

**REVISTA  
MUSICAL  
CHILENA**

**PUBLICADA POR EL  
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL**  
*Universidad de Chile*

**5**

---

**SEPTIEMBRE 1945**

# INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

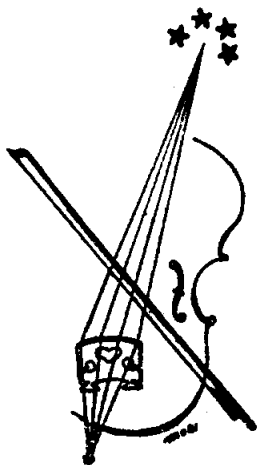
Junta Directiva

**Presidente:** Domingo Santa Cruz, Decano de la Facultad de Bellas Artes y Jefe de Extensión Artística de la Universidad.

**MIEMBROS:** Samuel Negrete, Director del Conservatorio Nacional; Enrique Soro, Delegado del Consejo Universitario; Alfonso Bulnes, Delegado del Consejo Universitario; Jorge Urrutia Blondel, Delegado de la Facultad de Bellas Artes. Próspero Bisquertt: Gerente.—Armando Carvajal: Director de la Sinfónica de Chile.—René Amengual: Director de Música de Cámara.—Ernesto Uthoff: Director de la Escuela de Danza.—Secretario: Alfonso Izzo P.

*Todos los trabajos publicados en esta revista son originales e inéditos. Su publicación, sin citar la procedencia, se halla prohibida y será perseguida conforme a las disposiciones de la ley.*

**Instituto de Extensión Musical - Sección de  
MUSICA DE CAMARA**



**CONCIERTOS DEL MES DE  
SEPTIEMBRE:**

**CONCIERTO A DOS PIANOS**

por

**HERMINIA RACCAGNI**

y

**GERMAN BERNER**

Recital de

**HUGO FERNANDEZ**

**Y CONJUNTO DE CAMARA**

Recital de clavecín por

**ELENA WAISS**

Sonatas para viola por

**ZOLTAN FISCHER**

**MUSICA Y MUSICOS**

**Los más grandes músicos y sus mejores  
Biografías**

- LA VIDA ROMANTICA DE FEDERICO CHOPIN,**  
por Miguel Raux Deledicque. Con un índice  
fonográfico preparado por J. M. Puente..... \$ 55
- LA VIDA TORMENTOSA Y ROMANTICA DE  
BEETHOVEN,** por R. Specht ..... ,, 50
- WAGNER. El genio creador a través de sus obras,**  
por Eduardo Schuré ..... ,, 50
- SCHUMANN. Su vida romántica; Ansiedades ar-  
tísticas y su Diario Intimo,** por Eugenia  
Schumann..... ,, 50
- LA VIDA DE SCHUBERT,** por Paul Landormy.  
Traducción de Ricardo Baeza..... ,, 80

**LIBRERIA DE LA EDITORIAL CULTURA**

Huérfanos 1165, entre Bandera y Morandé, frente a la  
Galería Alessandri

Casilla 4130

Teléfono 81291

# RADIO - FONOGRAFIA DEL PASAJE

PASAJE MATTE 25

FUNDADA EN 1916



Todas las obras de los grandes maestros de la música las encontrará siempre Ud. en esta casa, que desde hace más de 25 años se ha especializado en el ramo.



---

Música y toda clase de instrumentos los encontrará en

## CASA AMARILLA

SAN DIEGO 128 -:- TELEFONO 83483

---

---

UNIVERSIDAD DE CHILE

MUSEO DE  
**ARTE POPULAR**

CERRO SANTA LUCIA - TERRAZA DE  
HIDALGO

(Subida por la calle Merced)

SECCION BOLIVIANA  
A LA VISTA

Máscaras rituales, cestería, alfarería,  
miniaturas, instrumentos musicales  
indios, etc.

**HORARIO:**

de 10 a 12,30 en la mañana  
de 2,30 a 5,30 en la tarde

**ENTRADA LIBRE**

# REVISTA MUSICAL

DIRECTOR: VICENTE SALAS VIU

SECRETARIA: *Filomena Salas*

AÑO 1.

*Santiago de Chile, Septiembre de 1945*

N.º 5.

## NÚMERO DEDICADO A P. H. ALLENDE

### SUMARIO

#### EDITORIAL:

<i>El Premio Nacional de Música . . . . .</i>	3
PEDRO HUMBERTO ALLENDE.— <i>APUNTE BIOGRÁFICO . . . . .</i>	5
E. LIRA ESPEJO.— <i>Raigambre popular en la expresión de Allende. . . . .</i>	8
V. SALAS VIU.— <i>Allende y el nacionalismo musical. . . . .</i>	15
DANIEL QUIROGA.— <i>Las «Doce Tonadas» para piano. . . . .</i>	25
CARLOS ISAMITT.— <i>La música sinfónica y de cámara. . . . .</i>	32
RENÉ AMENGUAL.— <i>La música vocal . . . . .</i>	37
LOS MÚSICOS CHILENOS OPINAN SOBRE P. H. ALLENDE. . . . .	48
GASTÓN O. TALAMON.— <i>Allende y la música americana. . . . .</i>	57
I. PEREIRA VALDÉS.— <i>Allende en el Uruguay. . . . .</i>	60
LOS GRANDES MAESTROS Y LA OBRA DE P. H. ALLENDE. . . . .	62
CATÁLOGO DE OBRAS DE ALLENDE . . . . .	66

#### CRONICA

<i>Informaciones y noticias . . . . .</i>	71
<i>Conciertos . . . . .</i>	77
<i>Actividad musical en el extranjero. . . . .</i>	86

EDICIONES MUSICALES . . . . .	91
LIBROS APARECIDOS . . . . .	92
REVISTA DE REVISTAS. . . . .	93

## EDITORIAL

### EL PREMIO NACIONAL DE MÚSICA

**E**n virtud de las disposiciones de la Ley 7368, de 9 de Noviembre de 1942, debida muy especialmente a la diligencia de don Armando Rodríguez Quezada, miembro de la Cámara de Diputados, se ha otorgado en el presente año el primer Premio Nacional recaído en un compositor de música. El hecho es digno de ser destacado y señalado de un modo especial, por cuanto es la primera vez que en nuestra historia las artes musicales vienen a aparecer unidas en una acción del Estado, destinada a fomentar la creación nacional literaria, plástica y musical.

En nuestro sistema de creciente intervención estatal en la protección de la cultura, no se había establecido aún el paralelo entre las diversas actividades intelectuales en lo que respecta a premios de estímulo y así, frente a repetidos concursos para escritores abiertos por algunos ministerios, las universidades y entidades municipales y frente a los salones oficiales de artes plásticas, las exposiciones municipales y los premios y certámenes particulares, nada ha existido en que los compositores puedan encontrar un estímulo seguro y de consideración en su actividad.

El premio discernido en este año, otorgado al eminente compositor Humberto Allende, marca el principio de un favorecimiento de la creación musical. La suma concedida, si no es suficiente, como lo fuera en premios nacionales dados en otros países, para asegurar una tranquilidad futura al artista honrado con ella, no es, por otra parte, una recompensa insignificante y en los anales de nuestra vida musical señala la más alta recompensa concedida en Chile a un músico.

Humberto Allende, como queda evidenciado en las páginas de este número, representa uno de los valores fundamentales de la escuela de compositores chilenos que ya preocupa a los medios de otros países. Junto a Enrique Soro, su ilustre contendor en esta oportunidad, quien, en una petición del Jurado debió obtener un

---

premio ex-aequo, representa una concepción moderna de la técnica a la vez que la primera tentativa sería de valorizar lo que podríamos señalar como más característico dentro de la expresión musical visible en el pueblo chileno. Nuestra Revista se asocia al homenaje que el premio significa y se adhiere en forma calurosa al testimonio de reconocimiento nacional involucrado en esta distinción.

No creemos, sin embargo, que debemos dejar pasar esta oportunidad de la concesión por primera vez de un premio nacional de música, sin señalar un aspecto de la Ley que ya la Facultad de Bellas Artes acordó observar al Gobierno, con el aplauso unánime de los compositores. Esto es, la poca frecuencia con que el Premio Nacional vendrá a ser concedido a un artista perteneciente al campo de la música. Y esto más aún, si se considera que el texto de la Ley no hace clara distinción entre compositores, ejecutantes o investigadores que hayan consagrado su vida al cultivo de nuestro arte.

Frente a un premio de literatura que se ha estimado necesario otorgar anualmente, viene a establecerse un premio anual repartible en forma trienal entre las artes plásticas, la música y las artes teatrales. Curiosa resolución es ésta en que todavía vemos en nuestro Parlamento un claro resabio de esas ideas jerárquicas acerca de la cultura que antes eran dogma de fe y cuya sola discusión habría significado un desacato a la inteligencia.

¿Hay algo que justifique el otorgamiento de un premio de literatura anual frente a una distinción cada tres años otorgada a la música? ¿Existe una razón ideológica o hay siquiera una cuestión numérica en esta curiosa disposición de la Ley? Los literatos se reparten en muchas ramas y no menos variada es la actividad de un pintor respecto a la de un escultor o la de un compositor respecto a la de un director de Orquesta, que la de un novelista frente a un ensayista o un poeta. Tal vez es aún mucho más diversa la variedad de actividades dentro de las artes no literarias. La Ley, sin embargo, no lo ha estimado así y ha consagrado una desigualdad odiosa contra la cual debemos estampar el desagrado de los músicos.

Humberto Allende ha obtenido un legítimo triunfo al recibir su premio, no hay razón para que, habiendo compositores de valía, debamos reconocer que sólo en tres años más podremos honrar a otro de nuestros co-creadores con igual distinción. La Revista Musical Chilena representa en estas páginas ante nuestro Parlamento la necesidad de extender la ley 7368 a un reconocimiento más generoso de la actividad artística y establecer la concesión de premios anuales destinados a los músicos chilenos. En ello se adhiere a la iniciativa de la Facultad de Bellas Artes, que estima oportuna y de entera justicia.



# PEDRO HUMBERTO ALLENDE

## NOTICIA BIOGRÁFICA

**P**edro Humberto Allende Sarón, nació en Santiago de Chile el 29 de Junio de 1885. En 1899 ingresó al Conservatorio Nacional de Música, obteniendo los títulos de profesor de violín, en 1905; y de Armonía y Composición, en 1908. A fines de 1910 fué comisionado en Europa por el Gobierno de Chile para estudiar los métodos sobre enseñanza musical y su organización en los establecimientos de educación primaria y secundaria. En vista del éxito obtenido en esta labor, el Gobierno de Chile le encargó una misión similar en los años 1922 y 1932, la que se extendió también a los países sudamericanos.

Quizás uno de los aspectos más interesantes de la carrera de este compositor, y que constituyó uno de los derroteros por los que encauzó su producción musical, fué el conocimiento que trabó con la música popular chilena. Dentro de ella, el maestro Allende tomó contacto con el folklore araucano por intermedio de un viejo y ciego mapuche, Juan de Dios Ñancu, quien se la hizo conocer por medio de su trutruca. Incitado por el interés que en él despertó esta música, se decidió a recorrer el sur de Chile, especialmente las regiones de Nueva Imperial, Boroa y Lepe, lugares en los que residen los araucanos. Después de arduas tentativas, logró que lo acompañara a Santiago un grupo de músicos mapuches, con el fin de grabar sus composiciones. La Casa Víctor imprimió cuatro matrices de discos que se llevaron a los Estados Unidos para realizar las grabaciones.

En su segundo viaje a Europa comisionado por el Gobierno, Allende hizo oír estos discos en la Sorbonne de París. Despertaron tal entusiasmo, que la famosa Universidad ofreció proseguir haciendo estas grabaciones, en el caso de que no lo hiciera el Ministerio de Educación de Chile. P. A. Allende declinó el ofrecimiento, por patriotismo. En un homenaje a P. Humberto Allende, organizado por entonces en París por la «Revue Internationale de Musique et de Langue», asistieron etnógrafos y musicólogos de todo el mundo. Allende aprovechó la presencia de estas personalidades para hacer llegar, por intermedio de ellas, colecciones de las mencionadas grabaciones a los más importantes museos etnográficos de Europa y América.

Paralelamente a esta labor de divulgación folklórico-artística, el maestro Allende prosiguió en la elaboración de obras de carácter pedagógico. Productos de esta labor lo constituyen las «Rondas Infantiles», editadas por la Casa Giulio Ricordi; una «Colección de piezas para diferentes grados del estudio del piano», editada por la Casa Sénart, de París; «Piezas para violín», editadas por Carisch und Jänischen, de Leipzig, además de métodos de composición y armonía y para la enseñanzas del canto escolar y muchos otros. Especial interés tiene su «Metodología original para la enseñanza del canto escolar», obra ésta rubricada por su título de Profesor de Música Vocal, otorgado por la Universidad de Chile, en 1922.

En este mismo año de 1922, en el mes de Diciembre, tuvo lugar

---

en la Unión Ibero Americana de Madrid, un concierto de música chilena, que fué presentado por el compositor español Tomás Bretón, por aquellas fechas director del Conservatorio de Madrid. En este concierto se ejecutó, no sólo música de Allende, sino también obras de los principales músicos chilenos. La interpretación estuvo a cargo del Quinteto «Hispania», siendo precedida por una conferencia informativa sobre el movimiento musical en Chile, que dictó Pedro Humberto Allende. A su vuelta a París, a comienzos de 1923, Allende contribuyó a la fundación de la «Académie Internationale de Beaux Arts», de París.

En 1927 recibió del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual de París, una invitación para tomar parte en el Congreso de Artes Populares que, patrocinado por la Liga de las Naciones, debía celebrarse en Praga, el año siguiente. En conocimiento de esta invitación, el Gobierno le dió la representación del país ante dicho Congreso. Durante la celebración del Congreso de Artes Populares de Praga, se le honró con la vicepresidencia de la sección musical, y se le designó miembro permanente de la Comisión Internacional de Artes Populares, dependiente del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual de París.

En las sesiones del Congreso, el maestro Allende presentó el arte popular chileno en sus más variadas manifestaciones, incluyendo el arte aborigen, tanto plástico como musical. Presentó asimismo música araucana, cantos populares chilenos y algunas composiciones suyas para piano, entre ellas las «Tonadas». Finalmente fué designado miembro de la «Comisión para proponer la fundación de una bibliografía científica de la canción popular». A una sugerencia suya se organizó la «Comisión Permanente de Artes Populares» y la «Comisión Internacional de Artes Populares», como continuación de las labores emprendidas en aquel primer Congreso Internacional de Artes Populares.

Se dirigió después a Hungría para conocer el Conservatorio de Budapest, uno de los primeros del mundo. Visitó el famoso Museo Etnográfico de dicha ciudad, en el cual están representadas las artes populares de cada país. Estudió con sumo interés los trabajos de Bela Bartok, sobre la investigación y clasificación del folklore. De Hungría pasó a Austria, para estudiar la organización de la Academia Superior de Música de Viena. Realizó estudios similares en Checoeslovaquia y Francia. Estudió la organización de los museos de discos de Berlín y Budapest. En esta jira visitó también Inglaterra, Italia y Bélgica.

En 1929 fué invitado por la Diputación de Barcelona para que, en su calidad de Huésped de Honor, ejecutara una de sus obras sinfónicas, en los conciertos dados en el Palacio de la Música, durante la celebración de la Exposición Internacional de Barcelona. Fué interpretado su poema sinfónico «La voz de las calles», que fué muy elogiado por la crítica. En 1930, durante la misma Exposición Internacional, dió a conocer en la Fiesta de la Raza, sus estudios e investigaciones folklóricas, que tan cálida acogida tuvieron en París.

---

En 1932 fué invitado por el Gobierno de Uruguay para dar dos conciertos de sus obras y conferencias sobre «Arte popular chileno» y «Metodología del Canto Escolar». Nuevamente visita Montevideo en 1939, esta vez contratado por el Ministerio de Instrucción Pública de Uruguay. Da una serie de conferencias sobre la enseñanza del canto coral y la enseñanza musical en las escuelas. Estas conferencias se realizaron en los Institutos de Enseñanza Primaria, Secundaria y Normal de la capital uruguaya. Dió a conocer ampliamente su «Método original de iniciación musical» y dictó clases en presencia del profesorado. De vuelta de esta jira se dedica íntegramente a la enseñanza de la composición en el Conservatorio Nacional de Santiago.

Su labor de compositor no se vió aminorada por estos extensos viajes. Tuvo así la posibilidad de presentar la mayoría de sus obras principales en Europa y América. De ellas hay que destacar las «Escenas Campesinas», que tan elogiosos comentarios despertaron en el público y la crítica; su «Concierto para violoncello y orquesta», que causó la admiración de Debussy; sus «Doce Tonadas para piano»; sus «Tres Tonadas para gran orquesta», y en general, toda su música de cámara para coros, canto y piano y conjuntos instrumentales, que en gran parte ha sido editada, no sólo en Chile, sino también en el extranjero. No en vano fué designado el maestro Allende colaborador de las Ediciones de «Morceaux Choisis», de Carisch und Jänischen, de Leipzig; de las Ediciones Miralles y Astort, de Barcelona; y de las Ediciones de Maurice Sénart, de París.

Entre otras designaciones, cabe destacar su calidad de miembro de la Sociedad Folklórica de Kharkow, URSS; miembro de la International Society of Composers; miembro de la Panamerican Association of Composers, de Nueva York y miembro de The International Society for Contemporary Music, de Londres. En 1941 fué designado miembro Honorario de la Academia de Bellas Artes de San José de Costa Rica.

Como profesor, aparte de los cargos citados, P. H. Allende, ha sido designado: en 1908, profesor de violín de la Escuela Normal de Preceptores N.º 1 de Santiago; en 1928, catedrático de armonía y composición en el Conservatorio Nacional; y para los puestos de profesor de música en la Escuela Normal José A. Núñez y en los Liceos de Aplicación, Valentín Letelier, José Victorino Lastarria y Javiera Carrera.

# RAIGAMBRE POPULAR EN LA EXPRESION DE ALLENDE

P O R

*E Lira Espejo*

**T**odo se ofrece a manos llenas y ni siquiera sabemos recibir. La riqueza se brinda por todas partes y cada minuto del más pobre instante, con tan noble y generoso señorío, pero nunca aprendemos a atraparla cautelosamente. Esta dádiva encendida de potencias vitales busca un reino de belleza, de espíritu y humildad, para fructificar.

El hombre aislado sin querer detenerse, ciego y sordo a la vez, viviendo entre millares y millares de hombres aislados, ciegos y sordos los unos como los otros. Por donde pasa, por el amplio camino que transitan todos los hombres, una huella estéril, anónima y malsana, queda; despidiendo un aire cargado de corrupciones que ataca violentamente la suela de los zapatos de aquellos que encienden de luz sus ojos o llenan gloriosamente de sonoridades sus oídos. Pero no son las únicas víctimas, porque los niños con su sabrosa alegría, con su pureza de humildad y sus pequeñas manos temblorosas de frío y esperanza, sienten el golpe del aire malsano que despidе el camino y que ha de cercenar lo más bello de sus posibilidades.

Y cada minuto del más pobre instante brinda riquezas a manos llenas.

Allí está el paisaje y su esplendor y allí están todos los pobladores del paisaje, donde cada árbol parece un señor en sus dominios y cada hoja y cada flor pequeña, vocean una lección de júbilo emocionante, de alegría sin límites, de materia inédita. Si el hombre, en vez de estar aislado, con las torturas de sus limitaciones diarias, se encontrara solo consigo mismo en soledad, pero no en aislamiento, y rompiera con la navaja del espíritu los velos que cubren sus ojos y sus oídos, quedaría atónito frente al mundo que lo rodea. Admirado ante la profundidad del azul del cielo; deslumbrando sus ojos la luminosidad cotidiana que cada noche se refugia en los rincones de la oscuridad para decorarla de estrellas y luz. La casa humilde de súbito tomaría entonaciones diversas y se penetraría en un mundo más humano en que el hombre alcanza significación de hombre. Y al transitar por el amplio camino de todos los hombres, con las torturas de sus limitaciones diarias, agregaría algo más, ahora que sus ojos y sus oídos están despiertos a plena anchura y el espíritu vibra violentamente, y ese algo más es siempre inicial de creaciones magníficas.

---

\* \* \*

Quiero imaginarme a un hombre nuestro, a uno de nuestros predestinados que tuvo ojos y oídos siempre despiertos, caminando lentamente por los caminos que llevan a lo más humilde y glorioso, a la dulzura y a la aspereza, donde reside ese pueblo chileno que amamos tiernamente.

Quiero imaginarme a Pedro Humberto Allende con su amplia melena y su cara beethoviana un tanto cobriza y con su espíritu de chileno tan noble como el más noble de los metales preciosos.

Quiero imaginarme al hombre para comprender al músico. Siempre atisbando en el pueblo para recibir lo que se brinda con generosa humildad. Allende sabe y lo que es mejor, lo ha comprendido desde el primer momento que no se puede falsear la realidad. Que existe una materia de pueblo con la cual se logra hacer música. Mas esta música al contener todo el pueblo transparenta sus dolores y sus júbilos, su caídas y sus esperanzas. No basta tomar esta materia de pueblo y con habilidad de artífice decorar una bien cimentada arquitectura sonora. Quedar en lo pintoresco, en el populismo que tanto dicen gustar aquellos que hablan de arte, con una autoridad que ellos mismos y para ellos se brindan, es no entender al pueblo, es ni siquiera haberlo visto, ni haber respirado la atmósfera candente de lo popular. El aire del pueblo ha venido a Pedro Humberto Allende y lo ha respirado a pulmones plenos. Lo ha sentido por amor infinito y por tradición. Familia de artistas, de músicos, en su casa siempre se ha respetado la mejor calidad y al lado de los clásicos venerados estuvo siempre la veneración y amor al pueblo.

La chilenidad en la obra de Allende no es sólo el uso al modo popular de melodías, de cadencias, de ritmos o de particularidades usadas por el pueblo chileno. Es una identificación con el pueblo mismo. Sangre y cielo, ingenuidad y angustia, que aclaman lo mejor de Chile transformado en música.

\* \* \*

Allende entra en la música cuando Chile estaba ausente de la música.

El chileno y para identificarlo bien, el hombre del pueblo, inicia sus luchas de reivindicaciones y afirma su derecho de vivir en un mundo substancial y humano, y de intervenir con derechos y deberes en lo propio, en este Chile de sus querencias. El ansia, aún latente de cultura del pueblo chileno, es un firme propósito de su defensa.

Es en estos momentos cuando entra en la música nuestra, Pedro Humberto Allende y busca sus substancias en las substancias del pueblo y su material en los materiales del pueblo y su decir en los decires populares. Allende, que se sabe de los mejores, comprende que la única aristocracia auténtica de Chile, está en el pueblo.

El nombre de Pedro Humberto Allende, me trae siempre el recuerdo de otro de los grandes maestros de Chile, don Juan Francisco González. Nadie en la pintura, ha amado a la tierra chilena y sus dones con más calor que él. Sus cuadros son pedazos de chilenidad y de lo más propio de nuestro espíritu.

Hace poco en esa bendecida tierra de Colombia, en el taller de un hombre nacido en Yugoslavia que conoce, siente y quiere lo nuestro, el pintor Rokho Matjasic, contemplábamos algunas telas de Juan Francisco González. Nunca la tierra mía y sus cualidades afloró con más estremecimiento de sangre viva, en mi ausencia de años y años, como en aquel entonces. Esas flores delicadísimas y aquellas rosas transparentes al igual que la más tierna y pura frase infantil, aquellas frutas jugosas y matizadas con tanta ternura, y la casa humilde conteniendo todo el dolor y miseria del hombre, estaban rodeados de luz, de atmósfera, de vibración de espíritu, que le es sólo propio a Chile y a los suyos.

Este es también el espíritu que nutre la música de Allende.

Estos dos maestros tienen idéntica significación en la cultura chilena. Son en lo chileno inicial de dos caminos que se juntan en uno solo al encontrarse con el pueblo mismo.

\* \* \*

Encuentro en la música de Allende una angustia muy nuestra y de las más recia estirpe, como la encuentro en Juan Francisco González y como también se agita en Pezoa Véliz o en Pablo Neruda, los dos grandes poetas de Chile.

Un crítico de música, un joven supertécnico que sonríe protectoramente al referirse a Beethoven, detesta a Brahms y desprecia a Max Reger, este joven crítico de música me explicaba que toda esta interpretación mía, podía circunscribirse a un simple problema musical y más exacto a un simple problema armónico. Los críticos podrán afirmar la inestabilidad armónica en la producción de Allende; su predilección por el modo menor inverso, de tan deliciosa vaguedad, sus notas que dan vuelta, el uso tan expresivo de la apoyatura, la sexta agregada en sus acordes, el juego inesperado de sus cadencias y tantas y tantas otras cosas que los críticos saben utilizar como eruditos y distinguidos señores de la música. Pero la identificación de la música de Allende con lo popular chileno no puede someterse a disección.

La angustia de la música de Allende viene precisamente de su chilenidad. Esta angustia no es negación. Al contrario, afirmación. No es aislamiento, sino conciencia humana. Es la más noble y justa actitud, esta la del músico chileno. Reintegrarse al pueblo por sangre y voluntad. El que se haya detenido a meditar en algunas y todas, las principales obras de Allende, entenderá esto. Las «Tonadas para piano» tan sutiles de armonías, tan deliciosamente coloreadas con toques siempre finísimos, nunca estridentes, ni siquiera diferenciados, están definiendo un tono grisáceo, similar al de nuestro paisaje o a nuestro modo de ser, circunspectos y retraídos.

---

\* \* \*

De todos nuestros músicos, Pedro Humberto Allende es el que ha logrado con más acierto la interpretación musical del paisaje chileno. Penetra el paisaje acariciando su retina y se transforma en su espíritu en auténticas sensaciones musicales. Un ejemplo muy claro de mi afirmación son las «Escenas Campesinas». El paisaje siempre presente y dominando en los tres números de la obra. Aquí Allende, como en ninguna otra obra, revela un sentido pictórico y plástico más acentuado. La deliciosa coloración del primer trozo, «Hacia la Era», dibujada de animales y seres humanos, subrayada por los más ingenuos detalles, nos pintan un cuadro con trozo firme y paleta segura y riquísima. La alegría de la fiesta popular, «En la Ramada», el segundo número, o la luz deslumbrante de la «Trilla a Yeguas», confirman la preocupación característica del paisaje en la música del compositor chileno. Lo mismo podría afirmarse de casi todas sus Tonadas o del ambiente de «La voz de las calles», su poema sinfónico basado en los gritos de los vendedores callejeros y cuya intención es más bien psicológica. Pero la visión del paisaje, si pudiéramos decir, en Allende, es seccional, trozos de naturaleza enmarcados en determinados momentos. Se entusiasma con gozosa sensualidad ante la calidad del cuadro enfocado por su visión y lo transparenta con detalles de delicadísimos matices. Allí está el juego de sus relaciones armónicas tan pulcramente cuidado por el maestro. Allí reside lo expresivo de su música y allí reside el color.

