

ALLENDE Y EL NACIONALISMO MUSICAL

P O R

V. Salas Viu



De todas las tendencias que han agitado al arte de la música desde el período con que se cierra el Romanticismo hasta el no menos turbulento que precede a la Segunda Guerra Mundial, la llamada nacionalista, quizá con bastante impropiedad en el término, se ha revelado como la más fecunda. También la de más larga vida y la más rica en posibilidades de evolución. Hemos podido asistir los hombres de este tiempo a la liquidación definitiva de los postulados del impresionismo. Que se efectúa, con apresuramiento inaudito, de Debussy a las primeras obras de Ravel, con todo, el más directo continuador de aquel maestro. El expresionismo ha tardado menos todavía en demostrar lo limitado de sus proyecciones. En cuanto a los audaces experimentos de Arnold Schönberg, Aloys Haba, Ferruccio Busoni y otros músicos hacia la destrucción del sentido clásico de la tonalidad para el establecimiento de nuevas relaciones tonales o de inéditos sistemas escalísticos,—la dodecafonía, los tercios y sextos de tono, el microtonalismo, etc.—a la altura en que estamos, hartamente evidenciado tienen en que corta medida pueden superar una etapa experimental de consecuencias dudosas, incluso sobre la evolución de la técnica.

El nacionalismo musical, cuyos remotos antecedentes puede decirse que se pierden en la noche de los siglos, fué formulado en sus elementales principios hacia la manera como hoy lo entendemos por algunos de los más destacados animadores del primer romanticismo. Weber, Chopin y Liszt, y hasta Mendelssohn en parte de sus obras, se preocuparon de imprimir a sus creaciones un sello nacional, derivado de cierto cultivo de materiales folklóricos. Fórmulas rítmicas, melódicas y modales de la música popular alemana, polaca o húngara, venían así a fundirse con las características de su propio estilo. Por muy personal que fuera el de Chopin o respetuoso con las normas tradicionales el de Weber, no dejaban de acusar un acento, determinado leve matiz representativo de la expresión de los pueblos a que pertenecían.

El sentimiento de lo nacional, que en los románticos citados tiene un valor adjetivo, alcanza una función de primer plano en otro músico de por entonces, que por ello viene a ser precursor directo del nacionalismo que se impone a fines de siglo. Me refiero a Mikhail Glinka. Su ópera «La vida por el Zar» sobrepasa con mucho la posición adoptada por Weber al emplear temas populares en el «Freischütz». Los utiliza sin apenas aderezo artístico, no sólo para imprimir un color nacionalista a su obra, sino para deducir de ellos una larga serie de sugerencias, que prestan al conjunto de su

producción un carácter específicamente ruso. «La vida por el Zar» estaba escrita en 1836. Cuando no había hecho más que iniciarse la rebusca y el estudio de las canciones y danzas populares que impulsará, conforme avance el siglo, el establecimiento de una nueva ciencia: la del folklore.

Balakiref, Gretchaninof y otros músicos rusos fueron ya al mismo tiempo que compositores, folkloristas distinguidos. Sobre materiales auténticos tomados de la tradición popular, comienza a crearse una música artística de rasgos singulares. El grupo de «los Cinco» de Rusia, se sitúa a la cabeza del nacionalismo musical en esta etapa definitiva. En los «Cantos y danzas de la Muerte» de Mussorgsky, el más genial del grupo, en su ópera «Boris Godunof», en las series de piezas para piano de «El Cuarto de los Niños» o de «Cuadros de una Exposición», la nueva tendencia alcanza sus mayores logros. En estas obras el canto popular no se ofrece ya como simple nota de color o elemento postizo, sujeto a una elaboración de acuerdo con principios técnicos que con frecuencia lo extrañan, sino que constituye el alma misma de la composición, el germen de todo un nuevo sentido expresivo. La armonía, el ritmo, la construcción de los períodos, adoptan formas desusadas conforme a las exigencias de la línea melódica recogida de los labios del pueblo. Y el arte de la música ve de este modo ensancharse sus horizontes.

