Después de todo lo que se ha dicho sobre la música de Pedro Humberto Allende (1885-1959) -desde Felipe Pedrell en 1913 hasta Luis Merino en 1974-, pareciera inútil agregar algo más sobre la producción artística de nuestro ilustre compositor. Sin embargo, comprobar la persistencia de obras

Pedro Humberto Allende y la forma tonada

JUAN PABLO GONZALEZ
Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Chile

como las *12 Tonadas de Carácter Popular Chileno* en nuestra vida musical y académica, nos lleva a reflexionar nuevamente sobre este clásico de la música chilena, reparando en las reacciones que ha provocado en Chile y el extranjero, y penetrando en los secretos de su escritura. Estos antecedentes nos permitirán avanzar en la definición de una estética de las 12 tonadas y de su papel en la construcción de un perfil chileno de identidad[1].

TACTO Y GUSTO

Francia constituye el referente cultural y artístico gravitante para los artistas e intelectuales chilenos y latinoamericanos de las primeras décadas del siglo XX. El viaje a París, para quienes podían solventarlo, se transforma en un verdadero viaje iniciático en la formación del artista y el joven culto de comienzos de siglo. París, consciente de su papel, acoge el desarrollo de artistas de distintas latitudes. En el caso de Chile, se radicarán en París a lo largo del siglo poetas, músicos, pintores, escritores y cineastas como Vicente Huidobro, Acario Cotapos, Roberto Matta, Alejandro Jodorowsky, Violeta Parra, Raúl Ruiz, y Sergio Ortega.

Un apreciable número de compositores latinoamericanos viajarán a París en las primeras décadas del siglo, muchos de ellos para estudiar en forma particular con la ilustre profesora Nadia Boulanger (1887-1979). Al abordar las influencias extranjeras en la música francesa contemporánea, René Dumesnil (1879-1967) elige a dos de los visitantes latinoamericanos, Hector Villa-Lobos y Pedro Humberto Allende, cuyas tonadas, señala el crítico francés, han revelado el gran talento y la delicada aptitud del compositor para utilizar el folclore del Nuevo Mundo (1930: 100).

Las 12 tonadas, compuestas por Allende entre 1918 y 1922, fueron publicadas en París en 1923 por la editorial de Maurice Sénart, y estrenadas, en su

1. Este artículo surgió del proyecto Fondecyt "Perfil estético y antropológico del ser chileno a partir de sus creaciones artísticas, en el primer tercio del siglo XX" del Instituto de Estética de la Universidad Católica de Chile (1997-1999), y del proyecto FONDEDOC para la edición crítica de las Doce Tonadas de Pedro Humberto Allende (1999), a cargo de María Iris Radrigán y Juan Pablo González. Una versión de él fue presentado por su autor en la inauguración del año académico del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile (17/04/2000).

mayor parte, en Lyon y París entre 1923 y 1925 por Ricardo Viñes, a quien fueron dedicadas [2]. Sénart y Viñes son figuras de la mayor importancia en la vida musical francesa de comienzos de siglo. El editor Maurice Senart (1878-1962) apoyaba decididamente la música francesa moderna, publicando obras de Arthur Honegger y Darius Milhaud, y de compositores extranjeros residentes en París, como el polaco Alexandre Tansman [3]. Por su parte, el pianista catalán Ricardo Viñes (1875-1943) es considerado como un pionero en la difusión de música española, francesa, y latinoamericana de comienzos de siglo, estrenando abundante repertorio de Debussy, Ravel, Satie, Falla, Granados, Albeniz, Castro, Paz, Allende, e Isamitt, entre otros[4].

2. Junto a las hijas del compositor Tegualda e Ikela Allende.

3. En 1941 la editorial fue adquirida por Francis Salabert (Slonimsky, 1988: 1150).

4. Más antecedentes sobre la labor de Viñes en la difusión de música de compositores latinoamericanos en Berrocal, 1998.

La influencia francesa ha sido asimilada sin mayor contradicciones en el medio artístico chileno, pues es sentida como algo natural. Una sensibilidad común parece ser el terreno donde se ha fraguado esta influencia. Juan Orrego-Salas, por ejemplo, legitima el lenguaje impresionista francés de Allende, situando al compositor como "auténtico producto de nuestro ambiente, fuertemente arraigado a una tradición francesa", (1945: 53) [5]. Para el musicógrafo francés León Vallas (1879-1956), con la música de Allende, el espíritu, el gusto, y el tacto latinos han trazado un puente entre Francia y Chile, estableciendo una comunicación instantánea (1945: 65). Este vínculo se manifiesta también en los comentarios del influyente crítico y compositor francés Florent Schmitt (1870-1958), a quien las 12 Tonadas le sonaron "como notas de un compatriota" (en Vallas, 1945: 65)[6]. Fue tal la impresión que las 12 tonadas dejaron en Schmitt, que llegó a afirmar que por esas "danzas" "se daría sin mediar todo lo que uno ha escrito o escribirá." (1945: 64).

5. La música francesa era conocida en Chile por los conciertos de Rosita Renard y las tertulias de Arrieta Cañas en Peñalolén. En 1920 se estrenó en Santiago el *Preludio para la siesta de un Fauno* de Debussy.

6. Junto con la presencia en las tonadas de la armonía flotante del impresionismo francés, tonadas como las VI, VII y X poseen rasgos expresivos y melódicos cercanos a los de las *Gymnopédies* (1888) de Erik Satie (1866-1925).

> "... de esos doce minúsculos trozos -señala Schmitt-, ocho por lo menos llaman poderosamente la atención, entre los cuales tres o cuatro constituyen puras obras maestras." (1945: 63).

¿Cuáles son esas obras maestras? ¿las tonadas I, III y VII tal vez? Schmitt encuentra "adorables" las tonadas II, III y XI. Pero por sobre todo, ¿en qué consiste esa maestría? Estas pequeñas piezas de unos pocos minutos de duración no dieron origen a obras mayores, ni su refinamiento armónico parece haber sido aprovechado por sus contemporáneos como el compositor deseaba [7]. Fue el propio Allende quien se encargó de darle nueva vida a sus tonadas, estrenando versiones orquestales de las números X, XI y XII en 1928, y de las números I, II y IX en 1936 [8].

7. Ver Bisquert, 1945: 50.

8. Ver catálogo de Allende en Bustos, 1990.

La presencia de una sensibilidad común entre músicos chilenos y franceses, que produjo tan buenos frutos, y que podría haber seguido abierta a la influencia temprana de compositores como Messiaen o Boulez, por ejemplo, parece sucumbir bajo la cruzada germanizante emprendida por Domingo

Santa Cruz y sus seguidores. Al finalizar el siglo XX, Chile será reconocido como un país con una fuerte inclinación musical alemana, a la cual no parecemos dispuestos a renunciar.

