

RESUMEN

Pedro Humberto Allende Sarón es considerado uno de los compositores referentes del período histórico comprendido entre 1887 y 1928, junto a Enrique Soro Barriga (1884-1954), Luigi Stefano Giarda (1868-1952) y Alfonso Leng Haygus (1884-1974). El presente trabajo abordará la recepción de las siguientes dos obras paradigmáticas: La voz de las calles para orquesta (1920) y las Doce Tonadas de carácter popular chileno para piano (1918-1922), para lo que se estudiará una selección de artículos escritos por periodistas, críticos, compositores y musicólogos, publicados a partir de la fecha de estreno hasta el presente. El propósito es entregar una nueva mirada acerca del significado de las múltiples facetas de Pedro Humberto Allende como músico, maestro y compositor, dentro del marco de los cambios históricos de la música docta chilena durante el siglo XX y los comienzos del XXI. Por su variedad y complejidad estas facetas no se pueden encasillar simplemente dentro de las categorías acostumbradas de la musicología histórica, entre las cuales figura el así denominado “nacionalismo”, con el cual se ha asociado casi exclusivamente la música del compositor.

Palabras clave: música docta chilena del siglo XX, música chilena de tradición oral, compositores chilenos, nacionalismo, discurso sobre la música.

ABSTRACT

Pedro Humberto Allende is considered among the chief composers of the historical period starting in 1887 and concluding in 1928, along with Enrique Soro Barriga (1884-1954), Luigi Stefano Giarda (1868-1952) and Alfonso Leng Haygus 1884-1974). This article will consider the reception of the following two of his paradigmatic works: La voz de las calles for symphony orchestra (1920) and the Doce Tonadas de carácter popular chileno for the piano (1918-1922). The reception will consider the study of a selection of articles written by journalists, critics, composers and musicologists, published since the date of the first performance to the present day. The purpose is to present a new view of the meaning of the various features of Pedro Humberto Allende Sarón as musician, master and composer, within the framework of the historical changes of Chilean art music during the 20th century and the beginnings of the 21st century. Due to their variety and complexity these features cannot simply be fitted into the current categories of the historical musicology, among which looms large the so called Nationalism, with which has been almost exclusively linked the music of the composer.

Key Words: Chilean art music of the 20th century, Chilean music of oral tradition, Chilean composers, Nationalism, speech about music.

Más allá del nacionalismo. Una aproximación al compositor Pedro Humberto Allende Sarón (1885-1959) desde la recepción de dos de sus obras en Chile y el extranjero: La voz de las calles para orquesta (1920) y las doce tonadas de carácter popular chileno para piano (1918-1922)
Pp. 12 a 43

**MÁS ALLÁ DEL NACIONALISMO.
UNA APROXIMACIÓN AL COMPOSITOR PEDRO HUMBERTO
ALLENDE SARÓN (1885-1959) DESDE LA RECEPCIÓN DE DOS DE
SUS OBRAS EN CHILE Y EL EXTRANJERO: LA VOZ DE LAS CALLES
PARA ORQUESTA (1920) Y LAS DOCE TONADAS DE CARÁCTER
POPULAR CHILENO PARA PIANO (1918-1922)**

BEYOND NATIONALISM. AN APPROACH TO COMPOSER PEDRO
HUMBERTO ALLENDE SARÓN (1885-1959) FROM THE RECEPTION OF
TWO OF HIS WORKS IN CHILE AND ABROAD: LA VOZ DE LAS CALLES
FOR SYMPHONY ORQUESTRA (1920) AND THE DOCE TONADAS DE
CARÁCTER POPULAR CHILENO FOR PIANO (1918-1922)

*Dr. Luis Merino Montero
Universidad de Chile
Chile*

INTRODUCCIÓN

En comparación con las *Escenas campesinas chilenas* para gran orquesta (1914), obra abordada en un trabajo anterior del infrascrito¹, las dos obras que se consideran en el presente artículo ---*La voz de las calles* para orquesta (1920) y las *Doce Tonadas de carácter popular chileno* para piano (1918-1922) --- marcan un cambio de orientación de Pedro Humberto Allende Sarón, desde la música tradicional campesina de Chile a la música popular citadina del país. Sobre la base de los resultados del proyecto Fondecyt N° 1130371, uno de los objetivos principales del presente artículo es abordar este cambio, en el contexto de las grandes transformaciones que se producen en Chile a contar de 1920, y sobre la base del modelo metodológico planteado en el trabajo del infrascrito publicado en el primer semestre de 2016 en la *Revista Neuma*. Los escritos pertinentes a *La voz de las calles* se extienden entre 1921 y 2013, mientras que la colección de las *Doce tonadas* para piano es cubierta entre 1922 y 2014.

* Correo electrónico lmerino@u.uchile.cl Artículo recibido el 9/01/2016 y aceptado por el comité editorial el 5/03/2016
¹ Merino Montero, Luis (2016). "Más allá del nacionalismo. Una aproximación al compositor Pedro Humberto Allende Sarón (1886-1959) desde la recepción de dos de sus obras en Chile y el extranjero: *Escenas campesinas chilenas* (1914) y *Concierto* para violonchelo principal y orquesta (1915)", *Revista Neuma*, Año 9, Vol. 1, 2016.

“LA VOZ DE LAS CALLES” PARA ORQUESTA SINFÓNICA (1920)

Concepción poética original

Entre los papeles del compositor preservados en el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional, se encuentra en una caja, rotulada con el nombre de la obra, un manuscrito autógrafa fechado en Santiago, el 11 de mayo de 1920, a las 9.30 horas. Contiene además, entre otros documentos, una reducción para piano de la obra y un set de tres ejemplares de la partitura impresa y otro set con las partes impresas correspondientes. Estas corresponden a la edición efectuada en 1928 por la Casa Amarilla, para el Departamento de Educación Artística y Extensión Cultural del Ministerio de Educación Pública de Chile, la que forma parte de las ediciones del Conservatorio Nacional de Música, y que figura entre las primeras partituras para orquesta impresas en el país. La obra está dedicada “a la memoria de mi padre”. Existe además un documento manuscrito de puño y letra del compositor, el que arroja valiosas luces sobre los primeros contactos de Pedro Humberto Allende Sarón con la cultura musical de tradición oral de Chile, su primer conocimiento de los vendedores ambulantes y sus pregones, además del propósito primigenio que orientó la composición de este poema sinfónico. El texto del documento es el siguiente:

“Las fiestas patrias me traen el recuerdo de mi niñez, cuando en compañía de mis hermanos salía a ver a las fondas de la Avenida Matta. Las tonadas y las cuecas que cantaban y los gritos de los vendedores de frutas, de pescado, se fueron grabando inconcientemente en mi memoria”.

“Más tarde, al correr de los años, desde mi dormitorio sentía, desde temprano, al vendedor de huevos, de botellas, de pescado, que gritaban sus mercancías, con su grito lastimero y hondo”.

“Hablé con ellos, visité sus chozas y comprendí el hondo dolor de todos ellos: el vendedor de huevos era un pobre viejo que tenía las manos deformadas por el peso de sus canastos y a quien el hijo, flojo y borracho, le quitaba el dinero que ganaba”.

“El vendedor de botellas tenía 16 hijos que mantener y lo que no se me olvida es que sólo le alcanzaban sus ganancias para darles café con pan, solamente”.

“Cada uno de estos pregones lleva su tragedia, y así nació ‘La voz de las calles’, en donde dejé para siempre el grito lastimero de los vendedores de mi barrio, que ya van desapareciendo”.

Estos planteamientos de Allende Sarón se dan en un momento de la historia de Chile, en que crece de manera significativa la emigración del campo a la ciudad. En 1885, la población total del país ascendía a 2.507.000 habitantes, de los cuales 1.790.000 habitantes, esto es un 71.40%, eran campesinos. En cambio, el año 1920, cuando Allende Sarón compone esta obra, el número total de la

población había crecido a 3.731.000 habitantes, de los cuales 2.000.000 habitantes, esto es un 53.60%, vivían en zonas rurales². Por otra parte, en la preocupación por la “cuestión social” que trasuntan estas líneas, Pedro Humberto Allende Sarón es tributario del legado de su padre Juan Rafael Allende Astorga (1848-1909)³. A lo anterior cabe agregar su capital cultural, según lo concibe Pierre Bourdieu, el que detalla de manera muy completa su sobrino Juan Allende-Blin:

“Su modo de pensar tenía sus raíces en los filósofos franceses que prepararon la Revolución de 1789: Voltaire, Diderot, Rousseau, Saint-Simon. Las novelas de Honoré de Balzac, Victor Hugo y Anatole France, especialmente *L'île des pingouins* con sus rasgos satíricos, como también los cuentos de Guy de Maupassant constituían su fondo espiritual, racionalista y crítico. La obra literaria de su padre, Juan Rafael Allende, con su componente social y anticlerical, lo marcó profundamente. A ello hay que agregar su interés por las ciencias exactas: la física y la matemática que lo conducían a estudiar las leyes de la acústica”.

“La literatura chilena a comienzos del siglo XX tiene un representante notable: Baldomero Lillo. Sus dos colecciones de cuentos *Sub-terra* (1904) y *Sub-sole* (1907) demuestran su filiación proveniente de Maupassant y de dos personajes chilenos casi olvidados: Santiago Arcos y Francisco Bilbao que a su vez fueron influenciados por los socialistas franceses Charles Fourier, Victor Considérant y Louis Auguste Blanqui”.

“En 1906 funda Augusto d'Halmar la célebre ‘Colonia tolstoyana’ en los alrededores de San Bernardo. Basado en las ideas de Lev Tolstoj y también de Rousseau, este experimento quiere abolir la propiedad privada y la falsa repartición del trabajo para vivir en una comunidad fraternal entre labores agrícolas y actividades artísticas. El experimento no duró mucho tiempo pero sí marcó a toda una generación. A esa generación perteneció Pedro Humberto Allende”.

Recepción con ocasión del estreno

La voz de las calles se estrenó el 27 de mayo de 1921 en el Teatro Unión Central, en un concierto sinfónico organizado y dirigido por Juan Casanova Vicuña. Al respecto, el diario *Las Últimas Noticias* señalaba al día siguiente que se había efectuado “ante numerosa concurrencia”, y que “presentaba el gran atractivo de dar a conocer algunas composiciones de los más notables músicos

-
- ² Gazmuri, Cristián (2005). “El siglo XX”, **Historia de Chile ilustrada. Desde los orígenes hasta nuestros días**. Tomo II. Nicolás Cruz y Alejandra Vega (coordinadores). Santiago: Zig-Zag; Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Historia, p. 116.
- ³ Merino Montero, Luis (2014). “La música en Chile entre 1887 y 1928: Compositores que pervivieron después de 1928; compositores en las penumbras, compositores olvidados”, *Revista Neuma*, Año 7, Vol. 2, pp. 64-65.
- ⁴ Allende-Blin, Juan (2002). “Pedro Humberto Allende Sarón. Algunos aspectos característicos de su obra”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 56, N°197, p. 79.

rusos y una primicia de Pedro Humberto Allende”⁵. De acuerdo al orden de presentación, las obras que se interpretaron fueron la suite sinfónica *Sheherazade* op. 35 de Nikolay Rimsky-Korsakov; la *Suite* N° 3 op. 43, “In modo populari” de César Cui (señalada como “Cantos populares” en el programa); *Prélude a l’après-midi d’un faune* de Claude Debussy y *La voz de las calles* de Allende. El programa concluyó con la *Sinfonía* N° 4 op. 48 de Aleksandr Glazunov, la “que remató brillantemente la audición de ayer”. Respecto a *La voz de las calles*, el periódico acota que “el público aplaudió con entusiasmo al maestro Allende y al director señor Casanova, obligando a este último a repetir el poema”. Cuarenta y cuatro años después, en 1945, la compositora María Luisa Sepúlveda Maira, presente en el estreno, lo evocaba en los siguientes términos⁶:

“Recuerdo con emoción el estreno de ‘La voz de las calles’. Dirigía Casanova. La obra, a instancias del público, hubo de ser visada y fue estruendosamente aplaudida”.