Una vez en clase de composición, recuerdo que Pedro Humberto nos afirmaba, de organizar las cadencias, de estudiar con prolijidad las marchas armónicas de un trozo, porque ellas son el sustrato de la expresión.

Esta manera de enfocar el paisaje es otra similitud que encuentro entre Allende y Juan Francisco González. Ambos miraban el paisaje en lo humilde. Captan un instante que es a la vez tipo de todo nuestro paisaje y en todos los instantes. En las manchas bien matizadas—color en el uno, armonía en el otro—a veces poco definidas, emerge el objeto delineando su calidad. En Allende la melodía nunca es mantenida en orgía lírica, para subestimar los otros valores musicales. Al contrario, ella está subordinada a la armonía. La arquitectura armónica, mantiene el predominio vitalizador. La pintura de Juan Francisco González es siempre transparente. Recuérdense sus rosas y sus flores inmateriales o el prodigio de matices en las carnes de sus figuras. La música de Allende en su armonía y orquestación, desdena detalles preciocistas en favor de lo expresivo. No hay la luminosidad de las telas de don Juan Francisco. Se mueve la música en una gama más sutil de recursos, de tonos sin contrastes, fundiéndose los contornos. Todo ha sido buscado para servir esta finalidad. Recuérdese la predilección por el modo menor inverso y las escalas griegas. El constante modular de sus armonías, huyendo a veces de afirmación de la tonalidad. Sus ritmos irregu-

lares y la extraña presencia de cinco, siete y nueve octavos en la división. La utilización intencionada de apoyaturas que rodean el tono. Es decir, todo contribuye a evitar la repetición insistente y a mantener una sólida vaguedad en la percepción auditiva.

Gabriela Mistral escribió, con ocasión del estreno de «La Voz de las Calles» en Cuba: «Vuestra espléndida orquesta ha tocado la «Voz de las Calles», del músico chileno Humberto Allende. Quiero contar algo sobre el grande amigo a estos siete mil cubanos que me oyen y especialmente a los maestros que gustarán de saber algo del artista cuyo rostro no están viendo.

Allende es un hombre de media edad, de tipo más blanco que mestizo, pero tal vez, como yo, un hijo de truke de sangres. Su noble cabeza blanquea desde la juventud, y llevando desde los treinta años esa lumbrarada que junto con la expresión grave de su semblante, confiesa la pasión, la bienhechora pasión que ha consumido su carne que él le dió en pasto, y de la cual nace su obra entera.

Allende ha enseñado muchos años en nuestra Escuela Normal de Santiago. Creo que él, lo mismo que yo, se ha consolado en su arte de la pesadez de arenal que es la pedagogía. Pues como ustedes lo saben bien, amigos profesores, la pedagogía será siempre especie de geología calva, de rocoso peladero y es preciso plantar a mitad de ella oasis naturales y hasta artificiales, grupos de palmeras como las del Atlas, que refresquen la boca y no nos dejen morir asfixiados de arenas muertas. Los pedagogos franceses, que son los más humanos y los menos pedantes entre los pedagogos, acostumbran aconsejar a sus discípulos el crearse un «metier de côté», el oficio lateral y salvador que descongestione y alivie a esa profesión obesa.

Allende se ha salvado así y ha humedecido sus años con este rocío de la música, que viene del cielo y vuelve al cielo.

Hemos oído maravillados al 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.

Ah, que no sigan creyendo los artistas soberbios y equivocados el error de que la calle los aplebeya y de que el campo los cubre de abrojos y los salpica de feo fango.

Todo pueblo viejo es vellón fino, todo campesino es limpieza fragante. Una cosa es plebe, otra pueblo. La plebe vive adentro de las tres castas sociales.

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.

Tiren el miedo los que huyen del campo y la calle; tienten la aventura; hagan su regreso hacia el pueblo rústico y el pueblo civil. No se van a arrepentir».



\* \* \*

Por esos caminos que llevan a lo más humilde y glorioso, a la dulzura y aspereza, llegó Allende al pueblo y lo interpretó en su verdadera significación.

Desde muy niño oyó hablar del pueblo con respeto y emoción. En la casa de su padre, don Juan Rafael Allende, poeta de distinguida alcurnia, se fomentaba y estimaba, no sólo las inquietudes poéticas y literarias, sino allí se hacía también música de la mejor calidad y el folklore era preocupación sincera. Pedro Humberto Allende, desde muy temprana edad se acostumbró a admirar las fiestas populares en Navidad, en Año Nuevo o en los días nacionales y las canciones, tonadas y cuecas, le eran familiares. Esta inquietud ha de reflejarse más tarde en esas obras maestras que son las Tonadas para piano, en las Escenas Campesinas, o en La Voz de las Calles.

Si el paisaje y la alegría gozosa domina en las Escenas Campesinas, el dolor desgarrado, el grito de protesta contenido está latente en la Voz de las Calles. Este bellísimo poema sinfónico basado en los cánticos de 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 color 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 fuerza 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 me entrega algo tan propio, tan puro, tan integral y tan auténtico de mi pueblo como ninguna de aquéllas. Esta 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, este muchacho que no lleva otra credencial sino que sólo su talento, 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 Pezoa Véliz y Juan Francisco González, ayer; Pablo Neruda y Humberto Allende, hoy. Ellos creen en el pueblo que es el mañana.

# ALLENDE Y EL NACIONALISMO MUSICAL

P O R

*V. Salas Viu*

**D**e 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 norteros,—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 sifonismo 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 debussismo 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 márgen 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?

# LAS TONADAS PARA PIANO

P O R

*Daniel Quiroga*

«Que existan músicos petulantes que con todo el desenfado de la ignorancia más supina traten todo lo que se refiere a cantos populares de «chochees de vieja», o de cosa peor todavía, ni es de extrañar ni sorprende; pero que haya músicos con pretensiones de saber su arte y todos sus secretos, que anden dándole vueltas a la melodía de un canto popular durante una hora de experiencias y tanteos hechos, casi siempre, sobre el teclado del piano, sin encontrarle nada a la tal melodía es como para decir que esos pobres músicos son tan músicos como poeta aquel infeliz que cuenta las sílabas con los dedos...».

FELIPE PEDRELL, «Lírica Nacionalizada».

Desde que su vocación de músico pudo desarrollarse debidamente, Pedro Humberto Allende abrigó el proyecto de cultivar la música popular chilena. Las escenas alegres y tumultuosas que había captado con todos sus sentidos en los días y las noches en que el júbilo popular estallaba en las fondas, para celebrar los días patrios o la llegada del Año Nuevo, y que guardaba desde niño en el fondo de su sensibilidad, (1) reclamaban del músico, cada vez con mayor fuerza, una realización sonora. Toda aquella confusa acumulación de voces y ritmos, de rasgueos de guitarras y punzantes arpeggios, de gritos y exclamaciones, que formaban un substratum en la mente del músico, pugnaban por venir nuevamente a la luz traducida en formas de arte superior. No encontraron, sin embargo, aquellas melodías y resonancias, el camino ancho y noble que precisaban, hasta que el compositor de Sonatas y Sinfonías se trocó en el agudo estilizador que dió vida a las «Escenas Campesinas», «La Voz de las Calles» y, sobre todo, las «Doce tonadas de carácter popular chileno».

En los primeros años de este siglo, Humberto Allende, muchacho de poco menos de veinte años, era ya profesor del Conservatorio y de algunos colegios. Unía a sus merecimientos como profesor, una inquietud buscadora de nuevos rumbos para la música de su patria. Junto a otros músicos, que compartían con él aquella inquietud, descifraban alguna que otra obra musical que, desde Europa, traía un mensaje de tiempos nuevos. Así, conoció, entre otras, la música de Debussy, que desde entonces contó con su admiración.

Pese al menguado ambiente musical de aquella época, inun-

---

(1) La Familia Allende Sarón vivió muchos años en la calle de Santa Rosa, una cuadra pasado Avenida Matta. Hace cincuenta años, esta avenida se poblaba de fondas, en los días de fiesta, en toda su extensión. Este ambiente era el que el niño Humberto Allende gustaba frecuentar y cuyo recuerdo guardó siempre.

dado por la ópera italiana, Allende no vacilaba. Sabía que algo nuevo aparecía en la música del mundo. Algo que traía aparejada una nueva e insospechada vitalidad a lo eterno de la canción popular. De pronto, en su constante afán de lectura y estudio, llegaron a sus manos los libros del gran apóstol de la música española moderna, Felipe Pedrell. ¡Qué inmensa satisfacción! Esto era lo que esperaba: saber que en Europa había también quien pensaba que en la música no todo es el «Aria di bravura»; saber de un hombre que, diríase, adivinando su antigua inclinación por la música griega y por la música popular, escribe, como dedicándolas a él, estas líneas: «Entiendo que la tarea confiada al músico en este orden de estudios, si ha de llenar cumplidamente los fines folklóricos, ha de consistir en primer término en la transcripción inteligente y concienzuda, exacta y rigurosa del canto tal como se presenta para voz con o sin instrumentos acompañantes; y en segundo término, utilizando el documento recogido en la aplicación de la polifonía al ambiente musical adecuado a la melodía trascrita dentro de sus modalidades propias, antiguas o modernas, intentando en las antiguas, caídas en desuso, aquellas últimas experiencias y aplicaciones a la polifonía moderna que están llamadas a enriquecer y ensanchar, no me cabe duda, los restringidos ambientes de las tonalidades exclusivas del arte moderno». (2).

Sólo una cosa deseó Allende desde ese instante: conocer al hombre que de tal manera coincidía con sus aspiraciones y le mostraba un camino para él infinitamente más rico en realizaciones que el que hasta la fecha había seguido (3). Una oportunidad feliz le permitirá acercarse a su ansiado orientador. En 1911, el Gobierno, en atención a sus merecimientos como profesor, le comisiona «para estudiar la organización de la enseñanza musical en los establecimientos de educación primaria y secundaria de los países europeos». Fué así como un músico chileno, de veinticinco años de edad, pudo conocer la Europa musical, y asimilar cuanto pudo, de su tan variado y complejo panorama. En España le fué fácil encontrar a Pedrell. Puede imaginarse la trascendencia que tuvo para Allende conocer al que iba a ser su consejero y guía estético. De Pedrell, Allende obtuvo en ese viaje,—y siguió obteniendo después a través de una amistad que no se interrumpió desde entonces,—el apoyo indispensable para todo creador joven, para el que un consejo oportuno reviste valor inestimable.

Pero no sólo esta valiosísima influencia debía recibir Humberto Allende. Su espíritu estudioso pudo apreciar desde su mismo origen, todo el movimiento, todas las tendencias que agitaban la música europea en aquellos años. Debussy, Ravel, Strawinsky, Albéniz, Falla y muchos otros, alimentaron sus inquietudes y le pusieron en contacto con los novedosos recursos armónicos, orquestales y rítmicos.

(2) «Lírica Nacionalizada». Barcelona, 1909.

(3) Es sabido que el maestro Allende no desea publicar nada que sea anterior a las «Escenas Campesinas». Aun más: ha deseado destruir mucho de lo escrito antes de dicha obra, y que lleva un sello clásico-romántico por el que no conserva ningún apego.

cos; con las reformas modales y los exotismos, que caracterizan a la música de este siglo, y que Allende incorporaría a su música, manteniendo sin embargo su original personalidad.

Vuelto a la patria, Allende no tarda en enviar a Pedrell los primeros apuntes de las «Escenas Campesinas». Simultáneamente, comienza a anotar los esbozos de sus «Doce Tonadas», que sin embargo sólo alcanzarían a tener su plena realización en los años 1920 a 1922. Tan largo proceso, habla elocuentemente del cuidadoso empeño con que el músico emprendió su composición.

Fué en el segundo viaje a Europa, cuando Humberto Allende llevó consigo los borradores de las Tonadas. Puestas en conocimiento del Presidente de la Sociedad Bach de París, Mr. Bret, le causaron tanto entusiasmo que llamó inmediatamente al editor Mauricio Sénart, recomendándoselas, y en 1923, las vitrinas de París mostraron las «Doce Tonadas de carácter popular chileno». Ricardo Viñes, el pianista español, con el mismo entusiasmo que había puesto para ofrecer primeras audiciones de Albéniz, Falla, Debussy y Ravel, las ejecuta en público. He aquí que el canto popular chileno ha conseguido entrar al mundo de la música universal con estos doce pequeños trozos que resumen cuanto en experiencia vivida y en estudios ha concurrido a formar la personalidad de Allende.

\* \* \*

Según Eugenio Pereira Salas, «la Tonada chilena deriva, lo mismo que la mayor parte de la música popular hispano americana, de los aires peninsulares. Su remota progenitora parece ser la canción con estribillo o *zegei*, introducida por los árabes en España. La forma métrica de las composiciones populares chilenas es caprichosa, no existe un tipo fijo, las hay escritas en forma de cuarteta, quintillas y décimas. . . Las cuartetos, que son las más generalizadas, se componen de dos partes: una que trata del asunto, que es lenta y moderada; otra más rápida e intencionada, que es el estribillo. Se cantan las más veces cuatro a cinco estrofas, con un intervalo en que las guitarras rasguean solamente» (4).

Las Tonadas de Allende conservan los dos movimientos tradicionales, que en ellas se denominan «Lento» y «Vivo». Basándose en las consideraciones citadas anteriormente, no es extraño constatar cierta asimetría en el número de compases, que varía de una a otra.

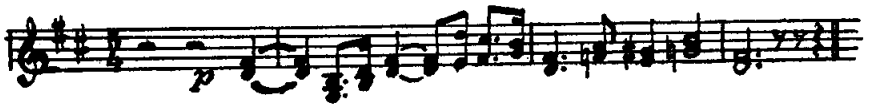
La observación directa de los cantores populares dió a Allende la convicción de que su música no mantiene una medida rítmica cuadrada. Incorporó esta observación a sus Tonadas, dándole a los tiempos lentos con preferencia el compás irregular de 7-8, de cuya flexibilidad saca mucho partido. Los tiempos rápidos conservan su original medida de 6-8.

El plan temático es muy simple. Después de una breve intro-

(4) «Orígenes del arte musical en Chile». Parte dedicada a la música popular. Santiago, 1942.

ducción, y a veces sin ella, inicia la supuesta estrofa un tema de cuatro compases; dicho tema se repite, con ciertas modificaciones o introduciéndole elementos nuevos, hasta que una repetición del tema en su forma inicial conduce al fin del primer tiempo de la tonada, que enlaza directamente con el segundo, en tiempo rápido, a través de una evocación del rasguear de las guitarras. Este movimiento rápido utiliza temas también de cuatro compases, que las voces superiores cantan en terceras, con un acentuado carácter popular, y que están tratados de manera similar al motivo del Lento, alternándose con pasajes de acompañamiento. Una vez que este estribillo se ha desarrollado, se repite, finalizando el trozo una cadencia que imita la guitarra.

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. Ese tono melancólico, característico de la primera parte de las tonadas, lo atestigua el siguiente ejemplo, tomado de Tonada N.º 3.



Igual expresión de una tristeza contenida se encuentra en los demás motivos en los movimientos similares de las demás tonadas. Son fieles, en su esencia, al modelo popular. Recordemos que en éste, la cantora ha explicado a sus oyentes, o un desengaño amoroso o las desdichas de quien sufre amando sin ser correspondido...; pero de improviso llega el estribillo, vivaz y alegre, que trae el consuelo, la esperanza o bien la moraleja. Allende escribe los dos movimientos de sus tonadas en el menor y el mayor de la misma tonalidad, porque, según lo ha observado, el pueblo canta en esa forma debido a que usa arpas de afinación fija, que no pueden modular. Veamos, con su brillante y clara fisonomía, la introducción al Vivo de la misma Tonada N.º 3, que evoca las arpas y guitarras:





Y cuando las voces inician el movimiento vivaz, encuentran en este músico un traductor que las expone incluso con sus ásperos rozamientos, propios de voces incultivadas. En la Tonada N.º 4 hay un pasaje, en que esas desafinaciones se manifiestan, gracias a una sucesión de séptimas menores, con un carácter agudamente irónico, de agrí dulce sonoridad:

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both in a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music begins with a dynamic marking of *ppp*. The melody in the treble clef features a series of notes that create a sequence of minor seventh intervals, which is highlighted by the text as being 'agudamente irónico'. The bass clef provides a harmonic accompaniment. The second system continues this musical passage, maintaining the same key signature and dynamic level.

Es en los tiempos Vivos de sus Tonadas, donde Allende nos regala con un mayor acopio de hallazgos, de legítima ascendencia popular. Así, en los compases del ejemplo anterior, hay en la voz inferior, un diseño de corcheas destacadas, con las que el autor ha querido aludir a las exclamaciones típicas de los animadores. En la Tonada N.º 9 hay un diseño en el acompañamiento, formado por las notas del arpeggio do, mi, si bemol, do sostenido, en el que el autor ha querido fijar otra observación directa, al escuchar la ejecución de una arpista que, con esa encantadora despreocupación muy propia de quien no sabe tener «problemas» musicales, afinó, algunos do con medio tono más alto... Veamos también uno de los mejores aciertos rítmicos y de color armónico, en la introducción y tema del «Vivo» en la Tonada N.º 7, en que el ritmo típico de dos semicorcheas y dos corcheas, adquiere un carácter airoso, coloreado con una sucesión de segundas:



Las tonadas muestran, hasta la saciedad, las excepcionales condiciones de armonista que posee su autor. Si consideramos la época en que fueron escritas, podemos comprender el que en un principio representarían un arte muy avanzado, al que nuestro público se sentía reacio a penetrar. No se crea, sin embargo, que exista ni remotamente la intención de cometer arbitrariedades armónicas ni tonales. Por el contrario, existe un plan riguroso en el que la tonalidad es la base, pero enriquecida con el aporte del impresionismo; el de los modos griegos (especialmente el dórico), el libre uso de la modulación, de las notas agregadas, las apoyaturas y retardos, que aparecen usados con especial liberalidad. Se advierten también efectos de bitonalidad, de falsas relaciones, uso de escalas exóticas, etc. Allende utiliza estos elementos según las necesidades del color o de la expresión. El Lento de la Tonada N.º 1 desenvuelve su motivo en modo dórico, que le da su característica expresión. El mismo movimiento en la Tonada N.º 7 está escrito según la escala gitana, que le da un aspecto exótico, muy de la época. Son comunes los efectos de pasajera bitonalidad, como en los casos del Vivo de la Tonada N.º 8 (Sol bemol en el bajo, Do mayor en la melodía), o del Lento de la N.º 10, en que el bajo, deformado por triple apoyatura, contrasta con el diseño melódico que conserva el tono de Si bemol menor. El uso del modo dórico está justificado según el autor—si alguna justificación fuera necesaria—en el estudio de la música popular española que conserva restos evidentes de influencias griegas y árabes, hasta ahora muy notorias. Por otra parte, siempre fué un estudioso de la música griega, de la que extrajo su peculiar uso del modo menor inverso. Digamos finalmente, y en apoyo del firme concepto tonal con que están escritas las Tonadas, que su autor las dispuso en un círculo de cuartas justas, que comienza en Do sostenido y termina en La bemol, lo que—con las consideraciones enarmónicas evidentes—convierte a la tonalidad de cada una en la dominante de la que sigue.

---

Desde el punto de vista pianístico, las Tonadas encierran grandes dificultades de mecanismo y de lectura, entre otras razones, por la abundancia de accidentes colocados fuera de los de la armadura, y por la escritura tan ágil, que usa frecuentemente intervalos poco usados. Asimismo, los efectos de color y de intención expresiva, necesitan de un ejecutante no sólo dueño de sus dedos, sino también de músico que sepa orientarse seguramente por el camino, salpicado de brillante pedrería, pero plagado de obstáculos escondidos tras una aparente simplicidad de escritura.

De veinte años a esta parte, la música chilena ha recorrido una de las etapas mejores de su historia. Otras tendencias musicales, que ya no son las que Humberto Allende encontró en el París de 1911, han venido en busca de campo propicio para desarrollarse. No obstante, cualquiera nueva orientación, por fuerte que ella sea, no podrá derribar a estas Tonadas de su firme pedestal. Ellas son, sin ninguna duda, la contribución más seria que se haya hecho en nuestro país, en favor de un bien entendido nacionalismo. En las tonadas de Allende encontramos esa fecunda unión entre lo sabio y lo popular, realizada con una madurez de estilo y una depuración de los medios expresivos, que acreditan una mano maestra. Frente al arte de Albéniz, ellas aparecen dueñas de una mayor sobriedad en cuanto estilo pianístico, aunque en cuanto al trato del folklore están muy cerca de los mejores trozos de «Iberia»; frente al arte de Falla, es mayor la proximidad, por el común deseo de depurar la escritura hasta lo indispensable y por el uso tan finamente dosificado de los recursos armónicos de la época. La atmósfera impresionista que Allende ha sabido dar a estas tonadas, conserva una personalidad que no admite comparación con la producción europea contemporánea a ellas, salvo en aspectos muy generales. Es éste su mayor mérito, junto al hecho de que valen como música, tanto como lo que significan desde un punto de vista de nacionalismo musical. Alejadas del pintoresquismo superficial, las Tonadas representan para nuestro país lo más logrado dentro de una estética y de una intención que, pese a la distancia en años, conserva y conservará su vigor y su lozanía.

*Santiago, 25 - VII, - 1945.*

# MUSICA SINFONICA Y DE CAMARA

P O R

*Carlos Isamitt*

**E**l poema sinfónico «Escenas Campesinas Chilenas», es la primera obra de nuestra literatura musical que logra establecer un aliento inconfundible de carácter racial. Algunos rasgos de canciones campestres, gritos de los hombres que animan el tropel de yeguas en el desarrollo de la trilla, bastaron al músico como temas de elaboración melódica, unidos a otros de carácter descriptivo del ambiente y al revestimiento de un cuidadoso plan armónico.

Una trama escénica en tres cuadros le llevó a organizar contrastes musicales que van de la serenidad, de la evocación luminosa del campo y de la ingenua canción campesina, al enérgico reclamo del asno, formando así las dos ideas generadoras de la primera parte. La agitación pasional que se desarrolla en la segunda, «A la sombra de la ramada», la culminación turbulenta, vigorosa de ritmos y de intenso dramatismo que desencadena en la última, «La trilla», el motivo inicial del grito de los hombres que animan la yeguada, las alusiones a los cantos de los tiempos anteriores, la ebullición que promueven los sentimientos violentos enfrentados y el hervor veriginoso de un dinamismo total, mantienen la animación de esos contrastes.

Allende reorquestó su obra posteriormente, dotándola de una mayor riqueza colorística. Este poema de indudable acento diferencial, promueve una impresión de plasticidad y de frescura, como si inesperadamente sorprendiéramos a un grupo de hombres afanados en uno de esos humildes trabajos genuinamente adheridos a la vida de un rincón de nuestra tierra.

Ninguna obra chilena anterior había conseguido este grado de perdurable significación artística. El músico superó en ella su conciencia de armonista y su don de artista trasmutador, alcanzando originalidad y distinción.

En su «Concierto para violoncello y orquesta», obra posterior (1915), Allende se planteó problemas musicales de estructura y también de la índole del instrumento solista. Concebido cíclicamente, emparentado de cerca a obras similares del pasado, este Concierto está escrito con nobleza y abunda en expresiones de vehemencia. Su Adagio es una página intensamente dramática. A pesar de la satisfacción que debe haberle promovido el reconocimiento del valor de esta obra, estampada por Debussy y otros músicos extranjeros,

---

NOTA.—Reproducimos en la parte que se refiere a las obras sinfónicas de P. H. Allende y a su Cuarteto para cuerdas, los precisos juicios contenidos en el estudio de Carlos Isamitt «Humberto Allende y su obra», publicado en el tomo 2.º del año 2.º (1936), del Boletín Latinoamericano de Música, que dirige en Montevideo el investigador Francisco Curt Lange.

---

Allende tornó de nuevo a la ruta que explorara antes que ningún otro: el muy humilde camino del folklore criollo.

\* \* \*

Durante el tiempo de germinación de sus Tonadas para piano, el músico fué alternando sus realizaciones con otro acopio documental, íntimamente ligado a la vida de la ciudad. Los gritos callejeros de los vendedores ambulantes tienen también su aroma de humanidad. Allende los fué anotando con emoción piadosa. Este impulso encerraba tal vez tendencias hereditarias. Su padre movióse siempre en busca de la veta donde yacían las manifestaciones de la poesía popular.

En 1920 aparecieron simultáneamente tres obras significativas en nuestra historia artística: el «Poema de las Madres», de Gabriela Mistral, «La Voz de las Calles», de Humberto Allende y el «Alsino» de Pedro Prado. En las tres fulgura un acento de expresionismo subjetivo.

El músico elaboró su poema sinfónico con los motivos acumulados de los pregones santiaguinos. Tonalidades griegas de preferencia se encadenan, formando un ondear estremecido de sonoridades graves, delicadas. De él se desprenden los temas que no poseen encanto halagador sino más bien un aliento hostil de sinceridad.

Estos elementos tan sencillos se enlazan sobriamente en una orquestación ajena a la densidad. El uso de timbres puros y algunas superposiciones colorísticas hábilmente distribuídas, intervienen como contrastes musicales y una dominante expresiva se evidencia, tal vez un tanto deprimida, como el desahogo sentimental que se escapa sin intención acusadora de esos ingenuos gritos callejeros.

Todo este caminar artístico, Allende lo efectuó superándose, estrujando dos mundos bien diversos: el acento espiritual del hombre de su tierra y el más avanzado refinamiento técnico europeo. La mezcla de ambos, que representa algo así como un perfume diferencial, principalmente en sus Tonadas, volvió a florecer más tarde (1926), en otras seis pequeñas obras de gran belleza, en sus «Cantos infantiles». En algunos de ellos, sus conquistas armónicas fueron ampliadas con el recurso politonal. «Mañana es Domingo», «Cotón Colorado» y «Comadre Rana», unen a su carácter típico y a su riqueza íntima de finura y dramatismo, ese refinamiento puramente musical.

El estímulo acumulado por varios años de reuniones dominicales, destinadas a la lectura, entre amigos, de música de cámara, llevó a nuestro compositor a realizar el primer tiempo de su «Cuarteto para Cuerdas» (1926), que resume sus adquisiciones técnicas y cualidades personales.

Soltura, construcción, riqueza de efectos instrumentales, de escritura armónica que condiciona las efusiones del fluír melódico, se aunan para dar a esta obra una noble fisonomía artística. Música pura, sin elementos extraños a ella misma y al juego instrumental. La forma es cíclica, siendo el primer tiempo un Allegro escrito en

modo dorio. Su primer tema, espontáneo, ligeramente teñido de inquietud es propuesto de inmediato en la cuarta cuerda del violín.