LIRICA NACIONALIZADA

La figura de Felipe Pedrell (1841-1922), considerado el "espíritu líder del renacimiento nacionalista moderno español en música" (Slonimsky, 1988: 953), fue central en la orientación que necesitaba el joven Allende en su búsqueda de un lenguaje musical moderno y al mismo tiempo enraizado en las tradiciones populares de su patria. Pedrell conocía muy de cerca la obra de Falla, Albéniz, y Granados, pues había sido su profesor, y al conocer la música de Allende no vaciló en apoyar pública y privadamente su labor como compositor. Esto lo hizo con halagos personales y artículos en el *Diario Ilustrado* de Santiago, vaticinándole el papel preponderante que tuvo en la música chilena de la primera mitad de este siglo [9].

Pedrell había publicado en Barcelona y París varios textos sobre música y nacionalismo, uno de ellos, *Lírica Nacionalizada* (París, 1900) produjo una honda impresión en Allende, quien lo leyó hacia 1909[10]. *Lírica Nacionalizada* es una ecléctica compilación de textos de Pedrell que incluye estudios musicológicos, reseñas críticas de publicaciones, discusiones de teorías estéticas, comentarios de la vida musical de la época, polémicas con otros autores, y un discurso que no alcanzó a pronunciar. Si bien en estos textos se observa cierto énfasis en el folclore catalán, Pedrell también escribe sobre flamenco, música árabe, y nacionalismo musical de otras regiones de Europa[11]. Pedro Humberto Allende debe haberse sentido especialmente respaldado en sus proyectos artísticos por la lectura del texto que alaba las 10 *Danzas Españolas para piano* (1892-1900) [12] de Enrique Granados, y el que le otorga tribuna al folclore latinoamericano, dando cuenta de una reciente publicación sobre folclore argentino [13].

Cuando Allende fue enviado por el gobierno chileno a Europa en 1910 para conocer el estado de la enseñanza musical en las escuelas primarias del viejo continente, el compositor fue a Barcelona a conocer a Pedrell, transformándolo en su consejero y guía estético, y confesándole al músico catalán sus ansias de contribuir a la "purificación" del arte entre los chilenos [14]. Esta "purificación" habría que entenderla a la luz de la vida musical del Chile de la primera década del siglo, caracterizada por el conocimiento parcial del repertorio clásico y contemporáneo europeo; el excesivo énfasis en la ópera italiana; la anticuada formación musical impartida por el Conservatorio Nacional; y la ausencia de una actividad composicional sólida y con tradición.

A los halagos de Pedrell por la música de Allende, se sumaron los de Schmitt, quien comparaba las tonadas de Allende con lo mejor de Albéniz y Falla,

9. Según Uzcátegui (1919: 116), Allende consiguió que Pedrell publicara dos artículos mensuales en dicho diario.

10. Ver bibliografía de Pedrell en Alonso, 1998: 498.

11. Los trabajos más extensos de *Lírica Nacionalizada* corresponden a un estudio de una fuente castellana de folclore musical del siglo XVI (Francisco de Salinas, *De Musica*) y a un estudio de la cultura musical catalana en el siglo XVII.

12. Las *Danzas Españolas de Granados*, son consideradas "... la primera manifestación de una nueva dirección en la música española" (Ruiz Pipo, 1980: 628).

13. Se trata de *Origenes de la Música Argentina* de Juan Alvarez (sin referencia a fecha, lugar ni editorial).

14. Ver Quiroga, 1945: 26, y carta de Pedrell a Allende fechada en Barcelona el 22 de diciembre de 1913 y publicada en *Revista Musical Chilena* 1/5, 1945: 62

y afirmaba que dejaban atrás "todas las españolerías a la moda" (1945: 64). El musicólogo español Vicente Salas Viu fue más lejos, señalando que las tonadas sobrepasaban las obras nacionalistas españolas para piano escritas hasta 1920,

> "en altura de visión artística, en excelencia de realización, en contenido, al presentar un nuevo aspecto de las tendencias nacionalistas, liberadas .... de la superficialidad pintoresca y de la sensiblería romántica." (1952: 128).

Las 12 tonadas son hasta la fecha de lo más logrado en la música moderna con raíces en el folclore, concluye Salas Viu.

Luego del aislamiento de la España de Franco, la música contemporánea española dejó de gravitar en el mundo. Los españoles cultivaron la llamada "nostalgia de Falla", quien se radicó en Argentina desde 1939 hasta su muerte en 1946, al igual que otros compositores y críticos españoles que continuaron su labor en el exilio latinoamericano, como fue el caso del propio Salas Viu.

MUSICO CHILENO

A pesar de lo señalado por Bernardo Subercaseaux en el sentido que en el ámbito musical chileno de las primeras décadas del siglo XX "las confrontaciones y polémicas son considerablemente más tenues" que en las otras artes (1999: 165), se establecerá una encarnizada lucha entre sectores conservadores ligados a la institucionalidad musical vigente, cuya máxima expresión era el Conservatorio Nacional, y sectores que apuntaban a una renovación del lenguaje, de la institucionalidad y de la vida musical desarrollados en el país, tendencia liderada por Domingo Santa Cruz (1899-1987).

De este modo, a diferencia de la acogida inmediata que tuvo la música de Allende en Europa, en Chile fue resistida por el conservadurismo musical imperante. La escena local consideraba al compositor un "iconoclasta", un músico arbitrario "inventor de acordes descabellados". Sus tonadas eran tildadas de "absurdas" y "sin pies ni cabeza" por los profesores del conservatorio. "Estos juicios ... los oíamos a cada paso en 1918", afirma Santa Cruz (1945: 49). De hecho, el autor ecuatoriano Emilio Uzcátegui en su libro publicado en Santiago 1919, afirma que Allende no escribe para conquistar una "fácil popularidad", y que su música es comprendida y apreciada "solamente por gente de cierta cultura" (1919: 108).

Con el paso de los años esta situación cambiará. El Conservatorio Nacional de Música publicó una copia de la edición francesa de las tonadas (1923), fechándola en 1920, y en 1945 Allende se transformó en el primer músico

chileno en recibir el Premio Nacional de Arte. El jurado basó su veredicto en el hecho de que Allende era

> "el músico chileno que con mayor dedicación ha creado una obra que se distingue por la exaltación de lo nacional, con un lenguaje de indiscutible nobleza y valor musical y que ha sido apreciado en este sentido dentro y fuera del país" (Talamón, 1945: 57).

La mayoría de los compositores chilenos importantes de la época escribieron párrafos de homenaje a Allende en el número que le dedicó la *Revista Musical Chilena* al compositor en 1945 por haber recibido este premio (1/5:48) [15]. Lo variado de su creación, y el cuidado que en ella ha puesto, le permiten afirmar a Domingo Santa Cruz que estamos en presencia de un maestro definitivamente situado "como piedra angular de la creación contemporánea chilena" (1945: 49). Para Alfonso Letelier (1945: 55), rasgos expresivos básicos de la tonada como lo lírico y lo picaresco, son idiosincrásicos del chileno. Lo que ha hecho Allende es expresarlos artísticamente en música. Alfonso Leng, por su parte, afirma: "Así como Neruda es el poeta del pueblo de Chile, Humberto Allende es su músico" (1945: 48).