Una revisión de los principales comentarios publicados acerca de *La voz de las calles* entre 1920 y 1921, año del estreno, revela un notable cambio cualitativo en términos de la amplitud y la profundidad de los contenidos que se abordan, en contraste con los planteamientos más bien superficiales de las críticas publicadas entre 1915 y 1916, con ocasión de los estrenos del *Concierto* para violonchelo y orquesta y las *Escenas campesinas chilenas*, los que se abordan en el trabajo del infrascripto al que se hace referencia en la introducción del presente artículo. Los escritos acerca de *La voz de las calles* abordan, *grosso modo*, cuatro temas principales: (1) una visión del compositor y su importancia en el medio nacional; (2) una visión de lo existencial del pueblo chileno y de la música representada por los pregones; (3) el tratamiento musical y su hermenéutica, y (4) las categorías historiográficas en las que se puede encuadrar la obra. Para este efecto se han seleccionado tres escritos del período comprendido entre la composición de la obra (1920) y su estreno (1921): el breve comentario publicado en el diario *Las Últimas Noticias* y dos artículos más extensos, uno de ellos escrito por Alberto Valdivia P., crítico musical del diario *El Mercurio*, y otro que proviene de la pluma de Félix Armando Núñez y que se publicó en la revista *Zig-Zag*⁸.

⁵ “El concierto de ayer en el Unión Central”, *Las Últimas Noticias* (28 de mayo, 1921), reproducido en *Revista Música*, II/ 6 (junio, 1921), pp. 8-10.

⁶ Sepúlveda Maira, María Luisa (1945). “Los músicos chilenos y la obra de P. H. Allende”, *Revista Musical Chi-lena*, Vol. 1, N°5, p. 52.

⁷ Valdivia P., Alberto (1921). “La Voz de las Calles. Por Pedro Humberto Allende”, *El Mercurio* (27 de mayo), reproducido en *Revista Música*, Vol. 2, N°6, pp. 8-10.

⁸ Núñez, Félix Armando (1920). “La voz de las calles. La última obra de Allende”, *Zig-Zag*, XVI/801 (26 de junio), pp. 10-11. Reproducido en Díaz S., Rafael (2013). “La voz de la calle entra en la academia musical: la folclorización del poema sinfónico europeo por Pedro Humberto Allende”, *Anales del Instituto de Chile*, volumen XXXII, pp. 129-131.

Los tres escritos coinciden en destacar la importancia de Allende en el medio nacional. En *Las Últimas Noticias* se le caracteriza como un “compositor estimado por muchos como el de más avanzadas tendencias entre los chilenos y a la vez como uno de los más conocedores de los secretos y dificultades de la música contemporánea”. Por su parte, Alberto Valdivia P. destaca su modestia y sentido de la renovación.

“Pertenece Pedro Humberto Allende a ese grupo de Artistas escogidos que cultivan su arte alejados de la agitación cotidiana con un fervor y una intensidad ejemplares. Su modestia ha sido la causa de que el fruto de una labor de algunos años sintetizado en obras de altísimo mérito no hayan alcanzado popularidad, viéndose circunscrita su actividad intelectual al ambiente sereno del laboratorio”.

“Allende, por su contracción y amor al estudio y la influencia que empieza a ejercer sobre la nueva generación, representa hoy la figura más interesante en la evolución artística de este país. Debemos a él la introducción de las nuevas teorías sustentadas por los maestros europeos, factor importante que ha venido a renovar el criterio académico en que se debatían algunos problemas estéticos desde hace veinte años, y la explotación intuitiva de los temas populares, tendencia que encierra inagotables recursos”.

“Bien podría decirse que es un arte aislado el suyo, no por las relaciones que pueda tener con los músicos jóvenes en los cuales ha influido notablemente, sino por la distancia que lo separa de estos. Es, en una palabra, el maestro de los maestros”.

De estos rasgos se desprende otro que destaca Félix Armando Núñez, el sentido permanente de la superación.

“No hay obra de Allende que no sea un afán por superar su arte. Su labor honrada, modesta y escrupulosa nos sorprende una mañana cualquiera, después de un periodo de silencio y recogimiento, como esas flores orientales que en la obscuridad de la noche despliegan sus enormes corolas fragantes y lucen inesperadamente a la cándida luz matutina”.

En lo que respecta a lo existencial del pueblo chileno, resulta pertinente en primer término, recapitular los planteamientos de Pedro Humberto Allende sobre la génesis de *La voz de las calles* en el documento antes citado. Más que formular juicios, el compositor se limitó a constatar realidades, fruto de su conocimiento de primera mano de los vendedores populares, de las habitaciones miserables que compartían con sus familias que podían ser muy numerosas, del azote del alcoholismo, de sus agudas estrecheces económicas, de la precariedad de su alimentación y de la tragedia de sus vidas que se expresaba en el grito lastimero y en el hondo dolor de sus pregones, de los que surge su motivación primigenia para escribir la obra. Esto a su vez refleja su capital cultural a que se ha hecho referencia.

Este documento no era conocido públicamente cuando se estrenara *La voz de las calles*. Por lo tanto, los comentarios de Alberto Valdivia P. y de Félix Armando Núñez se sustentan en su propia apreciación de la obra, y en la visión que existía acerca del pueblo chileno en los estratos superiores medios de la sociedad chilena a comienzos de la década de 1920, en términos de una combinación de compasión, paternalismo y sometimiento. Alberto Valdivia P. reconoce que el compositor “ha ido hasta el pueblo mismo y estudiado sus gustos y aspiraciones”. No obstante, la visión paternalista y de sometimiento del pueblo chileno por parte del crítico se manifiesta en expresiones como la “confianza en la voluntad de Dios” del pueblo de Chile, en su “reproche dulce para la suerte pero sin amarguras ni desesperanzas”, o en su “sinceridad inocente y una vida interior inquieta y atormentada”.

Por su parte, Félix Armando Núñez destaca la capacidad del compositor de poner de relieve el “acento de tristeza” de algunos de los pregones, gracias a su propia “ternura” y a su “amor por los humildes”. Según el crítico, los seis pregones que constituyen la obra presentan “en un caudal de sentimiento, de elevación y piedad copiosa, el alma toda suave, resignada y fatalista, del pueblo chileno”. Esto es fruto de “una elevación casi mística, generosa, de comunión con los dolores humanos” de parte del compositor. A lo anterior agrega que “Allende, como la palabra de Jesús, nos vuelve llenos de amor hacia los humildes de nuestras calles”, al mismo tiempo que nos muestra mediante la música a la ciudad de Santiago.

“Como el *Cabulliwallath* de Tagore, nos lleva en un sueño exquisito y piadoso por las abigarradas calles de Calcuta, así esta obra de un compositor sabio y refinado, nos guía por las calles de Santiago, su ciudad natal. Oyendo esta música, nos quedamos sorprendidos como un ciego que de pronto viera la luz. Santiago nos parece pintoresco, con un alma propia, con una fisonomía sentimental en que no habíamos reparado, y que no solo lo diferencia de todas las ciudades del mundo, sino aun de las otras de Chile”.

Vinculado con lo anterior está el paradigma de la civilización versus la barbarie, expresado en la cualidad superior que tendría la música docta en relación al material popular. En otras palabras, lo popular cobra valor solo si pasa por el tamiz de la música docta. Tal es el caso del siguiente comentario aparecido en *Las Últimas Noticias*:

“Los gritos de las calles expresados en frases musicales están envueltos en un ropaje elegante que hacen que aquellos lleguen al auditorio en forma de reminiscencia profundamente emotiva”.

En similar tenor, Alberto Valdivia P. utiliza la figura de la “dignificación”.

“Su poema sinfónico ‘La voz de las calles’, marca...un primer paso. Ha reunido en él algunos pregones de nuestra tierra, pero no tratados en su efecto mismo sino dignificados, elevados en un plano superior, de donde nos llega la sugerencia de ciertos ritmos y la evocación de algunos cantos”.

Abundando en esta idea Alberto Valdivia P. señala que “Allende, ha renunciado a toda reproducción directa para no admitir sino transposiciones imaginativas”. No obstante, esto se contrapone con lo indicado por el mismo compositor en la partitura de la obra, en la cual identifica de manera muy precisa tanto la música como el texto de cada uno de los pregones que utiliza.

En lo que a lo existencial del pueblo chileno respecta, estos comentarios resultan discutibles desde la perspectiva de hoy. Por el contrario, en lo que respecta a los rasgos musicales propiamente tales y a las categorías historiográficas en que se podría encuadrar *La voz de las calles*, los comentarios revelan un conocimiento preciso de las corrientes de vanguardia de la época. Es así como Alberto Valdivia P. señala lo siguiente en lo que respecta al tratamiento del ritmo:

“Abarca...las nuevas fases y medios de expresión derivados de la rítmica, factores que, como es sabido, han traído como consecuencia [una] transformación sustancial del sistema armónico”.

A lo anterior agrega que “en relación con los preceptos novísimos de tonalidad, ella está fundada sobre la base del acorde disonante como punto de reposo”. Este comentario sobre la armonía lo subraya Félix Armando Núñez en los siguientes términos:

“La música recoge el canto lastimero de un pregón: ‘Calientito el mote mei’: melodía simple que el autor, en una maravillosa armonización, que hace pensar en la maestría de Ravel en ‘Dafnis y Cloe’, prolonga, varía, repite”.

En lo que respecta a la orquestación, el comentario de *Las Últimas Noticias* destaca que “tiene verdaderas audacias orquestales que sirven para demostrar sus profundos conocimientos de la música moderna”. Por su parte, Félix Armando Núñez caracteriza la forma en términos que entreveran lo técnico con lo metafórico-hermenéutico:

“La forma misma de la composición es acertadamente original...en la obra de Allende, como en la Naturaleza, los arroyos que confluyen forman los grandes ríos, los temas se delinean al principio y el hilo de lágrimas de cada pregón acrece con el otro, y en un interés siempre creciente nos sacude el alma este oleaje de emociones que empieza con el sollozo de un alma y acaba en el sollozo de una raza entre las voces imponentes de cien instrumentos. Semejante evolución, que importa en música lo trascendental de sustituir el método inductivo por el deductivo y la síntesis por el análisis, es uno de los mayores méritos técnicos de ‘La Voz de las Calles’”.

Finalmente, en lo que a las categorías historiográficas respecta, Alberto Valdivia P. la vincula con el impresionismo, por una parte, y con el nacionalismo

europeo por la otra. Explica el nacionalismo en una abarcadora síntesis histórica cuyo punto de inicio lo ubica en el *Ars nova* del siglo XIV y que completa en una sucinta referencia a compositores de los siglos XIX y XX, los que ordenados cronológicamente por año de nacimiento son los siguientes: Mikhail Glinka, Franz Liszt, Bedrich Smetana, Modest Musorgsky, Emmanuel Chabrier, Antonín Dvorák, Edvard Grieg, Nikolay Rimsky-Korsakov, Claude Debussy y Béla Bartók.