* * *

Sería obvio insistir en las repercusiones que el movimiento de «los Cinco» tuvo en la música europea de su tiempo. Proliferan las escuelas nacionales de caracteres bien distintos. Los lejanos países nortefios,—Suecia, Noruega, Finlandia,—tanto como los que en el centro de Europa resucitaban a un profundo sentido de su personalidad,—la Bohemia de Smetana y Dvorak; más tarde, la Hungría y la Rumania de Bartok,—alimentan el desarrollo de tendencias a las que no tardan en sumarse las surgidas en naciones del sur, como Italia y España, de más añeja tradición musical. En España principalmente el movimiento nacionalista representó un renacer de las más puras esencias de su música. El hecho de que lo culto y lo popular se hubieran dado en tan estrecha compenetración durante los siglos de esplendor de su cultura, allanaba el camino para que la música de arte recuperase su perdido rango, partiendo de la zona viva de la popular. Sólo a ésta se podía acudir para recoger, junto a las rasgos de su auténtico ser como nación musical, los vestigios de una tradición interrumpida en lo artístico por un largo período de postración. También en España se insinúa en seguida una aspiración de universalidad que había de imponer insospechado rumbo al nacionalismo sobre los que se trazó en un principio.

Los problemas planteados por el nacionalismo musical, a medida que maduran sus frutos en los diversos climas europeos, a fines del siglo XIX habían llevado a la siguiente disyuntiva: o el compositor nacionalista se consagraba al cultivo del material folklórico

de su propia patria o de las extrañas (1), en obras cuya libertad formal se derivaba de la fantasía rapsódica y del poema sinfónico románticos, o caía en la utilización de temas populares desarrollados conforme a los modelos de las grandes formas del clasicismo, la sinfonía, la obertura, el cuarteto. Constituyen ejemplos típicos del primer caso las «Danzas Noruegas» y el poema «Sigurd Jorsalfar» de Grieg, las «Rapsodias Noruegas» y la obertura de concierto «Sigurd Slembe» de Svendsen, el poema sinfónico «Rusia» de Balakiref o el extenso ciclo de obras de este género que Smetana reúne bajo el título de «Ma Vlast» (Mi Patria), por no citar de este músico sus óperas y otras composiciones impregnadas hasta la raíz en el folklore checo. Del segundo, lo son las oberturas de concierto de Niels Gade, las sinfonías segunda, tercera y el final de la cuarta de Tchaikowsky, los tríos, cuartetos, quintetos, sinfonías y óperas de Dvorak, así como la mayoría de las obras de Christian Sinding, músico que viene a ser el antecesor inmediato de Karl Nielsen y de Jan Sibelius en sus esfuerzos por dar vida a vastas estructuras orquestales de un profundo sentido nacional.

En la producción de los músicos citados, como en la de Borodin, Rimsky-Korsakof y Glazunof, no es difícil encontrar modelos de un cierto eclecticismo entre los dos extremos señalados. Borodin en sus sinfonías primera y segunda y en algunas de sus obras de cámara se vincula al grupo que citamos en segundo término, mientras su poema o cuadro sinfónico «En las Estepas del Asia Central» y la ópera «El Príncipe Igor» figuran entre las creaciones del nacionalismo rapsódico mejor logradas. De Rimsky-Korsakof otro tanto puede decirse. Su obra fluctúa entre la composición de sinfonías y obras de cámara de tendencia clásico-romántica, construídas o no sobre motivos populares, y la de fantasías como «Antar», el «Capricho Español» y «Scherezada», en las que el material folklórico de primera mano lo es todo, realizado por una brillante y diestrisíma orquestación. Glazunof, en sus obras formales sigue las huellas del último Tchaikowsky, tanto como las del pintoresquismo de Rimsky en sus poemas sinfónicos, si bien, aun en éstos, predomina una preocupación «clasicista» que da al conjunto de su producción un inequívoco sello conservador dentro del nacionalismo ruso. Leos Janacek, Vitezslav Novak, Boleslav Jirak y Otokar Jeremías, la nueva generación de músicos procedentes de la escuela de Dvorak, con mayor riqueza de invención armónica, con una técnica más depurada, caminan también hacia un clasicismo coloreado por el folklore que determina una posición no menos conservadora respecto de los principios puestos en curso por el movimiento nacionalista. Puede afirmarse, por radical que parezca, que éste, yacente en la