Un corto pasaje lleva a la tónica, La menor, despojada de su tercera. El violonchelo canta entonces el tema, mientras mantiene el primer violín una figuración armónica. Una idea secundaria interviene como pasaje de transición, levanta el arabesco melódico y acelera el movimiento para finalizar en una trasposición de la tonalidad. Dos interesantes acentuaciones rítmicas generan el segundo violín y la viola como fondo algo dramático, al segundo tema que expone el violonchelo.

La frase, de mayor amplitud y lirismo contenido, tiene una expresiva dubitación tonal, (mayor, menor), que acentúa su contraste con el primer tema. Tomado por el primer violín a la octava superior, el segundo y la viola encadenan en el plano intermedio una inquietud ornamental y el violonchelo apoya el conjunto, con un pedal de «Si grave», en pizzicato.

Un breve encadenamiento conduce a la reaparición del primer tema en la viola, a la quinta superior. Nuevos dibujos, estrechamente emparentados con las ideas secundarias, se unen y ceden a una brillante irrupción hacia el agudo del primer violín, mientras el violonchelo sostiene con un pedal la oscilación sonora interna que efectúa en tresillos viola y violín segundo. Un elemento de bello arabesco y de gracia insinuante levanta el violín primero en el período de conclusión; el segundo y la viola siguen las sinuosidades de su línea ascendente en estrecha ondulación cromática de armonías cambiantes. Fragmentos algo deformados alternan en seguida en imitaciones, se aceleran en la coda, al apoderarse el primer violín de un dibujo ascendente por semitonos, repetido cuatro veces, sobre progresiones que descienden por grados cromáticos en los demás instrumentos, bordeando con riqueza la tonalidad principal.

El violonchelo toma en el registro grave el mismo dibujo obstinado del violín para llegar con él, ascendiendo cromáticamente a una nota tenida, base del acorde de «La menor», completado por la viola y el violín segundo. Sobre este acorde introduce el primer violín un fragmento del primer tema. El violonchelo insiste en su aproximación a la base tonal y el violín repite aún dos veces su frase, evitando la nota «Mi», principal del tema, con un «Re sostenido» que produce con el «Fa sostenido» y el «Si» de los otros instrumentos la impresión de una dominante mayor que prepara la reexposición.

Bajo ondulaciones de tresillos del violín, la viola inicia el desarrollo con un elemento derivado del primer tema. Inmediatamente es encomendado al segundo violín, luego al violonchelo y de nuevo al segundo, cambiando cada vez su revestimiento armónico. El primer tema reaparece entonces en la viola en Mi bemol menor, bajo la agitación colorística de staccatos que los dos violines desenvuelven hacia el agudo. El primero desarrolla en seguida el elemento inicial y el cello prepara la aparición del segundo tema que da a conocer, mientras los demás ofrecen paralelamente su complemento ornamental en semicorcheas.

Un corto enlace precede la vuelta del primer tema, algo des-

---

figurado, en la viola; los dos elementos aproximan su posición, aumentando el interés del juego instrumental. El violoncello vuelve a apoderarse del primer elemento del desarrollo, ambientado esta vez por el vehemente fluir de dos movimientos contrarios de figuraciones de quintillas en los violines. Repetido en progresión cromática descendente, afluye a un poderoso acorde de «Do» con novena, que efectúa dos veces, para luego detenerse en su nota básica conjuntamente con los violines, a distancia de doble octava. Sobre este pedal, la viola se libera en magnífica expansión de un dibujo zigzagueante, en semicorcheas, que procede del segundo tema.

Un nuevo y hermoso efecto musical se genera. El cello, abandonando su nota tenida, introduce en el grave una larga frase que cierra y aproxima en sí los dos temas principales del Allegro. A ella responde el primer violín, en imitación rigurosa y a la distancia de doble octava, mientras en el interior corre la agitación ondulante de la viola.

Este bellísimo período termina con un cambio violento de oposición de dos ritmos en una pequeña coda. Una novena menor de «Sol» prepara de nuevo la entrada del elemento inicial del desarrollo en el violoncello. Luego, sobre un pedal grave, el conflicto generado por los diversos elementos musicales que han intervenido, va cediendo a insistencias episódicas del primer tema que, por fin, en *stretto* del mismo cello solo, preceden la reexposición de la primera parte.

Sobre un pedal en la subdominante menor, tono inicial del Allegro, sobreviene la coda. El movimiento se precipita en imitaciones estrechas de un dibujo ya empleado, para irse deteniendo después en una figuración rítmica acentuada, cogida al primer violín, que constituye un hermoso contraste expresivo. Sobre ella irrumpe violentamente como una epifonema, el motivo principal, anonadándose luego en un pianísimo sobre notas tenidas al acorde, de la viola y el violín segundo y de los *pizzicatos* finales del violonchelo.

Esta obra marca también en nuestro medio un punto culminante en la producción de música de cámara realizada hasta la época de su aparición.

\* \* \*

A través de la obra de nuestro músico, es posible señalar los residuos de sus admiraciones y desprender de sus dones y características de creador. Su ferviente admiración de la forma, no oculta en su ideología la influencia de Schumann, Chopin, Mendelssohn y Beethoven. Su entusiasmo por Wagner, su apasionamiento por Debussy y Ravel, su culto admirativo por los antiguos maestros del madrigal y la polifonía, acusan el eclecticismo de su cultura. En su obra queda bien manifiesta la predominancia de lo consciente sobre lo intuitivo.

Dos imperativos han presidido y condicionado siempre su elaboración musical: el formal y el armónico, precedido generalmente

---

por urgueteos acuciosos y adquisiciones en el campo de la estética y de la técnica musical.

La inteligencia del armonista prima sobre el don del verbo melódico. En algunas obras, sin embargo, el paralelismo se ha estrechado (Tonadas, Cuartetos). Su inclinación a buscar como esencial de la belleza el encanto que pueden proporcionar los enlaces, conflictos, soluciones de la armonía y perfección de la estructura, le lleva a menudo a resistirse ante obras contemporáneas alejadas de estos caminos estéticos.

La música de Allende no puede confinarse en el inmenso recodo de la ostentación insistente, de las intimidades pasionales o del manojito de amarguras. Nunca su arte tomó el camino sospechoso de complacencia para el *snob* o el buen burgués. El hombre y el artista han caminado siempre adquiriendo cualidades, escuchando como ha sido posible, o sea, lo que se generaba a su alrededor: la gracia intuitiva del pueblo y lo que ha ido cantando el universo en marcha. Sorprendiendo en el gozo de cada embriaguez ese aliento quemante de la insuficiencia que muerde y mueve a irse de nuevo en busca de la verdad y la belleza, aunque se sepa que no van a encontrarse nunca, sino perspectivas temporales que llevan hasta ellas. Actitud de austeridad, tal vez la más preciosa y virtual para el hombre o el artista.

La obra de Allende, impregnada de ese impulso sano y fuerte, tiene además la sorpresa de un fruto maduro con sabor a tierra. Con plena conciencia de su valor que no ha disimulado jamás, ha ido cumpliendo denodadamente su doble misión. Esta dignidad del hombre, unida a la que alienta su obra, es la distinción de su aporte a nuestra cultura. Allende y su obra tiene por esto una dignísima significación histórica en nuestro país y en América.



# LA MUSICA VOCAL

P O R

*René Amengual*

**D**e entre la vasta obra musical del maestro Humberto Allende, merece destacarse en forma muy especial su música vocal, no tanto por su cantidad, sino por su calidad y por lo que representa dentro de la música chilena.

Es esencialmente importante destacar cómo este músico pudo abstraerse al ambiente musical que imperaba en nuestro país al comienzo de este siglo, es decir, en los primeros años de su formación artística. En ese entonces el pan nuestro de cada día era el lirismo italiano, por supuesto que no el de mejor ley, sino ese lirismo que se había enseñoreado en nuestros círculos artísticos y sociales desde que la ópera fué conocida en Chile por el año 1830. El historiador Eugenio Pereira Salas nos da una idea perfecta de lo que era la vida musical en el siglo XIX. Dice, en su libro «Orígenes del Arte Musical en Chile», capítulo XV: «Maravillada por el descubrimiento de las arias de Rossini y por la sensiblería pseudo-romántica de la ópera italiana, la sociedad chilena se quedó estancada en la repetición morosa de las arias de efecto y las melodías de relleno». Nada más acertado que decir «sensiblería pseudo-romántica», ya que la música romántica misma parece haber pasado por alto en nuestra vida musical, justamente en la época de su florecimiento y apogeo en Europa. Las crónicas del siglo pasado y las de los primeros años del presente, ¿hablan acaso de algún concierto en que se hubieran cantado lieder de Schubert, Schumann o, un poco más tarde, de Brahms y Wolff, para no citar sino a los grandes maestros de esta forma musical?

Hasta el primer cuarto del siglo en que vivimos, la vida musical chilena se reducía a las temporadas oficiales de ópera, en las cuales se gastaban sumas fabulosas de dinero, pero cuyo valor dentro del desarrollo cultural de nuestro pueblo era nulo.

En esas «temporadas oficiales» había gran interés en dar Tosca u otras obras representativas del verismo italiano; además era de muy buen tono estrenarlas casi al mismo tiempo que en las grandes metrópolis. Esto era lo más importante; la parte musical y cultural no contaba para nada. De las óperas de Mozart, hasta hoy día no se han dado en nuestro país sino «Don Juan» y «Las Bodas de Fígaro», esta última por el curso de ópera del Conservatorio Nacional de Música. ¡Para qué mencionar las óperas de Wagner! Con la sola excepción de Lohengrin; Tristán e Isolda, Tannhauser, Parsifal y Las Walkirias han sido cantadas en raras ocasiones y nada más que para satisfacer a ciertos abonados mantenedores del fuego sacro de la ópera en Chile.

Pelleas et Mellisande, de Debussy, estrenada en París el 30 de

Abril de 1902, fué dada como extra en la última temporada oficial digna de recordarse: la del año 1930. ¡Y cuántas discusiones no costó esto, ya que las autoridades de ese entonces estaban empecinadas en hacer una repetición de Gioconda! Ese mismo año fué posible oír «Boris Godunoff», de Mussorgsky y «Salomé» de R. Strauss. Pocos años más tarde, una compañía muy mediocre dió «Der Rosenkavallier», de R. Strauss.

Uno de los acontecimientos musicales y artísticos más notable que hemos tenido en nuestro país, fué la Opera Rusa de París, que nos dió a conocer las mejores operas de Mussorgsky, Rimsky Korsakoff y Borodin.

De esta manera es fácil comprender cómo era de hostil el ambiente musical a toda esa pléyade de compositores jóvenes, entre los que se destacaba P. H. Allende.

Muy joven aún, tuvo la suerte de ser enviado a Europa, donde se impregnó de lo que aquí no existía: buena música. Este primer viaje, su gran espíritu de estudio, su inquietud espiritual, su afán de buscas y rebuscas y, por sobre todo, su gran honradez artística, han sido las causas que contribuyeron a hacer de él un músico de prestigio universal.

P. Humberto Allende, al que nunca ha halagado el éxito fácil, pudo haberlo obtenido, pero éste habría ido en contra de su sensibilidad de músico ciento por ciento y además habría traicionado su postulado de compositor y maestro: «Para crear hay que ser sincero y que lo creado sea bello». Los que hemos tenido el honor de ser sus alumnos, no olvidaremos jamás sus enseñanzas.

\*

Para formarnos un panorama claro acerca de la música vocal de P. Humberto Allende en este estudio, la agruparemos en la siguiente forma: canto y piano, y los cantos escolares; las obras corales «a capella» y con acompañamiento, ya sea de piano u orquesta, y por último la música vocal con acompañamiento de orquesta.

No podremos seguir un orden cronológico, pues serán muchas las veces en que tendremos que saltarnos varias obras para comparar algunas de ellas o hacer resaltar su significado entre la producción lírica chilena.

## LA MUSICA PARA CANTO Y PIANO

Dieciséis años tenía P. Humberto Allende cuando escribió su primera obra para canto y piano, posiblemente no la primera de toda su producción, pero sí en serlo reconocida. Figura en el catálogo de sus obras como estrenada en la Iglesia de San Agustín el año 1904 y está dedicada a su maestro don José Agustín Reyes. Se trata de un Ave María en Mi bemol para tenor y piano, con letra en castellano.

En ella ya se acusan una serie de rasgos característicos del idioma musical de este compositor. Desde el primer momento se nota

---

una preocupación por la riqueza armónica, preocupación que predomina a través de toda su obra. La tónica en su carácter de tal, no se deja oír sino al final de la introducción, anticipo de la frase del canto «Dios te salve María, llena eres de gracia». Esta es una línea melódica muy fluida, apoyada por acordes de séptima y novena de dominante y acordes de séptima de sensible. El carácter esencialmente melódico desaparece en la segunda frase.

En casi la totalidad de las obras de Allende para «canto con acompañamiento de piano», como él las titula, y a las que sería más correcto llamar «para canto y piano», ya que ambos instrumentos tienen una importancia igual, la línea melódica nace de la trama armónica. Nunca es una melodía armonizada. Por esta razón sus obras son ricas en sonoridades y sugerencias, pero nunca llegarán a ser populares como melodías, salvo algunas excepciones.

En 1926, P. H. Allende compone otra «Ave María» dedicada a la memoria de Wanda Morla de Santa Cruz. Originalmente escrita para soprano y piano, con letra en latín, es transcrita en esa misma época para soprano y cuarteto de cuerdas.

Esta obra adolece de su carácter religioso, posiblemente porque la marcha armónica es constante, tal vez demasiado para este tipo de composición. A la parte vocal, oída aisladamente, se le encuentra cierta religiosidad, que desaparece con la parte de piano, lo que en realidad no debiera suceder en una obra en que se supone debe ser ésta la característica principal.

El período comprendido entre los años 1913 y 1922, es uno de los más ricos dentro de la labor musical del maestro Allende. A él pertenecen «Las Escenas Campesinas» y «La Voz de las Calles», el «Concierto para violoncello y orquesta», una de las obras capitales dentro de la producción de este compositor; las «Doce Tonadas para piano», sin duda alguna su obra maestra y varias obras corales e himnos. En lo que se refiere a la producción para canto y piano es escasa en este período. Las únicas son: «El Encuentro», con letra de Carlos Mondaca, y «Debajo de un limón verde», con letra de Max Jara, ambas para dos voces femeninas con piano; «Arbol de Pascua», ronda infantil para canto y piano, y «El cepillo de dientes», canto escolar.

La primera de estas obras tiene una importancia enorme en la obra de P. H. Allende, y no solamente dentro de la obra de este compositor, sino en la música chilena. «El Encuentro», tonada para dos sopranos y piano, la primera obra de este tipo escrita por este compositor, es el gran hallazgo de su autor. Escrita en 1915, se anticipa en tres años a la primera de las Tonadas para piano, compuesta en 1918. En esta obra están en esencia todas las características armónicas y formales de las «Tonadas para piano». La forma es la de nuestra tonada popular; esto es, la primera parte en movimiento lento y la segunda, vivo. Ambas partes están escritas en ritmo ternario.

Las dos voces, tratadas casi todo el tiempo en tercetas, ya sean mayores o menores, tienen todo el sabor criollo de nuestra música popular, sin tener nada tomado del auténtico folklore nacional. En

la segunda parte, escrita en Sol Mayor, una tercera menor inesperada (re-fa), produce el efecto de una desafinación, igual a la que nuestras «cantaoras», hacen al llegar al agudo, debido a sus dificultades vocales.

«El encuentro» se puede perfectamente tocar en piano solo, ya que este instrumento duplica la parte vocal en todo momento.

«Debajo de un limón verde», para soprano y contralto, con letra de Max Jara, también escrita en 1915, no presenta la forma binaria de la anterior. Es del tipo de tonada con una sola parte, más bien, como una canción. Aquí la armonía también es rica, pero en general da la impresión de una obra para piano, cuya línea melódica puede ser cantada por una soprano. La voz de contralto es extraída de las diversas partes armónicas.

Ya que hemos hablado de dos obras para voces femeninas y piano, mencionaremos la «Tonada sin gracia» para soprano, contralto y piano. Es una simple transcripción de la Tonada N.º 10 para piano; por lo tanto, carece de valor dentro de la obra vocal de su autor. Además no puede competir con «El Encuentro», escrita siete años antes, obra que, lo volvemos a repetir, tiene un significado tan grande dentro de la música chilena.

\* \* \*

Hay en nuestra música una verdadera pobreza franciscana en lo que se refiere a cantos infantiles, escolares, rondas y cantos de Navidad. Los que existen no se enseñan ni cantan, la mayoría de las veces, por desconocimiento de ellos; otras, porque en realidad no fueron hechos pensando en las posibilidades de la enseñanza musical en nuestras escuelas y muchas veces porque están escritos en forma bastante difícil, tanto para el maestro que debe enseñarlos, como para el alumno, a quien se le debe dar música que lo eduque y entretenga, pero que no lo canse.

El maestro Allende, educador incansable, un convencido del valor inmenso que tiene la música en el desarrollo cultural de los pueblos, no pudo olvidar el aspecto, tan interesante como noble, de escribir cantos infantiles.

En 1916 compone «El Arbol de Pascua», ronda infantil con letra de su esposa doña Tegalda Ponce de Allende, editada por la Casa Ricordi de Buenos Aires en 1927. Este es el caso de un canto escolar fácil de enseñar y cantar. Su línea melódica es hermosa y el acompañamiento del piano está al alcance de cualquier maestro. Sin embargo, es totalmente desconocido de maestros y alumnos.

Entre 1926 y 1927, P. Humberto Allende compone la serie de seis «Cantos Infantiles». Cinco de ellos están basados en las letras de rondas y juegos infantiles como «Este niño compró un huevito», «Pimpín Sarabín», «Mañana es Domingo», «Cotón Colorado» y «Comadre Rana». El sexto, segundo de la serie, titulado «Tutito hagamos ya», es a nuestro juicio, el único que puede obtener el resultado perseguido.

«Tutito hagamos ya» está escrito en la forma de una canción

doble. La primera parte de ocho compases, precedida de dos de introducción, tiene ritmo ternario y la segunda de ocho compases también, está en ritmo ternario. La línea melódica de la segunda parte está tomada de la primera, pero tan admirablemente bien elaborada, que es difícil reconocerla a la simple vista, gracias al cambio de ritmo y a la variedad armónica. Este trozo, además de ser muy fácil melódica y rítmicamente, presenta la posibilidad de que el niño pueda leerlo por muy pocos conocimientos musicales que tenga. No sucede lo mismo con el resto de la serie. Ser hermosos, lo son; pero difíciles no menos. No hay relación alguna entre la idea de que estos cantos, basados en rondas infantiles, sean cantados por niños y la dificultad rítmica, melódica, armónica y de acompañamiento pianístico, más propias de obras de concierto.

El «Método Original de Iniciación Musical» para liceos y escuelas primarias de la América Latina, compuesto en 1933, es otra incursión del maestro Allende en los campos de la pedagogía musical. En la introducción a dicho método, el autor explica que, a través de sus muchos años de experiencia pedagógica y de sus viajes por Europa y América, llegó a la conclusión de que se hacía necesario un método de iniciación musical con el cual se pudiera enseñar por música y no de oído, como se hacía hasta ese entonces. Se trazó un plan lógico para la educación musical, comenzando por emplear sólo dos sonidos de las escalas mayor y menor descendente, ampliando poco a poco el uso de los demás sonidos, diversos valores y compases.

El fin perseguido se obtiene fácilmente hasta el N.º 8 del método. Los números 9 y 10 requieren de un maestro que sea buen pianista y tenga una buena cultura musical, sobre todo en lo que se refiere a música moderna. Esto es muy difícil de obtener, no solamente en nuestro país, sino en cualquiera parte donde se pretenda implantar este sistema. Los acompañamientos pianísticos se van haciendo cada vez más difíciles. Lo mismo sucede con la armonía, si consideramos la falta de costumbre de nuestros niños respecto de la música moderna. Melódicamente se pueden trabajar, pero como melodías en sí, no tiene el mismo valor musical que cuando son oídas en su totalidad, es decir con la parte de piano.

Desde el N.º 11 al 20 se enfoca el canto a dos voces. Lo dicho anteriormente vale también para esta parte del Método. Son hermosos y ricos musicalmente, pero están muy lejos de las posibilidades de un profesor término medio y de un alumnado que necesita caminar mucho en la senda de los balbuceos musicales. Estimamos que este método es magnífico como iniciación a la música moderna, más que a la enseñanza musical en general.

\* \* \*

En los últimos veinte años, la música para canto y piano de P. Humberto Allende se ha enriquecido enormemente no tanto en cantidad como en calidad.

En 1925 escribe tres obras con versos de Gabriela Mistral.

Ellas son: «Mientras baja la nieve», «El surtidor» y «A las nubes». Las tres fueron estrenadas en «El Diapasón» de Buenos Aires, en 1927 y editadas por el autor en ese mismo año en Santiago. En todas ellas la parte de piano siguen el recurso de los arpeggios y la parte vocal surge de la marcha armónica, la que en estas obras es aún más rica que en sus obras anteriores.

En la obra vocal de Allende no hay lirismo ni dramatismo. Toda ella se mantiene en una atmósfera impresionista, única que cuadra a este compositor, cuya preocupación primordial es la riqueza sonora.

En «Mientras baja la nieve», escrita en *fa* sostenido menor, el piano comienza con un arpeggio en armonía abierta y sin tercera, la que se hace presente sólo en el cuarto compás, dándole al trozo un dejo de tristeza y desolación, de paisaje helado. Un *re* sostenido tratado como sexta agregada, se oye insistentemente al centro del arpeggio. En el tercer compás ese *re* sostenido se convierte en un pedal bajo, sobre el cual se encuentra el arpeggio de dominante, también sin tercera. La obra tiene la forma de una canción doble, que se repite completa, con una coda al base del arpeggio de *fa* sostenido, siempre sin la tercera, pero aún más en el agudo de la escala sonora. Esta coda da al trozo una belleza excepcional y produce la impresión de algo muy lejano, como de un recuerdo o de algo visto a través de la nieve mientras cae.

«El surtidor» tiene la forma de una canción ternaria. La cadencia perfecta que lleva a *Si* menor, tonalidad del trozo, no se hace oír sino entre los compases décimo primero y décimo tercero. El arpeggio inicial es una superposición de seis terceras, las cinco primeras mayores y la última menor comenzando en *La* bemol; de esta manera las dos últimas terceras hacen oír el arpeggio de *Si* mayor. La línea melódica, como en otras obras de Allende, nace también de la trama armónica.

«A las nubes», la última del grupo de canciones con versos de Gabriela Mistral, es posiblemente una de las más ricas armónicamente. Los acordes que sirven de base a la parte de piano, escrita en armonía figurada, están escritos a cinco partes. La obra sigue el plan de una canción ternaria en *Do* mayor. La parte vocal es sumamente difícil por lo agudo de su escritura y por sus intervalos demasiado grandes. De esa misma época es «Ojitos de Pena», con letra de Max Jara, obra que no podremos comentar por no existir, ni aún en poder del autor, una copia de ella.

En 1932 compone «Los Nenúfares Blancos», con letra de Diego Dublé Urrutia. Al escribirla en 1932 para su hija Ykela, Allende en realidad la compuso para todos los niños de Chile y no sólo para los niños, sino para cuantos gusten de cantar bellas melodías. Esta canción está destinada a ser popular por su carácter esencialmente melódico, por su armonía rica y sencilla y por su acompañamiento muy simple.

La última composición de P. H. Allende para soprano y piano es «Fidelidad», escrita en 1934. La letra es original y la usó ese mismo año en un coro a cuatro voces mixtas. Una vez más se hacen

presentes en esta obra las características de las canciones anteriores. La armonía, si es posible, es aún más rica que en las anteriores. En las partes primera y tercera, el piano sigue una vez más el procedimiento de los arpeggios, llenos de apoyaturas, retardos, y toda clase de notas ajenas a los acordes. La armonía es bastante politonal. La línea melódica tiene ese sabor agrídulce que dan todas las melodías muy quebradas, tan comunes en la música chilena de vanguardia, indiscutiblemente influenciada por la música de Allende.

## LA MUSICA CORAL

Al tratar la música coral del maestro Allende, nos referiremos en primer lugar, y en forma muy breve, a los Himnos. Estos son cerca de veinte.

El «Himno a Barros Arana», con letra de su señor padre, don Juan R. Allende, fué compuesto en 1908 para soprano solo, coro femenino y orquesta de cuerdas. Comienza con una introducción de la orquesta; las violas, divididas, hacen un motivo de llamada que seguramente, si esta obra hubiera sido escrita para gran orquesta, habría sido encomendado a las trompetas. En el décimo cuarto compás entran las sopranos primeras con un motivo melódico, que es imitado por las sopranos segundas una quinta baja y después por las contraltos, a una tercera baja de las sopranos segundas. Este tema es el que sirve para toda la primera parte del Himno escrita en *Mi* mayor y modulando a *Sol* mayor. La orquesta enuncia la segunda idea en los últimos compases de la primera parte. Esta, expuesta por las sopranos primeras, es casi una inversión del primer poema, pero en esta parte no es imitado por las voces restantes, como sucede en la primera. Otra parte orquestal sirve para una modulación a *Si* mayor y también como introducción a la parte del soprano solo. Una serie de progresiones ascendentes lleva el trozo nuevamente a la parte inicial del Himno, pero en lugar de hacer una reexposición de la primera parte, presenta los temas: el primero en la voz superior y el segundo en la voz inferior, pues desde esta parte hasta el final el Himno continúa solamente a dos voces.

Si tomamos en cuenta la época en que el maestro Allende escribió este su primer Himno, debemos hacer destacar que es uno de los mejor trabajados, a pesar de que la armonía aún no tiene esa riqueza tan peculiar de sus otras obras, ni aún de otros Himnos escritos posteriormente.

Los himnos escritos entre el «Himno a Barros Arana» y la «Oda a España», compuesta en 1922, y a la que más tarde Allende cambió de letra y tituló «Al Maestro», no agregan nada especial dentro de las características musicales de este compositor. Indiscutiblemente la armonía se enriquece cada vez más, pero en cuanto a forma no se salen del típico himno escolar, pero de buena ley (1).

(1) Ver catálogo de obras.

«Oda a España» o «Al Maestro», para solo, coro mixto y gran orquesta tiene, en su totalidad, forma ternaria. La primera parte, precedida de una gran introducción orquestal, presenta una forma binaria. La segunda parte está escrita para dos sopranos y barítono, con acompañamiento de coro mixto a boca cerrada y orquesta. Las dos sopranos cantan, alternándose, una misma idea melódica que se repite dieciocho veces a través de treinta y seis compases. Es un gran pedal melódico que ambienta magníficamente la línea encargada al barítono. El coro mixto, escrito muchas veces a cinco partes, tiene a su cargo toda la riqueza armónica, ya que las dieciocho veces que aparece el pedal armónico, está armonizado de una manera diferente. La tercera parte es una repetición de la primera más una pequeña coda final.