Recepción posterior

Los cuatro temas señalados anteriormente constituyen la base de los escritos sobre *La voz de las calles* aparecidos con posterioridad al estreno. En 1929, Alfonso Leng Haygus, junto con destacar a la obra como un “magnífico poema sinfónico” señala un aspecto de lo existencial que apunta más allá de lo vernáculo: el “sentimiento de profunda melancolía, el dolor hondo del cotidiano monótono”⁹. Existe el registro de cuatro presentaciones por la orquesta de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos bajo la dirección de Armando Carvajal Quirós: el 12 de junio de 1931; el 29 y 31 de julio de 1932 y el 13 de julio de 1936¹⁰. Al respecto, un comentario de Domingo Santa Cruz Wilson publicado en 1932 elogia a la obra, pero desde la perspectiva de la civilización versus la barbarie¹¹:

“La ‘Voz de las calles’ es...un acierto y un prodigio técnico, al realizar este poema sugerente con simples pregones melódicamente pobres, que Allende sabe interpretar con un lenguaje armónico ocurrente y musical”.

Por otra parte, la visión de lo existencial del pueblo chileno y de la música representada por los pregones, se amplía de manera notable en los escritos publicados en 1945 en la *Revista Musical Chilena* con ocasión del otorgamiento del Premio Nacional de Artes, mención Música, a Pedro Humberto Allende Sarón. Junto con reiterar la presencia del paisaje, Eduardo Lira Espejo muestra en su escrito un cambio total de paradigma, en un Chile que habiendo pasado por el gobierno del Frente Popular, deja atrás el paternalismo o la perspectiva de la civilización versus la barbarie¹²:

“Si el paisaje y la alegría gozosa domina en las Escenas Campesinas, el dolor desgarrado, el grito de propuesta contenido está latente en la Voz de las Calles. Este bellissimo poema sinfónico basado en los cánticos de

⁹ Leng Haygus, Alfonso (1927). “Humberto Allende”, *Marsyas*, Vol. 1, N°8, p. 281.

¹⁰ Aldunate Calvo, María (1937). “La Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos de Chile”, *Boletín Latino-Americano de Música*, III/3, p. 183.

¹¹ S [Domingo Santa Cruz Wilson] (1932). “La temporada de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos”, *Aulos*, I/1, p. 17.

¹² Lira Espejo, Eduardo (1945). “Raigambre popular en la expresión de Allende”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 1, N°5, pp. 13-14.

los vendedores ambulantes de Santiago, nos sugiere inmediatamente al pueblo chileno lacerado y valeroso, y toda su epopeya de luchas, de miserias y esperanzas. Estos pregones, musicalmente insignificantes, de trazos tan pequeños pero de una fuerza substancial, diferencial y emotiva tremenda, han sido utilizados por Allende con sabia maestría, manteniendo una emoción popular admirable. Allí está el paisaje ambientado con sensibilidad y firmeza y está el hombre pueblo con todo su esplendor y gallardía. Los pregones populares descarnados en su angustia, viriles en su dolor, se mueven a través de todo el poema de Allende, subrayándose en uno y otro instrumento, como se mueven los hombres en las multitudes en sus luchas y esperanzas. Cada pregón es la síntesis del dolor de todo un pueblo. La historia nunca relatada de la podredumbre y la miseria, de la falta de sol y abrigo y la ausencia de belleza, de calor y luz en este pueblo mío que merece un destino más donoso. En buena hora Allende llevó su talento y su sensibilidad de hombre sensible y honrado a estos rincones populares donde el chileno saca fuerzas de sus flaquezas contra marea y viento. Yo sé que hay otras obras de Allende que podrán ser de todas mis querencias, pero la Voz de las Calles, Voz de Chile y sus gentes, se une y se hermana con las obras más preciadas y de más significación y trascendencia de nuestros creadores. Yo he visto hace algunos años, al interpretarse esta obra por la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida primero por nuestro gran maestro Armando Carvajal y después por Víctor Tevah,...en esos conciertos populares al que asistía el auténtico pueblo en sus teatros populares, he visto a estos chilenos, obreros y hombres humildes estremecerse de entusiasmo y sentirse identificados por la música. Es que Allende ha sabido ser chileno y del pueblo. Lo tiene en la sangre y en la conciencia. Como lo han sido y lo son los mejores creadores de esta tierra [:] [Carlos] Pezoa Véliz y Juan Francisco González, ayer; Pablo Neruda y Humberto Allende, hoy. Ellos creen en el pueblo que es el mañana”.

Este comentario, además, marca el punto de inflexión o *Kairos*, con la intención primigenia del compositor plasmada en su documento manuscrito a que se ha hecho referencia. En similar tenor rola el comentario escrito por Gabriela Mistral, con ocasión del estreno en Cuba de *La voz de las calles* de su “grande amigo” Pedro Humberto Allende Sarón¹³:

“Hemos oído maravillados su poema sinfónico del género culto-popular. Yo seguía desde mi asiento, con una atención feliz, la doble línea que bien quisiera hacer mía, el doble trazo de fineza y sencillez, de populismo y técnica”.

“Allegarse al pueblo, entrar en su corro, mezclarse a él, se traduce como en el maestro de Chile, en vitalidad grande y se vuelve una nobleza medieval, es decir, una genuina nobleza”.

Por su parte, Carlos Isamitt Alarcón, junto con destacar el “aroma de humanidad” de los pregones, subraya que ellos “no poseen encanto halagador

¹³ Lira Espejo (1945). “Raigambre popular...”, p. 12.

sino más bien un aliento hostil de sinceridad”¹⁴. Junto a estos comentarios que reflejan los grandes cambios históricos en el Chile de las décadas de 1930 y 1940, subsisten, en otros, resabios de la dicotomía entre la civilización y la barbarie.

En lo que respecta a la importancia de esta obra en la trayectoria creativa del compositor, Vicente Salas Viu señala que pertenece “a la época de completa afirmación de su estilo”¹⁵, la que, según Juan Orrego-Salas, “exterioriza en forma más clara la emoción tan propia del maestro”¹⁶, y su “capacidad extraordinaria para realizar una obra de sólida construcción”, según el uruguayo Ildefonso Pereda Valdés¹⁷ a lo que se agrega la universalización de lo local que señala el argentino Gastón A. Talamón¹⁸. Entre sus rasgos musicales, Alfonso Leng Haygus y Carlos Isamitt Alarcón coinciden en indicar el uso de “tonalidades griegas”¹⁹, a lo que se suma la “gran fineza orquestal y armónica” planteada por Pereda Valdés²⁰, dentro de la “intención más bien psicológica” que advierte Lira Espejo²¹.

En cuanto a las categorías historiográficas, Vicente Salas Viu profundiza en la adscripción de la obra al nacionalismo, que figuró en las críticas posteriores al estreno en 1920²². En tal sentido, el musicólogo español advierte un progreso, en lo que respecta al tratamiento del material popular, en comparación con las *Escenas campesinas chilenas* (1914):

“El progreso que de una a otra obra se manifiesta, en todos los sentidos, pero más que en ninguno en el que se refiere a la asimilación del folklore hacia un nacionalismo avanzado, es considerable. El músico se produce con mayor libertad y dominio de los recursos que la orquesta ofrece. La ausencia de pretensiones descriptivas, al pie de la letra de un texto implícito en la música, le permiten indudables hallazgos”.

Por su parte Carlos Isamitt Alarcón advierte un “acento de expresionismo subjetivo” que hermana esta obra con el *Poema de las madres* de Gabriela Mistral y el poema sinfónico *Alsino* de Alfonso Leng Haygus²³, mientras que Juan Orrego-Salas distingue el dualismo entre un “cierto espíritu neo-clasicista” con “efectos instrumentales post-impresionistas”²⁴. A lo anterior se agrega la referencia al

¹⁴ Isamitt Alarcón, Carlos (1945). “Música sinfónica y de cámara”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 1, N°5, p. 33.

¹⁵ Salas Viu, Vicente (1945). “Allende y el nacionalismo musical”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 1, N°5, p. 22.

¹⁶ Orrego-Salas, Juan (1945), en “Los músicos chilenos y la obra de P. H. Allende”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 1, N°5, p. 53.

¹⁷ Pereda Valdés, Ildefonso (1945). “P. H. Allende en el Uruguay”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 1, N°5, p. 60.

¹⁸ Talamón, Gastón O. (1945). “P. H. Allende y la música americana”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 1, N°5, p. 58.

¹⁹ Leng Haygus (1927). “Humberto Allende”, pp. 280-281; Isamitt (1945). “Música sinfónica...”, p. 33.

²⁰ Pereda Valdés (1945). “P. H. Allende...”, p. 60.

²¹ Lira Espejo (1945). “Raigambre popular...”, p. 11.

²² Salas Viu (1945). “Allende y el nacionalismo...”, p. 23.

²³ Isamitt (1945). “Música sinfónica...”, p. 33.

²⁴ Orrego-Salas (1945), en “Los músicos chilenos...”, p. 53.

impresionismo que hace Salas Viu en el certero comentario que aparece en su libro sobre *La creación musical en Chile*²⁵:

“Más que la pintura de hechos externos, se persigue en ‘La voz de las calles’ recoger la impresión íntima y evocadora del ambiente de la ciudad en un pasado cercano. La escritura orquestal de este poema sinfónico constituye uno de los mayores aciertos de la música sinfónica chilena a comienzos del siglo, no exenta de matices impresionistas”.

A contar de 1945, *La voz de las calles* es, de las obras orquestales de Allende Sarón, la que ha sido interpretada el mayor número de veces en un período de tiempo de 65 años comprendidos entre 1945 y 2010. Se ha tomado como base la información que se consigna en los índices temáticos (separatas) de la versión en línea de la *Revista Musical Chilena*²⁶, la que se sintetiza en la tabla n° 1:

Tabla N° 1

1945	3 presentaciones
1955	1 presentación
1957	1 presentación
1960	1 presentación
1962	1 presentación
1965	1 presentación
1966	1 presentación
1967	1 presentación
1978	1 presentación
1979	1 presentación
1991	1 presentación
2002	1 presentación
2003	1 presentación
2004	1 presentación
2010	1 presentación
TOTAL	17 presentaciones

Por su parte, el *Concierto Sinfónico* para violonchelo y orquesta registra 9 presentaciones en un período de tiempo de 60 años comprendidos entre 1945 y 2005, según se indica en la tabla N° 2:

²⁵ Salas Viu, Vicente (ca. 1951). *La creación musical en Chile 1900-1951*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, pp. 120-121.

²⁶ Revista Musical Chilena, versión en línea: www.revistamusicalchilena.uchile.cl.

Tabla N° 2

1945	3 presentaciones
1945	2 presentaciones
1963	3 presentaciones
1967	1 presentación
1970	1 presentación
1982	1 presentación
2005	1 presentación
TOTAL	9 presentaciones

Finalmente, las *Escenas campesinas chilenas* es la que registra la menor circulación de estas tres obras, con 7 presentaciones en un período de tiempo de 32 años comprendidos entre 1945 y 1977:

Tabla N° 3

1945	3 presentaciones
1945	2 presentaciones
1946	2 presentaciones
1960	1 presentación
1976	1 presentación
1977	1 presentación
TOTAL	7 presentaciones

A lo anterior se agrega que *La voz de las calles* es la primera de estas obras orquestales que fue registrada en un fonograma a contar de 1945. Figura en la *Antología de la música chilena*, editada en 1978 por la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile y distribuida por el Ministerio de Relaciones Exteriores. La interpretación estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de Víctor Tevah Tellias. Fue reseñada en la *Revista Musical Chilena* por el crítico Daniel Quiroga Novoa bajo el sugerente título “Clásicos de la música chilena llegan al disco”, junto con señalar al “colorido poematismo de raíz nacionalista” como uno de los rasgos definitorios de la obra²⁷. Posteriormente se editaron fonogramas en 1998 y 2001²⁸.

