

RESUMEN

Pedro Humberto Allende Sarón es considerado uno de los compositores referentes del período histórico comprendido entre 1887 y 1928, junto a Enrique Soro Barriga (1884-1954), Luigi Stefano Giarda (1868-1952) y Alfonso Leng Haygus (1884-1974). El presente artículo abordará la recepción de las siguientes obras, consideradas paradigmáticas: Escenas Campesinas Chilenas para gran orquesta (1914) y Concierto Sinfónico para Violonchelo y Orquesta (1915), para lo que se estudiará un corpus de artículos escritos por periodistas, críticos, compositores y musicólogos, publicados a partir desde su fecha de estreno, hasta el presente. El propósito es entregar una nueva mirada acerca del significado de las múltiples facetas de Pedro Humberto Allende como músico, maestro y compositor, dentro del marco de los cambios históricos de la música docta chilena durante el siglo XX y los comienzos del XXI. Por su variedad y complejidad, estas facetas no se pueden encasillar simplemente dentro de las categorías acostumbradas de la musicología histórica, entre las cuales figura el así denominado “nacionalismo”, con el cual se ha asociado casi exclusivamente la música del compositor.

Palabras clave: Música docta chilena del siglo XX, Música chilena de tradición oral, Compositores chilenos, Nacionalismo, Discurso sobre la música.

ABSTRACT

Pedro Humberto Allende is considered among the chief composers of the historical period starting in 1887 and concluding in 1928, along with Enrique Soro Barriga (1884-1954), Luigi Stefano Giarda (1868-1952) and Alfonso Leng Haygus 1884-1974). This article will consider the reception of the following two of his paradigmatic works: Escenas Campesinas Chilenas for a large orchestra (1914) and Concerto Sinfónico for Cello and Orchestra (1915). The reception will consider the study of a selection of articles written by journalists, critics, composers and musicologists, published since the date of the first performance to the present day. The purpose is to present a new view of the meaning of the various features of Pedro Humberto Allende Sarón as musician, master and composer, within the framework of the historical changes of Chilean art music during the 20th century and the beginnings of the 21st century. Due to their variety and complexity these features cannot simply be fitted into the current categories of the historical musicology, among which looms large the so called Nationalism, with which has been almost exclusively linked the music of the composer.

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

Más allá del nacionalismo. Una aproximación al compositor Pedro Humberto Allende Sarón (1885-1959) desde la recepción de dos de sus obras en Chile y el extranjero: *Escenas Campesinas Chilenas* (1914) y *Concierto Sinfónico para Violonchelo y Orquesta* (1915)
Pp. 12 a 45

**MÁS ALLÁ DEL NACIONALISMO. UNA APROXIMACIÓN AL
COMPOSITOR PEDRO HUMBERTO ALLENDE SARÓN
(1885-1959) DESDE LA RECEPCIÓN DE DOS DE SUS OBRAS EN
CHILE Y EL EXTRANJERO: ESCENAS CAMPESINAS CHILENAS (1914) Y
CONCIERTO SINFÓNICO PARA VIOLONCHELO Y ORQUESTA (1915)¹**

*Dr. Luis Merino Montero**
Universidad de Chile
Chile

En lo que respecta a la circulación y recepción de la obra, el autor de estas líneas publicó en 2014 un trabajo global titulado “La música en Chile entre 1887 y 1928: compositores que pervivieron después de 1928, compositores en las penumbras, compositores olvidados”². En este trabajo, se identifica a Pedro Humberto Allende, como uno de los compositores pertenecientes al grupo de los que pervivieron y como uno de los compositores referentes del período, junto a Enrique Soro Barriga (1884-1954), Luigi Stefano Giarda (1868-1952) y Alfonso Leng Haygus (1884-1974)³.

El estudio de la recepción se inscribe dentro del vertiginoso proceso de renovación de la historia de la música y de la musicología en general, que se inició a fines de la década de 1970. Desde un punto de vista bibliográfico,

¹ El presente trabajo forma parte del proyecto Fondecyt N° 1130371. Entre los objetivos del proyecto figuran los siguientes: (1) abordar de manera integrada a la poiesis, la circulación de obra y la recepción de la música clásica chilena en el período comprendido entre 1886 y 1928; (2) establecer el grado de correspondencia entre el perfil poiésico, la circulación de obra y la recepción de la música clásica chilena en el período señalado, y (3) identificar y analizar el conjunto de los discursos que se formularon de manera pública acerca de los compositores y las obras en el caso de la música clásica chilena durante este período fundacional.

* Correo electrónico lmerino@u.uchile.cl Artículo recibido el 9/01/2016 y aprobado por el comité editorial el 5/03/2016

² Merino Montero, Luis (2014). “La música en Chile entre 1887 y 1928: compositores que pervivieron después de 1928, compositores en las penumbras, compositores olvidados”, *Revista Neuma*, VII/2, pp. 32-79.

³ Merino Montero (2014). “La música en Chile entre 1887 y 1928”, p. 57.

dos trabajos se pueden señalar como los grandes pioneros. Uno de ellos proviene del campo de la literatura, disciplina en la que surgió el estudio de la recepción. Se trata del libro titulado *Toward an Aesthetic of Reception* de Hans Robert Jauss (1982), uno de los grandes representantes de la así denominada Escuela de Constanza en Alemania⁴. En el campo de la historia de la música reviste un carácter fundacional el libro titulado *Grundlagen der Musikgeschichte* de Carl Dahlhaus, publicado en Colonia en 1977, y ulteriormente traducido al inglés, al castellano y a muchos otros idiomas⁵. A partir del libro de Dahlhaus, el tema de la recepción ha sido abordado en numerosos libros y artículos escritos en inglés. Entre ellos se puede señalar de manera selectiva y en orden cronológico de publicación a *Gender & the Musical Canon* de Marcia J. Citron (publicado inicialmente en 1993 y reimpreso el 2000)⁶; “Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value” de Mark Everist, que es el capítulo 17 del libro titulado *Rethinking Music*, editado por Nicholas Cook y Mark Everist (publicado en 1999 y reimpreso con correcciones en 2001)⁷; la sección dedicada a “Reception” en el libro titulado *Musicology: The Key Concepts* de David Beard y Kenneth Gloag (publicado en 2005 y reimpreso en 2006, 2007, 2008 y 2009)⁸, además de las consideraciones acerca de “Receptive Mediation” que figura en *The Discourse of Musicology* de Giles Hooper (2006)⁹.

Entre los conceptos que permitan formarse una idea acerca de lo que se entiende por recepción, se pueden señalar los siguientes. Acerca de la historiografía tradicional de la música, Carl Dahlhaus indicó que;

“(…) mientras la creación musical se consideraba todavía como un ‘objeto ideal’ con un significado ‘real’ inmutable y no cambiante, independientemente de si este significado había sido comprendido en parte o completamente (...) la historia de la recepción parecía en el mejor de los casos una actividad secundaria, si no completamente superflua”¹⁰.

