la más onda emoción”. Pero en la segunda parte se produce un cambio hacia el lado patémico<sup>53</sup> de la angustia: el

---

<sup>52</sup> Riemann, Hugo (1952). *Armonía y Modulación*. Barcelona: Editorial Labor, p.284

<sup>53</sup> Este concepto se refiere a las interpretaciones que el analista realiza sobre el contenido emocional de la música. Ver López-Cano, Rubén (2020). *La música...*, p. 82

recuerdo no actúa como el compañero de jornada esperado ya que revive una vieja historia dolorosa. Se van acumulando imágenes que nos transmiten un profundo dolor: caracterizada metafóricamente como una serpiente (sierpe), se dice que “hiere”, que “muere”, que “inca sus dientes”. Esto tiene una estrecha relación con la música: el hecho de que Leng se establezca en mi menor le permite sostener el conflicto entre si y do#, mientras la música aumenta la tensión. En la tercera parte el texto nos presenta a un narrador que se trata de imponer dirigiéndose hacia el recuerdo doloroso: “Ah; recuerdo, ampárame; Único compañero de jornada”. Esto marca un retorno a la situación inicial del narrador señalando un cierre narrativo, puesto que reconoce que ya tiene un compañero, aunque ciertamente no parece haber sido el imaginado. Esto tiene relación con el retorno de la música de la primera parte pero de una manera mucho más enfática, imponiéndose forzosamente sobre el conflicto. El reposo alcanzado con la cadencia perfecta en menor hace que los compases postcadenciales se escuchen como una esperanza, no como un objetivo alcanzado: la música, estructuralmente, termina en el compás 40. Podemos interpretar el do# mayor final como un símbolo de la esperanza de alcanzar algún día el reposo deseado.

La *Dolora* n° 4 está estrechamente relacionada con la n° 1. Ambas están compuesta en do# menor; ambas presenta un acompañamiento en base a figuración armónica; las respectivas acotaciones líricas son las únicas que mencionan expresamente al principio la imagen del narrador como Caminante (“A lo largo de la ruta”, la primera, y “Oh; Camino que debo recorrer”, la segunda). Pero las relaciones van más allá de esto. El ejemplo 3 presenta un análisis de los compases 6-7 con que cierra la primera parte de la *Dolora* n° 4 (la pieza tiene un claro diseño ternario), y de los compases 13-15, que marcan el final de la sección central. La pieza hace alusión a lo acontecido en la primera *Dolora*<sup>54</sup>. La melodía se encuentra primero al interior de la textura, en la mano izquierda, y presenta una variación del motivo “a” de la primera pieza, mezclado con el inciso “x”. A este motivo le contesta en la mano derecha una variación del motivo “ai” también mezclado con el inciso “x”. La tonalidad está débilmente establecida por la tríada de do# menor del inicio, pero inmediatamente con acordes de séptima disminuidas que oscurecen cualquier sentido de centro tonal. En el tercer compás escuchamos un acorde de si menor séptima que resuelve a sol# menor con oncenagregada, armonía que, dado su continuación, podría entenderse como la dominante menor. En el registro superior escuchamos el movimiento melódico si#-do# que significó en la primera *Dolora* la resolución del conflicto, pero el reposo es evitado por la llegada a otro acorde disminuido con séptima. La idea de recuerdo de la primera pieza se acentúa con la presencia de la sexta aumentada sol-mi# que escuchamos en el compás 5 (no aparece en el ejemplo).

---

<sup>54</sup> El diseño del bajo recuerda al bajo de la primera frase de la *Dolora* n° 1. Si allí se trataba de un descenso diatónico de 4 notas (con un movimiento de paso cromático), aquí es un descenso cromático, pero también de cuatro notas.



Pero la sexta no resuelve según las expectativas: mi# no resuelve hacia fa#, ni tampoco lo hace el sol. El mi# se mueve hacia el mi natural. Ese movimiento conduce a la tríada de mi menor en sexta como tónica, manteniéndose dicha tonalidad por dos compases. La melodía desciende cromáticamente desde la hasta el fa# esperado. Como muestra el ejemplo, Leng reproduce el movimiento estructural de grado conjunto que organizaba la melodía del inicio de la *Dolora n° 1*, traspuesto a mi menor, tonalidad que también aparecía al finalizar la sección central de la primera pieza. La continuación de la música muestra que desde un punto de vista narrativo el fallido movimiento hacia el fa# como nota de reposo actúa como trama de la pieza. Los compases 6 y 7 muestran la resolución del sol natural hacia fa#, primero en el bajo y luego en la melodía. Sin embargo, dicha nota es la quinta de la dominante 4/3 de si menor, es decir, sigue siendo una nota tensa.

Andante ♩ = 48

Frase cc. 1-4

**Do# m: i**

Final parte A, cc. 6-7

**Mi m: i6**      ii9      V4/3

Final parte B, cc. 13-15

**Do# m: v6/4**      V7 V      V9      V7 V      V9

Ejemplo 3 Análisis *Dolora n°4*, cc. 1-4; 6-7; 13-15

Este punto marca el final de la primera parte. El ejemplo muestra el análisis del final de la segunda parte (cc. 13-15). Nuevamente la nota de llegada es el fa#, pero ahora como séptima de la dominante de do# menor, es decir, el 4º de la tonalidad.