(1) Los fines pintorescos que animan en su iniciación al nacionalismo llevan a muchos músicos a concebir obras sobre temas exóticos; del oriente o españoles no menos cargados de orientalismo. Así nacieron una serie de composiciones de Glinka, Balakiref, Borodin, Rimsky Korsakof y otros que en su espíritu se hallan tan cerca de las sinfonías Italiana y Escocesa de Mendelssohn o de las rapsodias españolas, rumanas, etc., de Liszt, como de la «España» de Chabrier, el «Concierto Ruso» y la «Sinfonía Española» de Lalo y la «Sinfonía Negra» de Dvorak.

disyuntiva comentada, veía en los años que inauguran nuestro siglo cerrarse su caminos. Todas sus posibilidades parecían agotadas, ni más ni menos que las de aquellas otras corrientes surgidas de la liquidación del romanticismo. Sólo el «caso Mussorgsky» seguía, en sus infinitas sugerencias armónicas, modales, formales y rítmicas, en vanguardia. Y, en efecto, de él y en último término de Chopin, deriva una nueva escuela, el impresionismo, que parece destinada a enfrentarse contra el nacionalismo tanto como contra la música sinfónico-poemática y el neoclasicismo centro europeos. Sin embargo, en el impresionismo francés alentaban, y con qué fuerza, gérmenes nacionalistas. Resucitar una música y una estética netamente francesas, frente a los excesos y las influencias del sinfonismo germánico, eran puntos básicos en el programa renovador de Debussy. Sólo que ahora lo nacionalista pretenderá fines más hondos, dentro de una estética refinada en último grado. El solo cultivo de temas populares, la simple apariencia física, externa, de música nacional ya no basta. Además de que a esta música, por su espíritu francesa hasta la médula, le repugnará toda localización en lo regional. Ni eso, ni la pretensión de remozar viejos principios formales, fórmulas de composición valederas para los clásicos de Viena que las crearon, pero que constituyan auténticos lechos de Procusto para las necesidades de la nueva expresión. Tenía ésta que crearse sus propias formas, muy lejos de las consagradas y caducas de la obertura, el concierto, la suite, la sinfonía y la sonata instrumental.

* * *

Debussy y los músicos afines a su actitud, habían de reñir sus primeras batallas dentro de la misma Francia. En este país, como en Italia y España, un nacionalismo tardío había empezado por impulsar la creación de un teatro lírico opuesto a la omnipotente tiranía del operismo italiano del siglo romántico. Lo alcanzado por Gounod, Saint-Saëns, Massenet y Bizet en la ópera cómica francesa se prolongó, con más singulares caracteres nacionales, en sus suites y cuadros sinfónicos. Lalo en sus sinfonías folklóricas, Chabrier en sus «Piezas Aldeanas» para piano, en su «Bourrée Fantasque» y en su fantasía orquestal «España», habían apurado rápidamente las posibilidades del peculiar nacionalismo francés, sobre temas propios o extraños. Adolfo Salazar, en un reciente libro (2) afirma con razón: «El sentimiento nacional recorre en Francia en pocos años, las etapas señaladas para ese movimiento en otros países: alusión a lo folklórico, que es una etapa muy breve en Francia, porque los caracteres de su cultura tradicional son más fuertes en acentos nacionales que el canto regional mismo, lo cual hace que sus compositores apenas tengan que acudir a este expediente *que no es natural de ese país*, sino que era una importación romántica. En seguida, coincidentemente con esa primera etapa, el deseo de hallar formas convincentes más firmes de perfiles que la rapsodia,

(2) «Síntesis de Historia de la Música». Editorial Losada. Buenos Aires.