De ahí que hasta ese momento las historias de la música suprimieran o

⁴ Jauss, Hans Robert (1982, 2013). **Toward an Aesthetic of Reception**. Traducción del alemán por Timothy Bahti. Introducción por Paul de Man. *Theory and History of Literature*. Volumen 2. Minneapolis: University of Minnesota Press.

⁵ En el presente trabajo se utiliza la versión en inglés: Dahlhaus, Carl (1983). **Foundations of Music History**. Traducción del alemán por J. B. Robinson. Cambridge, Gran Bretaña: Cambridge University Press. El capítulo correspondiente se titula “Problemas de la historia de la recepción” y aparece en pp. 150-165.

⁶ Citron, Marcia J. (1993, 2000). **Gender & the Musical Canon**. Urbana y Chicago: University of Illinois Press. El capítulo correspondiente se titula Recepción y aparece en pp. 165-189.

⁷ Everist, Mark (1999, 2001). “Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value”. en **Rethinking Music**. Nicholas Cook y Mark Everist (editores). Oxford, Gran Bretaña: Oxford University Press, pp. 378-402.

⁸ Beard, David y Kenneth Gloag (2005-2009). **Musicology: The Key Concepts**. Londres y Nueva York: Routledge, Taylor & Francis Group, pp. 152-156.

⁹ Hooper, Giles (2006). **The Discourse of Musicology**. Aldershot, Gran Bretaña: Ashgate Publishing Limited, ver entrada en p. 155 del índice.

¹⁰ Dahlhaus (1983). **Foundations of Music History**, p. 150.

ignoraran la historia de la recepción¹¹. Posteriormente la historia de la recepción entraría a formar parte de la historia intelectual o social,¹² al transformarse en una historia crítica que aborde temas como la recepción, el valor y el canon¹³. A este respecto, Everist agrega que;

“(...) independientemente del tipo de la narrativa histórica que uno trate de escribir, e independientemente de la filosofía de la historia que uno adopte...la teoría de la recepción, y una consideración crítica del discurso canónico merecen un lugar en el centro de la escena del teatro de la historia de la música”¹⁴.

En cuanto a lo que se entiende por recepción, Citron acota que “la recepción aparece como el último elemento en una sucesión desde la creación hasta la evaluación dentro de la formación del canon. Una obra es compuesta y luego es recibida”¹⁵, a lo que agrega lo siguiente;

“La recepción opera más directamente en la formación del canon que la respuesta individual. Generalmente se articula en una forma escrita y se focaliza en la respuesta colectiva y en su relación con la historia. Como una clase de profesional, el crítico, ha ocupado el centro de la recepción, lo que constituye un interesante contraste con la pluralidad de representantes que responden individualmente. La recepción puede afectar el hecho de si una obra llega a ser canónica. De modo similar, los valores inscritos en la recepción tienen las propiedades de afirmar y perpetuar las propiedades del canon. En pocas palabras, la recepción es un medio de controlar muchas de las metáforas centrales de la cultura”¹⁶.

La diferencia entre la recepción y la respuesta la explica Citron en cuanto a que;

“La teoría de la recepción generalmente se aboca más específicamente con la estética. Presta una mayor atención a la historia y a la colectividad en el sentido de un público o una audiencia. Por contraste, la teoría de la respuesta aparece como más ahistórica y focalizada en el individuo”¹⁷.

Otra importante distinción es la que se plantea entre impacto (o efecto) y recepción. De acuerdo a Dahlhaus, el término “impacto” se refiere al “objeto que pone en marcha el proceso”, mientras que el término “recepción” guarda

¹¹ Dahlhaus (1983). *Foundations...*, p. 151.

¹² Dahlhaus (1983). *Foundations...*, p. 154.

¹³ Everist (1999, 2001). “Reception Theories...”, p. 379.

¹⁴ Everist (1999, 2001). “Reception Theories...”, p. 402.

¹⁵ Citron (1993, 2000). *Gender...*, p. 165.

¹⁶ Citron (1993, 2000). *Gender...*, p. 178.

¹⁷ Citron (1993, 2000). *Gender...*, p. 165.

relación con “el público hacia el cual se dirige este proceso”¹⁸. Por su parte, Everist especifica en mayor detalle esta diferencia, en cuanto a que el primero de los términos (denominados como “efecto” o “Wirkung”), “se focaliza en los aspectos textuales y musicales del proceso”, mientras que “*Rezeption* se refiere al lector, en el más amplio sentido, al que recibe el texto [musical]”¹⁹.

A mayor abundamiento, se puede agregar la siguiente definición de recepción:

“La recepción se refiere a las respuestas críticas al arte, literatura y música en términos de reseñas públicas que aparecen en fuentes escritas o impresas tales como libros, revistas, periódicos, cartas y diarios. Esto se aplica no solo a la recepción que es contemporánea con la entrada de una obra de arte en el dominio público, sino que también a las generaciones siguientes, puesto que las interpretaciones pueden cambiar y adoptar nuevos significados de acuerdo a los diferentes contextos”²⁰.

A lo señalado se debe agregar la semiótica de la recepción escrita:

“La recepción escrita debe ser considerada como una red significativa de gran importancia. Una reseña en particular no crea meramente significados en y por sí misma. Pasa y recibe significados dentro de una larga tradición de recepción y de formas contemporáneas de significado que provienen del campo de la música y de fuera de él”²¹.

De aquí surge una nueva concepción global de la disciplina, que Hooper sintetiza en tres modelos de mediación, en lo que respecta a los lazos concretos entre música y sociedad²². El primer modelo lo denomina como “estructural institucional”, el que “examina la manera en la cual la producción, consumo y reproducción de la música están ligados o dependen de desarrollos o condiciones específicas, sociales, económicas, tecnológicas o institucionales”. El segundo modelo lo denomina “de producción” y “está centrado en el supuesto que las propiedades materiales actuales de una obra o manifestación musical están, en cierto sentido, formadas o determinadas por las circunstancias o contextos específicos sociales, culturales o históricas en los que se producen”. El tercer modelo lo denomina “de recepción”, y “está orientado al examen de cómo las estrategias discursivas, las convenciones o expectativas que informan el o los significados que un determinado auditor o comunidad de auditores

¹⁸ Dahlhaus (1983). *Foundations...*, p. 150.

¹⁹ Everist (1999, 2001). “Reception Theories...”, pp. 379-380.

²⁰ Beard y Gloag (2005-2009). *Musicology: The Key Concepts*, p. 152.

²¹ Citron (1993, 2000). *Gender...*, p. 179.