El ejemplo 4 muestra los cuatro últimos compases de la pieza. Como podemos ver, la tónica do# menor se reafirma por una cadencia perfecta. Pero analizando el movimientos de las voces y la armonía nos damos cuenta que la trayectoria del fa# como objetivo melódico sigue sin alcanzarse: en el compás 20 Leng resalta especialmente el movimiento entre mi#-fa#.

Dolora n° 4, cc. 20-23

**Fa# m:** v iv2 V3/4 V2 VI CP

**Do# m:** i7 iv7 v7 i7#-----8

Ejemplo 4: Análisis *Dolora n°4*, cc. 20-23

El segmento está en fa# menor, sin embargo dicho movimiento conduce a la subdominante con la séptima en el bajo. Es notable que Leng resalte este momento a través de la detención momentánea de la armonía figurada<sup>55</sup>. En el compás siguiente llegamos a la dominante 4/3 de fa# menor pero con la quinta disminuida en el bajo. Esta altura forma nuevamente la sexta aumentada con mi#, el que definitivamente no resuelve a fa#. En el compás siguiente llegamos a la tetrada de fa# menor con séptima, pero funcionando como subdominante de do# menor. Al llegar a dicho punto podemos afirmar que nuevamente se ha producido una trayectoria en parte similar a la de la primera *Dolora* ya que la sensible de fa#, una de las notas más funcionales de la dominante no ha sido resuelta y fa# no ha sido tónica en ningún momento.

Como dije anteriormente, las acotaciones líricas también muestran una relación entre las dos *Doloras* analizadas. La forma de la cuarta también es ternaria en cuanto a la organización del discurso. El ambiente es depresivo y desesperanzador: “vano es para mí tu panorama cambiante” le dice el Caminante al camino que recorre. Hay una alusión a la sierpe cuando dice: “Carcoma invisible, mi vida taladra mi propio corazón”. Luego la situación

<sup>55</sup> Es el único momento de la pieza en que esto ocurre.

parece cambiar hacia un registro patémico más positivo: cuando las nubes se disipan, aparece un claro en el cielo y nuevamente la imagen del vuelo surge en la descripción. En la música esto tiene su correlación en la segunda parte, cuando el ritmo se acelera con la superposición de cuatro valores rítmicos contra seis y el sentido ascendente de la melodía. Pero es apenas un momento ya que "...el viento se levanta, las nubes se cierran amenazantes y mi mirada de esperanza queda tras las nubes volando perdida". Tiene sentido relacionar el fa# con esa ansia de reposo que no es alcanzada: al final de la primera parte dicha altura es el 2º de mi menor; al final de la segunda parte es el 4º de do# menor; en los compases 20 y 21 alcanza a ser el 1 de fa# menor, pero no aparece como parte del acorde de tónica. Hay un acercamiento hacia dicha función, pero finalmente no es alcanzado y triunfa nuevamente, al igual que la primera *Dolora*, do# menor. El ansia del Caminante no es satisfecha.

Frase cc. 1-6

Largo  $\text{♩} = 50$

Piano

**Fa# m:** +V6 IV6 V6agr. V2 i6 V4/3 i i 6al. V6/5

**Do#M:** V7 V

Frase cc. 19-23

Pno.

**Fa# m:** ii7 V6/5 ii7 °V7 V7

**Do#M:** V SC

Ejemplo 5 Análisis *Dolora n.º 5*, cc. 1-6; 19-23

El ejemplo 5 presenta un análisis de la primera frase de la *Dolora n.º 5*<sup>56</sup> y de los compases finales de la pieza. Esta consta de la repetición variada de una frase ascendente de 6 compases y está dividida en 4+2. Los primeros 4 compases están en fa# menor pero el último compás modula a do# mayor, concluyendo solamente en su dominante. La frase se repite tres veces y una cuarta vez ocurre una liquidación motivica, permaneciendo solo los dos primeros compases que son repetidos secuencialmente. Estos son los compases que aparecen en la segunda parte del ejemplo. Leng juega con el intercambio modal entre fa#

<sup>56</sup> Según Darwin Vargas, esta pieza fue inspirada por la escultura La Primavera Eterna, de Rodin, pero no da ninguna referencia al respecto, no sabemos si es solo su opinión o proviene de alguna información suministrada por Leng. Tampoco queda claro si se refiere a la pieza para piano o a la versión orquestal. Vargas, Darwin (1964). "Ochenta años en la vida de un artista sabio y humano", *Revista Musical Chilena*, 18/90, pp. 10-11

menor y mayor. Las notas cromáticas pertenecen al modo mayor (re# y la#). En el ejemplo he indicado la resolución de las apoyaturas. Los compases 19-20 forman una progresión de subdominante a dominante. Estos eran los compases iniciales del modelo que se transpone, pero Leng introduce un silencio y transporta el modelo una cuarta disminuida descendente, manteniendo la armonía del segundo grado del modo menor y luego mayor. El penúltimo acorde marca un giro hacia la dominante a través de su propia dominante séptima con quinta disminuida. El re que conduce al do# nos indica que estamos en fa# menor, preparando el arribo a la semicadencia con que termina la pieza y el ciclo. Como se ha dicho, el último acorde es el mismo con que se abre el ciclo, pero en estado fundamental.