²⁷ Quiroga Novoa, Daniel (1979). “Clásicos de la música chilena llegan al disco”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 33, N° 145, p. 129.

²⁸ Díaz Silva, Rafael y Juan Pablo González Rodríguez (2011). **Cantus Firmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX**. Santiago: Amapola Editores, p. 50.

Es también significativo que *La voz de las calles* motive nuevos discursos con posterioridad a 1951. Uno de ellos proviene de la pluma de Rafael Díaz Silva, un talentoso musicólogo y compositor. En el libro escrito en colaboración con Juan Pablo González Rodríguez y publicado en 2011, Rafael Díaz Silva la incluye en el panteón canónico de la música docta chilena²⁹. Señala que “la cultura de la urbe se refleja en esta obra”. Este planteamiento resulta particularmente significativo en el siglo XXI, cuando la gran mayoría de la población de Chile reside en las ciudades y no en los campos, como parte del proceso que ya se advertía en 1920. En una época, como la actual, cuando los pregones urbanos ya han prácticamente desaparecido, Rafael Díaz Silva concentra su escrito en aspectos morfológicos-estructurales, atinentes a la calidad de material temático que asumen los pregones; la preservación de sus diseños melódicos originales en la obra y la variedad que permite el sustento armónico; la estrategia del compositor para “atemperar” o desafinarlos al adaptarlos a la notación y temperamento occidentales como reflejo, en parte, de las modalidades de entonación de los pregoneros, y a causa del efecto acústico denominado *Doppler*, que hace que el auditor perciba el sonido como más agudo en la medida en que la melodía se acerca y más grave a medida que esta se aleja, un efecto que el compositor también busca mediante el tratamiento de la textura; la configuración modal de los pregones y las estrategias de modulaciones armónicas melódicas que reflejan “la experiencia sico-acústica de oír un pregón en la calle”, como si se acercara al auditor, entre otros rasgos. De gran interés y fecundidad es el planteamiento que hace el autor acerca de la estructura y la forma. La estructura la ubica “a medio camino entre el esquema *Lied Sonata* y el *Rondo-Sonata*, con sus claras licencias”. En este sentido, la utilización de un “tema estribillo” sirve para unificar en un todo la gran “diversidad de ideas temáticas” constituidas por los pregones. En cuanto a la forma, Rafael Díaz considera que con esta obra “irrumpe en Chile... un concepto de obra-laberinto, o viaje sonoro, en que la apariencia formal no es tanto una estilización de una estructura apriorística sino el resultado de un derrotero por las callejeras sonoridades del Santiago de principios de[] siglo XX”.

Estos puntos de vista ampliados le sirven de base a Rafael Díaz para otro estudio sobre *La voz de las calles* publicado en 2013³⁰. La califica como “la primera obra chilena del género folclor urbano, ochenta años antes que el mismo concepto fuera acuñado en la terminología de los géneros musicales en Chile”. Además puntualiza que “muchos de los pregones que se voceaban por las calles del Santiago de los veinte del siglo pasado provienen, estilísticamente, de la canción juglaresca y del folclor de España”. Agrega que “el sistema de modalidad que los

²⁹ Díaz y González (2011). *Cantus Firmus: mito...*, pp. 50-52.

³⁰ Díaz Silva, Rafael (2013). “La voz de la calle entra en la academia musical: la folclorización del poema sinfónico europeo por Pedro Humberto Allende”, en Estudios: Perspectivas sobre la música en Chile, *Anales del Instituto de Chile*, volumen XXXII, pp. 125-134.

sostiene (...) proviene del folclor andaluz y extremeño, y también de los cantos o fórmulas melódicas de alféreces”, los que cumplen un papel fundamental en las cofradías que participan en las festividades ceremoniales que todavía se cultivan en Chile, mientras que el tema conductor de la obra lo emparenta con “un santo y seña de los tiempos de la Independencia”. Concluye señalando “la incidencia que posee la tradición oral en la cultura musical chilena de tradición escrita”, una situación que continúa en la actualidad.

“No es de extrañar que, hoy en día, las jóvenes generaciones de compositores continúen buscando en las músicas que no poseen estatus académico, las músicas de la calle, los materiales y las poéticas para sustentar sus propios trabajos que surgen de la academia. La búsqueda de Pedro Humberto Allende de una música con raíz, no en lo externo, no en la descripción superficial, sino mestizo, en que el peso de lo inconsciente y la fuerza de una cultura animista parecen siempre aflorar entre las notas de una partitura, no importando los años y el impacto de la revolución Internet”.

DOCE TONADAS DE CARÁCTER POPULAR CHILENO PARA PIANO (1918-1922)

Concepción poética original y recepción en Chile

Esta obra presenta un conjunto de rasgos peculiares. En primer término, un género específico de la música popular chilena, como es la tonada, constituye la substancia misma de la obra. En segundo término, las doce partes de la obra fueron compuestas en un período de cuatro años, entre 1918 y 1922, en un orden diferente al que aparecen en la versión definitiva³¹. Es muy posible que su estreno se haya efectuado de manera privada en Chile según lo consigna Domingo Santa Cruz Wilson en sus memorias³²:

“Con Carlos Humeres y aún con mis hermanas asistí a las veladas [que organizaba José Miguel Besoain] que seguían formalidades de concierto.

³¹ De acuerdo al s/f (1945). “Catálogo de las obras musicales de P. H. Allende”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 1, N°5, pp. 67-68, la Tonada IV fue compuesta en 1918; la Tonada V en 1920; las Tonadas II, III, VI, VII, VIII, X, XI y XII en 1921 y la Tonada I en 1922. Este orden cronológico corresponde, con algunas excepciones, a la fecha de los borradores que se preservan en la Sección de Música de la Biblioteca Nacional. De la Tonada I (compuesta en 1922 según este catálogo) existe un borrador fechado en 1921, mientras que de las Tonadas XI y XII (compuestas en 1921 según este catálogo) existen solamente borradores fechados en 1922. En el catálogo no se indica el año de composición de la Tonada IX, ni tampoco existe en la Biblioteca Nacional un autógrafo que indique el año en que fue compuesta. En el catálogo preparado por Raquel Bustos Valderrama (1990). “Nuevos aportes al estudio de Pedro Humberto Allende (1885-1959)”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 14, N°174, p. 41, los años de composiciones de las Tonadas I, II, III, IV, V, VI, VII y VIII corresponden a lo señalado en el catálogo de 1945. En cambio, los años de composición de las Tonadas XI y XII se indican como 1922, lo que coincide con los años de los autógrafos preservados en la Biblioteca Nacional. El año de composición de la Tonada X se indica como 1922 en este último catálogo, lo que no corresponde ni con el año indicado en el catálogo de 1945 ni con la fecha del autógrafo preservado en la Sección de Música de la Biblioteca Nacional. Según Raquel Bustos, la Tonada IX fue compuesta en 1921.

³² Santa Cruz Wilson, Domingo (2008). **Mi vida en la música: contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX**. Edición y revisión musicológica a cargo de Raquel Bustos Valderrama. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile; Gobierno de Chile, Consejo de la Cultura y las Artes, Consejo Nacional del Libro y la Lectura, p. 75.

Pedro Humberto Allende mostró allí sus Tonadas para piano, recién terminadas, que no fueron unánimemente acogidas. Resultaban tanto o más extrañas que el *Cuarteto* de Debussy, considerado injuria a la tradición de Beethoven. Cuando dicha obra fue ejecutada después de muchos ensayos, causó gran controversia. No estuve presente en esta ocasión, pero Allende me aseguró más tarde que el enojo de los elementos más conservadores fue como para que él, defendiéndola, pasara momentos desagradables y aún quedara fastidiado con muchos”.

Domingo Santa Cruz Wilson partió a Europa en diciembre de 1921, por lo que, con toda probabilidad, Allende presentó ese año en Chile las tonadas que había completado hasta el momento.

Recepción en el exterior

Esta presentación privada narrada por Santa Cruz Wilson de una parte de las tonadas por lo menos, constituiría una suerte de estreno en Chile. El resto de las primeras presentaciones de las que se guarda registro fueron todas efectuadas en Europa. Este constituye otro rasgo diferenciador: el estreno público de las tonadas se efectuó en el exterior antes que en el país. La primera presentación de las tonadas se hizo privadamente en España y se realizó en noviembre de 1922. Está registrada en las memorias de Domingo Santa Cruz Wilson³³:

“A comienzos de noviembre, una tarde que estudiaba fugas de Bach para algún trabajo de análisis, sonó el timbre; al abrir la puerta, cuál no sería mi sorpresa, el visitante era nada menos que Pedro Humberto Allende. Llegaba solo, sin ningún aviso previo; había viajado en forma modestísima y se hospedaba en un hotel en la Puerta del Sol, igualmente modesto. Su saludo, lacónico como fue siempre el Maestro, era el que habría dirigido si hubiese estado viviendo en Madrid y su presencia diaria fuera esperada. ‘¿Quiere oír las tonadas?’, me preguntó y acto seguido, casi sin esperar respuesta, me tocó la serie completa que llevaba en manuscrito. Era su modo, directo, centrado en lo suyo”.

Posteriormente, el ciclo lo dio a conocer Allende Sarón a Conrado del Campo, maestro de Domingo Santa Cruz Wilson en Madrid, una vez que entraron en contacto³⁴:

“Congeniaron mucho, y mi profesor tuvo frases de gran admiración para el ciclo de las 12 Tonadas de *carácter popular chileno*, armonizadas primorosamente y ordenadas en el característico círculo de quintas tan

³³ Santa Cruz (2008). *Mi vida en la música...*, p. 117.

³⁴ Santa Cruz (2008). *Mi vida en la música...*, p. 117. Es muy posible que la partitura empleada por Allende en estas dos ocasiones corresponda al manuscrito autógrafo empastado que se conserva en la Biblioteca Nacional bajo el título: P. Humberto Allende/12/Tonadas de Carácter Popular Chileno. Se encuentra en la caja 3, rotulada P. H. Allende/Serie Instrumento solo, N° 96: 823158.

caro a las doctrinas de mi compatriota. Allende acababa de perder a su gran amigo y maestro Felipe Pedrell, el verdadero creador del renacimiento musicológico y espiritual de la composición española. Acerca de esta gran personalidad supe muchas emocionantes anécdotas en las conversaciones de Allende con mi profesor y luego en las reuniones donde Arbós”.

En un ulterior concierto público realizado el mismo año, Santa Cruz Wilson anota que interpretó “Allende mismo sus obras de piano”³⁵, entre las cuales muy probablemente figuró el ciclo de las tonadas, o por lo menos una parte de ellas. Del mismo modo, es muy posible que el ciclo completo o una parte de él haya sido interpretado por un pianista de apellido Franco, como ilustración de una conferencia que pronunciara Allende Sarón en 1922 en el Centro “Unión Ibero-Americana”, a la que asistieron “sus Altezas las infantas doña Isabel, doña Paz y la hija de ésta, Princesa Pilar de Baviera, la duquesa de Talavera y el infante D. Fernando”³⁶.