²² Hooper (2006). *The Discourse of...*, pp. 84-85.

le adscribe o deriva de una obra o manifestación musical particular están en sí mismos determinados, en parte, por circunstancias específicas sociales, culturales o históricas". En relación al tercero de estos modelos, Charles Hamm destaca la importancia que reviste el capital cultural del auditor en el proceso de recepción²³. Asimismo, en lo que respecta a las instituciones, la investigadora Bárbara Hernstein Smith introduce un concepto de sumo interés; "las contingencias del valor", lo que desarrolla en los siguientes términos:

"Lo que se denomina comúnmente como la 'prueba del tiempo' (...) no es, como el término implica, un mecanismo imparcial y personal. Las instituciones culturales a través de las cuales opera, escuelas, bibliotecas, teatros, museos, casas editoras e impresoras, directorios editoriales, comisiones que otorgan premios, censores del Estado y otros, están, por supuesto, administrados por *personas*, las que, por definición, ostentan el poder cultural y generalmente otras modalidades de poder. Los textos que se seleccionen y preserven en el 'tiempo' siempre tenderán a ser aquellos que se 'adaptan' (...) a las características, necesidades, intereses, recursos y propósitos de estas personas. Por lo tanto, esta modalidad de prueba construirá sus propias parcialidades, las que se acumularán y así se *intensifican* en el tiempo"²⁴.

Un tema importante es la relación entre la poiesis y la estesis de la música. Al respecto Everist pregunta cómo se compatibiliza la visión de un compositor sobre su obra con la que tenga un crítico, o investigadores o críticos en diferentes períodos de tiempo²⁵. Anteriormente, Dahlhaus²⁶ había señalado al respecto que, si "en el caso que las fuentes externas documenten directa o indirectamente las intenciones de un compositor, su relevancia no está siempre asegurada, puesto que un compositor (para ponerlo en términos crudos) no tiene por qué saber lo que está haciendo". A lo anterior agrega que "si se asume que un compositor ha materializado su intención en una obra (...), no existen los criterios para distinguir su intención de una interpretación que plantee un historiador la cual esté igualmente en armonía con el texto [musical]". Finalmente declara que;

"Para el observador desapasionado, los documentos con reacciones de la época o con planteamientos de los compositores respecto a sus intenciones declaradas no son más que un material para el historiador, y que ellos no son el árbitro final de su interpretación".

Según se verá en el presente trabajo, estas afirmaciones son discutibles en

²³ Mencionado en Hooper (2006). *The Discourse of...*, p. 80.

²⁴ Citado en Everist (1999, 2001). "Reception Theories...", pp. 392-393.

²⁵ Everist (1999, 2001). "Reception Theories...", p. 400.

²⁶ Dahlhaus (1983). *Foundations of...*, pp. 159-160.

el caso de la recepción de la obra de Pedro Humberto Allende en particular, como en el caso de la música docta chilena o aun latinoamericana en general. Vinculado con el punto anterior está el “kairos o point de la perfection”. Planteado inicialmente por Dahlhaus²⁷, Everist describe este concepto como “un momento en la historia de una composición, cuando su recepción es más exacta, más sensible a la naturaleza artística de la obra”²⁸.

En cierto modo, este concepto se vincula además con lo que Jauss señala como el “Horizontswandel” o el movimiento histórico-diacrónico de la comprensión de la obra, “el que concluye con el descubrimiento de propiedades que se mantienen en común entre la obra y su proyección en la historia”²⁹. Este a su vez se vincula con la función del entendimiento progresivo de la obra planteada en la tesis 5 de Jauss³⁰ y con la interrelación que se produce entre las dimensiones sincrónicas y diacrónicas de la historia en el proceso del estudio de la recepción, un planteamiento que Jauss enfatiza en la tesis 6³¹ y la tesis 7 del libro publicado en 1982. Mediante esta última tesis, Jauss establece que la tarea del historiador se completa “cuando la producción literaria se representa no sólo sincrónicamente y diacrónicamente en la sucesión de sus sistemas, sino que también se considera como una ‘historia especial’ en su relación única con la ‘historia general’”³². En lo que respecta a la música, Everist asocia esta idea con “un tipo de historia que asimila tanto la trayectoria sincrónica como la diacrónica, y que funde una historia tradicional de obras, compositores e instituciones con una historia de la música completamente trabajada y basada en una teoría de la recepción”³³. En esta integración de la sincronía y de la diacronía se enmarca lo que Jauss denomina como el “horizonte de expectativas” (“Erwartungshorizont”), dentro del cual un lector percibe una obra literaria en asociación con el más amplio horizonte de su experiencia de vida³⁴. Al respecto, Everist acota que si se substituye “música” en lugar de “literatura”, se puede llegar a conclusiones similares a las que llegó Jauss en este punto³⁵. A fin de cuentas, la música se considera como una construcción, proceso y práctica social³⁶.

El estudio de la recepción en Chile se encuentra en sus comienzos. El infrascrito publicó en 1980 un estudio sobre los Festivales de Música Chilena, en los que

²⁷ Dahlhaus (1983). *Foundations of...*, pp. 156-158.

²⁸ Everist (1999,2001). “Reception Theories...”, p. 400.

²⁹ Paul de Man, “Introduction”, en Jauss (1982, 2013). *Toward an Aesthetic of Reception*, p. 14.

³⁰ Jauss (1982, 2013). *Toward an...*, p. 32.

³¹ Jauss (1982, 2013). *Toward an...*, p. 36.

³² Jauss (1982, 2013). *Toward an...*, p. 39.

³³ Everist (1999, 2001). “Reception Theories...”, p. 402; ver además p. 383.

³⁴ Jauss (1982, 2013). *Toward an...*, p. 24; ver además p. xii.

³⁵ Everist (1999, 2001). “Reception Theories...”, p. 383.

³⁶ Cf. Hooper (2006). *The Discourse of Musicology*, p. 86 y Merino Montero, Luis, Rodrigo Torres Alvarado, Cristián Guerra Rojas, Guillermo Marchant Espinoza (2013). *Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855. El advenimiento de la modernidad en nuestro país*. Santiago: RiL editores, p. 12.

investigó el novedoso proceso institucionalizado de evaluación, respuesta y recepción que se utilizó en un proyecto como estos festivales, el que significó un estímulo decisivo para la creación musical en Chile³⁷. En 1996, Jorge Martínez Ulloa publicó una esclarecedora entrevista a Jean Jacques Nattiez, que devela su famosa tripartición de la música en los niveles poiésico, neutro y estésico³⁸. En 1998, la revista *Resonancias* publicó en su tercer número del año dos trabajos sobre el tema, uno de Ángel Medina titulado “Crítica, público y problemas de recepción en la nueva música española”³⁹ y otro de Juan Pablo González Rodríguez acerca de los “Modos públicos de valoración de la música chilena contemporánea”⁴⁰. A lo anterior se agregan tres estudios sobre la crítica musical en Chile, el de Inés Julia Grandela del Río aparecido en 1999 en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*⁴¹, la penetrante entrevista que Carmen Peña Fuenzalida la hiciera al recordado crítico, intérprete y compositor Federico Heinlein Funcke poco antes de su fallecimiento⁴² y una visión más general de la crítica musical en Chile realizada por Christian Spencer⁴³.