Las analogías con la acotación lírica son decidoras, a mi entender. Cambiamos de registro patémico hacia la esperanza y un estado más positivo: “Heme aquí, por fin, viviendo un instante fuera del tiempo” y “...mi recuerdo queda ajeno a toda angustia, y hasta mi tristeza está libre de dolor”. Pareciera que por fin se ha alcanzado la liberación de la angustia. Esto coincide con la llegada a fa# menor, quizás una tonalidad con connotaciones tristes por ser menor, pero libre del dolor. Lo que se había intentado en la *Dolora* anterior, aquí parece haber sido alcanzado, por fin. Es interesante la relación entre el “instante fuera del tiempo” y el “instante sin medida” y la estructura métrica de la pieza. El tempo señalado (Largo) y la rítmica de la melodía, que comienza en tiempo débil y se detiene en un primer pulso, se liga de un compás a otro y luego se detiene en el segundo pulso, permiten la sensación de un metro más variable, desdibujando una métrica estable.

Más adelante el narrador, que vuela en esos momentos, le pide al instante que no lo deje caer y que lo lleve “cada vez más alto”. Es notable la presencia del arquetipo del Vuelo, que ya había aparecido en la *Dolora* anterior. Esto se refleja análogamente con el ascenso en el registro: la segunda vez que escuchamos la frase está una octava más arriba, alcanzando el punto más alto de todo el ciclo en el la<sup>57</sup>. La relación con las palabras del narrador es clara y más aun con lo que sigue. El estado positivo nuevamente se ve ensombrecido cuando se nos dice: “Siento cómo la tierra, que abajo aguarda confiada, tira de mi con todas sus fuerzas”. Se plasma así una lucha entre las ansias de liberación, representadas por el vuelo y una fuerza contraria que lo arrastra hacia abajo. Y eso es lo que ocurre con el registro a partir de la tercera frase: baja nuevamente una octava, pero no solamente eso, sino que el acompañamiento armónico es más abierto, alcanzando notas más graves con lo cual se escucha más abajo aún. Esto se hace más evidente cuando Leng cambia el modelo en el compás 16: baja

---

<sup>57</sup> Aunque en el compás 12 se alcanza un la#, este es una apoyatura, con lo que no puede rivalizar con el la como nota estructural más aguda.

una sexta menor, alcanzando el do#. A partir del compás 19 la melodía, con la liquidación motivica mencionada, desciende aun más, hasta el do# central. La explicación de este final nos conecta con un procedimiento que se encuentra a veces en los *lieder* de Schubert y Schumann: la complementariedad entre el texto y la música cuando ésta completa o contradice lo que el texto indica. En este caso, el texto concluye con una súplica hasia el “instante sin medida” que nos presenta el anhelo del narrador para permanecer en el aire, sin embargo la música niega trágicamente ese deseo. Es posible que Prado haya querido resaltar más el anhelo que su negación, pero lo cierto es que la música concluye con un retorno al estado del inicio del ciclo, por eso estamos ante una arquetipo trágico por excelencia, en las que se producen trasvaluaciones pero finalmente el orden jerárquico (el destino, por ejemplo) se impone sobre la transgresión representada por el deseo del narrador y también por la falta de resolución de do#7 en la tonalidad de fa# menor. Es decir, ocurre tanto en el plano musical como en el textual.

Tonalidades *Doloras*

Ejemplo 6: esquema armónico del ciclo completo

Para explicar mejor esta interpretación, en el ejemplo 6 se muestra el esquema armónico del ciclo completo. La *Dolora nº 1* cumple el rol de exponer el conflicto: la falta de resolución de la dominante en la tónica de fa# menor por el desvío hacia la tonalidad de si menor. Si analizamos el ciclo de tonalidades, veremos que las *Doloras 2* y *3*, que están en lab mayor y mib menor, respectivamente, reproducen a gran escala el esquema de trasposición de la parte A de la *Dolora nº 1*, continuando con el ciclo de cuartas o quintas justas desde do#. Dentro de la narrativa del texto, estas piezas visitan 2 territorios emocionales distintos: la proximidad del afecto (en la segunda) y la realidad o premonición de la muerte (la tercera). Esto hace entendible el uso de la tonalidad mayor para la segunda pieza y del menor para la tercera. Con la *Dolora nº 4*, volvemos a la situación de la primera *Dolora* pero con un tono emocional más oscuro. Como vimos, hay numerosas relaciones entre dicha pieza y la primera, tanto en el texto como en la música. Veíamos que la narrativa tonal podía entenderse como el intento de estabilizar al fa# como reposo pero no se conseguía. Aparentemente, esto sí ocurre en la *Dolora nº 5* ya que está en fa# menor, lo que tiene mucho sentido con el cambio de tono hacia el lado positivo del espectro patémico

que nos presenta la acotación lírica: armónicamente la tonalidad que ha sido evitada es alcanzada finalmente, pero todo concluye en forma trágica puesto que nunca escuchamos la tríada de fa# menor en una cadencia que confirme el reposo: escuchamos, sin embargo, el retorno al estado inicial. Si consideramos la acotación lírica, la situación aún se torna más trágica puesto que la música contradice al texto, confirmándonos que con el retorno a la dominante séptima de fa# menor el deseo expresado por el narrador en sus palabras finales (“Si tú pudieras mantenerme, para siempre, flotando en este ambiente puro, liviano y sin medida”) no se hará realidad.