Después de esta obra, Allende escribe una decena más de himnos para escuelas, liceos e instituciones de toda índole, de los cuales se podría decir lo mismo que dijimos sobre los himnos escritos entre el «A Barros Arana» y la «Oda a España».

Un aspecto interesantísimo en la música vocal de P. H. Allende nos lo dan sus obras corales, ya sean para voces iguales, mixtas o con acompañamiento orquestal. Poseedor de una gran técnica contrapuntística, sus obras no son polifónicamente puras, hablando en el sentido estricto de esta técnica musical. En todas ellas el sentido lineal, más bien dicho horizontal, casi desaparece para dar mayor realce al sentido vertical. Su polifonía es estrictamente armónica. Aún en obras como el «Ave María», de la que hablaremos más adelante, la trama polifónica cede su importancia a la armónica.

«Paisaje Chileno», compuesto en 1913, para coro a cuatro voces mixtas con acompañamiento de gran orquesta, con letra de Carlos Mondaca, es la primera obra coral de este compositor, digna de mencionarse. El grupo de las maderas hace un corta introducción de ocho compases en movimiento vivo, en la que los oboes y fagotes enuncian la cabeza del tema que sirve de base al fugado de la parte central de la obra. La primera parte, que se reexpone íntegramente después del fugado, es un coral en movimiento andantino. La orquesta apoya algunas veces a las cuatro voces y otras hace figuraciones sobre los acordes del coro. La primera parte está escrita en *Re* mayor y la segunda en *Fa* sostenido menor. En la segunda parte, fugado, los bajos exponen el tema en la tónica, apoyados por el fagot, contrafagot, cellos y contrabajos. A continuación entran los tenores, en la dominante, apoyados por el clarinete y las violas; en seguida las contraltos, nuevamente en tónica, duplicada su parte por un oboe, a la octava superior, y los violines segundos. Simultáneamente con la entrada de las contraltos, las sopranos hacen un contrapunto que bien se pudiera haber encomendado a cualquier instrumento de la orquesta, para así hacer resaltar más la entrada de la dominante de este grupo de las voces, las que lo hacen apoyadas a la octava superior por una flauta y los violines primeros. Después de esta exposición, sigue un desarrollo a base de algunos incisos del tema, en el que la orquesta juega un papel muy importante.



---

A continuación se reexpone la primera parte y la obra termina con cinco de los compases en movimiento vivo de la introducción.

En 1914, el maestro Allende escribe un grupo de tres coros para tres voces iguales, con letras de Carlos Mondaca. Ellos son: «Patria», «A tí...» y «Voz de la Patria». Sencillos de forma, armonía y melodía, estos tres coros debieran ser parte del repertorio de cada coro escolar, tan pobres como suelen hallarse de música chilena de primera clase. «Mensajero de Dios», coro a cuatro voces iguales, con letra de Gabriela Mistral, fué compuesto en 1920 como «Himno del Liceo Antonia Salas de Errázuriz». Posiblemente cuando el Liceo dejó de existir, el autor del Himno decidió cambiarle nombre, ya que tanto la música como la letra pueden ser cantados en cualquier establecimiento educacional. Es otra obra que puede hacer grupo con las tres anteriores.

«Sé Bueno» coro a cuatro voces mixtas, con letra original, es otra de las obras corales esencialmente armónica. Compuesto en 1923 y dedicado al compositor argentino Alberto Williams, fué estrenado en la Sociedad «El Diapasón», de Buenos Aires, en 1927. En 1932, P. H. Allende compone su «Ave María» para cuatro voces mixtas. El tema gregoriano, en modo dorio, es expuesto por la voz de tenor e imitado por la de soprano en la dominante. Las voces segunda y cuarta entran simultáneamente con la primera, sin haber expuesto el tema. Hasta el octavo compás el carácter gregoriano se mantiene, pero desgraciadamente desaparece durante los dieciséis siguientes, en los cuales, si bien es cierto la armonización es rica, hace perder el carácter religioso. En el compás veinticinco el tema gregoriano vuelve a aparecer, esta vez en la voz de contralto y después de un corto episodio de tres compases, en el bajo. Otro episodio de cinco compases separa la entrada anterior del tema con una nueva exposición hecha por las contraltos. Una coda de ocho compases, en la cual los cuatro últimos corresponden a la última entrada del tema, nuevamente en la voz de soprano, vuelve a dar al trozo el carácter gregoriano del comienzo y termina, como en varias obras de ese estilo, en modo mayor.

La misma letra original que usó el maestro Allende para su última obra para canto y piano, fué la ocupada para su coro a cuatro voces mixtas. Al igual que la otra «Fidelidad», ésta también fué compuesta en 1934. Fuera de unos arcos de polifonía que aparecen en la parte central de esta obra, el resto casi nos hace pensar que se trata de una pieza para piano transcrita para coro, si no fuera por algunas pequeñas imitaciones y contrapuntos muy sutiles, propios en toda la obra de Allende.

Las dos últimas obras corales de este compositor, escritas ambas en 1935, son «Serranilla», con los tan famosos versos del Marqués de Santillana y «Pastoril», con versos de Joaquín Dicenta (hijo). La primera de ellas para cuatro voces mixtas y la segunda para seis voces mixtas. Indiscutiblemente, según nuestro criterio, «Serranilla» es la mejor obra coral del maestro Allende. Tiene toda la gracia y flexibilidad de los madrigales. Aquí hay gran ri-

queza polifónica; los temas fluyen y corren constantemente a través de las cuatro voces.

No sucede lo mismo con «Pastoril», donde si bien es cierto hay bastante trabajo contrapuntístico, cánones a la octava, imitaciones, etc., éste casi desaparece, pues generalmente está tratado solamente entre dos de las seis voces. El efecto sonoro de esta obra es muy rico, cosa que sucede generalmente en obras escritas para cinco o seis voces mixtas.

## OBRAS PARA CANTO CON ORQUESTA

Todo artista tiene sus pecados de juventud, de los que se arrepiente o termina por desconocerlos. El maestro Allende también los tuvo. Ellos son «Los Montes y Castillos», romanza para soprano y orquesta de cuerdas, compuesta en 1905 sobre unos versos de Heine, traducidos al castellano, y «Solitudine», para soprano y pequeña orquesta, escrita en 1906, con letra en italiano, original de don Luigi S. Giarda.

Exceptuando varios himnos para solos, coros y orquesta y coro con orquesta, no compone nada para voces solas y orquesta hasta 1933, fecha en que escribe «La Partida», tonada para dos sopranos, contralto y gran orquesta, con letra de Ildefonso Pereda Valdés. Formal y armónicamente tiene las mismas características de «El Encuentro», tonada para dos voces y piano o de las Tonadas para piano. Esta obra obtuvo el primer premio en el concurso de composición auspiciado por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile en 1933 y fué estrenada ese mismo año en la temporada de conciertos de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos en el Teatro Central.

En 1937 Allende escribe dos obras para soprano y gran orquesta. «Luna de la Medianoche», con versos de M. Magallanes M. y «A tu puerta» con versos de R. Meza Fuentes.

La primera de ellas tiene la forma de una canción ternaria (A-B-A). La parte orquestal de la primera sección es un verdadero movimiento perpetuo alternado entre las cuerdas y las maderas. La línea melódica mantiene las características de las melodías de este compositor, eso sí que en este trozo, con más fisonomía de tal. Antes de terminar la primera parte, un clarinete presenta el nuevo tema que sirve para toda la segunda. Este nuevo elemento es muy poco vocal, debido a su figuración rápida y lo difícil de sus intervalos. Está constantemente tratado en imitaciones entre la voz y los diferentes instrumentos. La tercera parte es una reexposición de la primera.

«A tu puerta» tiene la misma forma ternaria que la anterior. El acompañamiento nos hace pensar si realmente fué pensado para orquesta o si se orquestó después, ya que el procedimiento de notas repetidas es un recurso más propio del piano que de la orquesta. Aún en caso de ser así, la parte orquestal está admirablemente bien hecha. Tanto por el aspecto melódico, armónico y de ambiente, consideramos que esta obra es superior a «Luna de la Medianoche».

---

La última obra para canto y orquesta del maestro Allende es la canción a que hicimos referencia anteriormente, con letra de su hija Tegalda. «En una mañanita» fué escrita hace solamente unos pocos meses. Esta canción tiene la forma de un Rondó. La orquesta en dos compases de introducción, anuncia el tema, en pequeñas imitaciones a la inversa y en canon a la octava. El estribillo aparece cinco veces y solamente la cuarta vez seguido de la misma copla de la primera. El estribillo y la primera copla son de una gran sencillez melódica, no así las coplas restantes. La parte orquestal está llena de pequeñas imitaciones y contrapuntos.

Al comenzar este artículo decíamos que era admirable cómo P. H. Allende, y no sólo él, sino todos los compositores jóvenes de su época, pudieron abstraerse al ambiente musical imperante en Chile a comienzos del Siglo XX. Después de haber analizado someramente toda la producción vocal de este compositor, sentimos una admiración mayor aún por el gran músico a quien nada ni nadie lo hizo apartarse de la línea artística que su inquietud espiritual le indicaba.

## LOS MUSICOS CHILENOS Y LA OBRA DE P. H. ALLENDE

En el arte no se puede mentir, ya que en él va expresado no sólo el aspecto más elevado de un autor,—su inteligencia, sus conocimientos,—sino también su sensibilidad y su subconsciente, que aparece a pesar de toda vigilancia.

En Humberto Allende, su vida serena, austera, sin concesiones, plena de afectividad familiar, de sentido humano y en una constante actitud de superación intelectual y moral, constituye el noble fondo que se advierte en toda su obra.

A otros les cabe analizar el contenido de sus composiciones; lo que, por otra parte, ya ha sido tan admirablemente realizado en Francia por el notable compositor Florent Schmitt; el entusiasta juicio de Debussy mismo; por Felipe Pedrell, Salazar y otros en España, además del unánime aplauso de América entera.

Sólo deseo subrayar que esa vida armónica, libre de toda sobreestimación, más preocupada de los demás que de sí mismo, lo llevó a buscar la fuente de su inspiración en el arte de nuestro pueblo, del cual supo extraer la esencia, con un refinado criterio, realizando sin embargo, un arte propio en que su fina personalidad se muestra con una calidad magnífica, que lo coloca a la altura de los mejores autores de hoy.

Así como Neruda es el poeta del pueblo de Chile, Humberto Allende es su músico. Fué él, el primero que llevó a la orquesta los alegres cantos de las «trillas», de las «ramadas» y los pregones de la ciudad con toda su noble y desolada tristeza.

ALFONSO LENG.

\* \* \*

Si bien Eugenio Pereira, el más ilustre de los investigadores acerca del pasado musical de Chile, ha encontrado el árbol nobiliario y las raíces de nuestro antecedente sonoro, no pudo, pese a sus vivos deseos, hallarnos una tradición en el campo de la creación musical. Tenemos que resignarnos y reconocer que antes de este siglo, no hay verdaderamente compositores en Chile, si por tales hemos de señalar artistas técnicamente capacitados y músicos que salgan ya enteramente fuera del terreno de los aficionados, que componen por reflejo de la moda social de su tiempo.

El siglo XX ve el nacimiento y el vertiginoso progreso que se opera en la música de Chile. De una pequeña y alejada provincia,

NOTA. — Hemos querido recoger en su mayoría la opinión de los músicos, —compositores e investigadores,—chilenos sobre la obra de P. H. Allende. Algunas contestaciones, que solicitamos, no pudieron llegar con tiempo suficiente para incluirlas en la edición de este número, a pesar de que postergamos en varios días la fecha de su envío a la imprenta. Pero el lector podrá encontrar sin duda en las opiniones que aquí figuran, de destacadas personalidades de nuestra música, que abarcan las mas dispares tendencias, una expresión bastante completa de la influencia del arte de Allende sobre la música contemporánea y una estimativa amplia del significado de su obra.

llena de cosas familiares y al margen de lo que en Europa constituyó el arte de avanzada, sale nuestro país para conectarse de pronto y vivir el destino del mundo contemporáneo, con todas sus inquietudes, sus luchas y su cambiante estética.

Al trazar los caracteres esenciales de esta evolución, el nombre de Humberto Allende toma el relieve de algo fundamental. A su tesonera fe, a su laborioso espíritu escudriñador, a su visión artística clara, se deben fisonomías especiales de nuestra creación musical hasta el punto de teñir con cierto color armónico a toda la música posterior, aún la de aquellos compositores que más lejos parecen estar de Allende.

Humberto Allende, hace veinte años, era tenido por un iconoclasta. Un distinguido profesor de nuestro Conservatorio, me encontró cierto día en una casa de venta de música; estaba disgustadísimo con las «Tonadas» de Allende, recién publicadas. «Quiere saber Ud., me dijo, lo que es esta música absurda?» Tomó la Tonada y volviéndola cabeza abajo la tocaba con saña. «Esto, agregó, suena lo mismo de cualquier modo»... ¡Hoy nos parece tan lógica su tonada, tan imposible que alguien pensara en volverla al revés! «Dissonance d'aujourd'hui, consonance de demain», dijo Claude Debussy, el gran músico que escribió palabras alentadoras al maestro chileno.

Hoy, cuando vemos a Humberto Allende rodeado de la consideración general, nos olvidamos de todo lo que luchó y de la oposición violenta que se hizo a su música. De muchacho yo no oía sino que Allende era un «químico», un inventor de acordes descabellados y, sobre todo, era artículo de fe que Humberto Allende carecía de «melodía». Estos juicios que parecen de un siglo atrás, los oíamos a cada paso en 1918.

Enjuiciar la obra y la acción de Humberto Allende mientras él está en plena actividad, es algo que sólo podemos hacer muy imperfectamente y faltándonos la necesaria perspectiva, imposible entre hombres que nos conocemos y nos vemos a cada instante. Sin embargo, lo variado de su creación y el cuidado que en ella ha puesto el músico, nos dan ya la seguridad de estar en presencia de un maestro definitivamente situado como piedra angular de la creación contemporánea chilena. Habría que reprocharle el que no haya compuesto tanto como desearíamos y un cierto laconismo que casi cae en lo esquemático. Pero Allende no vive de otro modo: no habla mucho, ni es aficionado a largas explicaciones. Su vida metódica, su manera de ser dogmática le producen un cierto horror a lo lírico y a la efusión descontrolada; reserva característica tan propia, más propia aún que la misma tonada, de la esencia psicológica chilena. Sin embargo, ¡cuánta ternura y fineza hay a cada paso en las obras de Allende! ¡Con qué cuidado sabe dosificar 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!

La historia dirá algún día la palabra definitiva sobre esta época musical chilena. No creemos equivocarnos al afirmar que la obra

de Humberto Allende será siempre la expresión más pura de un músico de alma grande, de ricas posibilidades y de un equilibrio y perfección rara vez alcanzados en el arte contemporáneo.

DOMINGO SANTA CRUZ.

\* \* \*

Con la satisfacción de haber tenido cierta premonición en mi artículo que escribí en «El Mercurio» sobre este buen compañero, a principios de año, cuando cité su nombre como el de un posible poseedor del Premio Nacional de Música, ya otorgado a él por unanimidad, deseo una vez más esbozar algo sobre su personalidad, pero esta vez, ya no por la sugestión de una vitrina adornada con sus piezas editadas y su retrato, sino por algo más contundente, como lo es haberle sido otorgado el premio antes citado, la más alta distinción en nuestra vida artística.

La obra musical del maestro P. H. Allende tiene, sin duda alguna, la trayectoria de la que está llamada a perdurar, aunque su sistema armónico no haya sido aprovechado como él lo hubiera querido, pero en cambio ha tenido la más benéfica influencia, ayudando a otros compositores a no caer de bruces sobre Debussy, Strawinsky u otro gran nombre. Esto debemos reconocerlo a Pedro Humberto Allende.

PRÓSPERO BISQUERTT P.

\* \* \*

Entre las figuras culminantes de la pléyade de nuestros compositores, orgullo de Chile y de América entera, se destaca la recia personalidad de Pedro Humberto Allende.

Descendiente de músicos y literatos, Allende demostró desde su más tierna infancia el amor a la música; contaba ocho años cuando fué iniciado por sus padres en los divinos misterios del arte musical. En el año 1899, ingresa al Conservatorio Nacional de Música de Santiago, obteniendo el 18 de Diciembre de 1905, su diploma en Teoría y Solfeo y en 1908, en Armonía y Composición. Fueron sus primeras obras dos trozos para orquesta de cuerdas, que fueron ejecutados en el Conservatorio con buen éxito, recibiendo de sus maestros y del público asistente, expresiones de júbilo y admiración por sus inspiradas melodías y riqueza armónica del conjunto; la prensa hizo también justicia al novel compositor, anunciando al país el advenimiento de un gran maestro chileno.

Desde esta época comienzan los triunfos artísticos de Allende: Premios en Concursos musicales, diploma del Consejo de Bellas Artes, de la Municipalidad de Santiago, que le fueron otorgados como distinción a su espíritu de trabajo y a su acendrada vocación por cultivar nuestra música popular. En 1910 parte a Europa, co-

---

misionado ad-honorem por el Gobierno, para que estudie la enseñanza musical en las escuelas primarias y en los principales centros artísticos europeos.

A la vuelta de su aprovechada e interesante jira, auspiciada por la Unión de Universidades y Grandes Escuelas de Francia, (a las cuales pertenece), presenta un vasto y minucioso informe al Ministro de Educación, sobre la enseñanza musical en Bélgica, Francia, Alemania, Italia, España, Suiza, etc., trabajo profundo sobre Pedagogía y Metodología. Para evitar la falta de cultura general entre los artistas que se dedican al perfeccionamiento musical, Allende fué el primero que propuso la enseñanza de Humanidades en los Conservatorios de Música de Chile.

En España conoció al célebre compositor Felipe Pedrell, llamado el Wagner español, maestro de Albéniz, Granados y de tantas otras celebridades; Pedrell admiró las obras de Allende y encontró en ellas la savia personalísima de su alma artística, que sólo poseen, como raro privilegio los iniciados, los grandes compositores. Pedrell le auguró un triunfo definitivo y permanente. Sin duda alguna fué el primero que vislumbró el triunfo futuro del joven compositor.

P. H. Allende ha compuesto un sinnúmero de composiciones y es uno de nuestros autores más fecundos. Su obra es seria, las formas arquitectónicas de sus producciones son páginas que enseñan, son creaciones tanto inspiradas como conscientes; no construye, no desarrolla las células musicales; los motivos, las frases, los períodos, en desorden, todo es arquitectura armoniosa, principalmente en sus líneas generales, todo dentro de su evolución, de sus armonías ricas y atrevidas. Técnicamente podemos analizar su música y explicarla como una de las más sencillas.

Muchas de sus composiciones han sido ejecutadas por las grandes orquestas del mundo; su famoso concierto para violoncello y orquesta fué interpretado por el célebre violoncelista Pablo Casals; por otra parte, pianista de fama, tienen en sus programas de concierto las 12 Tonadas, famosa en cuanto significan un nuevo lenguaje de nuestra música criolla; los temas chilenos han sido maravillosamente estilizados dentro de una música realista; el ambiente criollo brilla con vigor, las rasgueos de guitarra, las disonancias de esos cantos que se escuchan, son la fiesta auténtica de nuestros campos, con sus tristezas y alegrías maliciosas, palpitando en ellas una evocación completa de nuestra vida campesina. Bastan estas 12 Tonadas para colocar a Allende a la altura de los grandes compositores chilenos y americanos.

He querido a grandes rasgos escribir estas líneas, como un homenaje al Maestro Pedro Humberto Allende, por el premio de Arte 1945, que con toda justicia ha ganado con su talento de compositor, pedagogo, investigador y mayormente por su exaltación de lo nuestro, de lo nacional, que ha sabido colocar en la mayoría de sus producciones musicales con magnífico acierto.

JAVIER RENGIFO.

\* \* \*

Una orientación bien definida, labrada dentro de los verdaderos preceptos del arte contemporáneo, preside la obra musical del más nacional de nuestros compositores: Pedro Humberto Allende.

En sus creaciones más caracterizadas, predomina en todo momento el espíritu que debiera animar nuestro arte popular. Son propios, su estilo y medios de expresión, no hallándose en ellos orientaciones o tendencias extrañas. Con su obra, que abarca todos los géneros musicales, ha conquistado un puesto destacado al lado de los grandes músicos contemporáneos.

En el campo de la docencia, el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile lo ha contado desde los años de su iniciación artística, primero como alumno y luego como profesor. En este aspecto, por el profundo conocimiento de la técnica, por sus ideas bien definidas y sus conceptos claros y precisos, su cátedra de Composición Musical ha logrado una eficiencia e importancia de primer plano.

SAMUEL NEGRETE W.

\* \* \*

La primera composición orquestal de Pedro Humberto Allende fué ejecutada por los alumnos del Conservatorio Nacional, bajo la dirección del novel autor. La admiración que sentíamos por nuestro condiscípulo se tradujo en una ejecución entusiasta. La obra provocó grandes aplausos de la concurrencia.

Hace de esto ya muchos años. La vida dispersó a aquel grupo juvenil; pero muchos, estoy segura, habrán continuado observando con interés la brillante carrera del maestro Allende; celebrando sus triunfos con las «Escenas Campesinas», en las que vibra nuestra alma criolla. Después supimos de sus éxitos en el extranjero, de las encomiásticas críticas de Felipe Pedrell y Claudio Debussy y tantos otros notables compositores europeos.

Recuerdo con emoción el estreno de «La voz de las calles». Dirigía Casanova. La obra, a instancias del público, hubo de ser bisada y fué estruendosamente aplaudida. Sus «Tonadas», de tan refinada armonización, deberían ser ejecutadas a menudo por nuestros artistas, como asimismo sus conciertos para cello y para violín.

Dos cualidades primordiales reconozco en el maestro Allende: su amor al terruño, que se manifiesta en toda su obra eminentemente nacionalista, y su amplio criterio para juzgar y aun para alentar muchas veces bondadosamente a sus colegas compositores.

MARÍA LUISA SEPÚLVEDA.



---

\* \* \*

El maestro Allende es una figura de la música chilena. Figura, no sólo por caracterizarle una personalidad sobresaliente, sino porque su nombre ocupa un sitio de singular importancia en cualquier cuadro sinóptico de nuestra evolución histórica. El lugar estratégico que Claude Achille Debussy ocupa en su país, como punto de concurrencia de la tradición que venía madurándose desde la temprana escuela polifónica franco-flamenca y como originador de la nueva tendencia latente hasta nuestros días, es precisamente el que representa el «maestro Allende» entre nosotros.

Animado por los más característicos principios impresionistas, aparece en la historia como auténtico producto de nuestro ambiente, fuertemente arraigado a una tradición francesa. De ésta hace Allende un medio eficaz en la explotación de todos aquellos recursos que, a su entender, pueden llegar a constituir la expresión de un pensamiento nacional. Recurre al folklore buscando en él, antes que clisés rítmicos o melódicos, la verdad de su esqueleto constructivo. El primer resultado de su investigación, se resuelve en el establecimiento de la «forma tonada», la que en un principio cultiva en obras para canto acompañado, sin apartarse del medio sonoro que la caracteriza; y luego, por un proceso de estilización, la lleva a armar los trozos pianísticos, que constituyen una parte importante de su creación. El mérito de Allende a este respecto, es el haber logrado adaptar una forma típica del canto popular a composiciones instrumentales, que en ningún momento dejan de ser propias al medio sonoro al cual las ha dedicado.

Su obra sinfónica, vastamente reconocida en el mundo, puede dividirse en dos grupos: el de composiciones programáticas como sus Suites y Poemas Sinfónicos y el de obras puras.

Volvemos a encontrar en este primer grupo al creador que, sin desdeñar sus antecedentes europeos, se sirve del poder acendradamente descriptivo de la orquesta impresionista, para erigir verdaderos cuadros pictórico-musicales de nuestras tierras.

Es entre éstos la «Voz de las Calles», el que, a mi parecer, exterioriza en forma más clara la emoción tan propia del maestro. Este muestra, en la obra citada, que a pesar de tener una ferviente admiración por una técnica instrumental determinada, en ningún momento se entrega incondicionalmente a ella, hasta el punto de que ésta domine su propio impulso expresivo. Obtiene así, un perfecto equilibrio de ideas melódicas, más bien desarrolladas con cierto espíritu neo-clasicista y efectos instrumentales post-impresionistas. Y esta dualidad es la que personaliza claramente al músico, el que tan pronto como conviene a la expresión de su propio yo, adopta uno u otro estilo, obteniendo como resultado, la individualidad característica de su obra. Tan pronto usa de la disonancia como elemento de valor independiente, o de la escala por tonos enteros, como recurre al principio más típico del equilibrio clásico; el «da capo».

Sus conciertos para violín y orquesta y cello y orquesta, perte-

necientes al segundo grupo, muestran con nitidez el propósito de un neo-clasicismo estilizado. En ellos predomina el desarrollo temático por sobre el colorismo orquestal, lo que subraya la esencia formal de tales obras, sin que por ello, esto último deje de arrastrar esa constante nebulosa ambiental que parece ser común a toda la obra del músico. Algunas veces, y alternativamente, se ceden una a otra el predominio, pero las más, actúan en perfecta igualdad de condiciones.

La escritura modal, tan empleada por Allende, llena dos propósitos: uno, el de satisfacer un impulso natural de liberación armónica, siempre ajustado a los principios más estrictos de su técnica cadencial; el segundo, el deseo de dar vuelo a su espíritu poético atraído por el arcaísmo sonoro de ésta.

Pedro Humberto Allende puede ser fácilmente acusado de «académico», dado el fuerte metodismo que anima a su exposición teórica; sin embargo, ni su obra, ni su labor de maestro adolecen de los defectos inherentes a toda academización de principios estéticos. René Amengual y Alfonso Letelier, son material negación a tal acusación. Ambos músicos, a pesar de haber sido formados dentro de las exigencias del método, han desarrollado sus propias personalidades, adoptando en mayor o menor grado los principios del maestro, pero exhibiendo la labor de un profesor que ha sabido darles los elementos necesarios para su expresión individual.

Me adhiero al homenaje tan merecido que recientemente se le ha hecho al maestro Pedro Humberto Allende, otorgándosele el Premio Nacional, con el reconocimiento y emoción del que fué también sus discípulo.

JUAN ORREGO SALAS,  
Universidad de Virginia, Estados Unidos.

\* \* \*

La parte de altura que le debe la música chilena a Humberto Allende, su actividad en la enseñanza, su valor como compositor y la propiedad de su estilo, son conocidos de todos los músicos honrados de este país.