Tomando como punto de partida los conceptos a que se ha hecho referencia, se ha establecido para el presente estudio un modelo tripartito, que considera los siguientes puntos: (1) concepción poiésica original; (2) recepción con ocasión del estreno de la obra, y (3) recepción posterior. En lo que respecta al primer punto se ha realizado una investigación del archivo documental del compositor que se preserva en el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile, el que tan competentemente dirige Cecilia Astudillo. Se han identificado y examinado tanto los bocetos y las partituras autógrafas originales, como los documentos que permitan una comprensión cabal de las motivaciones y propósitos primigenios del compositor para escribir cada una de las dos obras que se consideran en

³⁷ Merino Montero, Luis (1980). “Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y trascendencia”, *Revista Musical Chilena*, XXXIV/149-150 (enero-junio), pp. 80-105.

³⁸ Martínez Ulloa, Jorge (1996). “Entrevista a Jean-Jacques Nattiez”, *Revista Musical Chilena*, L/186 (julio-diciembre), pp. 73-82.

³⁹ Medina, Ángel (1998). “Crítica, público y problemas de recepción en la nueva música española”, *Resonancias*, N° 3 (noviembre), pp. 28-35.

⁴⁰ González Rodríguez, Juan Pablo (1998). “Modos públicos de valoración de la música chilena contemporánea”, *Resonancias*, N° 3 (noviembre), pp. 36-48.

⁴¹ Grandela del Río, Inés Julia (1999). “Crítica musical. Chile”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Volumen IV. Director y coordinador general: Emilio Casares Rodicio. Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), p. 183.

⁴² Peña Fuenzalida, Carmen (1999). “Una vida en la crítica musical. Conversación con Federico Heinlein (1912-1999)”, *Resonancias*, N° 4 (mayo), pp. 5-11.

⁴³ Spencer, Christian (2004). “La crítica musical en Chile: reflexiones sobre un oficio en transición”, *Resonancias*, N° 14 (mayo), pp. 5-11. En un plano más general se deben señalar tres libros: En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora de José Miguel Varas y Juan Pablo González Rodríguez (2005); **Cantus Firmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX** de Rafael Díaz Silva y Juan Pablo González Rodríguez (2011) y **Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855. El advenimiento de la modernidad en nuestro país** de Luis Merino Montero, Rodrigo Torres Alvarado, Cristián Guerra Rojas y Guillermo Marchant Espinoza (2013).

el estudio. El segundo punto tiene como propósito reconstruir el ambiente musical del estreno de cada una de las obras en particular. Para este efecto, se han considerado las restantes composiciones que figuraron en el estreno como la recepción que se ha podido establecer de cada una de las obras de Pedro Humberto Allende Sarón materia de este trabajo, sobre la base de comentarios tanto hemerográficos como de otras fuentes. El tercer punto contempla el estudio de la recepción posterior que experimentaron estas cuatro obras durante el siglo XX y los inicios del siglo XXI, sobre la base de escritos provenientes de la pluma de periodistas, críticos, compositores y musicólogos. Los escritos sobre las *Escenas Campesinas Chilenas* cubren el período comprendido entre 1916 y 1951, mientras que aquellos sobre el *Concierto para Violonchelo y Orquesta* se extienden entre 1915 y 2014.

Estos conjuntos de escritos se analizan en relación a la concepción poética original, y considerando las “metáforas culturales” que han informado el relato de la historia de la música en Chile a contar de los inicios del siglo XX. El propósito es entregar una nueva mirada acerca del significado de las múltiples facetas de Pedro Humberto Allende como músico, maestro y compositor, dentro del marco de los cambios históricos de la música docta chilena durante el siglo XX y los comienzos del XXI.

II

Escenas campesinas para grande orquesta (1914)

Concepción poética original

En una caja sin número, preservada en el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional, se conserva el programa escrito por el compositor para la obra, el que se titula *Escenas campestres chilenas/Descripción*. Específica minuciosamente el contenido de las tres partes que constituyen la obra, *v.gr.*, “I.- Hacia la Era”; “II.- A la Sombra de la Ramada”; “III.- La Trilla a Yeguas”. En esta caja se conservan además dos manuscritos de la obra. Uno no tiene título. El otro se rotula con el título con que actualmente se conoce la obra “Escenas Campesinas Chilenas”. Muy revelador de la poiesis del compositor es el siguiente subtítulo: “Escritas en estilo descriptivo/para grande orquesta”. Bajo la firma del autor figura 1914 como el año de composición.

Cotejando el programa con la partitura, se puede colegir que la intención del compositor fue escribir un poema sinfónico. Para este efecto, además del programa, utiliza motivos identificadores y conductores, con una estructura rigurosamente cíclica y un imaginativo tratamiento armónico, que toma como su punto de partida la cultura campesina chilena de tradición oral.

Recepción con ocasión del estreno

El estreno de esta obra se realizó en el Teatro Municipal el 17 de junio de 1916. Formó parte del último concierto de una serie de presentaciones sinfónicas que estuvieron a cargo del compositor y director de orquesta Javier Rengifo Gallardo. Este concierto constituyó todo un evento social, que fue cubierto por los más importantes diarios y revistas de la capital. El mismo Rengifo, acompañado por Carlos Silva Cruz, a la sazón director de la Biblioteca Nacional, una institución patrocinadora del evento, se dirigieron el 13 de junio al Palacio de la Moneda para invitar personalmente a S. E. el Presidente de la República “y su distinguida familia a dicho concierto”. “S. E. prometió asistir, y se manifestó muy interesado por conocer la música de los diferentes maestros chilenos que se ejecutará en el concierto del próximo sábado [17 de junio]”⁴⁴.

Lo que señalara la primera autoridad del país guardaba relación con el programa, el que se dividía en dos partes. La primera parte, estaba dedicada en su totalidad a obras de compositores chilenos. Aparte de la obra de Allende Sarón, la que fuera dirigida por el mismo compositor, incluía el *Preludio* N° 2 de Alfonso Leng Haygus, la *Fantasia lírica* de Próspero Bisquertt Prado, el *Minueto* de Celerino Pereira Lecaros para orquesta de cuerdas y *Elevación* de Marta Canales Pizarro. La segunda parte estaba dedicada a dos compositores alemanes: Ludwig van Beethoven con su *Sinfonía* N° 6, “Pastoral”, y Richard Wagner con el prelude al acto primero de *Lohengrin* y la obertura de *Tannhäuser*⁴⁵. Se generó así un contrapeso simbólico: cinco compositores chilenos, junto a dos grandes nombres alemanes.

El interés que provocó el concierto fue extraordinario. Se señaló en la prensa que la primera parte constituía “la gran novedad” del concierto y que “esta es la primera vez que se ejecutan en Santiago a grande orquesta, composiciones chilenas”⁴⁶. *Strictu sensu* esta afirmación no era totalmente exacta, puesto que obras para orquesta de compositores chilenos sí se habían ejecutado antes en el país⁴⁷. No obstante, sí constituía una novedad el reunir cuatro obras sinfónicas nacionales en un mismo concierto, lo que se relaciona con otra afirmación periodística que este concierto “señalará época en nuestra historia nacional, con motivo de la ejecución de música sinfónica compuesta por chilenos”⁴⁸. Además, la prensa destacó la interpretación de la *Sinfonía* “Pastoral” de Beethoven⁴⁹. El

⁴⁴ “Concierto Rengifo”, *El Mercurio*, XVI/6316 (14 de junio, 1916), p. 5, c. 3, y “Espectáculos. Teatro Municipal”, *El Mercurio*, XVI/6319 (17 de junio, 1916), p. 9, c. 2.