Al año siguiente se inicia la consagración en Francia. En 1923, el afamado pianista catalán Ricardo Viñes (1875-1943) presenta las tonadas N° 4 y 5 en Lyon³⁷. En 1925, Viñes interpretó en París las tonadas N° 2, 3, 6, 7 y 8³⁸ y, posteriormente, en 1927, presentó el ciclo completo en Buenos Aires³⁹. De acuerdo a la musicóloga Esperanza Berrocal, “corresponde a Viñes ocupar un lugar privilegiado por convertirse durante las primeras décadas de nuestro siglo [XX] en pionero innegable de la escuela pianística francesa, rusa, española y...latinoamericana”⁴⁰. Viñes además trabajó amistad personal con Allende Sarón, quien lo invitó a Chile cuando el pianista se presentara en Buenos Aires en 1931, e incluso se hospedó inicialmente en la casa de Allende Sarón cuando Viñes residiera en Chile entre 1931 y 1933. Este destacado músico catalán presentó en el país algunas de las tonadas, junto a otras obras para piano de Pedro Humberto Allende Sarón, además de interpretar en Chile obras de compositores de España, Francia y Rusia, entonces tan contemporáneos como desconocidos⁴¹.

El apoyo de Viñes a la difusión de la obra para piano de Allende Sarón fue más allá de las interpretaciones públicas. En marzo de 1924 el crítico francés Leon Vallas anotaba que “probablemente merced a un virtuoso admirable, el

³⁵ Santa Cruz (2008). *Mi vida en la música...*, p. 118.

³⁶ Allende Sarón, Humberto (1933). *Datos biográficos de Humberto Allende*. Santiago: Soc. Imp. y Lit. Universo, 1933, pp. 10-11. Cf. además Santa Cruz Wilson (2008). *Mi vida en la música...*, p. 118.

³⁷ s/f. (1945). “Catálogo de las obras musicales de P. H. Allende”, pp. 67-68; Bustos Valderrama (1990). “Nuevos aportes...”, p. 41.

³⁸ s/f (1945). “Catálogo de las obras musicales de P. H. Allende”, p. 68; Bustos Valderrama (1990). “Nuevos aportes...”, p. 41 (quien agrega a la Tonada IV como presentada por Viñes en París en 1925); Berrocal, Esperanza (1998). “Encuentros del pianista español Ricardo Viñes (1875-1943) con América Latina: nuevas luces sobre la literatura pianística latinoamericana”, *Resonancias*, N°3, p. 89.

³⁹ Allende Sarón (1933). *Datos biográficos...*, pp. 12-13.

⁴⁰ Berrocal (1998). “Encuentros del pianista español Ricardo Viñes...”, p. 75.

⁴¹ Cf. Santa Cruz Wilson (2008). *Mi vida en la música...*, pp. 396-398.

pianista catalán Ricardo Viñes, intérprete habitual de franceses y españoles, [Allende Sarón] ha publicado en casa del editor parisién [Maurice] Sénart sus *Tonadas de carácter popular chileno*⁴². A esta posible intervención de Viñes se debe agregar la recomendación del crítico Gustave Bret, presidente entonces de la Sociedad Bach de París⁴³. Domingo Santa Cruz Wilson señala en sus memorias que fue él quien le presentó Pedro Humberto Allende a Bret, quien “tuvo influencia donde Sénart para que hicieran un edición de sus *Doce Tonadas*”. A lo anterior agrega que doña Luisa Lynch, residente entonces en París junto a su hija Wanda Morla, futura esposa de Santa Cruz, “generosamente, pagó una especie de cuota al contado que Sénart pedía”⁴⁴. A esta edición de las tonadas, se agrega otra realizada en Chile por el Conservatorio Nacional de Música, la que, según el musicólogo Juan Pablo González Rodríguez es “una copia de la edición francesa” de 1923, a la que se le puso el año 1920 como la fecha de publicación⁴⁵.

El compositor Florent Schmitt, director entonces del Conservatorio de Lyon, publicó en la *Revue de France* una encomiástica reseña de la edición realizada por Sénart en 1923. Junto con destacar el tratamiento de la armonía, señalaba en parte que “de esos doce minúsculos trozos, ocho por lo menos llaman poderosamente la atención entre los cuales tres o cuatro constituyen puras obras maestras”⁴⁶. Su comentario encontró eco en la *Nouvelle Revue Musical* y en críticos como Leon Vallas y Raymond Petit⁴⁷. Referencias también aparecieron en septiembre de 1923 en la revista italiana *Musica d'Oggi* y en la edición francesa del Diccionario de la Música de Hugo Riemann publicada en 1931⁴⁸. Además, la editorial Sénart publicó en 1930 la versión orquestal que Allende hiciera de las tonadas N° 10, 11 y 12⁴⁹. Su estreno en el Teatro de los Campos Elíseos bajo la dirección de Walter Straram fue aclamada nuevamente por Florent Schmitt y por importantes críticos parisinos como Gustave Bret, Paul Dambly, Paul Le Flem, Emile Vuillermoz, Louis Aubert, M.G.Pioch, Fred Goldbeck, André George, M. F. Lazare y por periódicos parisinos como *Lumière et Radio* junto al periódico suizo *Tribune de Geneve*. El libro titulado *Datos biográficos de Humberto Allende* publicado en Santiago en 1933, dio a conocer estas críticas en traducción al castellano al medio nacional, junto a las numerosas críticas aparecidas en Madrid en 1922 con ocasión del estreno de las *Escenas campesinas* bajo la dirección de Enrique Fernández Arbós, del estreno en Barcelona de *La voz de las calles* en 1929 durante la Exposición Internacional realizada en dicha ciudad,

⁴² Allende Sarón (1933). *Datos biográficos...*, p. 21.

⁴³ Quiroga Novoa, Daniel (1945). “Las tonadas para piano”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 1, N°5, p. 27.

⁴⁴ Santa Cruz Wilson (2008). *Mi vida en la música...*, p. 123.

⁴⁵ González Rodríguez, Juan Pablo (2000). “Pedro Humberto Allende y la forma tonada”, *Resonancias*, N° 6, p. 55.

⁴⁶ Allende Sarón (1933). *Datos biográficos...*, p. 20. Según Leng Haygus (1927). “Humberto...”, p. 281, nota 1, la referencia a la *Revue de France*, de donde proviene esta cita, corresponde al año 1925, N° 4, p. 154.

⁴⁷ Cf. Allende Sarón (1933). *Datos biográficos...*, pp. 20-23.

⁴⁸ Allende Sarón (1933). *Datos biográficos...*, p. 24.

⁴⁹ Bustos Valderrama (1990). “Nuevos aportes al estudio de Pedro Humberto Allende”, p. 43.

además de los comentarios relativos a la presentación de estas y otras obras de Allende en Argentina y Uruguay⁵⁰. Trece años más tarde, un extracto de estas críticas se publicó en la *Revista Musical Chilena* el año 1945, con ocasión de haber obtenido Allende Sarón el Premio Nacional de Arte⁵¹. Pero fueron las tonadas las que le reportaron la mayor nombradía al compositor. De ahí el comentario que Alfonso Leng Haygus publicara acerca de este ciclo en 1927: “Sin duda su mejor obra de piano y la que le ha dado más nombre en el mundo entero”⁵².

Recepción en Chile, 1945-1951

Como punto de partida, se debe considerar un documento escrito en francés por Pedro Humberto Allende Sarón, el que versa sobre la música de tradición oral de Chile, tanto la de los pueblos originarios, con un énfasis especial en el pueblo mapuche, como la de raigambre campesina. Corresponde a una ponencia que Allende Sarón presentó en el Congreso de Artes Populares de Praga realizado en 1928, el que fue organizado por el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, con sede en París, con el patrocinio de la Sociedad de las Naciones, antecesora de la actual Organización de las Naciones Unidas. Allende Sarón representó oficialmente a Chile en el congreso, para lo cual contó con el patrocinio del Gobierno de Chile. La estatura internacional que había alcanzado se refleja en su nombramiento como vicepresidente del congreso y en su designación como miembro permanente de la Comisión Internacional de Artes Populares, dependiente del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual⁵³.

La ponencia fue escrita en francés y apareció en las actas del congreso publicadas en París en 1931⁵⁴. En lo que respecta a la tonada, el compositor escribió lo siguiente⁵⁵:

“La primera parte de la *tonada* utiliza el modo menor con un movimiento lento. Viene enseguida la segunda parte en mayor con un movimiento rápido parecido generalmente al ritmo de la *zamacueca*. En el canto a dos voces es un asistente cualquiera el que improvisa la segunda voz. Cada vez que la canción lo permite, la segunda voz se canta a la tercera inferior. La posición de tercera o de quinta (nunca de octava) caracteriza la terminación de la música popular chilena. La armonía de la música

⁵⁰ Allende Sarón (1933). **Datos biográficos...**, pp. 8-10 (*Escenas campesinas* en Madrid), pp. 11-12 (*Escenas campesinas* en Buenos Aires), pp. 16-18 (*Tres tonadas en versión para orquesta* en París), pp. 24-26 (*La voz de las calles* en Barcelona, Buenos Aires y en Montevideo).

⁵¹ Cf. “Los grandes maestros y la obra de P. H. Allende”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 1, N°5, pp. 63-65.

⁵² Leng Haygus (1927). “Humberto...”, p. 281.

⁵³ Allende Sarón (1933). **Datos biográficos...**, pp. 3-4.

⁵⁴ Allende Sarón, Pedro Humberto (1931). “La Musique populaire créole chilienne”, en *Art populaire*, Tomo II. Introducción de Henri Focillon. Paris: Institut International de Cooperation Intellectuelle, Editions Duchartre, pp. 120-123.

⁵⁵ Allende Sarón (1931). “La Musique populaire...”, pp. 121-122.

popular chilena es pobre. En efecto, en las *cuecas* y las *tonadas* se encuentran solamente acordes de tónica y de dominante con séptima o novena, con la particularidad que la novena desciende una cuarta. La subdominante es poco empleada...El número de compases varía entre 26, 30 o más todavía. El canto está precedido por una introducción instrumental de 8 a 10 compases”.

“Se ejecutan de preferencia las *cuecas* y las *tonadas* en los bosquecillos que colindan con la era. Ambas hace más agradables las labores de la *trilla* a la manera antigua: se trata de la clásica *trilla a yeguas*. Es de rigor no remunerar estos trabajos. A cambio, el propietario ofrece abundante comida a los asistentes. Estas fiestas pueden durar hasta quince días”.

Este documento deja en una claridad palmaria el modelo estructural de las *Doce tonadas de carácter popular chileno*. La contraposición de una primera parte en movimiento lento en modo menor, seguida de una rápida en modo mayor, fue uno de los puntos que destacaron particularmente los críticos franceses, junto con la elaboración armónica tan característica del estilo del compositor. Además, este documento tiene una doble lectura como discurso. Por una parte, Allende Sarón habla como investigador acerca de lo que él en conciencia consideraba las características de la tonada y de la música popular chilena en general. Pero, por otra parte Allende Sarón habla también como compositor de música docta, cuando señala la supuesta pobreza de la armonía de la música popular chilena.