género que el francés no ha cultivado apenas más que en su ínfima condición de «pout-pourri», y esto en la música ligera. Rápidamente, como es lo propio de los países de hondas raíces culturales autóctonas, lo nacional se eleva en Francia a un plano universal». Esta universalidad es plenamente alcanzada por el impresionismo mientras, en el ala opuesta, los seguidores de Vincent D'Indy y su «Schola Cantorum» porfían por volver a una etapa retrasada de nacionalismo en sus sinfonías y poemas sobre el folklore de algunas provincias francesas. Debussy consigue imponer un arte tan francés desde sus raíces, que no perderá lo esencial de sus acentos ni aun cuando cultive motivos españoles o nacidos en tierras muy lejanas de las fronteras naturales de Francia. El sentido de lo nacional, en las escuelas que surgen en torno al Mediterráneo, no tarda en recoger lo aportado por Debussy para encaminarse por esa etapa inédita de nacionalismo que opondrá al regionalismo romántico sus aspiraciones de universalidad.

En España sobre todo, el campo se hallaba preparado para recoger con provecho la siembra debussysta. El nacionalismo español que, ya en 1890, fué definido por Felipe Pedrell como una pretensión de asimilar «las esencias de aquella forma ideal, puramente humana, que no pertenece exclusivamente a nacionalidad alguna, a la vera de nuestros jardines meridionales», encontraba en la obra del maestro francés mucho más que simples sugerencias. Albéniz, en su «Iberia» (1905 - 1909), rebasa con el más amplio espíritu las primeras metas hacia el renacimiento de la música española. De su primera manera, fundada en el empleo de temas populares con fines anecdóticos o pintorescos, muy cerca de la posición adoptada por los pianistas del salón romántico, salta a la obra que habrá de representarlo con títulos más altos ante el mundo de su época. Sobre los cuatro cuadernos de piezas para piano de la «Iberia» refluyen tanto como las enseñanzas de Pedrell, que fué su maestro, sus experiencias del París en que se ha impuesto el debussismo. Algo muy semejante ocurre con otro discípulo de Pedrell: Enrique Granados. En su suite «Goyescas» (1912 - 1914), con una leve ironización romántica, se persiguen fines parecidos (3). Las «Noches en los Jardines de España» (1909 - 1915) de Manuel de Falla, suponen la integración definitiva de giros melódicos, ritmos y armonías extraídos del folklore español o recreados sobre sus peculiaridades idiomáticas, en la más alta categoría de música artística. En palabras que se nos hacen singularmente ilustrativas del proceso por el cual pudo lograrse cuanto esta composición significa, el propio Falla ha declarado: «Debussy completó en cierta medida lo que la obra y los escritos de Pedrell nos habían revelado sobre las riquezas modales contenidas en nuestra música natural y sobre las posibilidades que de ellas se desprendían. Pero mientras que el compositor español hizo empleo en una gran parte de su música del documento popular auténtico, se diría

(3) Las «Goyescas» para piano fueron más tarde instrumentadas por su autor y sirvieron de base al desarrollo de la ópera del mismo nombre. Como es sabido, esta ópera se estrenó en el Metropolitan Opera House de Nueva York, en 1916.

que el maestro francés se ha separado de él para crear una música propia que no conserva de aquélla que la ha inspirado más que la esencia de sus elementos fundamentales».

Manuel de Falla, en las «Noches en los Jardines de España», también crea una música propia, cuyos elementos fundamentales se hunden en la entraña de lo popular andaluz para expresarse con una universalidad de acentos inigualada por ningún otro músico nacionalista. Hasta la meta que significa esta obra, se extiende la influencia del debussysmo sobre las manifestaciones de vanguardia dentro de la tendencia que nos ocupa. A partir de las «Noches», el idioma de Falla se irá despojando de todo localismo. «El Amor Brujo», «El Sombrero de Tres Picos», «El Retablo de Maese Pedro» y el «Concierto para Clavecín», señalan los hitos de esa línea ascendente por la cual la renacida música de España se une a la rusa de Strawinsky, la magyar de Bartok y Kodaly, la checa de Martinu y la italiana de Casella o Malipiero para determinar la más ambiciosa conquista de los movimientos basados en la música vernácula. Superados los restringidos fines que le trazaron los románticos, el nacionalismo musical volvía por los fueros de una objetividad en la expresión, de un sentido tan riguroso como poco esquemático de la forma, una tal compenetración entre los elementos estéticos y técnicos de este arte que, dentro de la música contemporánea, su vitalidad y madurez sólo podía hallar un paralelo con el clasicismo mejor logrado de otras épocas.