⁴⁵ “Concierto Rengifo”, *El Mercurio*, XVI/6316 (14 de junio, 1916), p. 5, c. 3 y “El concierto Rengifo”, *El Diario Ilustrado*, XV/4056 (15 de junio, 1916), p. 2, c. 6, p. 7, c. 5.

⁴⁶ “Espectáculos. Teatro Municipal”, *El Mercurio*, XVI/6319 (17 de junio, 1916), p. 9, c.2.

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

⁴⁸ “Espectáculos. El concierto Rengifo”, *El Mercurio*, XVI/6320 (18 de junio, 1916), p.5, c.5.

⁴⁹ “Espectáculos. Teatro Municipal”, *El Mercurio*, XVI 6319 (17 de junio, 1916), p. 9, c. 2.

interés de la sociedad capitalina por el concierto lo demuestra además otro comentario de la prensa, relativo a que “la mayor parte de las localidades en venta en la casa Becker-han sido ya tomadas”, lo que hacía augurar un “teatro lleno”, algo que se atribuía como otro mérito de la gestión de Javier Rengifo⁵⁰.

Los discursos de los críticos acerca de la obra de Allende Sarón plantearon dos posiciones. Una se enfocó en el empleo en la obra de música campesina de tradición oral: “La obra de Humberto Allende interesantísima, por cuanto encierra esos aires nacionales, esos temas populares que retienen el oído al evocar las escenas campestres de Chile”⁵¹.

En cambio, la otra posición, presentada por el crítico “M”, hacía ver las dificultades que entrañaba para el público de la época el novedoso tratamiento estructural de Pedro Humberto Allende Sarón, el que se identificaba mediante dos términos: “la ciencia musical” y lo “técnico”, junto con destacar a las *Escenas Campesinas* como la “obra de más aliento” entre las composiciones nacionales ejecutadas en el programa.

“En general, la obra técnica es admirable. Allende es un maestro de la ciencia musical y con temas populares nos hizo una obra interesantísima desde ese punto de vista. Sin embargo, como suponemos que el señor Rengifo nos dará otra audición, y así se lo pedimos, sería bueno que este talentoso joven nos diera a conocer algo en que se revele más al músico que al técnico”⁵².

Recepción posterior

En las informaciones y comentarios anteriores, no se hace referencia a las *Escenas Campesinas* como un poema sinfónico basado en un programa. Al respecto, se puede formular la pregunta si el programa de la obra se hizo o no explícito en la función de estreno. En 1919 Emilio Uzcátegui García publicó el programa en el capítulo correspondiente al compositor en su libro sobre los *Músicos Chilenos Contemporáneos*, calificándolo como “El argumento con que se desarrolla esta leyenda musical”⁵³. A juzgar por los comentarios, el programa sí estuvo presente en la presentación de esta obra en el Teatro Colón de la capital argentina en 1918, en un concierto organizado por Celerino Pereira Lecaros, en el que además figuraron obras de Alfonso Leng Haygus, Próspero Bisquertt

⁵⁰ “El concierto Rengifo”, *El Diario Ilustrado*, XV/4056 (15 de junio, 1916), p. 2, c. 6, p. 7, c. 5 y “3.er concierto Rengifo”, *El Diario Ilustrado*, XV/4057 (16 de junio, 1916), p. 7, c. 6.

⁵¹ “Vida social”, *Zig-Zag*, XII/592 (24 de junio, 1916), pp. 54-55.

⁵² “Espectáculos. El concierto Rengifo”, *El Mercurio*, XVI/6320 (18 de junio, 1916), p. 5, c. 5.

⁵³ Uzcátegui García, Emilio (1919). *Músicos chilenos contemporáneos. Datos biográficos e impresiones sobre sus obras*. Santiago, Imprenta y Encuadernación América, pp. 109-110.

Prado y del mismo Pereira Lecaros⁵⁴. El periódico *La Nación* de Buenos Aires (5 de diciembre, 1918) destacó de Allende Sarón “su vigor extraordinario en la composición orquestal, con la instrumentación riquísima y de colorido brillante, con su sentido dramático de la música y una abundancia de ideas realmente notable”. Y agrega: “Sus *Escenas Campesinas Chilenas* constituyen más bien un poema sinfónico que una ‘suite orquestal’. El programa ideológico es un tema casi escénico y el comentario musical revela un profundo sentimiento poético y un talento superior en el manejo de los temas populares”. Por su parte el periódico bonaerense *la Época* señaló que;

“Las Escenas Campesinas” de Allende bastarían para colocarle entre los grandes músicos de nuestro tiempo. Allende busca inspiración en el fondo del ánimo popular, lo que da a sus composiciones frescura, vida y mayor interés; pero funde, transforma, armoniza y distribuye en la orquesta las melodías, con tanta soltura, gracia, distinción y acierto que el público comprendió que se encontraba ante la obra de un artista, de un compositor sumamente hábil y experto”⁵⁵.

Ambos comentarios se ajustan mejor a la poiesis original de la obra que los que se vertieran a raíz del estreno en Santiago, lo que permite aquilatar las diferencias entre el medio musical chileno y el argentino a mediados de la segunda década del siglo XX, en lo que a la comprensión de estructuras musicales complejas se refiere. Al respecto, conviene evocar las siguientes ideas de Alfonso Leng Haygus:

“Últimamente la prensa argentina ha dado cuenta de la acogida magnífica que dispensó a Allende el cultísimo público de la Nación hermana. En ese ambiente refinado por las frecuentes audiciones de música escogida, nuestro compositor ha podido ser apreciado en su verdadero y alto valor”⁵⁶.

En el comentario escrito por Alfonso Leng Haygus en 1927, aparentemente por un *lapsus calami*, se indica que las “Escenas Campesinas” fueron escritas en 1923 y comenta la obra en los siguientes términos:

“Esta composición para orquesta está dividida en tres partes, y su tematología es, como en casi toda la obra de este compositor, cíclica. Armónicamente, se esboza ya en ella el sistema politónico, que domina en sus demás producciones. Su estilo es de carácter popular, pero nó una

⁵⁴ “El distinguido compositor chileno Mtro. Sr. Humberto Allende Sarón”, Cf. *Revista Música*, I/2 (febrero, 1920), pp. 1-2.

⁵⁵ “El distinguido compositor chileno...”, Cf. *Revista Música*, pp. 1-2.

⁵⁶ Leng Haygus, Alfonso (1927). “Humberto Allende”, *Marsyas*, I/8 (octubre), p. 283.

transcripción de temas folklóricos, como he dicho anteriormente. (...) En el primer movimiento, (Andante), predomina la nota colorista, saturada de elementos evocativos campestres. El segundo tiempo, más movido, tiene un brío orquestal extraordinario. El Allegro final, esencialmente rítmico, es de gran originalidad y belleza. El tiempo, que va gradualmente acelerándose, termina bruscamente en un 'lento' de extraordinario efecto. (...) En conjunto, las 'Escenas Campestres' es una obra llena de frescura y optimismo, que encierra todo el aroma de nuestros campos. Su orquestación es clara y vibrante"⁵⁷.