15. Ver bibliografía.

La influencia de Allende como maestro de composición en las sucesivas generaciones, lleva a Roberto Escobar a considerarlo "el padre de la enseñanza de la composición chilena". Alumnos suyos como Jorge Urrutia Blondel, René Amengual, Alfonso Letelier, Juan Orrego-Salas, y Gustavo Becerra, "retendrán en sus enseñanzas mucho del espíritu de necesidad de adoptar una música culturalmente 'chilena'", señala Escobar (1970:161).

LA FORMA TONADA

En plena declinación de los esquemas formales como elemento apriorístico en la creación musical docta occidental, músicos como Allende todavía tienen cerca la tradición romántica de la pequeña pieza y de las series de estudios y preludios para piano. Al mismo tiempo, como compositor chileno, disponía de una variedad de géneros folclóricos practicados en el país, muchos de los cuales perderían vigencia con el avance de la industria musical en la década de 1930 [16]. En un claro gesto nacionalista de raigambre decimonónica, Allende recurre a uno de esos géneros, tal como lo había hecho Chopin con la polonesa y la mazurka, y lo haría Villa-Lobos con el *chôro*. En su caso, escoge la tonada, canción folclórica chilena por excelencia, más moldeable que danzas como la cueca, y mejor conocida por un santiaguino como Allende que géneros nortinos o chilotes aún vigentes.

16. Sobre el origen y la vigencia de estos géneros ver González, 1998.

Derivada del zéjel, canción con estribillo arábigo-andaluza llegada a Chile con la conquista, la tonada posee una riqueza rítmica dada por la alternancia

y superposición de divisiones binarias y ternarias. Su armonía en cambio es más simple y su línea melódica es gradual y triádica con paralelismos de terceras. La cantan mujeres a una o dos voces con acompañamiento de guitarra y/o arpa, posee un carácter festivo y está escrita principalmente en cuartetas octosílabas con o sin estribillo. Según la función que cumpla -serenata, homenaje a los novios o canción de Navidad- se llama esquinazo, parabién o villancico, respectivamente.

Cuando la tonada alterna estrofas lentas en 3/4 con un estribillo más rápido en 6/8 se denomina tonada-canción. Este tipo de tonada, habitual en la música popular chilena urbana, posee mayor variedad armónica, con modulaciones a la relativa mayor, mayorización del estribillo, y uso del II grado y del IV grado menor. También se utilizan acordes con sextas agregadas, séptimas y novenas. Este es el tipo de tonada al que parece referirse Allende en su estudio "La musique populaire chilienne" publicado en París en 1931 (citado por Barros y Dannemann, 1964: 105) y es el que utiliza como modelo formal de sus 12 tonadas.

Once de las 12 tonadas de Allende tienen una primera parte en tempo Lento y una segunda en tempo Vivo. Sólo la Tonada V rompe esta regla, ya que posee tres partes diferentes (*Allegretto, poco meno, come prima*) [17]. Allende escribe cada tonada en un mismo tono pero en diferentes modos. En la primera parte combina el modo eolio (natural y armónico) con el dorio y el frigio, y en la segunda parte usa el modo mayor en forma mono y bi-tonal. Mantener un mismo tono a lo largo de la pieza, mayorizándolo en la segunda parte es, para Daniel Quiroga, una forma de ser fiel a la restricciones modulatorias del arpa diatónica folclórica usada en la tonada (1945: 28).

17. Según la tradición popular chilena la quinta hija de una familia nace bruja (o distinta).

Las frases de las tonadas de Allende están construidas sobre motivos simples de intervalos graduales, que mantienen la relación silábica de la melodía con el canto propia del género en su versión folclórica (ver figura 1) [18].

18. Los ejemplos musicales fueron copiados por Gerardo Urrutia.

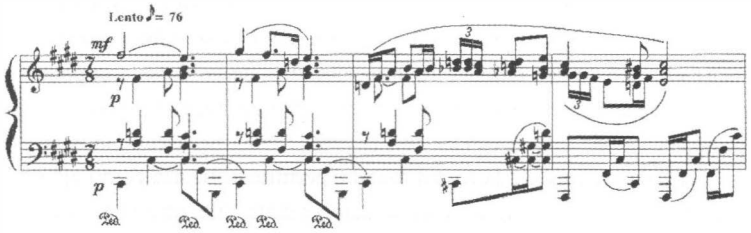

Figura 1: Tonada I, cc. 5-8.

La parte lenta tiene forma ternaria, con una frase de cuatro u ocho compases que se recapitula luego de una frase central más libre y modulatoria, de acuerdo a los cánones clásicos de la forma canción ternaria. La parte rápida también posee frases simétricas, y es donde mejor se aprecia el carácter

popular de estas obras. Quiroga (1945: 28) y Salas Viu (1952: 129) reconocen en esta parte esbozos de desarrollo [19]. Sólo en cuatro de las doce tonadas Allende realiza una breve transición entre la parte lenta y la parte rápida (tonadas III, VI, VIII y XI). En el resto no hay transición, acentuándose así la luminosidad de la mayorización.

19. De acuerdo a Salas Viu, las tonadas de Allende tienen una introducción breve, una estrofa lenta, que se repite modificada o incluyendo elementos nuevos, y un estribillo vivo, con un breve desarrollo y repetición variada o no, que enlaza con la cadencia final (1952: 129).

La simplicidad de la tonada chilena le ha permitido a Allende desarrollar el potencial rítmico, agógico, armónico y expresivo contenido tanto en el género en sí como en su interpretación "imperfecta", que tanto llamaba la atención del compositor. Allende recurre al folclore, señala Orrego Salas, "buscando en él, antes que clisés rítmicos o melódicos, la verdad de su esqueleto constructivo". De este modo, establece la "forma tonada", logrando adaptar una forma típica del canto popular a composiciones instrumentales y manteniendo la propiedad de éstas (1945: 53).

Allende llega a la tonada instrumental luego de manejar con soltura las principales formas de la tradición europea: danzas como la gavota, el minueto, la zarabanda, y el vals, o formas como la fuga, la sonata, y el rondó figuran a lo largo de todo su catálogo. Al mismo tiempo, el compositor se acercaba paulatinamente a la tonada instrumental estrenando dos obras orquestales con referencias a este género: *Escenas campesinas chilenas* (1916) y *La voz de las calles* (1921), y varias tonadas para canto y piano [20].

20. Ver catálogo de Allende en Bustos, 1990.

Las tonadas de Allende corresponden a la llamada canción-doble, presente en la tradición clásico-romántica en géneros como el minueto-trío-minueto de esquema formal ternario (A-B-A). Sin embargo, en la forma tonada no se regresa a la primera parte, al igual que sucede en los pares de danzas renacentistas (pavana/gallarda) y barrocas (danza y su *doublé*)[21]. La forma tonada, entonces, es una canción-doble binaria, con una primera parte lenta de tonalidad/modalidad menor y metro irregular (7/8, 5/4), y una segunda parte rápida de (bi)tonalidad mayor y metro regular (6/8).