Sea como fuere, esta visión de la tonada, plasmada por Allende Sarón en la obra pianística y en composiciones para otros medios, fue el referente de los discursos sobre este ciclo publicados entre 1945 y 1951. Tal es el caso del artículo sobre este ciclo escrito por Daniel Quiroga Novoa en el número-homenaje de la *Revista Musical Chilena* publicado en 1945, además del trabajo de Juan Orrego-Salas⁵⁶. Entre otros puntos, Daniel Quiroga Novoa subraya los siguientes⁵⁷:

“Ninguno de los temas usados pertenece al folklore. Tienen, sí, su peculiar estilo, y conservan sus particularidades rítmicas, melódicas y aún armónicas; pero dentro de una atmósfera sonora propia del compositor. Los acompañamientos usan ciertos ritmos y diseños melódicos muy cercanos siempre al original popular. Los movimientos ‘Lentos’ no tienen el acentuado carácter folklórico de los ‘Vivos’. Allende prefirió estos últimos para trabajarlos con mayor interés típico”.

“...cualquiera nueva orientación [de la música chilena], por fuerte que ella sea, no podrá derribar a estas Tonadas de su firme pedestal. Ellas son, sin duda, la contribución más seria que se haya hecho en nuestro país, en favor de un bien entendido nacionalismo. En las tonadas de Allende

⁵⁶ Orrego-Salas (1945), en “Los músicos chilenos...”, p. 53.

⁵⁷ Quiroga Novoa (1945). “Las tonadas para piano...”, pp. 28, 31.

encontramos esa fecunda unión entre lo sabio y lo popular, realizado con una madurez de estilo y una depuración de los medios expresivos, que acreditan una mano maestra”.

En igual tenor se expresa René Amengual Astaburuaga al calificarla “sin duda alguna [como] su obra maestra”⁵⁸, o Javier Rengifo al puntualizar que con esta obra solamente Allende se sitúa “a la altura de los grandes compositores chilenos y americanos”⁵⁹. Por su parte Vicente Salas Viu enmarca a esta obra en el nacionalismo español inspirado por Felipe Pedrell, que conduce a Pedro Humberto Allende Sarón a una “rebusca individual dirigida al folklore criollo”⁶⁰. Más allá del modelo vernáculo, Eduardo Lira Espejo las asimila en sus sutilezas armónicas, “tan deliciosamente coloreadas con toques siempre finísimos, nunca estridentes, ni siquiera diferenciados” a “un tono grisáceo similar al de nuestro paisaje o a nuestro modo de ser, circunspectos y retraídos”⁶¹. En el escrito publicado en este número, como en otro aparecido en 1975, Alfonso Letelier Llona, siguiendo la dicotomía de la civilización versus la barbarie, plantea que “el folklore chileno es comparativamente muy pobre”, y que, en cierto modo, se eleva de categoría en obras como las *Doce tonadas de carácter popular chileno*, que lo proyectan a una dimensión de valor universal⁶². Para ello es necesaria “la incorporación orgánica del folklore a la música llamada culta o artística”. En tal sentido, Allende Sarón logra en sus tonadas “una síntesis extraordinariamente vital del espíritu que anima nuestra música, con ese sabor agríndice, triste, nostálgico y remotamente picaresco que la define”⁶³.

En su clásico libro sobre la creación musical en Chile, Vicente Salas Viu define muy apropiadamente esta modalidad de la recepción de la tonada en Chile, en términos de la estructura planteada por Pedro Humberto Allende Sarón y su tratamiento de lo vernáculo, “sin que la originalidad que a raudales se vierte en sus Tonadas contradiga o desnaturalice las substancias folklóricas en que su arte tiene sustento”⁶⁴. El valor de esta obra, en comparación con piezas de similar orientación escritas por compositores españoles alrededor de 1920, es “presentar un nuevo aspecto de las tendencias nacionalistas, liberadas por entero en Allende de la superficialidad pintoresca y de la sensiblería romántica. Las ‘Tonadas de carácter popular chileno’ son hasta la fecha, repetimos, ejemplo de lo más logrado en la música moderna con raíces en el folklore”. En esto tienen

⁵⁸ Amengual Astaburuaga, René (1945). “La música vocal”, *Revista Musical Chilena*, Vol.1, N° 5, p. 39.

⁵⁹ Rengifo Gallardo, Javier (1945), en “Los músicos chilenos y la obra de P. H. Allende”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 1, N°5, p. 51.

⁶⁰ Salas Viu (1945). “Allende y el nacionalismo...”, p. 22.

⁶¹ Lira Espejo (1945). “Raigambre popular en la expresión de Allende”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 1, N° 5, p. 10.

⁶² Letelier Llona, Alfonso (1945), “Los músicos chilenos opinan sobre Pedro Humberto Allende”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 1 N° 5, p. 55.

⁶³ Letelier Llona, Alfonso (1975). Reseña del fonograma: “Grabaciones de Música chilena: Pedro Humberto Allende: Tonadas, editado por Philips Stereo 6599475”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 29, N°131, p. 113.

⁶⁴ Salas Viu (ca. 1951). *La creación musical...*, p. 128.

un papel fundamental la modalidad en la melodía y armonía, el tratamiento de la modulación, el manejo de los acordes, y la libertad en la elaboración del ritmo y la métrica, que le permiten a Allende Sarón la transformación, estilización y enriquecimiento de lo popular. Concuerda con Carlos Isamitt Alarcón en establecer como un rasgo fundamental del compositor la conjugación de la reciedumbre “de una personalidad esencialmente chilena” con una “sensibilidad despierta a la técnica más avanzada de su época”⁶⁵.

Recepción en Chile, 1951-

Tomando como base la información que se consigna en los índices temáticos (separatas) de la versión en línea de la *Revista Musical Chilena*⁶⁶, la circulación de este ciclo excede con creces la de las otras obras estudiadas en este trabajo. Se han contabilizado sobre sesenta interpretaciones, que abarcan el ciclo completo, o la ejecución de tonadas específicas en versión de piano o de orquesta, entre los años 1945 y 2010. A lo anterior se agrega el número de fonogramas que se han hecho de este ciclo, en su totalidad o en parte, el que es superior en comparación con los realizados de las *Escenas campesinas chilenas*, del *Concierto para violonchelo y orquesta* y de *La voz de las calles*. Los fonogramas que abarcan el ciclo completo se han realizado por Oscar Gacitúa Weston en 1974 con notas del autor de este trabajo⁶⁷, y por el compositor Hernán Ramírez Ávila en 2003⁶⁸. Entre los registros parciales se pueden señalar la grabación en casete en 1997 de las tonadas N° 5,7 y 8 por las pianistas María Eugenia Alarcón y Graciela Yazigi Morales⁶⁹.

Además de la versión original para piano, las tonadas han sido registradas fonográficamente en transcripciones para otros medios. Tal es el caso de la transcripción para dos guitarras de las tonadas N° 5, 6 y 7 realizada por Luis Orlandini Robert, la que fuera grabada por él y por Oscar Ohlsen Vásquez en 1995 en un CD digital. Al respecto, resulta de interés mencionar el siguiente comentario acerca de este fonograma escrito por Sergio Sauvalle Echavarría⁷⁰:

⁶⁵ Salas Viu (ca. 1951). *La creación musical...*, pp. 128-129.

⁶⁶ www.revistamusicalchilena.uchile.cl

⁶⁷ Merino Montero, Luis (1974). Notas al fonograma: *Tonadas*. Pedro H. Allende. Oscar Gacitúa. Philips Stereo 6599-475.

⁶⁸ Cf. Grandela del Río, Julia Inés (2003). Reseña del Fonograma “Música para piano. Pedro Humberto Allende, Gustavo Becerra-Schmidt y Hernán Ramírez Ávila. CD. Intérpretes: Ana María Cvitanic, Manuel Montero y Hernán Ramírez. Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2003”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 58, N°200, pp. 131-132.

⁶⁹ Cf. Rondón Sepúlveda, Víctor (1998). Reseña del Fonograma: “Música para piano. Compositores chilenos. Casete stereo. María Eugenia Alarcón y Graciela Yazigi (pianistas). Facultad de Artes de la Universidad de Chile, mayo 1996”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 51, N° 187, p. 96.

⁷⁰ Sauvalle Echavarría, Sergio (1995). Reseña del fonograma: “*Chile del siglo XX en dúos de guitarras*. CD digital. SVR Producciones, SVR-2016. Luis Orlandini, Óscar Ohlsen (guitarra). 1995”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 49, N°184, p.129.

“Las tres *Tonadas* de Pedro Humberto Allende vuelven en esta transcripción a su hábitat natural. La gran cantidad de formas y estilos de la tonada chilena actualmente vigentes, está íntimamente ligada a la guitarra como su base imprescindible. En esta interpretación a dúo, a pesar de los recursos pianísticos que traspasan la obra, las tonadas adquieren aún más el *carácter popular chileno* que el autor tuvo como intención principal”.

En 2007 se editó un CD con las tonadas N° 5 y 6 transcritas para marimba sola por Marcelo Stuardo y grabadas por él⁷¹. Anteriormente en 2002, la tonada N° 5 había sido grabada en CD por la Agrupación Musicámara-Chile. Al respecto, resulta de interés mencionar el siguiente comentario escrito por el musicólogo Cristián Guerra Rojas acerca de este fonograma, en el que aborda conceptos como identidad y folclore en los actuales tiempos de globalización⁷²:

“En estos tiempos de globalizaciones, crisis paradigmáticas, búsquedas de nuevos órdenes en todos los sentidos y tantos otros fenómenos de los cuales se habla mucho y quizás se comprenden aún muy poco, el tema de la identidad aflora con gran pertinencia no sólo a nivel latinoamericano, donde el tema ha sido un constante motivo de debates, reflexiones y propuestas, sino a nivel planetario. En ese marco, el papel que ha jugado la música como expresión, construcción o deconstrucción identitaria en distintos niveles es fundamental. Llegamos así al concepto de folclore, término que ha cumplido los 150 años y aún es motivo de controversias respecto a su naturaleza y a su significado para la sociedad contemporánea. Pero al margen de la definición o concepción que cada uno pueda tener frente a lo que se entiende o debiera entenderse como ‘folclore’, lo cierto es que numerosos compositores se han dirigido al acervo que en su tiempo ha sido identificado como ‘música folclórica’ y han encontrado allí un manantial que ha nutrido su legado creativo. Algunos se han limitado a recoger y reelaborar materiales melódicos que otros han recopilado, otros han realizado verdaderos trabajos de campo y algunos han alcanzado a elaborar un idioma propio donde los elementos de raíz folclórica se subliman en rasgos estructurales propios de la obra. En última instancia, todos ellos han contribuido a la generación de un repertorio que debiera ser más conocido y difundido en los distintos niveles del sistema educacional en cada país”.

Estos fonogramas, en su conjunto, agregan valor a una obra como las *Doce tonadas de carácter popular chileno*, la que forma parte de la tradición de la música

71 Grandela del Río, Julia Inés (2007). Reseña del fonograma: “Transición. Obras chilenas para marimba y vibráfono. CD. Intérpretes: Marcelo Stuardo y otros. Santiago: SVR Producciones-MSO-3006-22. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo para el Fomento de la Música Nacional, 2006”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 61, N° 208, pp. 100-101.