El comentario de Leng Haygus se focaliza en los aspectos morfológicos, estilísticos y estéticos de la obra y su inspiración de raigambre campesina. No obstante, no considera el programa original de las *Escenas Campesinas*. La estructura cíclica de la obra, a que hace referencia Leng Haygus, responde a dos de las tonadas que en la obra identifican a su protagonista principal, Goyo. La primera de estas dos tonadas aparece en la primera parte ("Hacia la era") y sirve, de alguna manera para identificar al protagonista. Esta tonada está precedida por otra, la que no se reitera en el transcurso de la obra. La segunda tonada se expone en la segunda parte ("A la sombra de la enramada"), y forma parte de la declaración de amor de Goyo hacia Rosa. Ambas tonadas se elaboran en la tercera parte ("La trilla a yeguas") dentro de la profunda turbación que agobia a Goyo, la que se vincula con la agitación motora de la trilla, por una parte, y con su rivalidad hacia Juancho, por la otra, quien también participa en la trilla y que además está igualmente enamorado de Rosa. La brusca conclusión de la obra "en un 'lento' de extraordinario efecto" a que se refiere Leng, expresa en lo musical la muerte de Juancho al estrechar su cabeza "contra un poste de los que cercan la era", según señala el programa. El movimiento lento es, de acuerdo al programa, "como un canto de ultratumba [que] flota en el ambiente [con] la última toná que sacó Goyo..."⁵⁸.

Por otra parte, lo señalado por Leng Haygus en cuanto al carácter popular no estructurado en la "transcripción de temas folklóricos", no guarda relación con la obra, al menos con las dos tonadas a que se hace referencia. Ambas, en lo melódico, se ajustan a los patrones más tradicionales de la música campesina, y perfectamente podrían ser transcripciones de melodías de tradición oral, que en una investigación más detallada podrían ser ubicadas. Es posible percibir que en este comentario de Leng Haygus subyace una concepción ideológico-normativa de lo que debería ser la música docta chilena, y la relación que debería tener con la cultura musical de tradición oral, la que presenta en otro de sus escritos

⁵⁷ Leng Haygus (1927). "Humberto Allende", p. 280.

⁵⁸ Allende Sarón, Pedro Humberto (1914). *Escenas campestres chilenas/Descripción*, MS, Archivo de Música, Biblioteca Nacional.

⁵⁹ Leng Haygus, Alfonso (1927). "Sobre el arte musical chileno", *Marsyas*, I/4 (junio), pp. 117-119.

de la época como una suerte de discurso orientador para los creadores de ese período⁵⁹.

Con la institucionalización en Chile de la comunicación de la música de orquesta a contar de la década de 1930, se consolidó la circulación de las *Escenas Campesinas Chilenas* como un componente fundamental del repertorio nacional para orquesta, gracias a la continuidad de la labor de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, bajo la dirección artística y musical del recordado músico Armando Carvajal Quirós. Durante esta década fue dirigida por este músico en cuatro conciertos de la orquesta auspiciados por esta asociación, los que se realizaron el 30 de abril y el 15 de mayo de 1932, además del 21 de julio de 1933 y el primero de junio de 1936⁶⁰. Al respecto, un comentario publicado en 1932 bajo la firma de "S" (con toda probabilidad Domingo Santa Cruz Wilson), señalaba que "merece un aplauso entusiasta la acogida que la Asociación ha hecho de las pocas buenas obras sinfónicas con que contamos en el arte nacional". Con ocasión de las dos primeras presentaciones de las *Escenas Campesinas*, Santa Cruz Wilson escribió lo siguiente⁶¹:

"De Humberto Allende oímos el 'opera omnia': las 'Escenas campesinas chilenas', 'La voz de las calles' y 'Tres tonadas'. Allende es sin duda el autor fundamental de nuestra música de orquesta, con él salimos por completo de la 'época italiana' de nuestro país y entramos, por la puerta algo francesa de este hombre que mereció ser elogiado por Debussy, a un valioso aporte de sabor chileno que circula a través de una orquesta admirablemente llevada. De las tres obras preferimos las 'Escenas campesinas', hay en su vuelo algo que Allende debe seguir explotando, una animación y frescura que siempre se oye con agrado".

En similar tenor rola el comentario que un crítico bajo el pseudónimo "A.A." escribió respecto a la presentación de 1933:

"Las 'Escenas Campesinas' de Allende, inspiradas en nuestras más bellas canciones populares, obra la más representativa de nuestro folklore nacional, fue llevada por Carvajal con el cariño de siempre para las obras chilenas. Ya en otras oportunidades hemos hecho la crítica de esta hermosísima composición, ponderada con entusiasmo en las crónicas musicales extranjeras"⁶².

⁶⁰ Aldunate Calvo, María (1937). "La Asociación Nacional de Conciertos de Chile", *Boletín Latino-Americano de Música*, III/3 (abril), p. 183.

⁶¹ S [Domingo Santa Cruz] (1932). "La temporada de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos", *Aulos*, I/1 (octubre), p. 17.

⁶² *Aulos*, II/7 (enero-febrero, 1934), p. 23.63

Ambos discursos difieren en un matiz de aquel de Leng Haygus, toda vez que enfatizan la cercanía de las *Escenas Campesinas* con lo que se consideraba entonces como lo más representativo y puro de la tradición oral campesina, junto con situar desde un punto de vista estilístico a Allende Sarón en la historia de la música docta chilena. El comentario acerca de la interpretación de 1936, destaca el “ambiente típico popular” de esta obra que se inscribe entre las composiciones de Allende Sarón “ya conocidas por el público”⁶³. Por otra parte, le corresponderá al historiador Eugenio Pereira Salas develar en Chile al año siguiente (1937) la concepción primigenia de Allende Sarón, de organizar tanto las *Escenas Campesinas* como *La voz de las calles* en el marco del poema sinfónico, junto con señalar su facultad de “incorporar el material popular en estas estructuras elaboradas”⁶⁴.

A contar de la década de 1940 la circulación de las *Escenas Campesinas Chilenas* se intensificó gracias a la labor de la Orquesta Sinfónica de Chile, fundada en 1941 dentro del marco del Instituto de Extensión Musical, creado el año anterior al amparo de la ley N° 6696. En esta década le fue discernido a Allende Sarón el Premio Nacional de Arte, mención Música, el año 1944, y la *Revista Musical Chilena* dirigida a la sazón por el musicólogo español radicado en Chile, Vicente Salas Viu, le dedicó el ejemplar I/5 (septiembre, 1945), con trabajos escritos por importantes compositores, musicólogos y críticos de la época, los que abordan diferentes aspectos de la vida y la obra del compositor, iniciando con ello una tradición en esta publicación que continúa hasta el día de hoy. El veredicto del jurado que dirimió el premio, destacó a Allende Sarón como “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”⁶⁵.