21. Algo similar sucede en Chile con la cueca y el cachimbo, y en Perú con la marinera y la fuga a refalosa.

Javier Rengifo destaca la claridad arquitectónica de la obra de Allende, que se constituye en modelo formal por su coherencia y sencillez (1945: 51). Cirilo Vila señala que Allende tuvo la sabiduría de volcarse a la pequeña forma, sin hacer cosas monumentales que podrían desmoronarse si no se domina el detalle de lo pequeño (en Rivero, 1998). En efecto, la maestría con que Allende modela la forma tonada, permite utilizarla como ejemplo en la enseñanza de la forma canción, como señala Vila, que es el esquema formal sobre el que están escritas una infinidad de canciones, danzas, piezas de carácter, y géneros populares de la música occidental. Las *12 Tonadas de Carácter Popular Chileno* ha sido la obra musical chilena a la que se le ha otorgado el honor de convertirla en modelo formal [22].

22. En mi propia experiencia docente he comprobado la utilidad de las 12 tonadas para enseñar la forma canción.

EXPRESION OSCILANTE

> "Pasional o humorística, poética o melancólica, vivaz como su hermana la cueca o lenta como una canción indígena [la tonada] presenta el más variado panorama de la geografía sonora de Chile" (Talamón, 1945: 58).

Tal diversidad expresiva de la tonada surge de la pluralidad de funciones que cumple, de su independencia de la danza, y, en el caso de la tonada-canción, de su forma dual y contrastante. De este modo, en ella se pueden plasmar dicotomías expresivas esenciales, como la tragedia y la comedia, la introspección y la extroversión, y, como señala Dannemann (1964), lo lírico y lo épico. Esta dicotomía es destacada por Merino al señalar que la parte inicial de las tonadas de Allende "exhala melancolía, lograda por la lentitud del movimiento y por el empleo generalizado de los modos dorio y frigio. La parte rápida, en cambio, es alegre y brillante." (1974). Para Quiroga, la tristeza contenida de la primera parte tiene que ver con el modelo popular, donde la cantora narra a los oyentes un desengaño amoroso o un amor mal correspondido. De improviso llega el estribillo vivaz y alegre que trae el consuelo, la esperanza o la moraleja (1945: 28)[23].

23. Quiroga ejemplifica el tono melancólico del Lento de las tonadas de Allende con la melodía en terceras de la Tonada III (1945: 28).

A lo largo de las 12 tonadas, se mantiene la alternancia lento/vivo casi sin alteraciones, observándose los siguientes rasgos dicotómicos entre ambas partes: declamatorio/*cantabile*; melancólico/alegre; restringido/expansivo; sombrío/luminoso; introspectivo/extrovertido; sereno/inquieto; pesimista/optimista; denso/liviano; discreto/irónico.

Estamos frente a una oscilación expresiva que no apunta a una integración o síntesis entre sus elementos contrastantes, y que es similar a la definida por Radoslav Ivelic (1998) al analizar el pensamiento de escritores y poetas chilenos de las primeras décadas del siglo XX. Esta oscilación resulta sintomática del carácter chileno.

A pesar que las tonadas terminan con una parte alegre y extrovertida, no se logra revertir el clima melancólico e introspectivo de la parte lenta, que tiende a durar el doble que la parte rápida y que expresa sentimientos que son sentidos como más enraizados en el carácter del chileno. De este modo, el vuelo de la segunda parte es restringido, su alegría es interrumpida, y su capacidad de reconfortar es limitada [24].

24. En la Tonada I, por ejemplo, la melancolía del Lento no alcanza a ser transmutada del todo por el Vivo, que no remonta el vuelo, permaneciendo anclado en su mueca bi-tonal dentro de un débil cuerpo sonoro pianístico. Lo mismo sucede en la Tonada III, donde en el Vivo la frase se va armando desde el acompañamiento del piano, pero aparece a retazos y no se logra consolidar, prevaleciendo finalmente el clima introspectivo y melancólico del Lento.

RITMICA VOLUPTUOSA

La observación de las cantoras populares del Santiago de comienzos de siglo, permitió a Allende captar que la rítmica popular criolla no se ajusta "a la cuadratura ni a los compases regulares de la tradición clásica centro europea",

señala Salas Viu (1952: 128). Es muy probable que esta observación se refiera a las variaciones agógicas producidas por las pequeñas demoras o "arrastres" del rasgueo de la guitarra, propias de la interpretación de la tonada y de la cueca. Como una forma de reflejar en la partitura esta irregularidad performativa, Allende utilizó en los movimientos lentos de ocho tonadas (I, II, VII, VIII, IX, X, XI, XII) el compás de siete octavos, "de cuya flexibilidad saca mucho partido", como sostiene Quiroga (1945: 27).

El compositor maneja con gran refinamiento el ritmo, recordemos que éste aspecto fue el que más le llamó la atención a Debussy al revisar el *Concierto para violoncello* de Allende (1915). De este modo, llega a síntesis rítmicas muy expresivas, como en los últimos cinco compases de la Tonada IV (ver figura 2); logra gran fineza en el uso de las síncopas, como en el Vivo de la Tonada X; combina delicadamente el 6/8 y el 3/4, como en la Tonada V; e incluye la variación rítmica, como en la repetición del segundo motivo del Lento de la Tonada VII (ver figura 3).
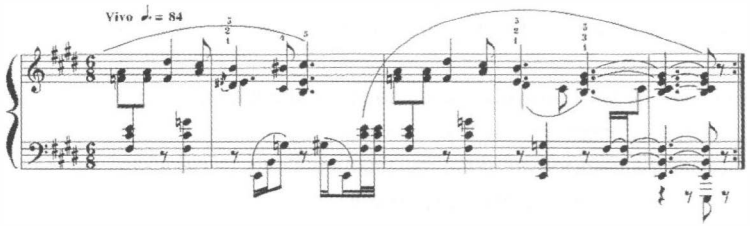
Figura 2: Tonada IV, cc. 21-25.
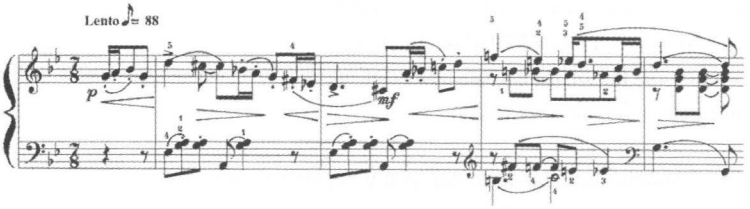
Figura 3: Tonada VII, cc. 1-4.