Como miembro de la Asociación Folklórica Chilena y del Instituto Chileno de Arte Popular, yo solo deseo revivir el júbilo y la emoción con que he visto apreciar el sentido de la obra de Humberto Allende en los centros folklóricos americanos, en los que me ha cabido estudiar.

Siempre escuché elogios hacia el músico interesado profesionalmente por el folklore, es decir, por el trabajador de experiencia y de excelente sentido. Sus investigaciones en lo araucano y su preocupación por lo popular, le han dado a Chile una significativa resonancia, porque ninguna otra obra de índole folklórica musical ha obtenido mayor éxito.

El hecho de que el maestro Allende haya basado la creación musical en la sustancia del canto popular, ha enriquecido los mate-

---

riales del folk-song y del folklore, no solamente nuestros, sino de todo el mundo musical.

Los folkloristas, testigos de sus labores, le deben satisfacción a su honesto saber y celebran el Premio Nacional de Arte que se le ha concedido al maestro como una condecoración que le ha otorgado el pueblo, por su especial disciplina, por la belleza de su obra, su significación nacional y su universalidad.

ORESTE PLATH.

\* \* \*

El nombre de Allende es ya, hace tiempo, mundialmente conocido y eso nos pone muy felices a los chilenos, pero algo más íntimo aún es de lo que debemos felicitarnos y es que don Humberto (así le diremos, familiarmente) ha desenterrado, realizado y elevado a la categoría de música culta nuestra música popular. Es el primero que ha dicho en música con elocuencia, belleza y autenticidad, lo poético, picaresco y fino que hay en la idiosincrasia de nuestro pueblo.

El folklore chileno es comparativamente muy pobre y no era fácil elevarlo a la categoría a que el compositor lo elevó escribiendo las Doce Tonadas y las Escenas Campesinas, obras maestras de las cuales la primera ya ha pasado al repertorio universal.

Don Humberto no es hombre que haya vivido largo tiempo en el campo y sin embargo creó las obras antes citadas. Hay dos medios de llegar hasta los profundos rincones del alma popular; uno es el largo y constante convivir con el pueblo y otro es simplemente el poder de captación que suelen tener algunos artistas, como del que aquí se trata. Esto último es, a mi juicio, lo que nos explica el sabor de esta música. Este sabor está, como dijéramos, quinta-esenciado en las obras citadas; la imprecisión rítmica que suele haber en la tonada, está admirablemente realizada (compases de  $7/8$  ó  $5/8$  o  $5/4$ ; los giros melódicos, el aspecto agógico y la armonía, se combinan en forma que logran dar ese ambiente único a esta música. En este aspecto me parece don Humberto tan importante como en el de su enseñanza.

Los que estudiamos en su curso, advertimos la importancia que tiene el ajustar los trabajos de clase a la estricta disciplina que significan las formas clásicas. Eran estos trabajos de motivos o temas con vida, impulso misterioso que lleva al descubrimiento. Pero esta disciplina ordenada y, sobre todo, sabiamente dosificada, logra al fin informar en la conciencia artística ese equilibrio interno que luego pasa inconscientemente a dirigir en el terreno de lo espontáneo, de lo vivo. Nunca apreciaremos lo suficiente esta manera de enseñar de don Humberto, que se continúa aún, habiendo sus alumnos concluído los estudios académicos. Sus lecciones eran largas, precisas y, creo, a veces, muy pacientes... Nuestras innumerables canciones, motetes, madrigales, fugas, etc., que cada semana le presentábamos, deben haberlo aburrido muchas veces, y sin

embargo, jamás mostraba cansancio; al contrario, con la paciencia de Job iba corrigiendo y poniendo sus substanciosos consejos cada vez que lo incorrecto o inexpresivo del trozo lo requería. Se me dirá que todos los maestros hacen o por lo menos deben hacer así. Ciertamente, pero la manera de hacerlo es lo que nos hizo inolvidables sus consejos y, estoy casi cierto, sin que jamás ello significara una imposición a la sensibilidad de cada uno. Entiendo esto último como un aspecto de lo más importante en el sistema pedagógico de nuestro gran maestro.

ALFONSO LETELIER LLONA.

# P. H. ALLENDE Y LA MUSICA AMERICANA

Al eminente compositor chileno maestro P. Humberto Allende, le fué conferido por unanimidad el Premio Nacional de Arte, correspondiente al año 1945, que por primera vez se otorga a un músico. El jurado basó su veredicto en el hecho de que es «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».

Este juicio lo habían formulado de largo tiempo atrás muchas grandes personalidades europeas y americanas al hablar de sus obras. «El florecimiento musical de la América Latina, no es uno de los acontecimientos menos importantes de los últimos veinte años», dijo en 1930 en «Le Figaro» de París, el renombrado crítico Felipe Lazare, en un comentario sobre las «Doce Tonadas Chilenas» para piano, de Allende.

Sí, nuestra América se reconquista a sí misma después de cuatro siglos de encubrimiento y el gran compositor chileno es una de las figuras estelares del esplendoroso renacer de la psiquis amerindia. Lo es por su vigorosa personalidad de artista, que se expresa con una ciencia contrapuntística y armónica refinada y una inspiración melódica de suprema elegancia, que suelen nutrirse en las voces de la hermosa tierra de Chile; tierra de mar bravío e islas incontables, de lagos azules y selvas vírgenes, de pródidos valles y verdes praderas, dominados por la cadena de plata de los Andes, medio telúrico que moldeó un pueblo artista, heroico, fuerte y trabajador.

P. Humberto Allende, nació en Santiago de Chile en 1885; a la edad de catorce años ingresó en el Conservatorio Nacional de Música de su ciudad natal, donde obtuvo los títulos de profesor de violín, armonía y composición. Al egresar de ese establecimiento de educación musical, que dotó a Chile con tantos músicos de fuste, desarrolló, durante largo lapso, intensa y fecunda labor pedagógica, que le valió su reciente nombramiento de Profesor Extraordinario de Composición en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

Paralelamente con ese apostolado en pro de la cultura de su pueblo, P. Humberto Allende escribió una serie de obras instrumentales, de cámara, vocales, corales y sinfónicas, que ocupan sitio de primera fila en la música culta indoamericana; todas ellas por la elevación y dignidad que presidieron su creación; muchas, porque representan el acento genuinamente chileno, dentro del vasto conjunto del arte continental.

La *tonada*, adquiere singular jerarquía en la obra de Allende. Esta canción popular chilena, que dentro de un matiz regional argentino, se cultivaba en nuestras provincias andinas, pues la grandiosa barrera de los Andes fué impotente para separar a ambos pueblos, el chileno y el argentino, de su comunidad espiritual, se transfigura con este compositor. Su penetrante emoción melódica y sus característicos ritmos, se enriquecen con una magnífica gama

de matices expresivos. Pasional o humorística, poética o melancólica, vivaz como su hermana la *cueca* o lenta como una canción indígena, presenta el más variado panorama de la geografía sonora de Chile. Panorama encantador, si lo hay, cuando Allende se inspira en ella, extrayendo la esencia del folklore de su raza, para elevarla al rango de arte superior; universal por su categoría y chileno por su material musical.

Las doce «Tonadas Chilenas» para piano, que figuran en los programas de tantos pianistas americanos y europeos; las Tonadas a dos voces, para cuartetos vocal y de arcos, y las Tonadas para orquesta, hacen de la primitiva e ingenua canción popular expresiones artísticas en las cuales el paisaje y los hombres que en él lloran y rien, cantan y bailan, trabajan y aman, viven al fin, ven engalanados sus sentimientos y sus acciones, por medio de una ciencia refinada puesta al servicio de la emoción.

Ese chilenuismo trascendente de la obra de P. Humberto Allende, adquiere singular esplendor en dos poemas sinfónicos: *Escenas campesinas chilenas* y *La voz de las calles*.

«Escenas campesinas chilenas», que el autor, con harta modestia, titula serie orquestal, es un verdadero poema sinfónico en tres coloridos frescos de naturaleza y vida popular. La fina poesía de uno, el intenso poder de evocación del otro y la riqueza y pujanza rítmica del último, todos ellos construídos con materiales folklóricos, que realiza una instrumentación delicada, de gran riqueza de matices y de definida personalidad, ofrecen al auditor una brillante visión de vida rural.

Con «La voz de las calles», P. Humberto Allende nos transporta al ambiente urbano de Santiago. La obra está construída con motivos de pregones de vendedores callejeros. Mas, si éstos pueden resultar de un localismo extremado, la magia del arte del compositor los universaliza. Combinados con ciencia original e instrumentados con claridad y colorido, forman un conjunto a cuyo poder de sugestión nadie puede sustraerse.

Para orquesta, Allende escribió dos obras sustanciales sin preocupaciones folklóricas que pueden no tener carácter chileno, pero no carecen de emoción chilena. Ellos son el «Concierto para violoncello y orquesta»,—del cual Claudio Debussy, muy parco en elogios, dijo que su estilo era absolutamente notable y que imperaba en él una personalidad en el ritmo que se la encontraba raramente en la música contemporánea,—y el «Concierto para violín», una de las últimas obras del maestro.

El Concierto para violoncello es conocido en Buenos Aires, donde logró cálido éxito; no así el sinfónico para violín, cuya composición Allende inició en su última permanencia en nuestra capital. Imposible resulta, pues, abrir juicio alguno sobre esa obra, bien que el conocimiento que tiene quien habla, de dos páginas corales de la misma época, de un gran refinamiento contrapuntístico y de una inspiración depurada sin mengua para su emoción, puede imaginar la estética que presidió su creación.

Más de un cuarto de siglo hace que el gran compositor chileno

---

es conocido y admirado en la Argentina. Muchas de sus obras figuran con frecuencia en el repertorio de nuestros artistas: directores de orquesta, pianistas, cantantes de cámara y conjuntos de arcos—su bello Cuarteto es muy apreciado—y son recibidas por el público con el deleite y la emoción que provocan siempre los mensajes fraternales de pueblos ligados entre sí por la tradición de ayer, de hoy y de mañana... Esas obras tienen para el alma argentina íntimas resonancias de patria continental, esa gran patria que forjan con talento tantos artistas de nuestra América...

Y esa es la emoción que cimentará la verdadera e indisoluble confraternidad entre las veinte repúblicas amerindias. Mensajes de alma a alma, expresiones nobles que algo nuevo dicen a la sensibilidad de nuestra raza y a la sensibilidad de todas las razas del orbe, tal es lo que necesitamos para cumplir con el destino.

El arte dentro del mismo ciclo cultural, puede ser cosmopolita como lo son las obras de los grandes héroes de la música: Bach y Beethoven, Wagner y Debussy, Chopin y Mussorgsky, Verdi y Strawinsky, y tantos otros, expresiones de la cultura europea, dentro del matiz regional alemán, francés, polaco, ruso e italiano.

Mas, para alcanzar en América esa unidad dentro de la diversidad, se impone que nos americanicemos. Un gran escritor estadounidense afirmó que lo europeo va extinguiéndose o transformándose en nuestras tierras, tal como aconteció en siglos lejanos en Europa, con lo ario o asiático. Y es esa liberación, ajena a toda xenofobia e inspirada en los más nobles y constructivos ideales de crear una cultura propia, de la que el arte es la más duradera expresión, lo que nos llevará a la gran civilización prevista por el Conde Keyserling y Romain Rolland, entre muchas relevantes personalidades europeas que estudiaron ese problema.

Seremos americanos o si no, no seremos nada, podríamos decir parodiando una frase célebre de José de San Martín... La obra de P. Humberto Allende encamina a Chile hacia esa americanidad trascendente, en la cual hombre y paisaje concurren a la síntesis del acento chileno en música.

GASTÓN O. TALAMÓN,  
Buenos Aires, 1945.

## P. H. ALLENDE EN EL ÚRUGUAY

En dos oportunidades, 1933 y 1939, visitó Montevideo el maestro chileno P. Humberto Allende, invitado especialmente por el Ministerio de Instrucción Pública del Uruguay y por la Universidad de Montevideo. Su estada en el Uruguay no fué pasajera y más o menos pirotécnica, como la de muchos compositores que llegan a estas playas, precedidos de una fama construída a base de «propaganda». Silenciosamente, sin réclame periodística, llegó a nuestro país el maestro Allende a cruzar una mirada cordial con nuestros paisajes, a observar nuestras costumbres, a intimar con nuestros artistas e intelectuales, a enseñar sin pedantería, y a divulgar la música chilena auténtica, ya que la divulgación de su propia música, representa por lo menos, gran parte de la historia de la música chilena, por ser Allende el precursor en Chile de la música artística de carácter nacional, y el maestro de los mejores compositores actuales.

Su labor comprendió en los dos viajes, dos aspectos interesantes: uno representado por sus conferencias y lecciones, y el otro, por la audición de sus composiciones musicales: poemas sinfónicos, tonadas, obras para canto y piano, etc.

En los conciertos organizados por la SODRE. (el órgano oficial de difusión radioeléctrica del Uruguay), ofreció en primera audición, en Montevideo, sus dos poemas sinfónicos esenciales: «La Voz de las Calles» y «Escenas Campesinas Chilenas». En «La Voz de las Calles», Allende nos demostró por primera vez su capacidad extraordinaria para realizar una obra de sólida construcción en el desarrollo de los temas populares tomados de los pregones callejeros de Santiago de Chile, tratados con gran fineza orquestal y armónica. «Escenas Campesinas Chilenas» nos encantó por su sugestivo poder de evocación; en las «Tonadas» para orquesta, construídas en forma de danzas divididas en dos partes, una lenta y la otra animada, Allende realiza la expresión más firme y constructiva de su obra para orquesta, mereciendo por la audacia de algunas de sus innovaciones los elogios más decididos de los críticos franceses, cuando el maestro Straram las diera a conocer en el «Teatro de los Campos Elíseos».

El maestro Allende encontró en Montevideo colaboradores muy eficaces, que sería injusto no recordar: la pianista Mercedes Olivera, la soprano Albertina Vilar del Valle, el pianista Hugo Balzo y María Delia Corchs de Martínez.

Para los que se interesan por la pedagogía en la rama especializada de la enseñanza de la música, la conferencia del maestro Allende en el Instituto Normal de Señoritas, resultó una verdadera lección en el más amplio sentido de la palabra. El maestro Allende comenzó por leer un trabajo compendiado de la historia musical de Chile, desde las primeras manifestaciones del coloniaje hasta el actual desarrollo de la cultura musical de Chile, destacando particularmente la Sociedad Bach, que dirigió Domingo Santa Cruz y editó una revista musical.

Terminada la lectura del trabajo sobre la historia de la música en Chile, el maestro Allende explicó a continuación la organización del Conservatorio Nacional de Música y dió lectura al programa



---

que él desarrolla en sus cursos de composición, en los cuales se enseña desde el primer año la composición, pues, los alumnos ya vienen suficientemente preparados en armonía.

El pianista Hugo Balzo ilustró al piano esta parte de la conferencia, ejecutando trozos compuestos por los alumnos del maestro Allende que integran un álbum infantil publicado por la Universidad y en el cual figuran composiciones de Alicia Robles, Herminia Raccagni, Armando Urzúa y Judith Aldunate. Estos trozos llamaron justamente la atención y fueron muy aplaudidos.

No menos interesante fué la conferencia de Allende sobre su método para la enseñanza del canto en las escuelas, sencillo y científico a la vez, que despertó el interés de los profesores de canto coral que lo adoptaron en las escuelas de Montevideo.

Organizado por la Sociedad de Amigos de Herrera y Reissig, se realizó en el Palacio de la Música un concierto de música de cámara de obras de Allende, con el «Cuarteto para cuerdas», además de obras para piano como las «Miniaturas Griegas» y las «Tonadas de carácter popular chileno».

Fecunda labor, como se ve, dentro de la brevedad del tiempo: pasaje de verdadera inquietud espiritual y de enseñanza duradera, de un hombre que vino al Uruguay precedido de una gran fama, tanto americana como europea; pero modesto y sencillo, tal como se presentó a las personas que, como yo, tuvimos la oportunidad de intimar con quien desde entonces ha sido uno de nuestros más directos amigos y un músico notable, en el mejor sentido de la palabra, cuya vasta obra Chile reconoce como suya y le consagra por eso mismo, lo que es justo, las más altas distinciones.

ILDEFONSO PEREDA VALDÉS  
Montevideo, 1945.

# LOS GRANDES MAESTROS

Y LA OBRA DE P. H. ALLENDE

PEDRELL Y LAS «ESCENAS CAMPESINAS»

«Barcelona, 24 de Octubre de 1913.

Queridísimo y entrañable amigo Allende:

No exagero al decirle que sus Escenas Campesinas Chilenas me han entusiasmado y aún maravillado. De un golpe se me ha manifestado Ud. gran armonista, y estimo que pocos de la América Latina podrán superarle, acaso ninguno.

Tuve buen ojo al ver a Ud. por vez primera, y fundar en Ud. grandes esperanzas. Toda mi obra de vulgarización hecha en «El Diario Ilustrado» a Ud. iba dirigida. No he perdido el tiempo. Ya es Ud. lo que yo quería que fuese: un gran armonista, un solemnísimos armonista independiente.

Tiene Ud. la base gloriosa para el porvenir glorioso que indudablemente ha de venir. Acaso será Ud. víctima destinada al sacrificio: otros lo fueron; otros lo son y lo están siendo; otros lo serán; también lo fueron los grandes, los Monteverdi, los Beethoven...

Pero Ud. merecerá la gloria de haber sido un artista...

Pero volvamos a sus «Escenas» sobre las cuales ha tenido Ud. la suerte de hacer vibrar su alma amante de la patria.

Sí, todo lo poco que yo conozco del «folklore» chileno y araucano es eso, las figuras rítmicas, los ritmos distintos de los europeos, la melopea, el contraste melódico de acuerdo con el estado de sus personajes... si todo es eso, yo mismo firmaría sus bien llegadas escenas y enviaría a paseo al hombre de oficio que me hubiese aconsejado poner mis habilidades de oficio como lo hace el mismísimo Wagner que no es el integérrimo que todos creen, al servicio de la mayor amplitud del cuadro, que precisamente me gusta, porque dice todo lo que quiere y debe decir al oyente inteligente, que las obras no se escriben para los oyentes asnos...

FELIPE PEDRELL.»

«Barcelona, 22 de Diciembre de 1913.

Queridísimo amigo:

Siento ahora, al escribirle, la misma emoción que experimenté al leer «A la sombra de la ramada». No me equivoqué al vaticinar lo que adiviné: que había en su alma, todo un compositor. No hay conceptos elogiosos que valen.

Aquí sólo es verdad la...: ¡Verdad! Vuelvo a repetir que en Ud. hay todo un gran compositor. Y Ud. me añade que esto ha nacido del ansia de contribuir a la purificación del arte entre los suyos, y que yo he hecho terminar con desconocida rapidez el segundo cuadro de sus «Escenas Campesinas Chilenas». Pues bien, todo se debe a esto: que en Ud. hay lo que yo he averiguado antes que nadie, y antes que nadie quiero saludar en Ud. al primer compositor futuro de su patria.

Nada me importa saber lo que Ud. hará: sólo sé que Ud. no podrá dejar de hacer, que será grande, que todo está ya aquí en estado difusible, y que ello será, mientras Ud. siga poniendo lo que ha puesto en esto que ahora ha creado y que ha de mejorar todavía, con cosas más grandes, como ahora la segunda parte ha mejorado la primera.

En la segunda hay más canto, más esencia de Música, más personalidad de Ud., de su alma, más del modo de su pensamiento.

FELIPE PEDRELL.»

#### DEBUSSY Y EL «CONCIERTO PARA CELLO»

«París, 20 de Mayo de 1916.

Señor Humberto Allende.

Estimado señor:

He leído con el más vivo interés su concierto para violoncelo y orquesta. Es una obra perfectamente distinguida y aparte de algunos atrevimientos... (las octavas de los compases 7 y 8 letra T) el estilo es absolutamente notable. Hay una personalidad en el ritmo que se la encuentra raramente en la música contemporánea. En fin, deseo a su obra todo el éxito que ella merece y que no le faltará. Acuso mis más sinceros parabienes y quiera creer, estimado señor, en mi más sincera cordialidad.

CLAUDIO DEBUSSY.»

#### FLORENT SCHMITT Y LAS TONADAS

A todo extranjero, todo honor. He aquí una colección de doce tonadas chilenas del señor Humberto Allende, dedicadas al ilustre pianista Ricardo Viñes y lo que es más tierno «a mis queridas hijitas Tegualda e Ikela». Ignoro si estas danzas son de origen popular; pero poco importa la fuente, la obra está ahí realizada, de esos doce minúsculos trozos, ocho por lo menos llaman poderosamente la atención, entre los cuales tres o cuatro constituyen puras obras maestras. ¡Qué deliciosas estas páginas, qué sensibilidad penetrante y pro-

funda se revela en ellas! Estas danzas dejan muy atrás todas las españolerías a la moda, son de esas músicas que caen de no sé qué empíreo en el momento menos esperado. De esas músicas que se tocan cincuenta y más veces seguidas sin saciar jamás, con una alegría siempre nueva y por las que se daría sin meditarlo todo lo que uno ha escrito o escribirá.

El señor Allende semeja con sus maneras en sus acompañamientos, en la forma de rodear el tono, a uno de esos felinos antes de franquear el sitio, que sólo a él pertenece y sus armonías de un sabor exquisito, de esas armonías sutilmente extrañas, producen por su movilidad perpetua, un ambiente singularmente apasionante. El número 2, el 3 y el 11 son páginas adorables, la escritura pianística es cálida, sonora al mismo tiempo que delicada, desprovista de toda duplicación pesada. En resumen, un verdadero hallazgo.

(REVUE DE FRANCE).

\*

Humberto Allende, compositor chileno, uno de los más deliciosos músicos, se inspira directamente del folklore de los Andes, síntesis, se dice, de aires incas y de elementos árabes importados, tiempo ha, por algún Atila-Ibérico. La manera de revestir la tonalidad es exclusivamente de Allende, y sus armonías, de un sabor exquisito, producen en su movilidad perpetua un ambiente singularmente atrayente.

(LE TEMPS).

#### EMILLE VUILLERMOZ

Mucho calor y vitalidad ardiente y contenida en las tres «Tonadas» del compositor chileno P. H. Allende. Esta música tiene potentes raíces en la tradición popular de una raza para la cual la danza es una forma de lirismo. ¡Qué exquisita combinación de ritmos voluptuosos y excitantes! Melodías nobles y exuberantes, orquestadas con calor y luz. La América del Sud nos envía de su vergel abrasado de sol, los frutos más sabrosos.

#### LEON VALLAS.—DESCUBRIMIENTO DE UN GRAN ARTISTA

He aquí un músico chileno: Humberto Allende. Su nombre es totalmente desconocido para los franceses. Probablemente merced a un virtuoso admirable, el pianista catalán Ricardo Viñes, intérprete habitual de franceses y españoles, ha publicado en casa del editor parisién Sénart sus «Tonadas de ca-

rácter popular chileno». Son breves cantares rústicos, escritos para piano. Durante las estudiosas vacaciones que pasa en los confines de Francia y España, en el país bigurdano, un compositor francés, uno de los más grandes y quizás el más recio de todos ellos, Florent Schmitt, tuvo en sus manos ese pequeño cuaderno de música. Al darle el primer vistazo, a la primera audición, quedó maravillado. Como antaño Schumann, leyendo el *Opus I* de Chopin, Schmitt sintió deseos de exclamar: «Descubríis, señores, un genio!». Esta exclamación retenida de momento la formuló luego ampliándola en una página de la *Revue de France* que merecía ser reproducida íntegra.

El maestro francés no conocía a su colega, cuyo nombre le revelaba el azar, pero después, entre las doce piecitas que forman la breve colección de canciones de estilo popular chileno, distinguió por lo menos ocho de ellas bellísimas y tres o cuatro le parecieron «obras maestras puras». Determina el corte de cada una de ellas en forma simple y exacta, y observa en cada pieza el estilo de un artista. Leed estas líneas en la que palpita un verdadero entusiasmo: «¡Cuánta delicia hay en esas breves páginas, cuánta sensibilidad aguda y profunda revelan! Sin hablar de Albéniz, de Manuel de Falla, también grandes músicos, estas danzas dejan atrás a todas las españolerías en moda. Es música que de pronto os cae de no sé cuál empírico, cuando menos lo esperabais. Es de esa música que se oye cincuenta veces seguida sin saciaros jamás, con un goce siempre nuevo, como en otro tiempo las mazurcas de Chopin, en las cuales hacen soñar a veces estas *Tonadas* por su atmósfera nostálgica, y por las cuales se daría sin contar todo lo que uno mismo ha escrito o ha de escribir...» y luego, el elogio preciso del colorista, «que tiene esas formas, en sus acompañamientos, de rondar alrededor del tono como un felino encerrado, modos que sólo a él pertenecen», de la armonía sabrosa, sutilmente falsa cuya eterna movilidad produce un ambiente de los más seductores; de la versión pianística, cálida, sonora, delicada, sin excesos fatigantes.

Un verdadero panegírico... que no hubiere sido escrito tan espontáneamente al leer cualquier obra buena, verdaderamente extranjera. En el oído del gran compositor francés que vive en Bigorre, la música de Allende ha sonado como notas de un compatriota; entre Francia y Chile, tan lejano, el espíritu, el gusto, el tacto latinos han trazado un puente: instantáneamente, se ha establecido la comunicación.

(*Vida Latina*. París, 1924).