72 Guerra Rojas, Cristián (2002). Reseña del fonograma “Agrupación Musicámara-Chile. Aires chilenos. El folclore en la creación artística del compositor chileno, CD digital. Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2000”. *Revista Musical Chilena*, Vol. 56, N°198, pp. 107-108.

docta nacional. A esta perspectiva se puede vincular la reciente edición que el musicólogo Osiel Vega Durán realizó de *Cinco tonadas para orquesta de cuerdas* de Pedro Humberto Allende Sarón⁷³. Tres de estas tonadas corresponden, respectivamente, a las tonadas N° 5, 6 y 10 del ciclo. De acuerdo a Osiel Vega Durán, “Allende preparó este conjunto de piezas breves para ser presentadas en un concierto, aparentemente realizado en el Teatro Municipal de Santiago alrededor de 1926”⁷⁴. Esta edición se enmarca en un “proyecto de digitalización y edición de manuscritos hológrafos de compositores chilenos del siglo XX”, que se realiza por el Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado en conjunto con el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional. El rescate de estas tonadas reafirma la vitalidad que mantiene este ciclo y la proyección que reviste a futuro dentro de la vida musical del país.

A contar de 1951 surgen nuevas visiones de la tonada, fruto del estudio sistemático de las características morfológico-musicales de la tonada campesina realizado por Raquel Barros Aldunate y Manuel Dannemann Rothstein, el que fuera publicado en 1964 en la *Revista Musical Chilena*⁷⁵, al que sucedió en 2006 el libro acerca de la tonada campesina que Margot Loyola Palacios publicara con el patrocinio de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso⁷⁶. A estos se agrega el estudio acerca de la tonada popular urbana que han realizado Juan Pablo González Rodríguez y Claudio Rolle⁷⁷. Los dos primeros estudios plantean la existencia de dos grandes especies dentro del género de la tonada campesina. Una de ellas la tipifica Raquel Barros Aldunate y Manuel Dannemann Rothstein como el alternar de un tiempo lento con un tiempo rápido, la que se conoce como tonada-canción, y normalmente se presenta en modo mayor. Este alternar no se advierte en la otra especie de tonada, la que “posee un solo ritmo, por lo común en 6/8, muchas veces determinado por el acompañamiento instrumental rasgueado”⁷⁸. La descripción de la tonada-canción es profundizada por Margot Loyola Palacios en los siguientes términos⁷⁹:

“Sin embargo, se presenta una segunda forma dentro del género tonada y que se relaciona con la aparición de un estribillo más complejo que ocurre fuera de la estructura de la copla y cuya autonomía da lugar a una estrofa de métrica y forma diferente y variable, aunque suele aparecer también la cuarteta octosilábica en el estribillo”.

⁷³ Vega Durán, Osiel, editor (2012). **Cinco Tonadas para Orquesta de Cuerdas. Pedro Humberto Allende**. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado; Archivo de Música, Biblioteca Nacional de Chile.

⁷⁴ Vega Durán (2012). **Cinco Tonadas...**, p. 5.

⁷⁵ Barros Aldunate, Raquel y Manuel Dannemann Rothstein (1964). “Introducción al estudio de la tonada”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 18, N°89, pp. 105-114.

⁷⁶ Loyola Palacios, Margot (2006). **La tonada: testimonios para el futuro**. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

⁷⁷ González Rodríguez, Juan Pablo y Claudio Rolle (2005). **Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950**. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

⁷⁸ Barros Aldunate y Dannemann Rothstein (1964). “Introducción...”, pp. 106-107.

⁷⁹ Loyola Palacios (2006). **La tonada...**, pp. 94-95.

“El estribillo se intercala regularmente entre copla y copla, mediante una melodía propia y diferente que da origen a un segundo período musical. Se tiene así una tonada de dos períodos musicales, donde se marcan con claridad las diferencias entre el texto poético que desarrolla el tema y el estribillo que generalmente reitera una idea que afirma el contenido estrófico. Esta forma biperiódica de tonada se conoce en el campo como ‘tonada canción’ y es muy extendido en todos los contextos donde se canta y se ha cantado la tonada. No obstante, la tonada-canción o tonada con estribillo ha sido la expresión más propia de la tonada urbana, principalmente de los estilos criollistas tan propios de la música popular chilena de la primera mitad del siglo XX. Es importante acotar que se llama tonada-canción o tonada con estribillo por poseer dos períodos levemente contrastantes en su tempo, que podríamos denominar adagio-allegro”.

A lo anterior, Margot Loyola Palacios agrega que esta “tonada biperiódica es una variante formal de la tonada monoperiódica o estrófica y no es, por tanto, otra tradición diferente. Vale decir, la tonada-canción o biperiódica surge como una modificación de la tonada de un período al insertársele una estrofa ajena al texto original que se repite regularmente”⁸⁰. Y acota “Toda cantora campesina distingue estos dos modelos, la tonada que está constituida por un solo período musical y la tonada-canción de dos períodos, entendiéndolo por ‘período musical’ una sección importante en concordancia con el texto”⁸¹.

De los dos estudios mencionados es dable colegir que, en cuanto estructura, las 24 tonadas de carácter popular chileno toman a la tonada-canción como su punto de partida. Sin perjuicio de lo anterior, se puede suponer que Allende Sarón se basó en la versión urbana de esta forma de tonada más que en la campesina. Esto, por cuanto para él, “la primera parte de la tonada utiliza el modo menor con un movimiento lento”, según ya se ha indicado. En cambio la tonada campesina, monoperiódica y biperiódica, está prioritariamente en modo mayor, según coinciden en señalar Raquel Barros Aldunate y Manuel Dannemann Rothstein⁸² como Margot Loyola Palacios⁸³. Al respecto, Juan Pablo González Rodríguez y Claudio Rolle señalan que en la tonada urbana, “las estrofas tienen un tempo más lento, su acompañamiento es valseado en 3/8 y están en modo menor, mientras que el estribillo posee un tempo más rápido, tiene un acompañamiento ‘acuecado’ (6/8+3/4) y está en modo mayor”⁸⁴. En términos gruesos esto corresponde a la estructura empleada por Pedro Humberto Allende Sarón para sus tonadas. Al respecto, cabe hacer referencia una vez más al inicio del documento escrito por el compositor en relación a *La voz de las calles*, el que

⁸⁰ Loyola Palacios (2006). *La tonada...*, p. 98.

⁸¹ Loyola Palacios (2006). *La tonada...*, p. 99.

⁸² Barros Aldunate y Dannemann Rothstein (1964). “Introducción...”, p. 107.

⁸³ Loyola Palacios (2006). *La tonada...*, p. 103.

⁸⁴ González Rodríguez y Rolle (2005). *Historia social...*, p. 388.

deja en evidencia que desde niño se familiarizó junto a sus hermanos con las cuecas y tonadas en un entorno urbano, que correspondía al de las fondas que se erigían en la calle Avenida Matta para la celebración de las Fiestas Patrias.

Es a partir de la tonada-canción urbana que el ciclo completo es analizado en términos estilísticos por el autor de este trabajo, en las notas al disco aparecido el año 1974 con el registro realizado por el pianista Oscar Gacitúa Weston, al que ya se hizo referencia. Igualmente es a partir de esta fuente que el compositor Tomás Lefever Chatterton hace una profunda evaluación estética de la obra de Pedro Humberto Allende Sarón en un escrito publicado el mismo año⁸⁵. Subraya que “Allende se mantiene inflexible en cuanto a conservar lo sustancial de la forma conocida por el pueblo”⁸⁶, y llega a un “nacionalismo integral”⁸⁷, comparable a lo que Manuel de Falla realizó con la tradición popular española y Béla Bartók con las tradiciones centro-europeas⁸⁸. En su estudio sobre “Pedro Humberto Allende y la forma tonada” publicado el año 2000, el musicólogo Juan Pablo González Rodríguez vincula de manera explícita el modelo de tonada-canción que utiliza Allende Sarón con la práctica de la música popular urbana⁸⁹. Aborda además en su trabajo rasgos como la expresión oscilante, la rítmica voluptuosa, la característica de Allende Sarón de ser un armonista independiente, el folclore transfigurado con la intensificación de sus rasgos característicos, lo que conduce a “una verdadera implosión del género”⁹⁰, reveladora de “la capacidad de Allende de amalgamar distintas tradiciones”⁹¹. Por su parte, su sobrino Juan Allende-Blin, en un escrito publicado en 2002, compara “la alusión al canto popular en esta colección de tonadas” con “los esbozos de guitarra en las pinturas de la época cubista de Pablo Picasso”⁹².

En el panteón del canon de la música docta chilena, este ciclo de tonadas es la composición más canonizable de todas las obras de Pedro Humberto Allende Sarón⁹³. A este respecto, resulta muy decidor el siguiente planteamiento que hiciera el recientemente fallecido compositor, pianista y maestro Cirilo Vila Castro⁹⁴:

“Yo diría que como profesor, perfectamente puedo enseñar la forma

⁸⁵ Lefever Chatterton, Tomás (1974). “Tres maestros chilenos”, *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, N° 8 (1974). Santiago: Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética, pp. 227-228.

⁸⁶ Lefever Chatterton (1974). “Tres maestros...”, p. 228.

⁸⁷ Lefever Chatterton (1974). “Tres maestros...”, pp. 217-218.

⁸⁸ Lefever Chatterton (1974). “Tres maestros...”, p. 223.

⁸⁹ González Rodríguez (2000). “Pedro Humberto...”, p. 57.

⁹⁰ González Rodríguez (2000). “Pedro Humberto...”, p. 67.

⁹¹ González Rodríguez (2000). “Pedro Humberto...”, p. 68.

⁹² Allende-Blin (2002). “Pedro Humberto...”, p. 80.

⁹³ Merino Montero (2014). “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. Revista de Música Latinoamericana Caribeña*, N°36, p. 13.

⁹⁴ Torres Alvarado, Rodrigo (1988). “Creación musical e identidad cultural en América Latina: foro de compositores del cono sur”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 42, N°169, p. 71.

canción a cualquier alumno solamente con las *Tonadas* de Pedro Humberto Allende, sin usar las canciones de Schumann o algún otro de los repertorios habituales. Pero no puedo enseñar la Sinfonía a un alumno de composición con ninguna Sinfonía de compositor chileno, por muy respetable que sea [...]. Esto, porque Pedro Humberto Allende se mantuvo dentro de los límites posibles en su tiempo, modesta pero sabiamente”.

El planteamiento de Cirilo Vila Castro presenta un desafío interesante: el averiguar cuán relevantes han sido para la enseñanza de la composición las obras consideradas canónicas de compositores chilenos o latinoamericanos, en comparación con la incidencia que tienen las obras del canon de la música docta europea en este proceso educativo⁹⁵.

Perspectivas

El cambio hacia la música popular citadina del país que se ha analizado en el presente trabajo, a partir de la recepción de *La voz de las calles* (1920) y las *Doce Tonadas de carácter popular chileno* (1918-1922) de Pedro Humberto Allende Sarón, corre a parejas con un cambio de ideología en la consideración de la cultura popular de parte de los sectores letrados del país. Si bien persiste el paradigma decimonónico de la civilización versus la barbarie discutido anteriormente por el infrascrito⁹⁶, se advierte inicialmente un cambio de actitud, que combina la compasión y el paternalismo hacia los sectores populares urbanos, dentro de lo que los letrados advierten como el sometimiento, la resignación y el fatalismo de este grupo social. Posteriormente, los escritos trasuntan el reconocimiento y la dignificación de los derechos de la gente que se generan durante el gobierno en Chile del Frente Popular, bajo la conducción del presidente Pedro Aguirre Cerda, y que se proyectan a los desafíos que plantea la identidad en el actual escenario de globalización. Este reconocimiento y dignificación corresponden de una mejor manera a la preocupación por la cuestión social que expresó el compositor en un escrito relativo a *La voz de las calles*. Si bien este escrito no vio en su momento la luz pública, expresa un amor y preocupación genuinos de Allende Sarón hacia los sectores populares de Chile, como una importante parte de su capital cultural.