### 5.- Los arquetipos del Caminante y del Vuelo en las *Doloras*

En palabras de William Kinderman, la visión del mundo mecanicista heredada de los inicios de la modernidad ayudó al desarrollo científico pero también aumentó la soledad existencial del hombre occidental<sup>58</sup>. Este estado existencial se ve expresado con extraordinaria claridad en el arquetipo cultural del Caminante romántico (*Der Wanderer*), en el que la idea del viaje se torna una metáfora de la condición humana que ha perdido las viejas certidumbres puesto que el universo que le ofrece la ciencia moderna lo arroja a una realidad sin finalidad para él, en donde no es más que un pequeño ser en medio de la gran bastedad del universo material. Lo anterior origina estados sentimentales característicos del ser romántico, como: “Sentimiento de desarraigo, de ser un extraño en el mundo, condenado a vagar incansablemente y sin esperanza”<sup>59</sup>.

Esta imagen se expresa especialmente en la pintura y poesía desde inicios del siglo XIX y tiene su correlato musical en muchos *lieder* o ciclos de *lieder* hasta inicios del siglo XX. En 1816 Schubert compuso *Der Wanderer*, D. 493 (op. 4, nº1) sobre una poesía de Georg Philipp Schmidt von Lübeck en la que se dice al comienzo “Aquí el sol me parece frío...Soy un extraño en todas partes” y concluye con dos versos que dicen: “Marcho en silencio. ¿Dónde? Una voz me responde: “¡La felicidad está donde tú no estás!”<sup>60</sup>. El arquetipo del Caminante siguió siendo visitado por Schubert, siendo quizás su aparición más notable en *Winterreise*, D. 911 de 1827-28. Este ciclo, junto con *Die schöne Müllerin*, D. 795 (1824) se transformaron en modelos para los ciclos de *lieder* posteriores<sup>61</sup>. El arquetipo fue tan importante en la obra de Schubert que incluso hizo su aparición en obras puramente instrumentales<sup>62</sup>. Un continuador famoso de este

---

<sup>58</sup> Kinderman, William (1997). “Wandering Archetypes in Schubert’s Instrumental Music”, *19th-Century Music*, 21/2, p. 208

<sup>59</sup> Casablanco, Benet (2020). *Paisajes del Romanticismo Musical. Soledad y desarraigo, noche y ensueño, quietud y éxtasis. Del estancamiento clásico a la plenitud romántica*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, SL. Edición Kindle, p. 149

<sup>60</sup> Casablanco, Benet (2020). *Paisajes del Romanticismo...*, pp.149-150

<sup>61</sup> Tunbridge, Laura (2016). *El ciclo de canciones*. Madrid: Akal, pp.72-103

<sup>62</sup> Kinderman, William (1997). “Wandering Archetypes, Casablanco, Benet (2020). *Paisajes del Romanticismo...*

arquetipo en música fue *Lieder eines fahrenden Gesellen* (1885) de Gustav Mahler, e incluso a comienzos del siglo XX, Schoenberg compuso un *lied* sobre esta figura, *Der Wanderer*, op. 6, n.º 8 (1905) sobre texto de Nietzsche. Laura Tunbridge ha rastreado incluso la influencia de Caminante en su versión schubertiana en *Vagabond* de Vaughan Williams (1904) y en *Winter Words* (1954) de Britten<sup>63</sup>.

A fines del siglo XIX e inicios del XX, este arquetipo se ve transformado ya en el ámbito chileno, aunque no en lo esencial, por la influencia del imaginario del Vuelo. En palabras de Subercaseaux, la transformación que menciono se trató de: "...una puesta al día, en el contexto de la modernización de fines del siglo XIX, de la antigua tradición imaginaria vinculada al eje vertical del ascenso y a la dualidad cuerpo y alma; se trata también del viaje o vuelo exterior como metáfora del viaje o vuelo interior"<sup>64</sup>. Este autor explicita la analogía entre viaje y vuelo, ya que permite entender al ser que vuela como al antiguo Caminante romántico. Subercaseaux habla de "imaginario del vuelo", pero creo que se puede asimilar a la definición de arquetipo cultural puesto que, como demuestra, la imagen abarca múltiples significados, configurando un: "...rico campo metafórico en que se despliegan las dimensiones espirituales y trascendentes del ser humano". Hay que aclarar que Subercaseaux expone un cambio en el énfasis de la metáfora del Vuelo: esta metamorfosis se habría producido, en Chile al menos, hacia inicios de la segunda década del siglo y consistió en un cambio del énfasis desde el ascenso hacia la caída, lo que se evidenciaría especialmente en el desenlace de *Alsino* de Prado, en *La muerte de Alsino de Leng* y en *Altazor* de Huidobro. Sin embargo, como hemos visto también podemos encontrarnos con este cambio de actitud en Alfonso Leng desde 1915, por lo menos si seguimos mi interpretación de la *Dolora* n.º 5. Digo que estos arquetipos están relacionados puesto que podemos considerar al que vuela como un ser errante en el espacio aéreo, ampliación del arquetipo producido por la divulgación de los primeros logros de la aviación. Alsino vuela sin rumbo por la costa del Maule, al igual que lo haría un Caminante romántico, pero ahora en un medio que recién se hacía accesible al ser humano. En este sentido, además es revelador otro texto de Prado que no menciona Subercaseaux: *Los Pájaros Errantes*, publicado el mismo año que las *Doloras*, en el cual el narrador se identifica con las aves que vuelan sobre el mar<sup>65</sup>.