## CATALOGO DE LAS OBRAS MUSICALES DE P. H. ALLENDE

Fechas	Títulos	Géneros	Editores	Lugar y fecha de las primeras audiciones
1903	Andante y Allegro	Suite para orquesta de cuerda	Inédita	Conservatorio N. de Música, dirigida por su autor el 30-XII de 1903.
1904	Obertura en Sol mayor	Orquesta	>	Conservatorio N. de Música, bajo la dirección del autor, el 5-IX de 1904.
1905	Ave María en mi bemol	Para soprano con acompañ. de piano	>	Iglesia de San Ignacio, 1904.
	Los montes y castillos	Para soprano y orquesta de cuerda	>	Universidad de Chile, 1905.
1906	Solitudine	Para soprano y pequeña orquesta	>	Universidad de Chile 1907, dirigida por su autor.
1907	Tempo di Gavotta en <i>re</i>	Para piano	>	Cuarteto Sanfeliú, 1933 Universidad de Chile, ejecutado por Sante Lopriore, 1907 Universidad de Chile 1907
	Marcha en <i>do</i>	Para piano	>	
	Sonata en <i>fa</i>	Para piano: All <sup>o</sup> vivace, Adagio, Minuetto, Presto	>	
	Zarabanda, Minuetto	Cuarteto de cuerda,	>	
	Berceuse	Violín y piano	>	
	Gavota en <i>la</i>	Violín y piano	Carisch und Jänichén	
1908	Sonidos concomitantes	Tema con variaciones para piano	inédito	Teatro Municipal de Talca, 1908. Conservatorio N. de Música, 1908.
	Rondo alla Mozart	Para piano	>	
	Teclas negras	Para piano	>	
	Vals en mi mayor	Para piano	>	
	Un lego que pide plata	Canción humorística para canto y guitarra	>	
	Rondo en <i>sol</i>	Para piano	>	
	Rondo en <i>re</i>	Para piano	>	
La violeta	Coro a tres voces iguales	>		
1909	Himno a Barros Arana	Soprano solo, coro femenino y orquesta de cuerda, letra de Juan R. Allende	>	
	Fuga en <i>do</i>	Para violín, viola y dos violoncellos	>	
1909	Sonata en <i>do</i> menor	Para piano	>	Universidad de Chile 1909
	Sonata en <i>re</i> mayor	Para piano	>	
	Polonesa en <i>si</i> mayor	Para piano	>	
1909	Minuetto en <i>re</i> mayor	Para piano	Miralles y Astort	
	Rondo en <i>la</i> menor	Para piano (Morceau)	Mejor Música del Mundo	
1910	Sinfonía en <i>si</i> bemol	Para orquesta	inédita	
Gavota en <i>sol</i> mayor	Para violín y piano	>		
Minué en <i>la</i> menor	Para violín y piano	>		

Fechas	Títulos	Géneros	Editores	Lugar y fecha de las primeras audiciones
1911	Albumbblatt	Para piano	inédita	Teatro Municipal, 1921, dirigido por el autor. Universidad de Chile, por normalistas, dirigida por el autor, 1912.
	Himno de la Asociación de E. Nacional	Para coro mixto y orquesta	"	
1912	Himno a la Escuela N. N.º 1	Solo, coro femenino y orquesta de cuerda	"	
	Canto fúnebre	Coro a tres voces, letra de G. González	"	
	Saludo a Chile	Coro a cuatro voces masculinas sobre letra de A. Castillo	"	
1913	Himno a la Juventud	Canto y piano	"	Liceo Santiago, 1913
	Himno del Liceo Santiago	Tres voces con letra de Carlos Mondaca	editado por el autor inédito	
	Paisaje Chileno	Coro a cuatro voces mixtas con acompañamiento de grande orquesta, con letra de Carlos Mondaca	"	
Junio 1913 a Feb. de 1914	Escenas Campesinas Chilenas	Suite sinfónica: Hacia la Era, A la sombra de la Ramada, La Trilla a Yeguas (re-orchestradas)	"	Teatro Municipal, 1916
	¡Patrial A ti... Voz de la Patria	Coro a tres voces	editadas por el autor	Madrid 1922 Numerosas audiciones posteriores.
	Himno de la Escuela Anexa a la Normal N.º 1	Coro a dos voces con letra de Tegalda de Allende	inédito	
1915	Concierto Sinfónico	Para violoncelo y orquesta: Allegro, Adagio, Scherzo	La revista «Los Diez» publicó el Adagio Sénart París	Teatro Unión Central, por Michel Penha, dirigido por el autor 1915. 15-VIII.
	Preludio N.º 1	Para piano	"	Ejecutado por A. Palacios, París 1928. Sale D'Iena, París 1928
	El Encuentro Debajo de un limón verde	Para soprano y contralto con acompañamiento de piano	"	
	Tempo di vals lento	Para piano	Zig-Zag	
	Gavota en <i>mi</i>	Trozos infantiles	inédito	
	Gavota en <i>sol</i>	Para piano	"	
	Vals a cuatro manos			
	Himno de la Federación de Maestros	Coro mixto, letra M. Jara	Zig-Zag	Universidad de Chile 1915
	Sonata en <i>sol</i> menor	Para piano	inédita	Julio Rossel 1922.
	El amante desgraciado...	Tonada para soprano con acompañamiento de piano	"	
1916	El Arbol de Pascua	Ronda para canto y piano	Ricordi	Escuela Normal N.º 1, 1916
	Havdage-arnue	Pieza post-futurista para piano	inédito	
1918	Miniaturas griegas Nos. 2, 3, 4, 6 y 7	Para piano	Sénart	Viñes, París 1929
	Tonada N.º 4	Para piano	París	Viñes, Lyon 1923

Fechas	Títulos	Géneros	Editores	Lugar y fechas de las primeras audiciones
	Primavera	Vals para coro mixto con letra del autor	editado por el autor	Teatro Septiemb., 1918
	El cepillo de dientes	Canto escolar con acompañamiento de piano	>	
1920	La voz de las calles	Poema sinfónico	Ministerio de E. Pública inédito	Teatro Unión Central, J. Casanova, 20-V-1922.
	Tempo de minuëtto	(alla Ravel) para piano	>	
	Trío (1.º tiempo)	Piano, violín y cello	>	
	Mensajero de Dios	Coro a cuatro voces iguales	por el autor	
	Estudio N.º 4	Piano	Sénart	Viñes, París 1928
1921	Tonada N.º 5	Piano	>	Viñes, Lyon 1923
	Tonada N.º 2 (2.ª parte)	Piano	>	Viñes, París 1925.
	Tonada N.º 2 (1.ª parte)	>	>	
	Tonada N.º 3	>	>	
	Tonada N.º 7	>	>	> > >
	Tonada N.º 8	>	>	
	Tonada N.º 6	>	>	
1922	Himno del Patronato de la Infancia	Solo, coro mixto y grande orquesta	inédito	Teatro Municipal, dirigido por su autor, 1922
	Tonada N.º 10	Piano	Sénart	
	Tonada N.º 11	>	París	
	Tonada N.º 12	>	>	
	Tonada N.º 1	>	>	
	Estudio N.º 1	>	>	
	Oda a España	Solo, coro, grande orquesta con letra de S. Lillo.	inédito	Teatro Central, J. Aldunate, 1933 Teatro Municipal. 1923
1923	Estudio N.º 2 (París)	Piano	Sénart	
	Himno del Liceo de Ancud	Coro a cuatro voces	inédito	
	Sé bueno	Coro mixto con letra del autor	editado por su autor	El Diapasón, Buenos Aires, 1927.
1924	Himno en <i>re</i> mayor	Canto y piano	inédito	
1925	Cuarteto de cuerda (1.er tiempo)	>	>	El Diapasón, Buenos Aires, 1927
	Tempo di Minuetto en <i>do</i>	Piano (dedicado a Palacios)	Sénart	Palacios, París, 1928.
	Mientras baja la nieve	Soprano y piano	editado por el autor	El Diapasón, Buenos Aires, 1927.
	El surtidor	Letra de Gabriela Mistral	>	>
	A las nubes	>	>	
	Ojitos de pena	Soprano y piano, letra de Max Jara	inédito	
	Tempo di vals	Para Arpa	>	
	Transcripción de 6 Tonadas	Para orquesta de cuerda	>	Teatro Municipal, 1928



Fechas	Títulos	Géneros	Editores	Lugar y fecha de las primeras audiciones
1926	Schumann-Allende; Reverie	Soprano y piano	inédita	Buenos Aires, 1927
	Schumann-Allende; Novelleta N.º 9	Cuatro voces y piano	»	
	Chopin-Allende; Noc- turno en <i>sol</i>	Soprano, dos contral- tos y piano	»	
	Ave María en <i>Do</i>	Soprano y piano	Sénart	
	Ave María en <i>Do</i>	Trascrita para So- prano y cuarteto	inédita	
1927	Himno a Chiloé	Canto y piano	»	París, 1928
	Este niño compró un huevito	Cantos infantiles con acompañamiento de piano	editados por el autor	
	Tutito hagamos ya...	»	»	
	Pimpín sarabín	»	»	
	Mañana es Domingo	»	»	
1927	Cotón Colorado	»	»	»
	Comadre rana	»	»	
1928	Primavera	Coro a dos voces con letra de G. González	inédito	»
	Himno del Liceo de Constitución	Canto y piano	»	
1929	Adagio (dedicado a Segovia)	guitarra	»	Viñes, París, 1931
	Miniaturas griegas Nos. 1 y 5	Piano	Sénart París	
1930	Estudio N.º 3 (Bar- celona)	»	»	Viñes, París, 1930.
	Berceuce en <i>la ma- yor</i>	»	inédita	
	Estudio N.º 7	»	»	
	Preludio y fuga en <i>sol</i>	»	»	
	Preludio y la fuga trascrita	Orquesta de cuerda	»	
1930	Trascripción de tres Miniaturas	Cuarteto de cuerda	»	Straram, París, 1930, 30 - I.
	Trascripción de tres tonadas	Voces y grande or- questa	Sénart París	
	Himno del Liceo de Talca	Canto y piano	inédito	
1931	Preludio	trozos infantiles para piano	»	Montevideo, 1932
	Canción	»	»	
	Minué	»	»	
	Marcha de gitanos	»	»	
	Cuarteto (II tiempo)	Scherzo, piano	»	
1932	Estudio N.º 8 (Le- yendo a Dostoiew- sky)	»	»	Viñes, Teatro Miraflo- res, 1932
	Ave María	Coro mixto	»	
	Los nenúfares blancos	Soprano y piano con letra de D. Dublé U.	»	
1933	Pantomima del Amor brujo	Trascripción para dos pianos	editada por el autor	Teatro Central, 1933
	La Despedida	Dos sopranos, con- tralto y grande or- questa, con letra de I. Pereda V.	inédita	

Fechas	Títulos	Géneros	Editores	Lugar y fecha de las primeras audiciones	
1934	Album de canciones escolares Trascripción del Estudio N.º 5	Canto a una y dos voces con piano Para cuatro laúdes	inédita >	Universidad de Chile	
	Himno Fidelidad	Una voz y piano Soprano y piano con letra de H. Allende Coro mixto	> >		
1935	Serranilla Pastoril	> > a 4 voces > > a 6 >	> >		
	Himno del Coro H. Allende	> >	>		
1936	Himno en <i>La</i> Estudio N.º 9	una voz y piano Para piano	> Univ. de Chile		
	Zarabanda, Minué, Gavota y Rondo Trascripción de las Tonadas Nos. 1, 2 y 9	Para dos pianos Para grande orquesta	> >		Teatro Central, 1936.
1937	Luna de la media noche A tu puerta	Para soprano y orquesta >	U.deCh. >		Teatro Central, 1937
1940	Concierto en <i>Re</i>	Para violín y orquesta	inédito		Teatro Municipal, Freddy Wang y Orq. Sinf. de Chile, dir. por Armando Carvajal, 4-XII-1942
1945	En una mañanita	Para soprano y orquesta	>		

# C R O N I C A M U S I C A L

## LA MUSICA ANTE LA REFORMA EDUCACIONAL

Las Jornadas Pedagógico-Musicales iniciadas el Miércoles 22 de Agosto, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, reunieron un numeroso e interesante grupo de maestros de todos los sectores de la enseñanza musical, junto a compositores y ejecutantes, para un intercambio de experiencias personales. El foro con que se inauguraron estas jornadas versó sobre el tema «Función de la música ante la reforma de los planes de estudios en la Enseñanza Primaria y Secundaria».

El Decano de la Facultad de Bellas Artes pronunció unas breves palabras al empezar la reunión. Dijo: «La iniciativa que esta tarde hemos tomado, contando con la aprobación y apoyo del señor Ministro de Educación, envuelve una de las aspiraciones más antiguas de esta casa de estudios: promover un acercamiento en el examen y en el debate de los problemas relacionados con la educación musical que se imparte en todos los grados de la enseñanza pública».

«Creo que para ninguno de nosotros será misterio el decir que en Chile existe una desconexión y un desconocimiento de lo que se hace en cuanto a educación musical en los colegios, escuelas y en la Universidad. No hemos nunca examinado en conjunto cuál es el fundamento mismo de lo que estamos persiguiendo, como si el cultivo de la música y su mejor apreciación en la masa de la ciudadanía, fuesen cosas divisibles en planos jerárquicos y como si los intereses de una educación musical llevaran un sello distinto, según se dirijan a los intérpretes y compositores o a los auditores que absorben la actividad musical que aquéllos producen.

«El problema de la educación musical, como todos los problemas educacionales, no puede ser enfocado sin considerar la totalidad de la enseñanza pública; es por esto, que hemos convocado a estas reuniones a todas las personas que se interesen y les hemos propuesto participar en una u otra forma en los debates que aquí se promuevan.

«Deseo dejar bien en claro que el Ministro de Educación y la Facultad de Bellas Artes, al convocar a estas jornadas de estudio, no han entendido en ningún momento crear una tuición ni una ingerencia de la Facultad en los asuntos privados de la enseñanza primaria o secundaria. Hemos abierto esta casa para poner a disposición de todos los asistentes nuestros elementos de estudio, bibliotecas de lectura, archivos de música, discotecas, etc., y donde todos nos reunamos como compañeros de un mismo oficio. Unos tenemos experiencia en un sentido; otros, en materias diferentes: de nuestro acercamiento saldrá un resultado que contribuirá poderosamente a que la enseñanza de la música progrese y evolucione, desde la escuela pública hasta la Universidad inclusive.

«Por lo que a nosotros respecta, es decir, al Conservatorio Nacional de Música, dependiente de esta Facultad, tenemos un grave problema frente a frente. Y es saber qué tipos de maestros hemos de preparar, qué necesitan las diversas ramas de la educación pública como contribución de parte del Conservatorio, qué proporción, índole y número de personas puede nuestra educación superior derivar hacia la carrera pedagógico musical.

«La Universidad de Chile entra en estos días en una etapa de reforma: el H. Consejo Universitario ha nombrado para estudiarla, una comisión de la que yo

me honro de formar parte; tenemos, pues, ante nosotros una oportunidad única para adaptar nuestra enseñanza artística, nuestras instituciones musicales a las necesidades efectivas de la educación escolar.

«Estamos, pues, animados de los propósitos más amplios y más cordiales al iniciar estos debates; queremos oír en esta casa, con el espíritu elevado que en ella debe reinar, la exposición franca y sin reticencias de todo lo que haya que examinar, de todas las teorías y doctrinas, de todos los métodos que los concurrentes juzguen oportuno sugerir. No hay aquí ni profesores ni alumnos: hemos llamado relatores y asistentes a ambos términos igualmente importantes del desarrollo de estas sesiones. Sólo hay en ellas amantes de la cultura musical y personas que entienden el ejercicio de su enseñanza, como una vocación altísima y desinteresada».

Después de las palabras inaugurales del Decano, se dió comienzo al foro en el que bajo la presidencia de D. Martín Bunster, participaron diversas personas y expresaron en sus opiniones la necesidad de establecer la enseñanza musical como parte integrante de la enseñanza pública del futuro. Además, se resolvió promover la convocatoria a un Congreso Nacional de Profesores de Música, que deberá organizarse y realizarse al término de estas Jornadas, como fruto del contacto y conocimientos de todos los profesionales que a ellas asistan.

A fin de establecer la posibilidad de concurrencia de la totalidad de adherentes a todos los temas anunciados en el programa de las Jornadas Pedagógicas, se llegó a la agrupación de éstos, en tres grupos: el primero, que inició sus actividades el 29 de Agosto, abarca los temas «Higiene y Fisiología de la Voz», relator Dr. César Izzo; «Impostación de la voz cantada en el adulto y foniatría», relatora doña Consuelo de Guzmán; «Práctica y Dirección de Conjuntos Corales», relator Sr. Carvajal y «Apreciación musical adaptada al repertorio escolar», relator Sr. Salas Viú. El segundo grupo lo forman: «Metodología de la educación musical escolar», relator don René Amengual; «Psicología en la iniciación musical del niño», relatora Srta. Elisa Gayan; «Pedagogía aplicada a la enseñanza musical», relatora Aída Parada y «Problemas y organización de coros de niños», relator Sr. Baeza Gajardo. Un tercer grupo, que funcionaría en el Conservatorio Nacional de Música los días Jueves en la tarde, estaría a cargo de la Sra. Lila Cerda de Pereira, con «Elementos de impostación, vocalización y dicción en voces de niños»; del Sr. Amengual, con «Capacitación para la enseñanza musical», y de la Srta. Gayán con «Utilización de la enseñanza elemental del piano». Las charlas sobre «Folklore Musical de Chile», a cargo de don Eugenio Pereira Salas, irán a continuación de las cuatro jornadas a cargo del Sr. Salas Viú.

Don Martín Bunster, Jefe de la Sección Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación Pública, quien asistió en representación del Sr. Ministro, al dirigir el foro logró aunar opiniones y llegar a los fructuosos resultados que se consiguen en esta información sobre las materias debatidas.

F. S.

## BIBLIOTECAS DE MUSICA NORTEAMERICANA

Bajo los auspicios del Departamento de Estado de Norteamérica, la Biblioteca del Congreso de Washington ha emprendido la interesante iniciativa de crear, en una serie de donaciones a cuenta de sus fondos, varias bibliotecas de música norteamericana en los principales países de la América Latina. Encargado de esta

---

misión, de tan elevados fines culturales, visitó nuestro país, conforme lo anunciamos, el musicólogo Gilbert Chase, personalidad que se ha destacado en los Estados Unidos por sus reiterados y valiosos estudios sobre la música hispanoamericana, así como por la organización de numerosos conciertos, en los que esta música ha sido dada a conocer en la república del norte. Señaladamente, la obra de difusión de los compositores sudamericanos dirigida por Gilbert Chase desde la Universidad del Aire, que sostiene la National Broadcasting Corporation de Nueva York, representa una contribución insuperable al mejor conocimiento y al estrechamiento de lazos entre los creadores de música de los Estados Unidos y de la América del Sur.

Desde hace ya algún tiempo, se envió desde los Estados Unidos a las naciones sudamericanas un cierto número de partituras y de discos de música de compositores norteamericanos, así como grabaciones de obras clásicas interpretadas por conjuntos y orquestas de dicho país. Con esos envíos se constituyó una primera base para las bibliotecas que ahora el señor Chase ha sido encargado de visitar para su reorganización y ampliación. Uno de los objetivos de su jira es ponerse en cada país en contacto con las autoridades educacionales y musicales y con los músicos mismos, para conocer en qué aspectos deben ser completadas las colecciones existentes de partituras y música grabada en discos, con el fin de que estas bibliotecas puedan presentar en cada país de Sudamérica un panorama, tan completo como sea posible, del estado actual de la composición musical en general de los Estados Unidos.

En cumplimiento de los fines aludidos, Gilbert Chase se entrevistó con el Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile y otros prominentes músicos de Chile. A pesar de lo breve de su estadía, el distinguido musicólogo norteamericano pudo asistir a un concierto de la Orquesta Sinfónica de Chile y a una representación del Ballet de la Escuela de Danzas, así como informarse de otras manifestaciones relacionadas con el estado de desarrollo de la cultura musical chilena. «En Chile, nos declaró, he encontrado un ambiente magnífico. Uno de los más evolucionados entre los que hasta ahora he podido conocer en este viaje. Puedo incluso afirmar que el nivel alcanzado por la cultura musical chilena sólo es comparable al de Estados Unidos y ciertas naciones europeas».

«En cuanto se refiere a la misión primordial de mi viaje, he hallado en Chile un terreno de lo más propicio. Sin duda que a ello contribuye en alto grado el conocimiento anterior que yo tenía de la música y los músicos de esta república. Ya en Estados Unidos pude conocer y estimar a algunas de las personalidades más destacadas de la música chilena, como son los señores Pedro Humberto Allende, Domingo Santa Cruz, Eugenio Pereira Salas, cuya Historia de la Música en Chile es altamente apreciada en mi país, René Amengual y otros, de quienes la ayuda y estímulo me ha sido altamente beneficiosos para el mejor desempeño de mi labor».

Gilbert Chase, autor, como es sabido, de una interesante Historia de la Música en España y Portugal, prepara actualmente una Historia de la Música Hispanoamericana, para la que ha podido reunir abundantes datos en su presente jira.

#### CORO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

La actividad coral de la Universidad de Chile es una realidad. Iniciada en Chile la serie permanente de conciertos vocales desde hace años, y el notable progreso de los conjuntos corales de los colegios, se hacía ya un imperativo la creación

de este coro, el que, paralelo al ya conocido de la Universidad Católica, viniera a marcar la expresión artística de los estudiantes de la Universidad de Chile.

A insinuación de los mismos estudiantes, el Rector de la Universidad, encargó al Decano de la Facultad de Bellas Artes la organización de este conjunto que, dirigido por Mario Baeza Gajardo, cuenta hoy con más de 200 voces. Celebran reuniones y ensayos los días Martes y Jueves de cada semana, en la Escuela de Bellas Artes.

Como primer fruto de su actividad, presentarán próximamente, en un concierto público en el Teatro Municipal, un programa de la canción folklórica chilena, tradicional y típica, de varias épocas y regiones, como también obras de grandes autores. Podemos, además, adelantar que el conjunto, una vez adquirida una debida práctica coral, podrá colaborar en todas las actividades universitarias, tanto las del Teatro Experimental como las deportivas y las veladas y ceremonias tradicionales, pasando de esta manera el canto a ser una forma espontánea de expresar el sentir y el nivel espiritual y artístico en que se encuentran los estudiantes de la Universidad de Chile.

#### P. H. COLLINS Y EL INTERCAMBIO ARTISTICO CON INGLATERRA

El año pasado tuvimos en suerte recibir, como primera embajada de arte, la visita del liederista inglés Frederick Fuller, enviado del Consejo Británico, quien, por su extraordinaria cultura y sólidos conocimientos, conquistó ampliamente y con gran facilidad nuestro ambiente al ofrecer magníficos recitales. A través de ellos, evidenció Frederick Fuller el patrimonio musical de Inglaterra, rico en expresiones y en calidad regional. Posiblemente estas actuaciones nos dieron a conocer muchos más aspectos de la vida inglesa expresada en sus canciones que las múltiples lecciones o conferencias de distinguidos especialistas.

En este año hemos tenido la interesante visita de Miss Pamela Henn-Collins, a la que siempre habíamos apreciado como a una grande y lejana amiga nuestra, inquieta por conocernos a través de nuestra música. Ella era quien nos enviaba partituras y discos ingleses y ofrecía continuamente conciertos de música chilena por la BBC de Londres. Su actividad de hoy en el Consejo Británico es llevar Latinoamérica a Inglaterra y traer Inglaterra a nosotros por medio de la música.

Al enfrentarnos con Pamela Henn-Collins, nos confiesa, ante todo, que vino a Sud América por estar cansada de mirar la cultura americana como por un telescopio; sentía la necesidad de acercarse a estos amigos de ultramar para poder observarlos viviendo en su propio ambiente y poder captar las reacciones y opiniones que les merecía la música inglesa contemporánea. Insiste en el verdadero interés que siente por verificar si esta música moderna de su patria, arraigó entre nosotros en forma natural y espontánea y si ha sido posible valorizar las obras corales como «El Festín de Baltasar» o el «Himno a Cristo» de William Walton, como obras similares a la «Sinfonía de los Salmos» de Strawinsky, la «Judith» de Honneger, «Sinfonía para voces» de Roy Harris, «Cantata de los Ríos» de Santa Cruz, las «Coéforas» de Milhaud y otros autores como Elgard, Ireland, Delius, Sibelius, Hindemith, Copland, Prokofieff, Britten. Todos hablan el mismo lenguaje y cree que no se debería seguir sellándolos como expresiones regionales o nacionalistas; es decir, debiera de mirárselos como formando un único núcleo de grandes creadores con caracteres de valor universal, por cuanto músicos de esta naturaleza son la expresión, en forma nueva y con auténticas características, del pensamiento e idiosincrasia de su época.

---

Pamela Henn-Collins, violinista profesional y música preparada con estudios completos de composición, lee partituras, discrimina y sitúa los valores musicales sin ningún apasionamiento. Su verdadero misticismo artístico la lleva aún mucho más allá de su interés por la educación musical, en la que es versada. Discute sistemas sobre pedagogía y metodología con nuestros maestros, acepta y hace objeciones, comenta los resultados obtenidos en Inglaterra en la enseñanza a base de la tónica *sol-fa* y celebra ampliamente nuestra actividad sinfónica educacional, la que observó especialmente asistiendo a los conciertos que se ofrecieron durante su estada en Santiago. Por el capítulo de educación nos ofrece su amplia colaboración con el envío de música inglesa especial para el repertorio del «Cancionero Escolar», que se imprimirá próximamente en Chile.

A cambio de todo lo observado entre nosotros, nos dió a su vez a conocer algunos interesantes aspectos de la actividad artística de Inglaterra, sobre todo, la brotada espontáneamente durante la guerra y manifestada a través de la actitud de numerosos regimientos que mantuvieron constantes conciertos, bandas y coros, llegando algunos hasta a grabar algunos oratorios, muestra fehaciente del positivo amor por la música colectiva que ha sido siempre patrimonio del pueblo inglés. Además, nos agrega, no cesó jamás en este largo período una actividad organizada de conciertos, especialmente dedicados a las fuerzas armadas por el Entertainments National Service Association, «ENSA», que se verificaban en Inglaterra y en cualquier lugar de ultramar para las fuerzas inglesas.

Conciertos semejantes también se realizaron para la población civil, en fábricas, refugios antiaéreos y aldeas, organizados por el Council for the Encouragement of Music and Arts; conciertos en la National y el Royal Exchange se ejecutaban día a día desde Lunes a Viernes, los primeros de éstos merece decirse fueron organizados por Myra Hess. Además, grandes ciclos de música de cámara organiza Boosey and Hawkes en el Wigmore Hall, en los cuales se ejecutan obras de todos los tiempos y de todos los autores. Se ha logrado también tener en forma regular y continua durante la guerra, temporadas de ópera y ballet por las Compañías de Sadler Wells y otras. Para finalizar, se mantiene un gran interés en la producción de discos de música grabados por el British Council conjuntamente con la Compañía del Gramófono, con colaboración ininterrumpida de los coros de aficionados ingleses, que disponen de fama universal. A esto habría que agregar la efectiva, colaboración que ha aportado la radiodifusión.

En el terreno de la creación musical misma, podemos observar el hecho curioso de que los actuales compositores ingleses escriben, ahora antes que todo, para orquesta, destacándose Benjamín Britten, cuya ópera «Peter Grimes» ha sido el más reciente éxito.

Con respecto a la música chilena, de más está que Pamela Henn-Collins nos con firmó la atención que sabemos le dispensa la BBC de Londres haciéndola ejecutar a menudo en los conciertos que se ofrecen para el extranjero; mas, en realidad confiesa, que no se la conoce como son sus desesos, debido a la falta de organización que hay para una acción difusora; por esto, nos sugirió la conveniencia de que se organizara una entidad similar al British Council, que continuase la labor del Instituto que mantuvo el Embajador chileno en Londres, señor Manuel Bianchi. Cree que para un más amplio conocimiento de la música y de los músicos chilenos, se impone el envío de sus obras escritas a la Biblioteca Musical de Arriendos del editor Chester, adonde recurren todos los artistas y músicos ingleses en busca de obras extranjeras para incluir en sus programas.