Desde una perspectiva de conjunto, los escritos publicados en el número señalado de la *Revista Musical Chilena* demuestran un conocimiento cabal del perfil poésico original de las *Escenas Campesinas*, junto a una proyección metafórica de esta obra a otros rasgos del pueblo chileno que trascienden su vinculación con la tradición campesina, y a un encuadre de ella dentro de categorías historiográficas de la historia de la música tardo decimonónica tanto europea como española.

En lo que respecta a la vinculación con la tradición campesina, Daniel Quiroga Novoa distingue un rasgo de “agudo estilizador” en Pedro Humberto

⁶³ *Revista de Arte*, II/10 (1936), p. 47.

⁶⁴ Pereira Salas, Eugenio (1937). “La música chilena a través de algunas publicaciones recientes”, *Revista de Arte*, III/14, p. 30.

⁶⁵ *Revista Musical Chilena*, I/5 (septiembre, 1945), p. 57.

Allende Sarón⁶⁶. Por su parte, el compositor Alfonso Letelier Llona, al igual que en otros escritos publicados en este número de la revista, se ciñe al paradigma decimonónico de la “civilización versus barbarie”, cuando se refiere a la relación de las *Escenas Campesinas* con la música chilena de tradición oral:

“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”⁶⁷.

Por su parte el musicólogo español Vicente Salas Viu, considera que esta obra pertenece a la “época de completa afirmación de su estilo”. Sus tres movimientos;

“Se desenvuelven con plena libertad, de acuerdo con un sencillo argumento 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 las mismas maneras que los ‘cuadros orquestales’ de los nacionalistas franceses, rusos, checos o escandinavos”⁶⁸.

Este punto lo profundiza Salas Viu, en su célebre libro publicado alrededor de seis años después, en el que entrega una síntesis explícita del programa junto a un análisis de la obra⁶⁹. Salas Viu establece además una vinculación con la problemática del nacionalismo tanto europeo como español, sobre la base, en este último caso, de los planteamientos que el musicólogo y compositor Felipe Pedrell le hiciera directamente a Allende, los que se encuentran en una correspondencia que ambos sostuvieron (parte de la cual se cita en este número de la *Revista Musical Chilena*)⁷⁰, a raíz de la entrega a Pedrell de parte de Allende de los diferentes movimientos de esta obra a medida que eran compuestos. En sendas cartas fechadas el 24 de octubre y el 22 de diciembre de 1913, Pedrell lo califica como un “gran armonista” y un “gran compositor”. Este contacto se remonta a los días cuando Allende conoció personalmente a Pedrell durante uno de sus viajes a Europa.

El compositor Carlos Isamitt Alarcón señala que “el poema sinfónico *Escenas Campesinas Chilenas* es la primera obra de nuestra literatura musical,

⁶⁶ Quiroga Novoa, Daniel (1945). “Las tonadas para piano”, *Revista Musical Chilena*, I/5 (septiembre), p. 25.

⁶⁷ Letelier Llona, Alfonso (1945), en “Los músicos chilenos y la obra de P. H. Allende”, *Revista Musical Chilena*, I/5 (septiembre), p. 55.

⁶⁸ Salas Viu, Vicente (1945). “Allende y el nacionalismo musical”, *Revista Musical Chilena*, I/5 (septiembre), p. 22.

⁶⁹ Salas Viu, Vicente (ca. 1951). **La creación musical en Chile 1900-1951**. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, pp. 119-120.

⁷⁰ Pedrell, Felipe (1945), en “Los grandes maestros y la obra de P. H. Allende”, *Revista Musical Chilena*, I/5 (septiembre), pp. 62-63.

que logra establecer un aliento inconfundible de carácter racial". El programa lo caracteriza como una "trama escénica". Dentro de la historia de la música chilena, ninguna obra anterior, según Isamitt Alarcón, "había conseguido ese grado de perdurable significación artística. El músico superó en ella su conciencia de armonista y su don de artista transmutador, alcanzando originalidad y distinción"⁷¹. Para el uruguayo Ildefonso Pereda Valdés esta obra es uno de los "dos poemas sinfónicos esenciales" de Allende, que se destaca "por su sugestivo poder de evocación"⁷². De manera similar, el argentino Gastón O. Talamón destaca a esta obra como "un verdadero poema sinfónico en tres coloridos frescos de naturaleza y vida propia", de "fina poesía" el primero, de "intenso poder de evocación" el segundo y de "riqueza y pujanza rítmica" el tercero, de los que fluye un "chilenismo trascendente"⁷³.

Eduardo Lira Espejo, musicólogo chileno posteriormente radicado en Venezuela, país donde falleció, destacó de esta obra la expresión del 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 trazo 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"⁷⁴.

En la expresión del paisaje, Lira Espejo identifica una similitud entre Pedro Humberto Allende Sarón y el pintor chileno 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". Otro rasgo que Lira Espejo identifica en la música de Allende Sarón es la expresión de la angustia⁷⁵.

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

⁷¹ Isamitt Alarcón, Carlos (1945), "Música sinfónica y de cámara", *Revista Musical Chilena*, 1/5 (septiembre), p. 32.

⁷² Pereda Valdés, Ildefonso (1945). "P. H. Allende en el Uruguay", *Revista Musical Chilena*, 1/5 (septiembre), p. 60.

⁷³ Talamón, Gastón O. (1945). "P. H. Allende y la música americana", *Revista Musical Chilena*, 1/5 (septiembre), p. 58.

⁷⁴ Lira Espejo, Eduardo (1945). "Raigambre popular en la expresión de Allende", *Revista Musical Chilena*, 1/5 (septiembre), p. 11.

⁷⁵ Lira Espejo (1945). "Raigambre popular...", p. 10.

A esto agrega lo siguiente:

“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, está la del músico chileno. Reintegrarse al pueblo por sangre y voluntad”⁷⁶.

De esta visión histórica de los discursos acerca de las *Escenas Campesinas Chilenas*, se puede colegir que es en la década de 1940, en que se logra alcanzar el *Kairos*. Para los efectos de este trabajo, el *Kairos* es un punto de inflexión en que la recepción y el discurso sobre la obra se entroncan con el perfil poético original de ella, desde una perspectiva conjunta tanto de su concepción, como de su morfología, estilo y significado. El proceso que culmina en este *Kairos*, guarda una relación estrecha con el contexto histórico, social, ideológico y cultural del período de la historia de la música chilena que se extiende entre 1918 y 1945.