* * *

Si las corrientes nacionalistas en los países del mediodía de Europa queman sus etapas con la rapidez que hemos señalado, en Chile, en la región más apartada de la inmensa América, el proceso se efectúa con la celeridad del rayo y en la obra de un solo compositor, llamado a contarse entre los más representativos del país. A Pedro Humberto Allende nadie podrá disputarle este título, entre los demás que le ha merecido su obra de compositor.

A grandes rasgos, la cultura musical en la mayoría de las naciones sudamericanas, por los días en que empiezan a madurar los frutos de sus recién conquistadas independencias, se desenvuelve bajo la égida de la ópera de Italia. En Chile se producen a fines del Siglo XIX y hasta en los primeros años del nuestro, intentos aislados de crear una ópera nacional. «La Telésfora» de Aquinas Ried, «Caupolicán» de Remigio Acevedo y «Lautaro» de Heliodoro Ortiz de Zárate, constituyen los principales aportes hacia la aclimatación en estas tierras de un género que la experiencia ha demostrado no es el más apto para la expresión musical de los pueblos hispánicos. En cuanto al sentimiento nacional se refiere, estas óperas son chilenas tan sólo por sus argumentos, tomados de la historia nacional, y por el hecho de haber sido escritas por músicos del país. En todo lo demás mantienen una fidelidad absoluta a sus modelos de importación. Hasta se encuentran escritos sus libretos en italiano o

en traducciones del español al italiano. Así lo exigía la tiranía de los tiempos. (4).

No valdría la pena, para la finalidad que en este ensayo se persigue, citar esa efímera tentativa operil, que apenas tiene repercusiones en el desarrollo de la música artística de Chile, si no considerase interesante de realzar el hecho de que en este joven país, como en España y Francia, los más cercanos a su espíritu entre los europeos, el nacionalismo musical ofrece sus primeros tímidos brotes en el teatro lírico; es decir, en el área dominada por la más opresora de las influencias extrañas desde mediado el Siglo XIX.

En España los esfuerzos de Pedrell, Bretón y Chapí por crear la «ópera nacional», fracasan. Mientras adquiere nuevo brillo y lozanía el teatro de costumbres populares con música: la «zarzuela chica». En Chile, cuanto se hace por animar un teatro lírico de vastos alientos, ni siquiera llega a engendrar a su margen el sustituto de las tonadillas representadas, en boga durante el Siglo XVIII y comienzos del XIX.

Situadas así las cosas, cuando se abre el Siglo XX, la avidez de conocimientos musicales que mantienen las sociedades de conciertos, prolongación de las antiguas filarmónicas, permite que lleguen al país algunos pálidos destellos de la agitada vida musical europea. Sobre los jóvenes músicos, como es lógico, la inquietud que producen se centuplica. Las primeras composiciones de Claude Debussy que llegan a Chile son devoradas febrilmente por aquellos de más amplio espíritu y sensibilidad más aguda. Pedro Humberto Allende es uno de los que mejor comprenden la importancia que tendrá el arte de Debussy para la renovación del ambiente sobrecargado que dejaron los románticos.

Allende había recibido su primera educación musical en el Conservatorio Nacional de Santiago. De todos sus maestros, el que ejerció sobre él mayor influencia fué don Luis Esteban Giarda (5), profesor italiano que se había establecido en Chile hacía algunos años, quien transmitió a su discípulo un acabado oficio de compositor. Pero esto no bastaba a la inquietud del músico chileno. Allende no tardará en contarse en el número de los artistas que en tal hora, en los más apartados rincones del mundo, se defienden contra «lo aprendido», contra «lo viejo», para lograr una expresión propia a tono con las preocupaciones del momento.