Por éste y otros motivos, vienen las sugerencias de una y otra parte, de las

posibilidades de un mayor intercambio de artistas y estudiantes entre ambos países; facilidad de obtener obras grabadas, tanto clásicas como folklóricas, y la seguridad de una correspondencia asidua que mantenga los lazos de amistad y conocimiento.

Después de convivir con nosotros, Miss Henn-Collins, visitando escuelas, colegios, instituciones musicales y artísticas, asistiendo a nuestra actividad de conciertos, tanto sinfónicos como de cámara y educacionales, conociendo profesores y musicólogos, leyendo y apreciando partituras de obras chilenas, se llevó una visión de nuestro ambiente musical y, nos dijo, tengo la sensación de que la cultura musical en Chile está en el mismo plano que cualquiera de las avanzadas del mundo.

Nos despedimos de Pamela Henn-Collins con la evidencia de haber estado frente a una personalidad de alto espíritu. Tras de su breve visita, deja tendidos vínculos de cariño y admiración. Su presencia nos hizo recordar una vez más el valioso aporte que representó para nosotros la labor de Sir Charles Bentinck y Mr. Joseph Robinson, desde sus cargos diplomáticos, colaboradores constantes como fueron de nuestras actividades musicales.

F. S.

#### PIETRO MASCAGNI

El dos de Agosto pasado, cuando estaba próximo a cumplir ochenta y tres años, falleció en Roma Pietro Mascagni, compositor y director de orquesta, conocido principalmente como autor de la ópera «Cavalleria Rusticana».

Nació Mascagni en Liorna, el siete de Diciembre de 1863. Contrariando los deseos de su padre, que quería hacer de su hijo un abogado, estudió música secretamente con Alfredo Soffredini, en el Instituto Luigi Cherubini. Más tarde se hizo cargo del novel compositor, su tío, quien para su placer, vió, que bajo su patrocinio, su sobrino estrenaba en 1879 dos obras, en el Instituto Cherubini: La «Sinfonía en Do menor», para pequeña orquesta y su «Kyrie», en celebración del nacimiento de Cherubini. En 1881, la atención pública se fijó en su cantata para voces y orquesta «In Filanda», al ser ésta destacada en el Concurso Internacional de Música, en Milán.

Por el repentino éxito de «Cavallería Rusticana», Mascagni se hizo rápidamente muy popular. Desde 1895 a 1903 fué Director del Conservatorio de Pesaro. A partir de este año hizo muchas jiras por Europa y América, dirigiendo su propia orquesta.

#### NICANOR ZABALETA

Al cerrar la edición del presente número, se anuncia en el Teatro Municipal el primer concierto del arpista español de fama internacional Nicanor Zabaleta. Junto con Pablo Casals y Andrés Segovia, Zabaleta comparte, en plena juventud, el primer rango entre los músicos intérpretes de nuestro tiempo. Recorre el artista vasco, en la actualidad, los principales países de la América del Sur, jira artística en la que viene alcanzando los mayores éxitos. En Chile, donde el recuerdo de la profunda impresión causada por su arte no se ha extinguido, a pesar de hacer ya casi diez años desde su anterior visita, estamos seguros que lo esperan los más grandes triunfos. En nuestro próximo número comentaremos sus actuaciones con la detención que merecen.



Nicanor Zabaleta es no sólo un artista que dispone de una prodigiosa técnica, sino músico de exquisita sensibilidad y vasta cultura. Sus interpretaciones han merecido con justicia los más elogiosos conceptos del público culto de Europa y América y de maestros como Ravel, Falla, Strawinsky, Milhaud, Halffter y otros valores destacados del movimiento musical moderno.

## CONCIERTOS

### FRITZ BUSCH, UN VIGOROSO SENTIDO DE LA INTERPRETACION

La Temporada de Invierno de la Orquesta Sinfónica de Chile finalizó en la primera semana de Agosto, después de cuatro conciertos de abono, un extraordinario y dos matinales a precios reducidos, todos ellos a cargo del maestro Fritz Busch. Este director, que nos visitaba por tercera vez desde que fué creado el Instituto de Extensión Musical, volvió a ofrecérsenos en toda la riqueza y amplitud de un privilegiado temperamento artístico. Las cualidades que lo distinguen, que tan gran prestigio le han conquistado entre nuestro público, se nos mostraron con más acusados perfiles, si cabe, que en sus anteriores presentaciones. Fritz Busch se ha superado a sí mismo, puede afirmarse como resumen de la profunda impresión causada por su arte.

En sus programas, desde la música más sencilla de comprensión y de más directo efecto,—«Danzas Húngaras» de Brahms,—a la de elaboración más complicada,—«Variaciones y Fuga sobre un tema de Mozart» de Max Reger, «Till Eulenspiegel» de Strauss;—la sensibilidad de Busch y la vastedad de sus concepciones, en grandes planos orquestales, alcanzaron extraordinario relieve. Creemos imposible que exista en la actualidad otro director que pueda superar a Fritz Busch en versiones como la que ejecutó de la «Tercera Sinfonía, en Fa mayor» de Johannes Brahms. El lirismo, la sencilla ternura de esta sinfonía, se alía a lo grandioso de una construcción orquestal derivada de la tendencia neo-beethoviana que lo animó en sus obras de mayor envergadura. Equilibrio difícil de obtener, que crea una gama infinita de sutiles matices de transición entre ambos polos, pero que Brahms logra en esta obra con plenitud inigualada. Ofrecer esta partitura con ese vuelo lírico que reclama, ese vigor de acentos, esa sutileza en los detalles, es propósito del que solo puede salir triunfante un artista de las peculiares condiciones de Busch. Repetimos, no es fácil que nadie pueda aventajarle. La Orquesta Sinfónica de Chile también obtuvo una de las mejores actuaciones de este año en la fidelidad con que supo plegarse a las indicaciones del genial director.

La «Tercera Sinfonía» de Brahms fué la primera audición de más importancia entre las que Busch incluyó en sus programas. Las «Variaciones y Fuga sobre un tema de Mozart» escritas por Max Reger, en una interpretación admirable, pusieron a nuestro público en contacto con una de las composiciones que mejor caracterizan a este sinfonista post-romántico, tan mal conocido en nuestros medios. La experiencia valía la pena. Es una grave falla de la cultura musical chilena el casi absoluto desconocimiento de la obra sinfónica de Bruckner, Mahler y otros maestros alemanes de fines del siglo pasado. Su prodigiosa técnica, su lógica discursiva, su dominio y enriquecimiento de los recursos de la orquesta, después de la revolución wagneriana, hablan con elocuencia suma de ese momento de profunda crisis en la música europea que precedió a la aparición de las llamadas escuelas

modernistas. Es decir, de aquellas de cuyas inquietudes y problemas todavía se sustenta la música actual. El progreso técnico se emparejaba en las postrimerías del romanticismo con una vaciedad de contenido que mal podían encubrir las elucubraciones sentimentales o filosóficas de los sinfonistas germanos. Para un temperamento latino, el uso que hace Reger del más cándido y límpido tema de Mozart para elevar una catedral de sonidos que lo asfixia, es bastante ilustrativo y ayuda a comprender muy bien las reacciones, que a primera vista parecen exageradas, de un Debussy respecto a tal estética.

De las otras primeras audiciones, la de un «Concerto da chiesa» de Dall'Abaco, la obertura «La Bella Melusina» de Mendelssohn o las de fragmentos del tercer acto de «Los Maestros Cantores» de Wagner y las «Danzas Húngaras» de Brahms, tuvieron la virtud de acercarnos a obras de espléndida belleza en versiones que demostraban la capacidad de adaptación del director a los más distintos estilos.

Esa capacidad de asimilación que señalamos en Busch, alcanzó todavía mayor relieve en sus ejecuciones de obras de músicos chilenos. En el «Andante Appassionato» y la «Danza Fantástica» de Enrique Soro, el entusiasmo del público se bastó para elogiar a un director que supo con tal justeza adueñarse del espíritu de obras que son ya del repertorio clásico de la música chilena y que nuestros auditores conocen de memoria hasta en el menor de sus detalles. Mucho mayores dificultades de interpretación presentaba todavía el «Concierto para violoncello y orquesta» de P. H. Allende y las «Variaciones en tres movimientos», para piano y orquesta de Domingo Santa Cruz. Ambas composiciones se hallan erizadas de dificultades técnicas y representan, hoy por hoy, dos de los mayores logros de la música mejor elaborada y de más profundo contenido escrita en este país. La sutileza de la materia orquestal en el Concierto de Allende, la amplitud sonora y la firmeza de la construcción en las Variaciones de Santa Cruz, tuvieron en Fritz Busch el intérprete que merecían. El violoncellista Ernesto Xancó y el pianista Hugo Fernández, respectivos solistas de estas obras, se desempeñaron con perfecto conocimiento de sus dificultosas partes.

Otro de los destacados solistas que participaron en la serie de conciertos dirigidos por Busch, fué la soprano chilena Blanca Hauser. Cantó los poemas «Schmerzen» y «Träume», de los cinco que Wagner escribió sobre poesías de Matilde Wessendock, interrumpiendo la composición del «Tristán». La orquestación de estas canciones, no muy wagneriana dicho sea de paso, es de Robert Kinsky. Una dicción nítida, un patetismo sobrio, una voz adiestrada para expresar los más sombríos momentos de tristeza, como los acentos desgarradores de una pasión que desborda; cuanto en el espíritu o en la materia,—comprensión de artista, técnica de cantante,—exige el arte de Wagner, Blanca Hauser demostró poseerlo.

El maestro Busch repitió en Viña del Mar uno de los programas ejecutados en Santiago, en el que incluyó la «Cuarta Sinfonía» de Beethoven, La Tercera de Brahms y las Danzas Húngaras. No podemos cerrar esta nota, sin aludir a la participación que el maestro Busch tuvo como director y solista en el «Quinto Concierto de Brandenburgo», para piano, violín, flauta y orquesta de cuerdas, de J. S. Bach. Esta obra se incluyó en el concierto matinal extraordinario que interpretó la Sinfónica de Chile el Domingo 5 de Agosto, en el Teatro Municipal. Fritz Busch demostró como sabe penetrar en el alma de una composición desde el teclado, tanto como desde su puesto habitual de director. Fredy Wang y Van Vactor compartieron con Fritz Busch la responsabilidad de las partes solistas.

El Gobierno de Chile acordó condecorar con la Orden al Mérito, en el Grado de Oficial al maestro Fritz Busch, en reconocimiento de su labor de difusión mu-

sical realizada en nuestro país. Las insignias y el diploma respectivos, le serán entregados al maestro Busch por el Embajador de Chile en Argentina, don Alfonso Quintana Burgos.

### CONCIERTOS DE CLAUDIO ARRAU

Los días 10 y 12 de Julio, Claudio Arrau ofreció sendos recitales de piano, con la sala rebosante de público, en el Teatro Municipal. Lástima que la fugaz estadía del gran músico no nos permitiera escucharlo, como otras veces, en conciertos con orquesta.

Nos hallamos nosotros muy lejos de la aberración de cierto crítico que se lamentaba, al final de uno de los conciertos de Arrau, de que artistas como éste le privan del mayor de sus goces: descuartizar en letras de molde a las víctimas que le ofrecen nuestros escenarios. Sin embargo, hemos de confesar,—¡con inmensa satisfacción!—que el grado de maestría conseguido por Arrau impide toda función crítica. Decir perfecto, admirable, etc., es ya decir muy poco. Sólo una censura merece este artista, precisamente por serlo extraordinario. La tiranía de los grandes públicos, ante los cuales actúa de continuo, ¿está a punto de hacerle caer en la limitación de un virtuoso que repite eternamente una serie reducida de obras que domina más allá de toda perfección imaginable? El Arrau que inició su carrera en Alemania con la ejecución de *toda* la obra para clave de J. S. Bach, de *todas* las Sonatas de Beethoven, de *todas* las composiciones pianísticas de Debussy, Ravel y otros músicos modernos, hizo ver que sus dotes de artista y su cultura musical iban mucho más lejos de lo que es acostumbrado en los virtuosos. Creemos que un músico como Claudio Arrau tiene responsabilidades y obligaciones que cumplir respecto al arte que sobrepasan el círculo vicioso de unas cuantas obras clásicas y románticas que, sospechosamente, empiezan a serlo todo en sus programas.

### OLGA COELHO Y LA MUSICA POPULAR

En el octavo concierto de la Sección Música de Cámara del Instituto de Extensión Musical, se presentó la soprano brasileña Olga Prager de Coelho. Su programa se dividió en una parte dedicada a cantos tradicionales europeos y otras dos consagradas a música folklórica o inspirada en el folklore de las Américas.

Empezando por el final, hemos de señalar en Olga Coelho una excelente intérprete de la música popular americana, sobre todo, como es natural, la de su patria. Las canciones de los primitivos habitantes del Brasil, las de origen portugués, las que hunden sus raíces en la música negra, como las composiciones de Villa-Lobos y Camargo Guarnieri, trabajadas sobre elementos de ese folklore, fueron vertidas con toda la autenticidad y la emoción de una artista que penetra con hondura en su contenido. El color de su voz la favorece. Su buen gusto y la manera como sabe acompañarse con la guitarra, asimismo redundan en beneficio de la adecuada interpretación, sin desfiguraciones, de esta clase de música.

En los cantos de Bolivia, Ecuador, Argentina, Méjico y Estados Unidos, Olga Prager de Coelho se mantiene casi a la misma altura que en sus ejecuciones del folklore del Brasil. No ocurre lo mismo respecto a los cantos tradicionales europeos. Con excepción de los que son esencialmente rítmicos,—los rusos, por ejemplo,—las versiones de la cantante brasileña no aciertan con *la verdad* de esta música. Esto se puso particularmente de relieve en la «Canción andaluza» arre-

glada por Andrés Segovia o en la transcripción para voz y guitarra de la famosa «Nana» de Manuel de Falla. Por lo que se refiere a los arreglos de obras de Alejandro Scarlatti, Chopin, Rimsky Korsakoff, etc.,—que figuraron en otros de los conciertos ejecutados en Santiago por Olga Coelho—las deficiencias aludidas se extreman con las que agrega un no suficiente dominio de la guitarra para ejecutar música artística más complicada que los simples acompañamientos rítmicos de la popular.

Olga Prager de Coelho se presentó en el Teatro Municipal, el 31 de Julio, en un concierto de despedida y a beneficio de las víctimas del Mineral de «El Tiente», que organizó el Instituto Chileno-Brasileño de Cultura.

### SONATAS PARA VIOLIN Y PIANO

Fredy Wang y Tapia Caballero ofrecieron, el 30 de Julio, un segundo recital de Sonatas para violín y piano, en la serie de conciertos de Música de Cámara. El programa era de un máximo interés y de la más alta categoría artística. La «Sonata» en La mayor de Vivaldi, la Opus 30 N.º 2, en Do menor, de Beethoven y las de César Franck y Ravel, nos mostraron a estos dos ejecutantes más competidos, en más exacto equilibrio de sus peculiares temperamentos que en su primer recital de meses pasados. Sin embargo de cuanto tiene esto de elogiado y de lo beneficioso que fué en general para la calidad de sus interpretaciones, errores de detalle no las permitieron sobrepasar el nivel alcanzado en el otro concierto. De las cuatro Sonatas, la mejor ejecutada fué la de Vivaldi y después de ella, la de Mauricio Ravel, a pesar de todas sus complicaciones de índole técnica. En la Sonata en Do menor de Beethoven,—digna de figurar junto a la dedicada a Kreutzer en el primer rango de las que compuso para estos instrumentos,—faltó mucho para conseguir cuanto requiere su intenso patetismo.

La Sonata en La mayor de César Franck es, sin duda, una de las obras más complejas de la literatura musical del post-romanticismo. Está erizada de problemas. Constituye una dura prueba para sus intérpretes, tanto desde un punto de vista formal,—la forma es ceñida, pero tiende a dispersarse a poco que uno se abandone por los caminos del fácil lirismo con que tiente,—como de su contenido, que se inclina hacia lo poético. No en balde se le han inventado absurdos «programas». Fredy Wang y Tapia Caballero se desempeñaron correctamente.

### RECITAL DE BLANCA HAUSER

Decir de una artista que ha alcanzado el alto nivel en que se mantiene desde hace largos años Blanca Hauser, que su última presentación ha superado a las anteriores, puede constituir, sin duda, insigne pedantería en un crítico. Y, sin embargo, uno se siente atraído a afirmaciones como ésta, cuando se recapacita en todo lo que significó el concierto a cargo de la soprano chilena que tuvo lugar el 6 de Agosto, en la Sala Cervantes.

Un programa pródigo de contrastes, que abarcaba desde maestros italianos del siglo XVII, como Andrea Falconieri y Jacopo Peri, a Schubert, Schumann y Brahms; y que desde estos músicos se extendía a composiciones de los españoles de comienzos del Siglo XVIII, Marín, Bassa y Esteve, para terminar con transcripciones de canciones populares andaluzas y castellanas, obra de Joaquín Nin, se basta para poner a prueba los recursos técnicos y las dotes interpretativas de una

cantante. Digamos de antemano, que Blanca Hauser salió triunfante de las dificultades que comporta un concierto tan extenso y tan vario como el que comentamos.

La fuerza dramática de los fragmentos de la «Euridice» de Peri; la gracia, la soltura, la flexibilidad en el fraseo que exigen las «villanellas» de Falconieri, hallaron en Blanca Hauser a una artista tal vez insuperable. En el aria de J. S. Bach «Bist du bei mir», que cerraba la primera parte, no existió la misma rigurosa penetración con el estilo del músico. Ahora bien, sus versiones de seis lieder de Schubert, Schumann y Brahms, no sólo mostraron a la soprano chilena como intérprete que bien puede contarse en el rango de las primeras liederistas extranjeras que hemos tenido ocasión de escuchar en Santiago en estos últimos años, sino que acreditaron en ella una tan exquisita sensibilidad para sentir y transmitir el más leve de sus matices poéticos, que nos atrevemos a afirmar que fueron lo mejor de su concierto. Vencer las dificultades de expresión que presenta el «Ratslose Liebe» de Schubert, en su tumultuoso y arrebatador sentimentalismo, es empresa reservada para pocos.

De las composiciones de músicos españoles del Siglo XVIII y las canciones populares que figuraban en la tercera parte de este concierto, resumiré mis juicios al expresar que Blanca Hauser dominó con soltura las dificultades técnicas que presentan y, lo que es más importante todavía, alcanzó la exacta expresión de una música que no es frecuente escuchar bien comprendida. La versión del «Polo» andaluz del Siglo XIX, la del minué «Si de Amarilis» de José Bassa, fueron admirables. Carmen Suárez acompañó a la prestigiosa soprano de manera inmejorable y con excelente criterio musical.

#### EL CORO DE LA ESCUELA MODERNA DE MUSICA

Este conjunto coral, que dirige Alfonso Letelier, evidenció en su concierto del 13 de Agosto en el Cervantes, undécimo de abono de la Sección de Música de Cámara, un indudable progreso sobre sus presentaciones de otros años. El programa elegido constituía un verdadero regalo del oído. Pocas veces ha presidido un criterio más inteligente y una cultura musical más amplia la elección de los números de un concierto coral, al menos entre nosotros.

La actuación del coro a voces mixtas en las canciones de anónimos franceses del Siglo XVII, en el madrigal de Thomas Morley y la Canción de Año Nuevo de Mendelssohn, fué de todo punto adecuada a lo que estas obras exigen de sus intérpretes. Por desgracia, la ejecución de un Villancico español para soprano solista y coro que la acompaña, arreglo del Padre Otaño, se malogró por no existir el necesario equilibrio entre la solista y el conjunto. Este cubrió la melodía, esencial para la comprensión del trozo. En la tercera parte del programa el coro a voces mixtas superó incluso la excelencia de sus versiones en la primera. Canciones tan difíciles como una de las tres que sobre poesías de Carlos de Orleans escribió Debussy, los dos coros de Hindemith, el Nocturno de Letelier y la Canción de Cuna y el madrigal «La mala nueva» de Santa Cruz, representaron con mucho lo más perfecto en cuanto a ejecución ofrecido por el conjunto de la Escuela Moderna de Música. Mantener la extraordinaria tensión dramática que de principio a fin se muestra en el madrigal a cinco voces de Santa Cruz, dentro de la compleja estructura de esta obra, es un buen record, digámoslo así para emplear la terminología al uso.

En la parte central del programa se presentaron: Teresa Orrego en la ejecución de Dos Canciones de Brahms para mezzo-soprano, viola y piano; un trio formado por Silvia Soubllette, Evelyn Ramos y Margarita Valdés y un cuarteto constituido por las mismas cantantes más Blanca Valdés, como segunda soprano, que ejecutaron Tres Canciones de Schumann para voces femeninas y piano y canciones del mismo autor para cuarteto femenino y piano. La parte de este instrumento estuvo confiada a René Amengual y la de viola, en la obra de Brahms, a Zoltan Fischer.

Teresa Orrego demostró, en el dominio alcanzado de los recursos de su voz, de tan bello timbre, un verdadero progreso. La musicalidad, la comprensión de las obras que ejecuta, hacen de esta joven artista mucho más que una promesa para el futuro del arte lírico en Chile. Teresa Orrego es hoy ya una *liederista* de sobresalientes cualidades. En la primera de las canciones de Brahms, Teresa Orrego no pudo lograr una versión tan perfecta como en la segunda. Por la sola razón de estar aquella escrita en una tesitura demasiado grave, que forzó a la artista a cantar fuera de la que le es propia. Su interpretación del segundo *lied* autoriza por completo los juicios que acabamos de exponer.

Las canciones en trío de Schumann se resintieron de un continuo desequilibrio entre las voces,—predominio de la soprano, opacidad y desafinación de la *mezzo*. Más ajustada fué la interpretación de los *lieder* para cuarteto y piano del romántico alemán. El coro femenino se desempeñó con toda eficiencia en el «Canto de Fingal» y «Suenan un arpa potente» de Brahms, con que se iniciaba la tercera parte del programa. Pero la desafinación de los dos cornos que acompañan a estas canciones, deslució su efecto. La arpista Isabel Bustamente, parte instrumental también de esta obra, cumplió su misión con honradez artística.

El concierto del Coro de la Escuela Moderna de Música, se repitió, a precios populares, en el Teatro Municipal, el Domingo 26 de Agosto, a las once de la mañana.

S. V.

## CONCIERTOS SINFONICOS EDUCACIONALES

Cuatro conciertos se han realizado en este mes en el Teatro Municipal, con una concurrencia de 1.500 escolares de Educación Secundaria. Conciertos organizados por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile y la Sección Cultural del Ministerio de Educación y ejecutados por la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del prestigioso maestro norteamericano David Van Vactor.

Los programas han sido elaborados sobre la base de que los escolares ya tienen, con los conciertos de años anteriores, los conocimientos elementales de los instrumentos integrantes de una orquesta con sus clasificaciones y peculiaridades, prestándose ahora un especial interés en ponerlos frente a los medios técnicos y posibilidades expresivas de la orquesta.

En cuanto a las obras, se siguió la pauta pedagógica de siempre, teniendo en cuenta que hasta el año pasado se dirigió el interés de los escolares hacia el factor rítmico, presentándoles danzas folklóricas, tradicionales y regionales de diferentes épocas y nacionalidades, yendo desde lo típico a lo estilizado y pasando a través de las diversas formas.

En los programas actuales, se ha tratado de dirigir la atención de los escolares hacia la melodía, como etapa natural que sigue el ritmo. En la obertura de «Las Bodas de Figaro» de W. A. Mozart, como exponente de melodía en el género operístico; en el Aria de la Suite en Re mayor de J. S. Bach, en el último tiempo de la Sinfonía en Do Mayor de J. Brahms, en la «Obertura al Aire Libre» de Aaron Copland y en «España» de Chabrier, todas obras características de diversas épocas del género musical. El comentador de estos programas fué Juan Mateucci.

Se trató, además, de interesar a los escolares con la presencia de solistas jóvenes, alumnos o recientes egresados del Conservatorio Nacional de Música, como medio de despertar vocaciones especializadas y de estimular a nuestra futura generación de ejecutantes.

Alberto Dourthé, violinista, y Teresa Orrego, cantante, han tenido hasta el momento la responsabilidad de sus actuaciones de solistas. Alberto Dourthé interpretando el primer movimiento del Concierto para violín y orquesta en La de Mozart, y Teresa Orrego cantó dos canciones de R. Strauss. Ambos intérpretes, a pesar de ser la primera vez que se enfrentaban con un acompañamiento orquestal, abordaron con especial maestría sus responsabilidades, logrando interpretaciones brillantes que fueron entusiastamente aplaudidas por los escolares.

Finalmente, se ha programado el «Himno de los Estudiantes Americanos», composición para voz y orquesta del compositor nacional Enrique Soro, con texto de J. Gálvez, poeta peruano y actual vice-presidente de la República vecina. Por la fuerza emotiva que emana de este Himno, consideramos que es una obra musical que nos honra y que debería ser conocida y cantada por todos los estudiantes de Chile.

## OTROS CONCIERTOS

En el Instituto Chileno-Norteamericano, ofrecieron el 26 de Agosto un concierto de música folklórica y tradicional chilena las artistas Margot y Estela Loyola, acompañándose con guitarras. En el programa figuraron zamacuecas, cuecas, tonadas, resbalosas y otras formas de la canción y la danza populares chilenas.

En este mismo Instituto, el compositor y director norteamericano David Van Vactor, dictó una interesante conferencia sobre «Ciertos aspectos de la Música Americana». Un numeroso público siguió con la mayor atención los conceptos del Sr. Van Vactor.

\*

Los Conciertos Nuevo Mundo presentaron por segunda vez en la Sala de Radio Minería, al violoncellista Adolfo Simek-Vojik, profesor en el Conservatorio Nacional de Música y miembro de la Orquesta Sinfónica de Chile.

Del programa que este músico ejecutó, acompañado admirablemente por la pianista Eliana Valle, cabe destacar las interpretaciones de los «Estudios» y «Nocurnos», de Bohuslav Martinu y la «Sonata en Si, Op. 45», de Mendelssohn.

Simek-Vojik posee un extraordinario sentido musical. Esto se notó especialmente en las obras de Martinu, en la «Tonada N.º 5», de Pedro Humberto Allende (arreglo de Simek-Vojik) y en el trozo de Bach que el violoncellista tuvo que tocar fuera de programa. Este incluía además una «Sonata», de Sammartini; «Papillon», de Faure; «Mazurka», de Rebikoff y «Furiant», de Harvanek.