Finalmente, el manifiesto fundacional del grupo de Los Diez, Prado lo inicia con una abierta alusión al Caminante: "Señores, el Hermano Errante no ha

---

147-157, López-Cano, Rubén (2020). *La música...*, pp. 60;333-337, Fisk, Charles (2001). *Returning Cycles. Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas*. Berkeley: University of California Press, pp. 60-80; 237-268,

<sup>63</sup> Tunbridge, Laura (2016). *El ciclo de canciones...*, p. 97

<sup>64</sup> Subercaseaux, Bernardo (2011). *Historia de las ideas...*, p. 74

<sup>65</sup> Prado, Pedro (1915). *Los Pájaros Errantes (poemas i breves divagaciones)*. Santiago: Imprenta Universitaria, pp. 9-12

venido” para luego dar lectura a una carta dirigida a Prado por dicho personaje en el que se dice: “...yo no estaré presente cuando mis pensamientos se alcen entre vosotros. Me complace el saber que voy a estar a la vez tan cerca y tan distante, porque es seguro que a la hora en que escuchéis mis palabras, yo iré por un camino solitario que bordea el mar a gran altura, sobre lomas desiertas y estériles batidas por el viento, pasado ya el último fulgor del día...”<sup>66</sup> (Prado 1916: 5-6). La imagen de que el pensamiento se alza, de deambular por un “camino solitario...a gran altura” nos remite a los arquetipos culturales del Caminante y del Vuelo unidos en imágenes que se complementan perfectamente.

En el análisis expuesto he mencionado la relación entre las *Doloras* primera y cuarta a nivel de las acotaciones líricas y también a nivel musical, especialmente por la tonalidad de do# menor. He mencionado una breve genealogía del arquetipo del Caminante y lo he relacionado primeramente con Schubert porque es posible encontrar una relación intertextual entre la obra de dicho compositor y las *Doloras* de Leng a través, precisamente de la tonalidad mencionada. Fisk reconoce la tonalidad de do# menor como la “tonalidad *Wanderer*”<sup>67</sup> porque es la que se establece con mayor fuerza al inicio del *lied* de Schubert *Der Wanderer*, D. 493 (op. 4, n° 1), que es el que inicia la tradición del Caminante en música. Schubert cita dicho *lied* explícita o implícitamente en obras instrumentales mayores, como por ejemplo la *Wanderer Fantasie* D. 760, en la que se cita de manera casi textual la segunda estrofa de la canción en los compases 189-192 de la *Fantasia*. Sin embargo, no solo la tonalidad de do# menor indica una relación intertextual con *Der Wanderer*: esta obra comienza con una introducción pianística con la armonía de do# mayor que se transforma en dominante séptima de fa# menor, situación similar a la de la *Dolora* n° 1. Recién en el compás 14 encontramos una cadencia perfecta en do# menor, la tonalidad de la armadura. Si tomamos en cuenta esto último y le sumamos el hecho de que las 2 *Doloras* que están en do# son precisamente las que llevan acotaciones líricas que mencionan el caminar explícitamente, tenemos que concluir que la relación es difícilmente casual. También existe otra intertextualidad que podría resaltarse: si bien no se trata estrictamente de un Caminante, la primera canción del *Dichterliebe* op 48, de Schumann (*Im wunderschönen Monat Mai*), nos habla un narrador que ha encontrado el amor y manifestado su anhelo y deseo, canción que comienza con una progresión de subdominante a dominante séptima en fa# menor y concluye abierta en la dominante séptima de dicha tonalidad, la cual no es nunca confirmada en la canción. La analogía es evidente, más aun si tomamos en cuenta que el ciclo completo concluye trágicamente, en *Die alten, bösen Lieder*, op 48, n° 16, con el narrador pidiendo un ataúd para enterrar su amor y su dolor, en la tonalidad de reb mayor, enarmónico de do#. Es como si

---

<sup>66</sup> Prado, Pedro (1916). “Somera iniciación al Jelsé”, *Los Diez. Ediciones de filosofía, artes y literatura*, 1/1, pp. 5-6