(4) «La Telésfora» de Aquinas Ried es la única con libreto en castellano. Ignoramos si «Caupolicán» o «Lautaro», primera de una trilogía de óperas sobre episodios de la Historia de Chile, se plegaron a las exigencias de un idioma extraño por buscar un más fácil acceso al escenario del Teatro Municipal de Santiago, donde por aquellas fechas hubiera sido inconcebible oír cantar en otra lengua que en la del Lacio.

(5) Luis Esteban Giarda, nacido en Cassolnovo en 1868, estudió en el Conservatorio de Milán. Fué después profesor del Instituto Musical de Padua, desde donde pasó al Conservatorio de Nápoles y, al fin, al de Santiago de Chile. En este centro desempeñó las cátedras de Armonía y Composición, además de ser nombrado Sub-Director por un tiempo. En la actualidad es miembro académico de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

La intuición del arte impresionista en toda su formidable reserva de futuro, sobre aquellas obras de Debussy que en Chile se difunden en los primeros años del siglo, (6), el presentimiento de cuantos logros están reservados al nacionalismo español, por algunos escritos de Pedrell que caen ante sus ojos, determinan un completo cambio de rumbo en su obra, cambio de rumbo que, aun antes de esos contactos que señalamos, Allende se esforzaba por encontrar llevado de necesidades internas de su estilo. De esta manera y por razones muy semejantes a las que mueven a los músicos españoles de aquel momento, pasa Allende de «sus primeras composiciones de acentuada reverencia a las sugerencias escolásticas, a una rebusca individual dirigida al folklore criollo. Se liberta de los pensamientos de tendencia abstracta, filosófica o del lirismo sentimental, caros al «clasicismo» romántico, heredero de los grandes campeones del Siglo XIX en Alemania, para ir hacia la expresión de sentimientos más sencillos, más humanos, a buscar la expresión de su pueblo» (7). Este derrotero en la obra de P. H. Allende va, de sus primeros «Estudios», «Preludios» y «Sonatas» para piano, a sus «Tonadas de carácter popular chileno» (1915 - 1922) para el mismo instrumento. Sus composiciones orquestales «Escenas Campesinas Chilenas» y «La Voz de las Calles» pertenecen a la época de completa afirmación de su estilo.

La influencia que Felipe Pedrell pudo ejercer sobre Pedro Humberto Allende a través de sus escritos, se hizo más intensa y directa cuando el músico chileno conoció, en uno de sus viajes a Europa, al compositor español. Una admiración fervorosa, facilitó el más cordial de los encuentros. Desde entonces, la sincera amistad de ambos artistas quedó establecida sobre bases inquebrantables. En correspondencia, que sólo la muerte de Pedrell interrumpiría, éste pudo saber de las inquietudes y los logros con que proseguía su obra el músico de aquel lejano país tras de los mares. Los primeros apuntes de las «Escenas Campesinas Chilenas» se sometieron a la consideración del animador del nacionalismo español antes de que alcanzasen su forma definitiva. Pedrell no podía sino saludar con entusiasmo a este nuevo brote de teorías que él expuso y sostuvo con tanto ardor. El folklore chileno, en esta auténtica «voz de los campos», se emplea para el desarrollo de una composición que de él deduce sus elementos armónicos, rítmicos y expresivos. En lo formal, los tres tiempos de que constan las «Escenas Campesinas»,—Hacia la era, A la sombra de la enramada, La trilla a yeguas—se desenvuelven con plena libertad, de acuerdo con un sencillo argu-

(6) Sería injusto no hacer aquí una breve referencia a la labor cumplida por los hermanos Alberto y Eduardo García Guerrero,—pianista y compositor el primero, conferenciante el segundo,—quienes hacia 1917, en una serie de recitales comentados, dieron a conocer en Chile junto a la obra de Debussy, composiciones de Cyril Scott, Maurice Ravel, Arnold Schönberg y otros músicos que por entonces no pasaban de ser valores muy discutidos en su misma patria. Los García Guerrero divulgaron también en Chile los «Cuadros de una Exposición» de Musorgsky.