Para el crítico francés Emille Vuillermoz (1878-1960), estudioso de Chopin, Fauré y Debussy, la formulación rítmica de las 12 tonadas resulta "voluptuosa y excitante" (1945: 64), afirmando que con estas obras "la América del Sud nos envía de su vergel abrasado de sol, los frutos más sabrosos". Vuillermoz destaca justamente lo que el europeo siempre ha esperado de la música de América; una somera revisión de la historia de la música occidental basta para constatar que los latinoamericanos hemos figurado en ella en la medida en que hemos aportado nuestros "sabrosos y exóticos frutos" a Occidente.

ARMONISTA INDEPENDIENTE

Junto con la escritura rítmica de las 12 tonadas, su escritura armónica ha sido lo más alabado por críticos y compositores chilenos y extranjeros. Felipe Pedrell consideraba a Allende ya en 1913 un "solemnísimo armonista independiente", estimando que "pocos en América Latina podrán superarle"[25]. La idea de "armonista independiente", revela el alto grado de originalidad logrado por Allende en una época en que la armonía y su concepción tonal estaban en declinación.

25. Carta de Pedrell a Allende fechada en Barcelona el 24 de octubre de 1913 y publicada en *Revista Musical Chilena* 1/5, 1945: 62

Para Schmitt, las armonías de las tonadas son

> "de un sabor exquisito ... [resultan] sutilmente extrañas, [y] producen por su movilidad perpetua, un ambiente singularmente apasionante ... El señor Allende semeja ... en la forma de rodear el tono, a uno de esos felinos antes de franquear el sitio, que sólo a él pertenece ..." (1945: 64).

La armonía del Lento de la Tonada VII es un buen ejemplo de este andar felino descrito por Schmitt (ver figura 4).
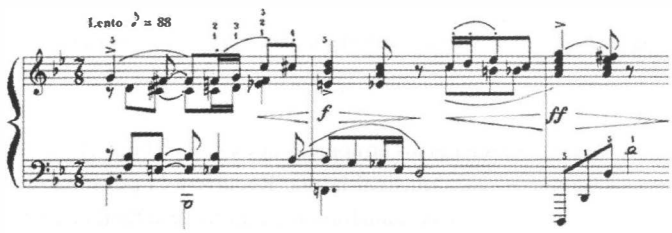
Figura 4: Tonada VII, cc. 8-10.

Por su parte, Santa Cruz destaca el cuidado con que Allende

> "dosifica cada alteración de un acorde para comunicarle la máxima posibilidad expresiva, la mayor variedad y riqueza en el engranaje de un verdadero arte de joyería sonora" (1945: 49).

Las tonadas están escritas según un círculo ascendente de cuartas justas, comenzando en Do sostenido y terminando en La bemol, lo que convierte la tonalidad de la tonada precedente en la dominante de la siguiente (ver figura 5). Este procedimiento, de antiguo origen, le otorga unidad a una obra formada por una serie de piezas autónomas. Algo similar haría Villa-Lobos en sus 12 estudios para guitarra (París, 1929) y había hecho Chopin en sus 24 preludios para piano (París, 1839)

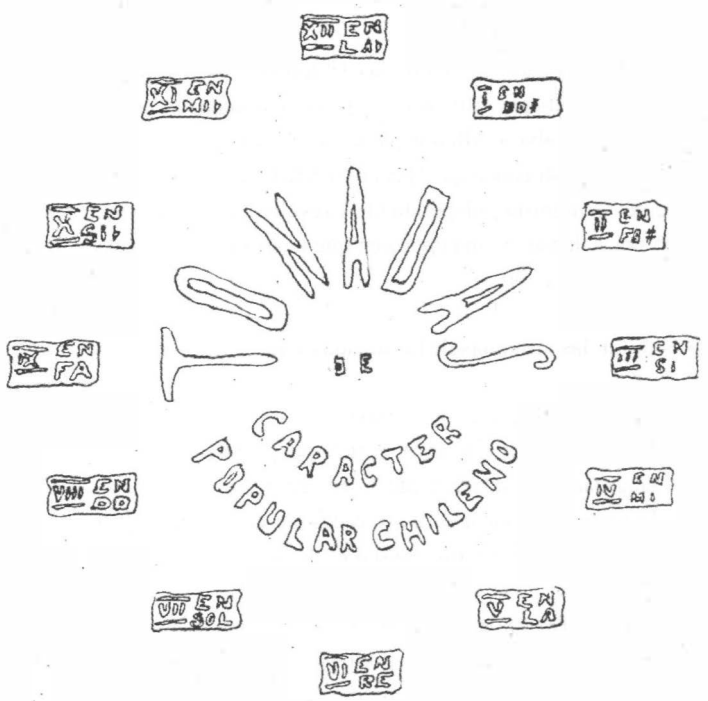

Figura 5: Dibujo incluido en la edición de las 12 tonadas del Conservatorio Nacional de Música (fechada en 1920), que evidencia la relación de cuartas ascendentes que existe entre ellas.

Allende utiliza distintos recursos armónicos que están en boga en su tiempo, en especial en la tradición musical latina. Recurre a la politonalidad sin abusar de ella, la que se puede transformar en un recurso fácil en manos de un compositor inexperto [26]. En el Vivo de la Tonada IV, por ejemplo, Allende reemplaza los paralelismos de terceras y sextas, propios del folclore, por paralelismos de segundas mayores y séptimas menores, en un intento de reproducir los ásperos rozamientos "propios de voces incultivadas -mantiene Quiroga- con un carácter agudamente irónico, de agridulce sonoridad" (1945: 29). De este modo, el compositor emplea recursos bitonales para plasmar aspectos performativos de la tonada folclórica (ver figura 6).

26. La politonalidad puede ser entendida como un fenómeno de "cubismo tonal", por la sincronía de planos tonales que habitualmente coexisten en forma diacrónica.
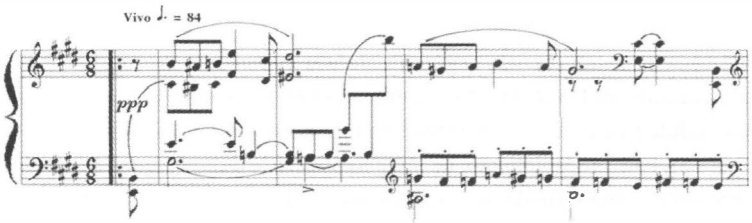
Figura 6: Tonada IV, cc. 13-16.

Mediante la bitonalidad, habitual en la segunda parte de las tonadas, Allende logra enrarecer la luminosa tonalidad mayor con que termina cada tonada. En el Vivo de la Tonada VIII, por ejemplo, el compositor utiliza el recurso bitonal usado en *Pétrouchka* (1911) por Igor Stravinsky, de superponer las tonalidades resultantes de las teclas blancas y negras del piano (ver figura7).
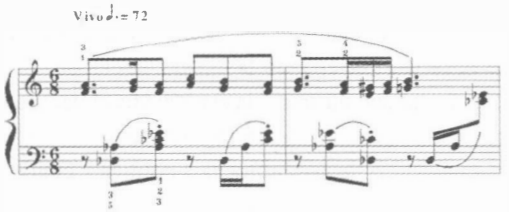
Figura 7: Tonada VIII, cc. 20-21.