<sup>67</sup> Fisk, Charles (2001). *Returning Cycles...*, p. 80



la primera *Dolora* nos remitiera al uso de las tonalidades del ciclo de Schumann. Sabemos por Uzcátegui que Leng estudió con García Guerrero y Pedro Humberto Allende entre 1905 y 1913<sup>68</sup>. Es difícil creer que ambos músicos (y sobre todo García Guerrero, siendo pianista) no conocieran a fondo la obra de Schubert y Schumann como para que Leng no hubiera tenido acceso a ella a través de las enseñanzas de estos 2 profesores. La influencia de García Guerrero no puede ser subestimada. González<sup>69</sup>, opina que: “La amistad que mantuvo con Alberto García Guerrero, pianista al día con el movimiento musical contemporáneo, le permitió conocer a tiempo la música francesa y alemana de comienzos de siglo”. El mismo Leng nos da una opinión sobre su maestro<sup>70</sup>: “Con una rara y genial intuición, Alberto García, cuando hace muchos años, aún no había llegado el movimiento musical moderno de Europa, había tenido él una visión de toda la renovación armónica; y en sus composiciones de esa época se puede observar que existe un sistema armónico que corresponde perfectamente al que hoy conocemos en los más grandes compositores modernos del viejo mundo”. La referencia a un sistema armónico nos habla de la expertiz de García Guerrero en esta materia, algo que se complementa perfectamente con el hecho de que escribiera un Tratado de Armonía, hoy perdido, que sin duda fue conocido por Leng ya que él mismo nos lo informa y describe alabando su pedagogía y la puesta al día de las materias que aborda<sup>71</sup>.

## Reflexiones finales

En su trabajo de 2010, Peña y Poveda realizan una importante afirmación: el discurso sobre las *Doloras*, tanto en sus referencias al grupo de Los Diez como a través del análisis musical de diversas índoles: “...se posiciona bajo un referente modernista y renovador, pero aunque fue muchas veces llamado ‘vanguardista’, responde plenamente a los preceptos románticos tradicionales”<sup>72</sup>. Estas palabras están en conformidad con lo que Salas Viu había señalado en referencia a las *Doloras*, los *Preludios* y el *Canto de Invierno*: “...se hace notorio que este compositor no incorpora tanto nuevos elementos de expresión como una expresión nueva sobre procedimientos de escritura conocidos”<sup>73</sup>. Lo anterior no es extraño, si tomamos en cuenta la opinión de Subercaseaux, quien, recurriendo a Octavio Paz, nos recuerda que en ciertos aspecto el modernismo en hispanoamerica fue una versión tardía del romanticismo<sup>74</sup>. Creo que mi trabajo confirma lo expuesto en estas aseveraciones. Quizás la manera muy personal de conducir las voces y

---

<sup>68</sup> Uzcátegui, Emilio (1919). *Músicos chilenos...*, p. 156

<sup>69</sup> González, Juan Pablo (2006). “Nostalgia, renovación...” p. 290

<sup>70</sup> Leng, Alfonso (1921b). “El distinguido compositor y pianista chileno Dn. Alberto García Guerrero”, *Música*, II/3, p. 1

<sup>71</sup> Leng, Alfonso (1921b). “El distinguido compositor y pianista chileno Dn. Alberto García Guerrero”, *Música*, II/3, p. 1

<sup>72</sup> Peña, María Pilar, Juan Carlos Poveda (2010). *Alfonso Leng...*, 43

<sup>73</sup> Salas Viu, Vicente (1952). *La Creación Musical...*, pp. 247-248

<sup>74</sup> Subercaseaux, Bernardo (2011). *Historia de las ideas...*, p. 74

de sostener la inestabilidad tonal en gran parte de las piezas por parte de Leng sea una distinción suya, aunque no dejan de haber semejanzas con las primeras obras de Scriabin. En mi visión, en las *Doloras* Leng utilizó la tonalidad como símbolo y al mismo tiempo como un escenario en la que alturas específicas actuaban como agentes en una trayectoria narrativa de carácter trágico.

Por otra parte, he señalado la posibilidad de remisiones intertextuales a nivel de tonalidades con la obra de Schubert, fundamentalmente por el uso simbólico de la tonalidad de do# menor y también con la estrategia tonal a gran escala del *Diechtherliebe* op. 48 de Schumann. La necesidad, confesada por Leng, de tener un programa exterior para componer, la visión de la composición como un vehículo para la expresión emocional y sentimental, la utilización de un lenguaje armónico cromático pero enmarcado dentro de la tonalidad mayor-menor, nos muestra en gran medida a un artista romántico.

Las razones por las que este artista llegó a ser una figura importante para la naciente vanguardia musical chilena es algo que ha sido, y seguramente seguirá siendo, estudiado por la musicología en nuestro país. Sin embargo, quisiera destacar el beneficio de acudir al estudio de la música de aquellos compositores que configuraron el movimiento musical a principios del siglo XX, no solo del significado sociológico e histórico de su obra, del desvelamiento de sus ideologías y de las tramas de poder que llevaron a transformaciones importantes dentro de la institucionalidad artística en Chile. Lo anterior no se debe entender, en ningún sentido, como una crítica a estas investigaciones, sino como un llamado a la necesidad de conocer mejor nuestra música, nuestro discurso hecho sonido, sea cual sea el lenguaje abordado (de tradición escrita, de transmisión oral, popular, raíz folclórica, etc). Creo que eso sería un aliciente para las nuevas generaciones de investigadores y abriría una ventana de discusión que nos permitiría a todos ampliar nuestra memoria histórica.