(7) Carlos Isamitt. «El maestro P. H. Allende» Boletín Latino americano de Música. Montevideo. Uruguay. Abril de 1936.

mento que abunda en escenas pintorescas o descriptivas. Por las cuales la obra viene a ser, en cierto modo, una derivación del poema sinfónico post-romántico, de la misma manera que los «cuadros orquestales» de los nacionalistas franceses, rusos, checos o escandinavos.

La orquestación definitiva de las «Escenas Campesinas» se hallaba terminada en 1919. Un año después «La voz de las Calles», sobre pregones santiaguinos, es estrenada. 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. Los mismos que van cuajando en la realización de la sesie de sus doce «Tonadas de carácter popular chileno» para piano, que al ser ejecutadas en París por Ricardo Viñes, precisamente el pianista que ha puesto en circulación a los valores de la nueva escuela francesa,—Debussy, Ravel, Florent Schmitt,—junto a los de la española que renace,—Albéniz, Falla,—adquieren la categoría que merecen en la vanguardia del arte contemporáneo (8).

«La Voz de las Calles» y las «Tonadas» para piano pertenecen por completo a la última manera del nacionalismo que hemos considerado en este escrito. Pedro Humberto Allende situaba de esta forma a la música chilena de profunda raigambre popular a una altura que, tras de laboriosas especulaciones y de intentos no siempre afortunados, sólo habían conseguido las escuelas nacionalistas europeas de mayores impulsos. Un músico norteamericano, Nicolás Slonimsky, ha podido reivindicar para P. H. Allende en fecha reciente, (9) el título de «primer modernista de Chile», que desde hacía tiempo le fué discernido por la crítica europea y sudamericana. En el análisis detenido que Slonimsky hace de las obras del maestro chileno, la «integración del folklore musical en una moderna escritura pianística», los «envolvimientos de las melodías en armonías atractivas y su allanamiento en una forma establecida», (en este caso, la de tonada chilena), el enriquecimiento del sentido de la tonalidad por «aprovechamiento de las sugerencias modales de la música popular», son destacados como las beneficiosas consecuencias que el arte de Allende recoge de su evolución, «desde una primera fase de impresionismo nacionalista hacia una escritura más objetiva y abstracta».

Rebasa de los límites de este ensayo considerar la producción de Allende posterior a sus conquistas en el campo del nacionalismo. Sin embargo, no nos resistimos a señalar que en composiciones como

(8) Las «Doce Tonadas» se editaron por la Casa Maurice Sénart de París. El maestro Allende tiene compuestas otras varias tonadas, aún no impresas. Algunas de las obras de este carácter han sido orquestadas por su autor e interpretadas con brillante éxito.

(9) Nicolás Slonimsky. «Pedro Humberto Allende, first modernist of Chile». Ensayo publicado en la revista «Musical America». Nueva York, 1942.

el «Concierto para violoncello y orquesta» (1915), en el «Cuarteto para cuerdas» (1926) o en su recientemente estrenado «Concierto para violín» (1941), sin que en ellos existan referencias al folklore de su patria, mucho de la sobriedad expresiva de este país, de su recogida y fría nostalgia, se hace presente con rasgos inconfundibles. Para quien haya penetrado a fondo en el alma de este pueblo, los perfiles de su chilenidad son evidentes. ¿Pertenece tal vez estas obras a esa última manera de clasicismo con raíces en lo nacional, de que es tan acabado ejemplo el españolísimo «Concierto para clavecín» de Manuel de Falla?

Audiciones escogidas:



Obra: La Voz de las Calles, poema sinfónico

Intérpretes: Orquesta Sinfónica de Chile, Luis Herrera de la Fuente (dir)

Lugar/fecha: Teatro Astor, 06/03/1960

Ocasión: Temporada Oficial, 5º Concierto

Compositor: Pedro Humberto Allende Sarón

[Volver](#)