El compositor logra una buena síntesis entre la escritura modal de origen diatónico, y la armonía cromática de fines de siglo. Ejemplos de la armonía modal usada por Allende en las partes lentas de las tonadas lo constituyen el uso de novenas menores en acordes de tónica; enlaces de subdominante mayor con acordes de tónica menor; y la ausencia de sensibles y de tritonos en acordes de dominante, expresión armónica de los modos frigio, dorio (ver figura 8) y eolio respectivamente [27].

27. Ejemplos de modos frigio, dorio y eolio se pueden encontrar en los movimientos lentos de las tonadas IV y VI, y la segunda parte de la Tonada V, respectivamente
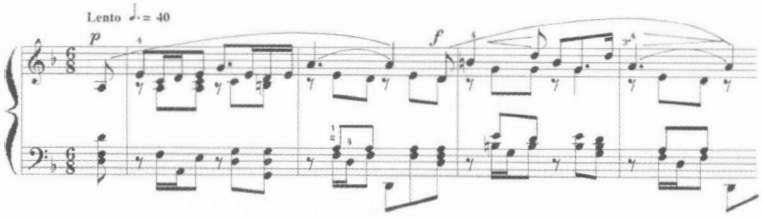
Figura 8: Tonada VI, cc. 7-10.

La escritura modal cumple un doble propósito en Allende, señala Orrego-Salas,

> "satisfacer un impulso natural de liberación armónica, siempre ajustado a los principios más estrictos de su técnica cadencial ... y el deseo de dar vuelo a su espíritu poético atraído por el arcaísmo sonoro de ésta" (1945: 54).

Recordemos que si bien en la escritura armónica impresionista está presente esa neo-modalidad a la que los franceses son tan proclives, es en el propio folclore chileno usado por Allende donde se encuentran vestigios de la modalidad arcaica a la que hace mención Orrego-Salas. Se produce entonces,

un feliz encuentro entre procedimientos modales reciclados por compositores franceses y rescatados del folclore por un compositor chileno.

LA TONADA PARA PIANO

En la década de 1920 la escritura musical permitió la entrada de la tonada al mundo ilustrado, al mismo tiempo que las prácticas mediatizadas de los grupos de música de raíz folclórica permitían su entrada al mundo masivo. Es interesante observar que cuando la tonada "asciende" desde el ámbito campesino al medio urbano ilustrado, la clase media chilena, en gran medida de origen campesino, se encontraba en plena expansión social, aumentando su autoestima, conciencia de sí, e influencia política y cultural. La historia de la tonada es fiel reflejo de este proceso.

Con el ascenso de la clase media, el intelectual chileno deja de ser el miembro de la élite dirigente y surgen artistas de sectores modestos que tuvieron acceso a la educación pública y que hicieron de su oficio una profesión, como es el caso de Neruda y Allende. Esta nueva generación aspira a alejarse del materialismo burgués decimonónico, intentando encontrar una expresión popular y nacional desde la cual proponer una ética salvadora al mundo moderno [28].

28. Ver Aylwin, 1990: 78-81.

Es en la obra literaria donde primero se manifestó esta búsqueda de la pureza del mundo popular. Cabe preguntarse, entonces, hasta qué punto obras como *Subterra* (1904) de Baldomero Lillo, y *Cuentos del Maule* (1912) de Mariano Latorre, allanaron el camino hacia las tonadas de Allende y hacia el nacionalismo musical chileno en general.

En la época en que Allende compone sus tonadas, el piano había alcanzado un alto desarrollo en Chile gracias a la práctica doméstica de la música, la labor de intérpretes y profesores extranjeros en el país, la institucionalización de la docencia musical especializada, y el otorgamiento de becas en el extranjero por parte del Estado.

De este modo, a comienzos del siglo XX se había multiplicado la práctica del piano en las casas chilenas, alimentada por una prolífera labor editorial nacional y extranjera y por un siglo de presencia del instrumento en nuestro suelo [29]. En este rico medio surgieron grandes personalidades artísticas en el ámbito de la docencia e interpretación del piano, como Rosita Renard (1894-1949), Juan Reyes (1899-1941), Claudio Arrau (1903-1991), y Alberto García-Guerrero (1886), quien llegaría a ser el profesor de Glenn Gould (1932-1982) en el Conservatorio Real de Toronto. Esta labor docente y artística es coronada por el surgimiento de una escritura pianística basada en la tonada, que está a la altura de los requerimientos del intérprete profesional de concierto.

29. Ver Pereira Salas, 1941: 41.

Quiroga reconoce grandes dificultades técnicas y de lectura en las tonadas de Allende, entre otras cosas, por la abundancia de accidentes fuera de la armadura, por la ágil escritura que utiliza intervalos poco usados en el instrumento (propios de la guitarra), por la intencionalidad expresiva, y por los efectos de color (1945: 31). Es la expresividad y el colorido de las tonadas lo que le llama la atención a nuevas generaciones de compositores chilenos, algunos de ellos perciben en las tonadas una búsqueda de sonoridades "intimistas y brumosas" que crean "atmósferas llenas de colorido y expresividad misteriosa y enrarecida" (Cádiz et al, 1998).

La afluencia de diferentes texturas y colores armónicos en las tonadas hace imprescindible el adecuado uso del pedal. María Iris Radrigán, en su edición de las tonadas (2000), le recomienda al intérprete el uso creativo de la técnica del pedal -dependiendo del *toucher*, la calidad del instrumento y del espacio ambiental-, entregando detallados ejemplos de su uso en cada una de ellas (ver figura 9).

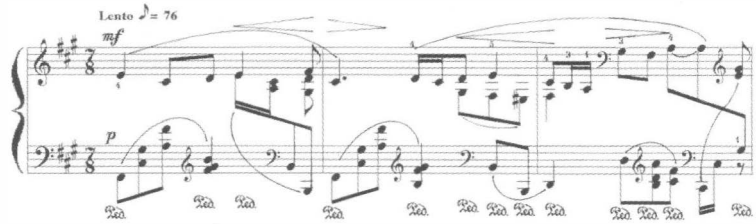

Figura 9: Tonada II, cc. 1-3.

La ausencia de duplicaciones pesadas, características del piano del romanticismo tardío, y la transparencia de la textura, hacen de las 12 tonadas piezas mucho más delicadas que "todas las españolerías a la moda", de las que se quejaba Schmitt (1945: 64), manteniendo una escritura sobria y condensada, que rehuye toda "efusión descontrolada". La sobriedad de las tonadas, cercana al laconismo, se relaciona con el carácter reservado del chileno, que Hernán Godoy (1976) vincula con nuestra insularidad.

FOLCLORE TRANSFIGURADO

La relación de Pedro Humberto Allende con el folclore tuvo como antecedente la sostenida por su padre, el intelectual liberal Juan Rafael Allende (1848-1909), quien además de periodista, dramaturgo y caricaturista,

> "... redactará 'cuadros de costumbres' y demostrará ser un conocedor muy cercano de las tradiciones orales. Reputado 'poeta culto y popular' escribirá indistintamente sonetos, romances y décimas. Autor de *Rimas de un proscrito*, competirá

> en varias ocasiones con juglares de poncho y guitarra ..." (Castillo, 2000: 25).