Tabla 1: Acotaciones líricas de Pedro Prado

<i>Dolora nº 1</i>	<i>Dolora nº 2</i>	<i>Dolora nº 3</i>	<i>Dolora nº 4</i>	<i>Dolora nº 5</i>
<p>A lo largo de la ruta, bajo el cielo ceniciento,  <b>busco un compañero de jornada.</b>  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 sierpe que no olvida su veneno, repite paso a paso su distante y cruel hazaña y por fin una vez más silba y hiere y hiere!  Hiere en el mismo sitio antaño elegido.  Muerde el reborde de la cruz dejada por una vieja cicatriz.  Hínca sus dientes y desgarrará y abre nuevamente esa boca de dolor, enmudecida!  <b>Ah! recuerdo, ampárame!</b>  Único compañero de jornada,  No hay otros brazos que los tuyos.  Entre tus brazos, exangüe, desmayo...</p>	<p>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, <b>me encuentre nuevamente solo.</b></p>	<p>Contemplan mis ojos este crepusculo 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! Campañas olorosas a la tristeza del angelus, como vosotras, perfumadas a melancolía, <b>van mi juventud y soledad a esta hora</b>, en que aún no sabemos si la noche que viene, viene a quedarse para siempre entre nosotros.</p>	<p><b>Oh! Camino que debo recorrer;</b> 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. <b>Carcoma invisible, mi vida taladra mi propio corazón.</b> 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, <b>Lloro, más que propio dolor, el no ser capaz de sobrellevarlo y algún día, hacer de él mi hermano.</b></p>	<p>Heme aquí, por fin, viviendo un instante fuera del tiempo. Mi cuerpo se aliviana, <b>mi recuerdo queda ajeno a toda angustia, y hasta mi tristeza está libre de dolor.</b>  Perdura Oh! Infinito instante sin medida; líbrame del río amargo del tiempo; manténme como una hoja loca que vuelva en libertad. No me dejes caer; sopla de nuevo; llévame contigo cada vez más alto.  <b>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.</b></p>

## Bibliografía

- Arrieta, Luis (1954). **Música. Reuniones musicales (De 1889 a 1933)**. Santiago: Casa Nacional del Niño. <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0033021.pdf>
- Becerra, Gustavo (1957). "La música sinfónica de Alfonso Leng", *Revista Musical Chilena*, 11/54, pp. 42 – 58.
- Becerra, Gustavo (1960). "El Leit motiv en la obra de Alfonso Leng", *Revista Musical Chilena*, 14/70, pp. 48 – 67.
- Becerra, Gustavo (1967). *Entrevista al compositor Alfonso Leng*. Registro sonoro, Radio IEM, disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-87135.html> (último acceso: 24 de enero de 2022).
- Casablancas, Benet (2020). **Paisajes del Romanticismo Musical. Soledad y desarraigo, noche y ensueño, quietud y éxtasis. Del estancamiento clásico a la plenitud romántica**. Barcelona: Galaxia Gutemberg, SL. Edición Kindle.
- Corrado, Omar (2004). "Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones", *Revista Argentina de Musicología*, 5/6, pp. 18-44.
- Dahlhaus, Carl (2014). **La música del siglo XIX**. Madrid: Akal.
- García Guerrero, Alberto (1911). "Un compositor ignorado". *Negro y Blanco*, I/1 s/p.
- Fisk, Charles (2001). **Returning Cycles. Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas**. Berkeley: University of California Press.
- González, Juan Pablo (2006). "Nostalgia, renovación y ruptura en la música chilena para piano de comienzos del siglo XX". Fidel Sepúlveda Llanos (Ed). **Arte, identidad y cultura chilena (1900-1930)**. Santiago: Facultad de Filosofía, Instituto de Estética UC, pp. 287- 335.
- Grandela, Julia (2002). "Alfonso, Leng", **Diccionario de la música española e hispanoamericana**. Tomo VI. Emilio Casares (Ed.). Madrid: Fundación Autor – Sociedad General de Autores y Editores, pp. 900 - 903.
- Izquierdo, José Manuel (2011). "Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX", *Resonancias*, 15/28, pp. 33-47.
- Kinderman, William (1997). "Wandering Archetypes in Schubert's Instrumental Music", *19th-Century Music*, 21/2, pp. 208-222.
- Leng, Alfonso (1916). **Dolora nº 5, Los Diez**. *Ediciones de filosofía, artes y literatura*, 1/1, p. 69.