\*

En el Instituto Chileno-Británico se presentó el 31 de Julio el Coro formado por esta entidad en su primer concierto del presente año. Ejecutó un programa ecléctico formado por obras de compositores ingleses y norteamericanos y arreglos para coros de canciones populares de estos países. También se ejecutaron algunas obras de Schubert, de Giordano, Mendelssohn, Anfbal Aracena, Boito, Puccini, etc., en extraña mezcolanza.

El Coro del Instituto Chileno-Británico fué dirigido por el maestro Anfbal Aracena Infanta. Actuaron como solistas la Srta. Eliana Araya y el Sr. Santos Alberto.

\*

El 11 de Agosto, tuvo lugar un concierto de música de cámara en la sala de audiciones de este Instituto. Bajo la dirección de José Arias, un pequeño conjunto instrumental, formado por profesores de la Sinfónica de Chile, interpretó el «Concerto Grosso. N.º 8» de Händel, en la primera parte y el «Concerto Grosso N.º 2» del mismo maestro en la segunda. Piezas para violín, piano y violoncello de diversos autores fueron interpretadas por María Mas, pianista; Inés Lobo, violoncellista y los violinistas Julio Acevedo y José Arias. El concierto terminó con la ejecución del primer tiempo de la «Pequeña Serenata Nocturna» de Mozart, por la orquesta de cuerdas.

#### VALPARAISO Y VIÑA DEL MAR

La Sociedad Pro-Arte de Viña del Mar presentó el pasado mes de Julio, para celebrar el tercer aniversario de su constitución, al eximio pianista chileno Claudio Arrau en un único concierto. Tuvo éste lugar en la sala de conciertos del Hotel O'Higgins, del vecino balneario. El programa interpretado por Arrau, lo constituyeron la «Sonata en Si bemol mayor» de Mozart, la «Fantasía y Fuga» de J. S. Bach, las «Variaciones y fuga sobre un tema de Händel» de Brahms y obras de Chopin, Debussy y Ravel.

\*

La distinguida cantante viñamarina Olga Caimi, interpretó en el Salón de Honor del Palacio de Bellas Artes de aquella ciudad, tres conciertos, organizados por el Departamento de Extensión Cultural de la Municipalidad. La acompañó al piano el profesor Luis Esteban Giarda.

Olga Prager de Coelho, en el Teatro Municipal de Viña, ofreció un recital de canciones populares de ambas Américas y composiciones de A. Scarlatti, Rimsky, Korsakoff, Manuel de Falla, Villa-Lobos y Camargo Guarnieri, recital que tuvo asimismo lugar en la segunda quincena del mes de Julio.

\*

En el Aula Magna de la Universidad Santa María, de Valparaíso, que prosigue la serie anual de sus conciertos con brillante éxito, se presentaron en los primeros días del pasado Agosto los pianistas Oscar Gacitúa y Elvira Savi, valores que se destacan entre los primeros de la joven generación de artistas chilenos.



---

Gacitúa actuó el 15 de Agosto con el siguiente interesante programa: Beethoven, «Variaciones en Fa mayor»; Chopin-Liszt, «Mis Alegrías»; Strawinsky, «Estudio en Fa sostenido».

Elvira Savi ejecutó pocos días antes composiciones de Juan Sebastián Bach, Chopin, Debussy y Prokofieff.

## CONCEPCION

La Orquesta Sinfónica del Liceo de Hombres, que dirige el maestro Raúl Rivero, ejecutó un concierto de música popular chilena el 18 de Agosto. El éxito obtenido hizo que se repitiera al día siguiente, con igual numerosa concurrencia de público. En el programa se interpretaron composiciones para coros acompañados por la orquesta, arreglos de canciones folklóricas tradicionales.

La Orquesta Sinfónica del Liceo de Hombres de Concepción, fué fundada en 1940, por su actual director y gracias a la cooperación entusiasta del Director del Liceo Sr. Julio Sáez Morales.

Aparte de la labor desempeñada por la Orquesta, el Liceo de Hombres de Concepción desarrolla una estimable labor de difusión musical con otros conciertos. El profesor señor Rivero ha actuado en varios recitales consagrados a obras de Juan Sebastián Bach, Federico Chopin, Grieg y Albéniz, Enrique Soro y Cecilia Chaminade.

## SAN FELIPE

El 2 de Agosto se presentó en la Sala del Liceo de Hombres el notable y joven violinista Tito Ledermann, que en la actualidad recorre el país en jira de conciertos que se extenderá desde la periferia de Santiago, a las más apartadas ciudades del sur.

La jira de Tito Lederman, a quien acompaña el pianista Diego García de Paredes, está auspiciada por la Sección Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación Pública.

En esta ciudad de San Felipe ha quedado constituido en fecha reciente el Directorio de la Sociedad Musical. El Inspector Escolar, don Ricardo Hurtado Sagredo fué elegido por unanimidad Presidente. Los demás cargos han sido cubiertos en la siguiente forma: Rodolfo Espinoza del Canto, Vice-presidente; Juan Ordenes, Secretario; Guillermo Vilches Romero, Tesorero; Abel Zapata y Gino Briano, Vocales.

## TRAIGUEN

A principios de Julio actuó en Traiguén el Coro Mixto de niños y la Orquesta de Cámara de la Escuela Normal Rural de Victoria, bajo la dirección del profesor de música de esta Escuela, don Carlos Agüero. Actuó como solista con el Coro la alumna de diez años Eliana Inostrosa, que despertó el entusiasmo del numeroso público por la pureza de su voz y su musicalidad en las interpretaciones.

---

## ACTIVIDAD MUSICAL EN EL EXTRANJERO

### ESTADOS UNIDOS

El destacado compositor norteamericano William Schuman, ha sido nombrado, en sustitución de Carl Engel, Jefe de Publicaciones de la Editorial de música G. Schirmer Inc. William Schuman comenzó a desempeñar su cargo en los últimos días del pasado Junio.

El historiador e investigador de la música Paul Lang, ha sido encargado de la dirección de la importante revista «Musical Quarterly», mediante un contrato por cinco años. El «Musical Quarterly» estuvo dirigido con anterioridad por el distinguido crítico Gustave Reese, quien en la actualidad ha pasado a la Editorial Carl Fischer, como Director de Publicaciones.

\*

Nueva York ha recibido este año dos huéspedes de gran significación: Igor Strawinsky y Héctor Villa-Lobos. Strawinsky presentó, dirigiendo la Orquesta Filarmónica de Nueva York, una serie de obras nuevas junto a algunas ya conocidas. Los programas incluyeron entre otras, las siguientes composiciones: «Concierto para piano»; «Oda»; «Sinfonía para instrumentos de viento»; «Egloga»; «Cuatro Modos Noruegos»; «Escenas de Ballet»; y «Juego de Cartas».

En cuanto a Villa-Lobos, ejecutó un concierto de sus obras, organizado por la Liga de Compositores. «Trio N.º 2, para violín, violoncello y piano» y dos «Choros para violín y violoncello», además de una serie de canciones y piezas para piano. Poco después dirigió Villa-Lobos la Orquesta Filarmónica de Nueva York en un programa que consultaba, fuera de otras obras, sus octava y novena series de «Choros». En su último concierto, condujo la New York City Symphony. El programa incluía las «Bachianas Brasileiras» y su poema sinfónico «Uirapuru».

\*

El primer concierto de Música de Cámara que la Liga de Compositores organizó en Nueva York, tuvo un programa dedicado íntegramente a estrenos. Fueron los siguientes: «Sonata para violín y piano», de Sergeant Allen Sapp; «Sonata para piano», de Louise Talma; «Tres Canciones», de Blas Galindo; «Cuatro poemas de Robert Burns», de Arthur Kreutz; y el «Cuarteto en Si menor», de Herbert Elwell.

El segundo concierto de cámara de la Liga de Compositores contó también con un interesante programa: «Preciosilla», de Virgil Thomson y «The Flight», de Theodore Chander. A continuación Leo Smit ejecutó su «Suite para piano», terminando con el «Piano Quartet», de Bohuslav Martinu.

\*

En una serie de conciertos organizados por la Asociación Nacional de Compositores y Directores Americanos, que tuvieron lugar en el Museo de Arte Moderno, se escucharon interesantes obras, muchas de ellas en primera audición. Destacamos entre ellas las siguientes: «Sonata para clarinete y piano», de Daniel

Gregory Mason; «Sonata para violín y piano», de Aaron Copland; «Stabat Mater», de Virgil Thomson; «Cuartero N.º 4», de Quincy Porter; «Ocho epitafios», de Theodore Chanler; «Three Excerpts from the Prophet Nehemiah», de Frederick Jacobi; «Tres Cantos Shakesperianos», de Arthur Kreutz; «Cuartero en Do Mayor, para instrumentos de madera», de Arthur Berger; y «Toccatá para dos pianos», de Fuleihan.

\*

La Sociedad Editora de Música Americana celebró su vigésimo quinto aniversario con un concierto de música de cámara que estuvo a cargo del Cuarteto Gordon. El programa interpretado fué el siguiente: «Cuarteto para cuerdas», de Douglas Moore; «Música para cuatro instrumentos de cuerdas», de Charles Martin Loeffler; y el «Cuarteto N.º 6», de Quincy Porter.

\*

Entre las últimas novedades sinfónicas estrenadas en EE. UU. se destacan las siguientes: Leopoldo Stokowski presentó con la Orquesta Sinfónica de Nueva York, la «Sinfonía N.º 21», del compositor soviético Nicolai Miaskovsky. En un concierto dado poco después, Leo Barzin dirigió la Sinfónica de la Asociación Nacional Orquestal, presentando, en el Carnegie Hall, el «Concierto para piano», de Ernest Gold y el «Concierto para violín», de Nicolai Berezowski, autor del cual fué interpretado al mismo tiempo, en Filadelfia, por la Orquesta Sinfónica de dicha ciudad, bajo la dirección de Eugene Ormandy, su «Concierto para arpa y orquesta, Op. 31». Actuó como solista Edna Phillips.

Dos obras sinfónicas cierran este ciclo tan interesante: a) La «Symphony on a Hymn Tune», de Virgil Thomson. Fué escrita en París entre los años 1926 y 1927 y ligeramente revisada en 1944. Esta obra es considerada por la crítica como una de las más importantes de este compositor. b) «Sinfonía N.º 2, Op. 35», de Paul Creston, que fué estrenada en el Carnegie Hall, por Arthur Rodzinski, dirigiendo la Orquesta Sinfónica de Nueva York.

\*

Las audiciones de Música de Cámara recientemente brindadas al público norteamericano, se han destacado por los estrenos de relieve muy extraordinario. De los programas destacamos las siguientes obras: «Ludus Tonalis», de Paul Hindemith, interpretado por Julius Goldstein-Herford; «Tres piezas» (Polka, Aria y Ritornello), de Alexei Haieff, ejecutadas por el violinista Fredell Lack; Suite «Down East», de Douglas Moore y una Romanza de la Suite basada en temas de Donizetti, de Castelnuovo-Tedesco, ambas obras interpretadas por Henri Temianka.

El famoso conjunto de cámara Le Roy-Foster-Scholz (flauta, piano y violoncello), presentó hace poco un extraordinario programa que incluía las siguientes composiciones: «Trío en Fa Mayor», de Bohuslav Martinu y los tríos de Norman Dello Joio y Sidney Foster.

## BOLIVIA

Bajo los auspicios del Ministerio de Educación y de la Alcaldía Municipal de La Paz, se inauguró, en el Teatro Municipal, el primer festival de la Orquesta Sinfónica Nacional. Actuó bajo la dirección del maestro Erich Eisner. El programa ejecutado fué el siguiente: «Preludio», de la ópera «Los Maestros Cantores de Nürenberg», de Ricardo Wagner; «Obertura» del melodrama «La Coronilla», del compositor boliviano Teófilo Vargas y la «Sinfonía N.º 5, en mi menor, Op. 64», de P. I. Tschaikowsky.

## COLOMBIA

Se ha constituido en Bogotá la Sociedad de Amigos de la Música, institución que se ha afiliado a la Community Concert Association de Estados Unidos. Esta sociedad ha sido creada exclusivamente con el objeto de asegurar para Bogotá, temporadas musicales periódicas. De los artistas que actuarán en ellas destacamos a los siguientes: Jesús María Sanromá, el eminente pianista portorriqueño; Bruna Castagna, célebre soprano del Metropolitan Opera House, de Nueva York; Alfredo de Saint-Maló, violinista panameño, de renombre universal; William Primrose, el más grande violista contemporáneo; Emery Darcy, tenor del Metropolitan, y finalmente, la gran pianista chilena Rosita Renard, a quien ya tuvo ocasión de aplaudir el público bogotano.

\*

En un homenaje a la memoria de Franklin Délano Roosevelt, participaron los Coros y la Orquesta del Conservatorio de Cali, en un programa que incluía el «Requiem», de Gabriel Fauré. Como solistas actuaron la soprano Toos Baas Van Veen y el barítono colombiano Humberto Gutiérrez.

\*

Con un recital del barítono negro Todd Duncan, acompañado por la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección del maestro Guillermo Espinoza, se inició el primer festival musical en Cartagena, uno de los certámenes artísticos de mayor importancia que últimamente se han organizado en el país, y que habrá de tener singular trascendencia para el progreso cultural de esta ciudad.

## INGLATERRA

La Compañía Sadler's Wells estrenó, no hace mucho, una ópera del joven compositor inglés Benjamín Britten. Se trata de «Peter Grimes», basada en el poema descriptivo «The Borough», de George Crabbe (1754-1832).

Esta obra ha sido acogida calurosamente en Londres, y los críticos musicales se han mostrado acordes al decir que esta ópera marca una nueva era en la producción musical británica. Britten ha declarado que en su obra ha rechazado la teoría estética wagneriana y que una de sus metas principales fué el tratar de devolver al marco musical del idioma inglés el brillo, la libertad y la vitalidad tan característicos del estilo de Purcell.

\*

En la iglesia de San Jorge, en Barbourne, Worcester, fué ejecutado recientemente el siguiente interesante programa: Dos movimientos de la «Sonata en La menor», para violoncello, de Marcello; solos de bajo de «El Mesías», de Haendel; «Rhosymedre», de Vaughan Williams y el «Preludio y Fuga en Do», de J. S. Bach. Como solistas actuaron el violoncellista Leonard Hiscock; el bajo Walter Wilson y el organista Charles Myers.

\*

En un homenaje a Edwin Evans, se reunió un selecto grupo de compositores en el Fyvie Hall, de Londres, presididos por Arthur Bliss. Entre los presentes se encontraban Francis Poulenc, Marie Rambert y el Profesor E. J. Dent. La parte musical estuvo a cargo de la pianista Harriet Cohen que ejecutó trozos de Bax, Debussy y Falla. Maggie Teyte y Pierre Bernac, cantaron, acompañados por Francis Poulenc, la escena final de «Pelléas et Mélisande».

## FRANCIA

Francis Poulenc dió hace poco, con la participación de Mme. Baguerie y M. Bernac, un concierto enteramente consagrado a sus obras, entre las cuales incluyó un conjunto de sus composiciones más recientes, sobre poemas de Appolinaire y de Aragón. Después del estreno de la pequeña cantata «Una tarde de nieve» de este compositor francés, ha sido éste el primer concierto en el cual se han ejecutado obras suyas y constituye, además, el primero en la carrera musical de este autor, dedicado totalmente a sus composiciones.

\*

Noticias llegadas de París nos informan que han sido absueltos por la Cámara Cívica dos artistas franceses, acusados de colaboración con los nazis. Son ellos Jacques Rouche, ex-director de los teatros líricos nacionales, y Samuel Rousseau, ex-director de la Opera de París.

\*

En su reciente visita a París, Sir Adrián Boult dirigió la Orquesta del Conservatorio y la de «Radio Francesa», conocida ahora como Orquesta Nacional. Entre las obras que dichos conjuntos interpretaron, cabe destacar el «Concierto para piano», de Aram Khachaturian, actuando como solista Moura Lympany; «Introducción y Allegro», de Edward Elgar y una suite del ballet «Miracle in the Gorbals», de Arthur Bliss.

Posteriormente dirigió la Orquesta Nacional, Benjamín Britten, interpretando su obra «Les Illuminations», actuando el tenor Peter Pears como solista, y sus «Soirées Musicales», sobre temas de Rossini.

---

**UNION SOVIETICA**

La Orquesta Sinfónica del Estado, en Moscú, interpretó en uno de sus últimos conciertos la «Marcha Triunfal» y la «Sinfonía Heroica» (Premio Stalin) del joven compositor soviético, natural de Uzbekistán, Mujtar Ashrafi, dirigida por el autor.

\*

Desde hace algún tiempo, los críticos han fijado su atención en el joven pianista Sviatoslav Rikhter, natural de Odessa. No sólo se ha caracterizado por sus condiciones de virtuoso, sino también como eximio director de orquesta. En uno de sus últimos recitales de piano, dado en el Conservatorio de Moscú, causaron gran impresión sus magistrales interpretaciones. El programa incluía la «Sonata en Re Mayor», de Schubert y gran número de obras de Liszt.

\*

Una de las últimas novedades musicales en la Unión Soviética, la ha constituido la nueva sinfonía del compositor Vladimir Krioukov, en la que ha servido de base la música folklórica de la Siberia Occidental. Fué ejecutada por la Orquesta del Estado, en la Gran Sala del Conservatorio de Moscú.

\*

El mundo musical soviético ha celebrado cálidamente el 80.º aniversario del popular compositor Alexander Gretchaninov. Alumno de Rimsky-Korsakoff, terminó sus estudios en el Conservatorio de San Petersburgo en 1893, en cuyo año ya se hizo conocer por sus coros, música religiosa y de cámara. En 1897, Gretchaninov se unió a los fundadores del Teatro de Arte de Moscú, los artistas Stanislavski y Nemirovich-Dantchenko. Para este teatro compuso Gretchaninov la música de «La Hija de las Nieves» y de «La muerte de Iván, el Terrible». En 1903, el célebre bajo Chaliapin participó, en el papel principal, en el estreno de su primera ópera, sobre la vida de héroes legendarios, «Dobrynia Nikitich». Su segunda ópera, «Hermana Beatriz» (1910), está basada en una leyenda medieval, la misma de la obra de Maeterlinck. Desde esta obra Gretchaninov se hizo universalmente conocido y su fecundidad fué realmente notable y variada. Muchas de sus obras, tanto sinfónicas, como vocales, las ha dedicado a los niños.

## EDICIONES MUSICALES

*Concerto en mi bemol, para orquesta de cámara, «Dumbarton Oaks»,  
de Igor Strawinsky.*

Durante su estada en Dumbarton Oaks, en los años 1937 y 1938, Igor Strawinsky dió término a su «Concerto en mi bemol, para orquesta de cámara».

Sin necesidad de examinar detalladamente la partitura de esta obra, se llega a la conclusión que el espíritu neo-clasicista del último estilo de su autor se ha ido acentuando a través de la trayectoria que comienza después del estreno del «Sacre du Printemps» (1913) y que llega, por la «Sinfonía de los Salmos» (1930), hasta la «Sinfonía en Do», escrita en 1940.

Consta este «Concerto» de tres movimientos. El primero es de carácter moderado; el segundo, un Allegretto, terminando con un allegro vivo.

Sin huir de una constitución más o menos formal, el compositor expone primeramente, en el tiempo inicial, en vez de temas, ricas agrupaciones rítmicas, que son las que le dan el carácter tan típico de su autor. La flauta, los violines y las violas son las que están encargadas de llevar esta parte principal, mientras que el clarinete, el fagot, los cornos, violoncellos y contrabajos van organizando un sólido material de relleno en el cual finalmente se funden los instrumentos mencionados en primer término. Tanto el fagot como los cornos, van dando cierto tinte expresivo a este movimiento el que, unos treinta compases antes de finalizar, vuelve a adquirir un aspecto rítmico-formal semejante al comienzo, pero bastante lejos de ser el mismo. Sólo hablando desde un punto de vista muy amplio se podría admitir en este movimiento la forma clásica de exposición-desarrollo-reexposición.

En los movimientos restantes sólo se registra un leve espíritu clásico-formal en el segundo. Este cuenta con la profusa riqueza rítmica y el fastuoso color armónico que sólo se halla en el «Sacre». Comienza con un pequeño juego instrumental que poco a poco desemboca en un tutti orquestal que se mantiene hasta más o menos, también treinta compases, antes del final, en los cuales idea un «nuevo juego instrumental», pero totalmente diferente al del comienzo.

El tiempo final se inicia con una introducción de unos cuarenta compases, que va concentrando el interés del auditor hasta llegar a un curioso pasaje contrapuntístico, muy corto, (unos veinticinco compases) en el que Strawinsky hace gala de su reconocida técnica. Usa muy pocas variantes del tema (veinticinco compases no constituyen un campo muy vasto), logrando ensamblar esta parte, muy ingeniosamente, con la última del tiempo, que es la más larga. Diluye así el pasaje contrapuntístico en otro, cuya característica es quizás la más representativa del estilo de Strawinsky: la obstinación rítmica, que se mantiene hasta el final de la obra.

La pulcra edición que hemos comentado pertenece a la Casa Schott, de Londres, que también ha editado una reducción de esta misma obra, para dos pianos.

DAVID NUTELS.

## LIBROS APARECIDOS

- ANGLES, HIGINIO, La música en la corte de los reyes católicos. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velásquez. Madrid, 1941.
- BARREDA, ERNESTO MARIO, Música española de los siglos XIII al XVIII. Institución Cultural Española. Buenos Aires, 1942.
- CIMORRA, CLEMENTE, El cante jondo. Origen y realidad folklórica. Editorial Schapire. Buenos Aires, 1943.
- LA GUARDIA, ERNESTO DE, Las obras de Wagner. Traducidas, historiadas y analizadas. VIII: Parsifal. Editado por el autor. Buenos Aires, 1942.
- BEKKER, PAUL, Biografía de la Música. Ed. Nueva España. México, 1944.
- TAVARES, ROBERTO, Domenico Scarlatti. Oficinas Gráficas do «Jornal do Brasil». Río de Janeiro, 1943.
- LANDORMY, PAUL CHARLES RENÉ, La musique française après Debussy. Gallimard, Editions de la Nouvelle Revue Française. Paris, 1943.
- NEWMARCH, ROSA, Jean Sibelius. Goodwin & Tabb. Londres.
- HUTCHINGS, ARTHUR, Schubert. Eric Blom, Ed. Londres.
- ROBERTSON, ALEC, Dvorak. Eric Blom, Ed. Londres.
- LEEPER, JANET, English Ballet. Penguin Books. Londres.
- TOVEY, DONALD, Beethoven. Oxford University Press. Londres.
- LAMOND, FREDERICK, Beethoven: Notes on the Sonatas. The University Press. Glasgow.
- SACHS, CURT, (Editor) The evolution of piano music. With historical notes. Edwards B. Marks Music Corp. Nueva York, 1944.
- McKINLEY, CARL K., Harmonic relations. A practical textbook for the study of harmony. New England Conservatory of Music. Boston, 1944.
- GORHAM, REX, (Compilador) The folkways of Brazil. A bibliography. Edited by Karl Brown and The New York Public Library. Nueva York, 1944.
- BACHNER, LOUIS, Dynamic singing. Nueva York, 1944
- ZETLIN, MIKHAIL OSIPOVICH, Piatero i drugie. Novyi Zhurnal, (The New Review). Nueva York, 1944.
- BOGDANOV - BEREZOVSKII, VALERIAN MIKHAILOVICH, Sovetskaia opera. Obshchaia redaktsiia, M. A. Glukh. Izdanie Leningradskogo Otdeleniia, VTO, Leningrad-Moskva, 1940.
- FRID, E. L., Modest Petrovich Musorgskii, k 100-letiiu so dnia rozhdeniia. Leningradskaia Filarmoniia. Leningrad, 1939.
- USOV, N. A., Russkie pesni. Sostavil i komentiroval. OGIZ, Gorkovskoe Oblastnoe Izdatelstvo, Leningrad-Moskva, 1940.
- BERBEROVA, NINA NIKOLAEVNA, Borodin. Speer & Schmidt (Editores). Berlín, 1937.
- CORTE, ANDREA DELLA, Antologia della storia della musica. Vol. II: l'Ottocento. 2.ª ed. Paravia, Turín, 1940.
- DAMERINI, ADELMO, Amilcare Ponchielli. Ed. Arione. Turín, 1940.
- FAUSTINI-FASINI, E., Opere teatrali, oratori e cantate di Giovanni Paisiello (1764-1808). Saggio storico-cronologico. Laterza. Bari, 1940.



## REVISTA DE REVISTAS

*Boletín de la Academia Nacional de Música «Alcedo»* N.º 4, Abril, 1945. Lima.  
Aspectos de Psicología y Pedagogía Musical Prof. Francisco Ybáñez.  
Observaciones sobre la educación musical en el Perú. Charla del Dr. Aurelio Miró Quezada Sosa. Comentario de «El Comercio».

Memorias  
Bibliografía  
Biblioteca

*Musical Leader*. Vol 77, N.º 5. Mayo 1945. Chicago.

Music and Drama in St. Louis  
Behind the Pulpit  
Music on the Air  
In the Ballet World  
Opera at City Center

Rose Mortimer Cox  
Bethuel Gross  
Walter H. Stern  
Charles F. Collisson  
Charles F. Collisson

*The Musical Times*. Vol. 86, N.º 1226. Abril 1945, Londres.

Beethoven's Op. 14, N.º 1  
Elgar's «The Kingdom»

Watson Forbes  
F. Bonavia

Suplemento musical: «Song on May Morning» Gordon Jacob

*The Dancing Times*. N.º 415. Abril 1945. Londres.

War-time ballets at the Paris Opera  
The value of dancing in physical education  
Ballet on Broadway  
Dance film notes  
Watch your step

Pierre Michaut  
Muriel Webster  
Lillian Moore  
Olive Ripman  
Phyllis Haylor

*Orientación Musical*. Vol. IV. Nos. 43 y 44. Enero-Febrero 1945, México.

Historia de la Música en Grecia  
La educación musical del niño  
El valor estético de la danza y su trascendencia social  
Juan de la Encina, músico y poeta  
La enseñanza de la composición  
Suplemento musical: «Agonía de Jesús de Nazareth...»

Enrique Jaso López  
Pedro Michaca  
Adolfo Díaz Chávez  
José E. Guerrero  
Estanislao Mejía  
Tomás Ponce Reyes

*The Musician*. Vol. 50, N.º 5. Mayo 1945. Nueva  
York

The Aftermath (Editorial)	Nicholas de Vore
Music Moves into the Wide Open Spaces	B. March
Music Education in its noblest aspirations	Bernice Runkel
Criticism vs. Self-Criticism	Carl H. M. Bieby
Musician's Encyclopedia of Mexican Composers.	
Calendario Huizar	Charles Poore
Forty-Seventh Street Gossip	Ben van Zwolle