En lo musical, las críticas relativas al estreno en 1921 de *La voz de las calles*, revelan un alto grado de información y madurez. En general, los escritos reconocen el proceso de estilización que retiene la substancia de la vertiente popular dentro de estructuras complejas de la música docta. Al respecto, se han formulado las metáforas de lo laberíntico y del viaje sonoro en lo que respecta al tratamiento que hace Allende Sarón de la estructura y la forma en *La voz de las calles*, al igual que una exaltación de la elaboración y sólida factura de la pequeña

⁹⁵ Merino Montero (2014). “La problemática...”, p. 13.

⁹⁶ Cf. Merino Montero (2016). “Más allá...” Revista Neuma, Año 9, Vol. 1

forma, en el caso de las Tonadas, dentro de lo que entonces se consideró como novedoso de su lenguaje armónico y moduladorio. En un plano más general, se aprecian metáforas culturales como el estruje de lo europeo y lo nacional, de la técnica y del populismo, en su relación con la nobleza, finura y sencillez de la cultura popular, a las que se agregan las referencias a rasgos como la ternura, la tristeza, la circunspección y el retraimiento en la cultura nacional.

En lo que respecta a las categorías de la musicología histórica, prevalece, como es obvio, la vinculación con el nacionalismo, especialmente español, en una orientación renovada que propende a la “universalización de lo local”, junto a una vinculación con el post romanticismo, post impresionismo, expresionismo y neoclasimismo europeos, sin que se deje de reconocer la proyección internacional de la obra de Allende Sarón, especialmente en América, España y Francia.

No obstante, la magnitud y la trascendencia del aporte del compositor, dentro de las condiciones objetivas de la vida musical del país y de manera acorde con la idiosincrasia nacional, no se agotan en los planteamientos musicológicos. Por ello resulta totalmente acertado el siguiente juicio de Juan Allende-Blin: “querer reducir la obra de Pedro Humberto Allende a un nacionalismo musical es desconocer su personalidad”⁹⁷. En tal sentido, sintetiza de manera mucho más apropiada su legado el siguiente juicio de Alfonso Leng Haygus, otro de los compositores referentes de su generación⁹⁸:

“Así como Neruda es el poeta del pueblo de Chile, Humberto Allende es su músico”.

⁹⁷ Allende-Blin (2002). “Pedro Humberto...”, p. 77.

⁹⁸ Leng Haygus, Alfonso (1945), en “Los músicos chilenos y la obra de Pedro Humberto Allende”, *Revista Musi-cal Chilena*, 1/5, p. 48.

BIBLIOGRAFÍA

Hemerografía: diarios y revistas

Revista Aulos (Santiago, Chile), 1932.

Revista Música (Santiago, Chile), 1921.

Revista Musical Chilena (Santiago, Chile), 1945 -. Esta revista se puede consultar en versión impresa y en versión online en la página www.revistamusicalchilena.uchile.cl

Libros, capítulos de libros y artículos

Aldunate Calvo, María (1937). "La Asociación Nacional de Conciertos de Chile", *Boletín Latino-Americano de Música*, III/3, pp. 179-186.

Allende-Blin, Juan (2002). "Pedro Humberto Allende Sarón. Algunos aspectos característicos de su obra", *Revista Musical Chilena*, Vol. 56, N°197, pp. 77-80.

Allende Sarón, Pedro Humberto (1931). "La Musique populaire créole chilienne", en *Art Populaire*. Tomo II. Introducción de Henri Focillon. Paris: Institut International de Cooperation Intellectuelle, Editions Duchartre, pp. 120-123.

_____ (1933). **Datos biográficos de Humberto Allende**. Santiago: Soc. Imp. y Lit. Universo, 1933.

Amengual Astaburuaga, René (1945). "La música vocal", *Revista Musical Chilena*, Vol. 1, N°5, pp. 37-47.

Arrieta Cañas, Luis (1954). **Música: reuniones musicales (de 1889 a 1933)**. Santiago: Impresores Talleres Gráficos Casa Nac. Del Niño.

Barros Aldunate, Raquel y Manuel Dannemann Rothstein (1964). "Introducción al estudio de la tonada", *Revista Musical Chilena*, Vol. 18, N°89, pp. 105-114.

Berrocal, Esperanza (1998). "Encuentros del pianista español Ricardo Viñes (1875-1943) con América Latina: nuevas luces sobre la literatura pianística latinoamericana", *Resonancias*, N° 3, pp.75-95.

Bustos Valderrama, Raquel (1990). "Nuevos aportes al estudio de Pedro Humberto Allende (1885-1959)", *Revista Musical Chilena*, Vol. 44, N°174, pp. 27-56.

- Díaz Silva, Rafael (2013). "La voz de la calle entra en la academia musical: la folclorización del poema sinfónico europeo por Pedro Humberto Allende", *Anales del Instituto de Chile*, volumen XXXII, pp. 125-134.
- Díaz Silva, Rafael y Juan Pablo González Rodríguez (2011). **Cantus Firmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX**. Santiago: Amapola Editores.
- Gazmuri, Cristián (2005). "El siglo XX", **Historia de Chile ilustrada. Desde los orígenes hasta nuestros días**. Tomo II. Nicolás Cruz y Alejandra Vega (coordinadores). Santiago: Zig-Zag; Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Historia, pp. 82-147.
- González Rodríguez, Juan Pablo (2000). "Pedro Humberto Allende y la forma tonada", *Resonancias*, N°6, pp. 52-70.
- González Rodríguez, Juan Pablo y Claudio Rolle (2005). **Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950**. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Grandela del Río, Julia Inés (2003). Reseña del Fonograma "Música para piano. Pedro Humberto Allende, Gustavo Becerra-Schmidt y Hernán Ramírez Ávila. CD. Intérpretes: Ana María Cvitanic, Manuel Montero y Hernán Ramírez. Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2003", *Revista Musical Chilena*, Vol. 58, N°200, pp. 131-132.
- _____ (2007). Reseña del Fonograma: "Transición. Obras chilenas para marimba y vibráfono. CD. Intérpretes: Marcelo Stuardo y otros. Santiago: SVR Producciones-MSO-3006-22. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo para el Fomento de la Música Nacional, 2006", *Revista Musical Chilena*, Vol. 61, N° 208, pp. 100-101.
- Guerra Rojas, Cristián (2002). Reseña del Fonograma: "Agrupación Musicámara-Chile. Aires chilenos. El folklore en la creación artística del compositor chileno, CD digital. Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2000". *Revista Musical Chilena*, Vol. 56, N°198, pp. 107-108.
- Isamitt Alarcón, Carlos (1945). "Música sinfónica y de cámara", *Revista Musical Chilena*, Vol. 1, N°5, pp. 32-36.
- Lefever Chatterton, Tomás (1974). "Tres maestros chilenos", *Aisthesis*. N°8, pp. 201-240.

Leng Haygus, Alfonso (1927). "Humberto Allende", *Marsyas*, Vol. 1, N°8, pp. 279-283.

_____ (1945), en "Los músicos chilenos y la obra de P. H. Allende", *Revista Musical Chilena*, Vol. 1, N°5, p.48.

Letelier Llona, Alfonso (1945). "Los músicos chilenos y la obra de P. H. Allende", *Revista Musical Chilena*, Vol. 1, N°5, pp. 55-56.

_____ (1975). Reseña del fonograma: "Grabaciones de Música chilena: Pedro Humberto Allende: Tonadas, editado por Philips Stereo 6599475", *Revista Musical Chilena*, Vol. 29 N°131, pp. 113-114.

Lira Espejo, Eduardo (1945). "Raigambre popular en la expresión de Allende", *Revista Musical Chilena*, Vol. 1, N°5, pp. 8-14.

Loyola Palacios, Margot (2006). **La tonada: testimonios para el futuro.**
Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Merino Montero, Luis (2014). "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. Revista de Música Latinoamericana Caribeña*, N° 36, pp. 3-20.

_____ (2014). "La música en Chile entre 1887 y 1928: compositores que pervivieron después de 1928, compositores en las penumbras, compositores olvidados", *Revista Neuma*, Año 7, Vol. 2, pp. 32-79.

_____ (2016). "Más allá del nacionalismo. Una aproximación al compositor Pedro Humberto Allende Sarón (1886-1959) desde la recepción de dos de sus obras en Chile y el extranjero: *Escenas campesinas chilenas* (1914) y *Concierto para violonchelo principal y orquesta* (1915)", *Revista Neuma*, Año 9, Vol. 1.

Orrego-Salas, Juan (1945). "Los músicos chilenos y la obra de P. H. Allende", *Revista Musical Chilena*, Vol. 1, N°5, pp. 53-54.

Pereda Valdés, Ildefonso (1945). "P. H. Allende en el Uruguay", *Revista Musical Chilena*, Vol. 1, N°5, pp. 57-59.

Quiroga Novoa, Daniel (1945). "Las tonadas para piano", *Revista Musical Chilena*, Vol. 1, N°5, pp. 25-31.

- _____ (1979). "Clásicos de la música chilena llegan al disco", *Revista Musical Chilena*, Vol. 33, N°145, pp. 129-133.
- Rengifo Gallardo, Javier (1945), en "Los músicos chilenos y la obra de P. H. Allende", *Revista Musical Chilena*, Vol. 1 N°5, pp. 50-51.
- Rondón Sepúlveda, Víctor (1998). Reseña del Fonograma: "Música para piano. Compositores chilenos. Casete stereo. María Eugenia Alarcón y Graciela Yazigi (pianistas). Facultad de Artes de la Universidad de Chile, mayo 1996", *Revista Musical Chilena*, Vol. 51, N° 187, p. 96.
- Salas Viu, Vicente (1945). "Allende y el nacionalismo musical", *Revista Musical Chilena*, Vol. 1, N°5, pp. 15-24.
- _____ (ca. 1951). **La creación musical en Chile 1900-1951**. Santiago: Ediciones de La Universidad de Chile.
- Santa Cruz Wilson, Domingo (2008). **Mi vida en la música: contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX**. Edición y revisión musicológica a cargo de Raquel Bustos Valderrama. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile; Gobierno de Chile, Consejo de la Cultura y las Artes, Consejo Nacional del Libro y la Lectura.
- Sauvalle Echeverría, Sergio (1995). "Chile del siglo XX en dúos de guitarras. CD digital. SVR Producciones, SVR-2016. Luis Orlandini, Óscar Ohlsen (guitarra)", *Revista Musical Chilena*, Vol. 49, N°184, pp. 128-130.
- Sepúlveda Maira, María Luisa (1945). "Los músicos chilenos y la obra de P. H. Allende", *Revista Musical Chilena*, Vol. 1 N°5, p. 52.
- Torres Alvarado, Rodrigo (1988). "Creación musical e identidad cultural en América Latina: foro de compositores del cono sur", *Revista Musical Chilena*, Vol. 42, N°169, pp. 58-85.
- Valdivia P., Alberto (1921). "La Voz de las Calles. Por Pedro Humberto Allende", *El Mercurio* (27 de mayo), reproducido en *Revista Música*, Vol. 2, N°6, pp. 8-10.
- Vega Durán, Osiel, editor (2012). **Cinco Tonadas para Orquesta de Cuerdas. Pedro Humberto Allende**. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado; Archivo de Música, Biblioteca Nacional de Chile.
- s/f (sin firma) (1945). "Catálogo de las obras musicales de P. H. Allende", *Revista Musical Chilena*, Vol. 1, N°5, pp. 66-70.