- Leng, Alfonso (1920). **Dolora nº 3 (2)**, *Música*, I/12, Folleto nº 12, pp. 5-6.
- Leng, Alfonso (1921a). **Dolora nº 3**, *Música*, II/1, Folleto nº 13, pp. 4-5.
- Leng, Alfonso (1921b). "El distinguido compositor y pianista chileno Dn. Alberto García Guerrero", *Música*, II/3, pp. 1-2.
- Leng, Alfonso (1921c). **Dolora nº 1**, *Música*, II/6, Folleto nº 18, pp. 5-6.
- Leng, Alfonso (1946). **Doloras. Poemas para piano**. Buenos Aires: Ricordi.
- Letelier, Alfonso (1957). "Leng en su producción pianística", *Revista Musical Chilena*, 11/54, pp. 27 – 41.
- López-Cano, Rubén (2020). **La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos**. Barcelona: Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC).
- Merino, Luis (2006). "Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena", *Revista Musical Chilena*, 60/205, pp. 26-33.
- Merino, Luis (2014a). "La música en Chile entre 1887 y 1928: compositores que pervivieron después de 1928, compositores en las penumbras, compositores olvidados", *Neuma*, 7/2, pp. 32-79.
- Merino, Luis (2014b). "La problemática de la creación musical, la circulación de la obra, la recepción, la crítica y el canon, vistas a partir de la historia de la música docta chilena desde fines del siglo XIX hasta el año 1928", *Boletín Música*, 36, pp. 3-20.
- Monahan, Seth (2013). "Action and Agency Revisited", *Journal of Music Theory*, 57/2, pp. 321-371.
- Orrego Salas, Juan (1957). "Los "Lieder" de Alfonso Leng", *Revista Musical Chilena*, 11/54, pp. 59-64.
- Peña, María Pilar, Juan Carlos Poveda (2010). **Alfonso Leng. Música, modernidad y chilenidad a comienzos del siglo XX**. Santiago: autoedición con financiamiento del Fondo de Fomento de la Música Nacional.
- Poveda, Juan Carlos (2013<sup>a</sup>). "Folklore, música popular e identidad nacional en el modernismo musical chileno. Reflexiones a partir de un escrito de Alfonso Leng (1927)", *Revista del Centro Telúrico de Investigaciones Teóricas (CISMA)*, 4/1, pp. 1-20.
- Poveda, Juan Carlos (2013<sup>b</sup>). "La muerte de Alsino: marca del discurso de las vanguardias en la música sinfónica latinoamericana", *Anales del Instituto de Chile*, Vol.23, Estudios, pp. 195-216.
- Prado, Pedro (1916). "Somera iniciación al Jelsé", *Los Diez. Ediciones de filosofía, artes y literatura*, 1/1, pp. 5-12.

- Prado, Pedro (1915). **Los Pájaros Errantes (poemas i breves divagaciones)**. Santiago: Imprenta Universitaria.
- Riemann, Hugo (1952). **Armonía y Modulación**. Barcelona: Editorial Labor.
- S/a. (1952). "Él tenía el don de la armonía, dice Alfonso Leng, el artista que puso en sonidos la música poética de Prado", *Pro Arte*, 153, martes 18 de marzo, p. 3.
- Salas Viu, Vicente (1949). "Alfonso Leng: espíritu y estilo", *Revista Musical Chilena*, 5/33, pp. 8-17.
- Salas Viu, Vicente (1952). **La Creación Musical en Chile 1900-1951**. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Salas Viu, Vicente (1957). "En torno a "La muerte de Alsino", *Revista Musical Chilena*, 11/54, pp. 19 - 28.
- Santa Cruz, Domingo (1957). "Alfonso Leng", *Revista Musical Chilena*, 11/54, pp.8 -18.
- Schubert, Franz (1895). "Der Wanderer", Schubert's Werke, Serie XX: Sämtliche Lieder und Gesänge, NO.266. Leipzig: Breitkopf & Härtel, pp. 217-219.
- Schubert, Franz (1888). "Phantasie für das Pianoforte componirt von Franz Schubert, op. 15", Schubert's Werke, Serie XI: Phantasie, Impromptus und andere Stücke für Pianoforte. Leipzig: Breitkopf & Härtel, pp. 2-27.
- Schumann, Robert (S/a). **Diechterliebe** op. 48. Leipzig & Berlin: C. F. Peters.
- Smith, Kenneth (2020). **Desire in Chromatic Harmony**. Oxford Studies in Music Theory. New York: Oxford University Press. Edición Kindle.
- Subercaseaux, Bernardo (2011). **Historia de las ideas y de la cultura en Chile**. Vol. II. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Tunbridge, Laura (2016). **El ciclo de canciones**. Madrid: Akal
- Uzcátegui, Emilio (1919). **Músicos chilenos contemporáneos. Datos biográficos e impresiones sobre sus obras**. Santiago: Imprenta y Encuadernación América.
- Vargas, Darwin (1964). "Ochenta años en la vida de un artista sabio y humano", *Revista Musical Chilena*, 18/90, pp. 8-13.
- Yunek, Jeffrey (2022). "Transformed desire. Scriabin's transition away from functional tonality", **Musics with and after tonality. Mining the gap**. Paul Fleet (editor). London: Routledge, pp. 205-225. Edición Kindle.

**Archivo consultado:**

Biblioteca Nacional, Archivo de Música, Fondo Alfonso Leng, Caja 201-229.