No es la voluntad deliberada de acercarse al folclore lo que mueve al padre de Allende, sino la natural participación de un acervo cultural sentido como propio por muchos intelectuales y artistas chilenos, como será el caso de Pedro Humberto. De este modo, padre e hijo son agentes privilegiado de migraciones de sentido entre mundos sociales distintos, lo que Gabriel Castillo denomina "pasadores" (2000: 23, 26), especialmente necesarios en culturas mestizas como las nuestras.

Pedro Humberto Allende establece una relación armónica entre los mundos que enlaza, pues pese a la fina elaboración musical que realiza en sus tonadas, mantiene en lo substancial los elementos formales y expresivos de la tonada-canción folclórica. El compositor enriquece la forma,

> "sin que la originalidad que a raudales se advierte en sus Tonadas contradiga o desnaturalice las substancias folklóricas en que su arte tiene sustento", como señala Salas Viu (1952: 128) [30].

Aunque pareciera que ninguno de los temas usados pertenecen al folclore, tienen "su peculiar estilo y conservan sus particularidades rítmicas, melódicas y aún armónicas", señala Quiroga (1945: 28).

Rasgos evidentes del folclore en las 12 tonadas lo constituyen la gradualidad melódica; el paralelismo en terceras; el uso de giros melódicos cadenciales folclorizados; la recurrencia del 6/8 y su mezcla con el 3/4 en la parte rápida; los arpegios "arpísticos" de amplia cobertura; los acordes "desafinados"; la recurrencia de motivos silábicos que recuerdan gritos de animación; los obstinatos del acompañamiento; y, como señala Merino (1974), la articulación formal clara y regular, el acompañamiento "guitarreado", y el bajo I/V/IV[31].

Allende cita, imita, y desdobla la guitarra rasgueada, arpegiada y punteada desde las cuerdas percutidas del piano, mediante una suma de procedimientos. Entre ellos de destaca el arpegiado rápido de acordes; el uso de armonía abierta de pocas notas (ver figura 10); la alternancia de corcheas y fusas que reproducen la alternancia mano/pulgar del rasgueo de la guitarra (ver figura 11); la duplicación de la melodía en terceras paralelas, recurso explotado en la guitarra de la tonada popular urbana; y, como señala Salas Viu, la presencia de acordes que recogen resonancias naturales de la guitarra (notas al aire), en forma de notas agregadas (1952: 129).

30. Críticos europeos que manifestaron gran aprecio por la 12 tonadas, como Florent Schmitt, reconocen ignorar el vínculo popular de la obra, incluso atreviéndose a inferir "elementos del folklore de los Andes, síntesis, se dice, de aires incas y de elementos árabes importados, tiempo ha, por algún Atila-Ibérico" (1945: 64) (publicado en *Le Temps* de París, donde Schmitt fue colaborador entre 1919 y 1939).

31. En el Vivo de la Tonada IX se aprecia el uso de acordes "desafinados" (C, E, H, C#), producto, según Quiroga, de las observaciones de Allende del uso de un arpa mal afinada (1945: 29). También aparece un motivo de cuarta ascendente que imita gritos de animación.

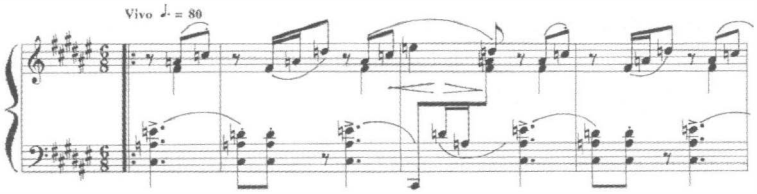

Figura 10: Tonada II, cc. 25-27.

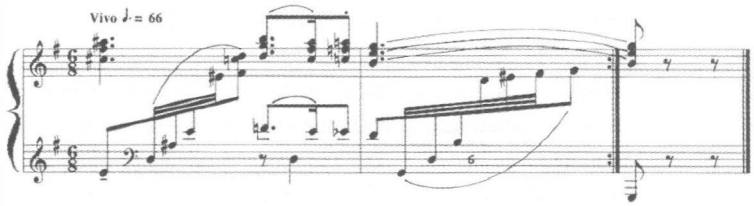

Figura 11: Tonada VII, cc. 31-33.

PALABRAS FINALES

¿Qué nos permite seguir llamando "tonadas" a estas composiciones? Se trata de "tonadas sin palabras", donde el género tradicional ha sido transformado tanto por la escritura como por la práctica profesional del piano. De este modo, se introducen cambios de textura, se enriquece la armonía y se amplía la forma de la tonada tradicional. Allende produce un desarrollo de la tonada hacia adentro de sí misma, sin desbordar la forma tradicional ni alejarse demasiado de su carácter original. Más bien intensifica sus rasgos característicos, logrando una verdadera implosión del género.

El compositor logra resolver la disyuntiva entre lo local y lo universal de la música chilena de comienzos de siglo, tomando como modelo el pensamiento nacionalista español y recurriendo al impresionismo francés, vertiente principal de modernidad musical para el mundo latino de la época.

Pedro Humberto Allende se yergue como una figura que logra integrar la mirada hacia lo local con la sensibilidad moderna que recorre la música europea y latinoamericana de la época. De este modo, la música chilena se sitúa por primera vez con propiedad "en el espacio de acción" de la música docta Occidental.

Rara vez se ha recogido tanta y tan positiva evaluación internacional de una obra docta chilena. Las 12 tonadas han sido reconocidas por la crítica entre las obras señeras de la producción hispanoamericana, ocupando, como señala Merino, "un lugar insigne en la producción pianística de nuestro continente" (1974). Para el crítico argentino Gastón Talamón son manifestación de una "americanidad trascendente" (1945: 59), destacando ese espíritu americanista más que nacionalista que se aprecia en las tonadas. Habría que entender

el americanismo de las tonadas tanto por la presencia continental de rasgos del género tonada, como por la capacidad de Allende de liberar a la tonada de su especificidad local y hacerla universal.

Al mismo tiempo, con las 12 tonadas el acento chileno es percibido y aprcciado fuera de Chile. Este acento contiene rasgos psicológicos dicotómicos del ser nacional, que, como en el caso de algunas obras literarias de la época, aparecen en forma pendular, no integrada, prevaleciendo finalmente la tragedia por sobre la comedia y la introspección por sobre la extroversión[32].

32. Ver Ivelic, 1998.

Donde sí se observa una integración, es en la capacidad de Allende de amalgamar distintas tradiciones: la de la tonada y la de la pequeña pieza para piano, apropiado receptáculo formal para toda clase de nacionalismos; la de la antigua modalidad, reciclada por los franceses como respuesta al cromatismo tonal germano y preservada en la tonada folclórica chilena; y la de la armonía cromática post-romántica y la politonalidad neo-clásica. Es justamente esta libertad con la que el músico chileno toma y relaciona distintas tradiciones y prácticas musicales la que lo puede llevar a sus mejores logros.

Podemos hacer extensiva a la obra de Allende, entonces, el concepto de "identidad plural", aplicado por Fernando Durán a los escritores del grupo de Los Diez (1915-1917), afirmando que en ellos aparecen estrechamente enlazados

> "... el afán de proyección hacia lo universal y su concreción en la forma específica y ejemplar de la fidelidad a lo vernáculo y de adhesión a lo originario, insobornable e irreductiblemente chileno" (1974: 19).

Pese a las múltiples alabanzas que ha recibido la obra, queda la impresión que las 12 tonadas de Allende han influido menos en la música chilena de lo que era de esperar. Las tonadas de Luis Advis evocan más bien la tonada de salón anterior a la de Allende, y las tonadas de Guillermo Rifo parten de otro referente, el jazz. Al mismo tiempo, la disponibilidad de las tonadas para el estudiante, el artista y el público aficionado deja mucho que desear. Sólo existe una grabación en LP de 1975 por Oscar Gacitúa que no ha sido remasterizada en formatos vigentes, y dos ediciones en partituras de la década de 1920 que están fuera de circulación [33]. Sin embargo, por sobre estas dificultades, las 12 tonadas se mantienen en la conciencia musical de la nación y en el corazón de los chilenos como principal testimonio sonoro de nuestra identidad cultural mestiza.

33. Debido a esta situación, el Fondo de Desarrollo de la Docencia de la Universidad Católica de Chile (FONDEDOC) aprobó en 1999 la realización de una edición crítica de las Doce Tonadas, a cargo de María Iris Radrigán y Juan Pablo González.

Bibliografía

Allende, Pedro Humberto. 1923. *12 Tonadas de Carácter Popular Chileno*. París: Maurice Sénart.

Alonso, Celsa. 1998. *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Aylwin, Mariana et al. 1990. *Chile en el siglo XX*. Santiago: Planeta.

Barros, Raquel y Manuel Dannemann. 1964. "Introducción al estudio de la tonada", *Revista Musical Chilena*, 18/89: 105-114.

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

Bisquert, Próspero. 1945. "Los músicos chilenos y la obra de P. H. Allende", *Revista Musical Chilena*, 1/5: 50.

Bustos, Raquel. 1990. "Nuevos aportes al estudio de Pedro Humberto Allende", *Revista Musical Chilena*, 44/174: 27-56.

Cádiz, Rodrigo, Gabriel Gálvez y Fernando Guede. 1998. "Las doce tonadas de Pedro H. Allende", ms. Universidad Católica: curso "Conceptos básicos de la música".

Castillo Fadic, Gabriel. 2000. "Flujos de imaginario, sistemas de sentido y refracción del estilo en el Chile del primer tercio del siglo XX" ms.

Dumesnil, René. 1930. *La Musique contemporaine en France*. Paris: Librairie Armand Colin.

Durán, Fernando. 1974. "Los Diez y la literatura chilena" en *Los Diez en el arte chileno del siglo XX*. Santiago: Editorial Universitaria: 9-16.

Escobar, Roberto. 1970. *Músicos sin pasado*. Santiago: Editorial Pomaire.

Gacitúa, Oscar. 1974. *Tonadas pedro h. allende*. Santiago: Philips, LP 6599 475.

Godoy, Hernán. 1976. *El carácter chileno*. Santiago: Editorial Universitaria.

González, Juan Pablo. 1998. "Música popular chilena de raíz folclórica" en *Clásicos de la Música Popular Chilena 1960-1973. Raíz folclórica*. Luis Advis et al eds. Santiago: Editorial Universidad Católica.

Ivelic, Radoslav. 1998. "La identidad chilena desde las cartas, manifiestos, poéticas de los artistas y desde los estudios críticos". Instituto de Estética, P. Universidad Católica de Chile, ms.

Leng, Alfonso. 1945. "Los músicos chilenos y la obra de P. H. Allende", *Revista Musical Chilena*, 1/5: 48.

Letelier, Alfonso. 1945. "Los músicos chilenos y la obra de P. H. Allende", *Revista Musical Chilena*, 1/5: 55-56.

Merino, Luis. 1974. *Tonadas pedro h. allende*. Philips, LP 6599 475 (notas de carátula).

Orrego-Salas, Juan. 1945. "Los músicos chilenos y la obra de P. H. Allende", *Revista Musical Chilena*, 1/5: 53-54.

Pedrell, Felipe. 1900. *Lírica Nacionalizada. Estudios sobre folk-lore musical*. París: Paul Ollendorff.

Pedrell, Felipe. 1913. [carta a P. H. Allende publicada en] *Revista Musical*

Chilena, 1945, 1/5: 62.

Quiroga, Daniel. 1945. "Las tonadas para piano", *Revista Musical Chilena,* 1/5: 25-31.

Radrigán, María Iris ed. 2000. *12 Tonadas de Carácter Popular Chileno de Pedro Humberto Allende.* Santiago (en prensa).

Rengifo, Javier. 1945. "Los músicos chilenos y la obra de P. H. Allende", *Revista Musical Chilena,* 1/5: 50-51.

Rivero, Joaquín. 1998. "Cirilo Vila, compositor: de vuelta a la improvisación", *El Mercurio,* 18/1/1998: E 29.

Ruiz Pipo, Antonio. 1980. "Enrique Granados" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* Stanley Sadie ed, Londres: Macmillan Publishers.

Salas Viu, Vicente. [1952]. *La Creación Musical en Chile 1900-1951.* Santiago: Editorial Universitaria.

Santa Cruz, Domingo. 1945. "Los músicos chilenos y la obra de P. H. Allende", *Revista Musical Chilena*, 1/5: 48-50.

Schmitt, Florent. 1945. "Florent Schmitt y las tonadas", *Revista Musical Chilena,* 1/5: 63-64

Slonimsky, Nicolas. 1988. *The Concise Baker's Biographical Dictionary of Musicians.* Nueva York: Schirmer Books.

Subercaseaux, Bernardo. 1999. *Genealogía de la Vanguardia en Chile (La década del centenario).* Santiago: Universidad de Chile y LOM Ediciones.

Talamón, Gastón. 1945. "P. H. Allende y la música americana", *Revista Musical Chilena,* 1/5: 57-59.

Uzcátegui, Emilio. 1919. *Músicos chilenos contemporáneos. Datos biográficos e impresiones sobre sus obras.* Santiago: Imprenta y encuadernación América.

Vallas, León. 1924. "Descubrimiento de un gran artista", *Vida Latina*, París, en *Revista Musical Chilena,* 1945, 1/5: 64-65.

Vuillermoz, Emille. 1945. "Los grandes maestros y la obra de P. H. Allende", *Revista Musical Chilena,* 1/5: 64.