III

Concierto Sinfónico para Violonchelo y Orquesta (1915)

Previo a abordar este concierto, es necesario considerar las modalidades de la comunicación de la música clásica en Chile entre los inicios del siglo XX y 1928. El público para la música clásica existió desde el principio del siglo XX. Si bien fue escaso al comienzo y se concentró en las clases altas de la sociedad chilena, gradualmente creció en número, al abarcar sectores de la clase media. En este proceso, los medios de comunicación masiva, particularmente los periódicos, jugaron un papel muy importante. La crítica musical no se hizo *ex post*, como es usual en la actualidad, sino que además *ex ante*, especialmente a partir de 1914. Esto se manifestó especialmente en el estreno de obras que, por su complejidad morfológica o de estilo musical, representaron una novedad para el público nacional. En este caso, los mismos compositores, críticos y aficionados ilustrados, publicaron con antelación en folletos impresos o en los mismos periódicos, explicaciones analítico-estéticas que permitieran orientar al público acerca de las novedades que traían aparejadas estas obras. Estas explicaciones podían también publicarse *ex post*, esto es, después del estreno de la obra correspondiente.

⁷⁶ Lira Espejo (1945). “Raigambre popular...”, p. 10.

⁷⁷ Leng Haygus, Alfonso (1915). *Concierto sinfónico para violoncelo principal y orquesta por Humberto Allende*. Dedicado al eminente violoncelista Michel Penha. Santiago, julio.

Concepción poética original

Fue así que, para el estreno el 9 de agosto de 1915 del *Concierto Sinfónico para Violonchelo y Orquesta*, el compositor Alfonso Leng Haygus escribió un detallado análisis que circuló junto al programa y que lleva como fecha el mes de julio de 1915⁷⁷. El *Concierto*, compuesto en 1915, fue estrenado en el Teatro Unión Central por el afamado chelista Michel Penha (a quien la obra está dedicada) bajo la dirección orquestal del compositor⁷⁸.

Es muy posible que Leng Haygus escuchó la obra con antelación al estreno, en las dos ocasiones en que se interpretó privadamente el miércoles 19 de mayo de 1915 y el miércoles 30 de junio del mismo año, por el chelista Michel Penha acompañado al piano por el compositor con la “colaboración” de Luigi Stefano Giarda, en las célebres sesiones musicales pro hijadas por Luis Arrieta Cañas y José Miguel Besoain, de las cuales Leng Haygus fue un asiduo concurrente y participante⁷⁹. De un análisis del contenido de este documento, se desprende, además que, con toda probabilidad, si bien puede no haber intervenido directamente, le cupo en todo caso a Pedro Humberto Allende Sarón algún grado de participación en la elaboración de su contenido por razones que se señalan más adelante. En consecuencia, la concepción poética original del concierto se hizo pública ya con ocasión de su estreno en Santiago.

El documento de Leng Haygus se inicia con los siguientes planteamientos, en lo que a la obra respecta:

“Últimamente [Allende] ha escrito un concierto sinfónico para violoncelo principal y orquesta que llamará justamente la atención a los amantes de la buena música, (...) Este concierto, que consta de tres tiempos [*Allegro, ma non tanto; Adagio; Allegro scherzando*], está escrito en forma cíclica, lo cual da a la obra gran unidad”⁸⁰.

Para la explicación de la estructura cíclica, Leng Haygus recurre al célebre tratado de Vincent d’Indy, *Cours de composition musicale* (París: Durand et Cie, 1909-1950). La sonata cíclica se define de acuerdo a lo señalado en el *Deuxieme Livre-Premiere Partie* del tratado (p. 375). Además, el documento de Leng Haygus toma como referencia el libro de d’Indy para presentar consideraciones históricas relativas al papel de Beethoven en el desarrollo de la estructura cíclica, y la contribución que realizaron músicos “franceses modernos”, como César Franck, Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré, el mismo d’Indy y

⁷⁸ Bustos Valderrama, Raquel (1990). “Nuevos aportes al estudio de Pedro Humberto Allende (1885-1959), *Revista Musical Chilena*, XIV/174 (julio-diciembre), p. 37.

⁷⁹ *Sesiones musicales*, III, pp. 435 y 439.

⁸⁰ Leng Haygus (1915). *Concierto sinfónico*, sin paginación.

Paul Dukas. Como un “representante genial de esta forma”, Leng Haygus destaca al compositor húngaro Franz Liszt, “que, en sus poemas sinfónicos y principalmente su sonata para piano, ha dejado un verdadero modelo de sonata cíclica de incomparable belleza y unidad temática”⁸¹. Concluye que “Allende es, tal vez, uno de los primeros que, en Chile, ha escrito en esta forma”. Cabe agregar que, con anterioridad al concierto, la estructura cíclica la emplea Allende Sarón en las *Escenas Campesinas*, de acuerdo a lo señalado en la sección anterior.

El documento de Leng Haygus aborda los aspectos morfológicos y estructurales del concierto, pero además considera la hermenéutica de los materiales melódicos, rítmicos, armónicos y orquestales que utiliza Allende. La estructura cíclica se revela en que el “tema principal con que se inicia la obra se presenta, invariablemente, al principio y al fin de cada tiempo [movimientos], además de las *reesposiciones*”. El primer movimiento “se compone, como casi todos los *Allegros* de música de forma, de una primera idea, período de transición o puente; segunda idea, trabajo temático, *reesposición*, coda y período de conclusión”. A manera de ejemplo, se puede señalar su caracterización de la primera idea, la que considera tanto en sus aspectos morfológicos, como en sus atributos hermenéuticos:

“La primera idea, en *sol mayor*, compás 2/4, es muy original, de gran libertad rítmica, y tiene todas las características de una primera idea de sonata, es decir, en una sola frase, ritmos vigorosos, masculinos, afirmativos”⁸².

De manera similar, prosigue Leng Haygus con la discusión de los restantes componentes estructurales del primer movimiento. También a modo de ejemplo, la primera frase de la segunda idea la caracteriza como “de un sentimiento melancólico, suplicante”. El enlace de acordes, con predominio de los de séptima, de la última etapa del desarrollo, considera que “produce una impresión de incertidumbre, de inestabilidad y de vaguedad muy poética”. Este enfoque morfológico-hermenéutico constituye la tónica de la discusión del segundo movimiento, estructurado como lied-sonata y del tercero, estructurado como un rondó. Como conclusión de su ensayo, Leng Haygus acota que “la orquestación [del concierto] es liviana y siempre interesante”⁸³.

En el encabezado, Leng Haygus caracteriza en los siguientes términos a Pedro Humberto Allende Sarón:

⁸¹ Leng Haygus (1915). *Concierto...*

⁸² Leng Haygus (1915). *Concierto...*

⁸³ Leng Haygus (1915). *Concierto...*

“Humberto Allende es, de entre nuestros compositores, uno de los que posee conocimientos más profundos de la técnica musical, de inspiración noble y serena, estilo elevado y ecléctico”⁸⁴.

De este planteamiento surge la pregunta de cómo fue la formación de Allende Sarón como músico y compositor, considerando que esta se efectuó en Chile durante la primera década del siglo XX. Se sabe que ingresó al Conservatorio Nacional de Música y Declamación en 1894⁸⁵. Uzcátegui García apunta que estudió teoría y solfeo, violín y piano, armonía, fuga y composición con los maestros Agustín Reyes, Aurelio Silva, Carlos Debuysere, Domingo Brescia, Luigi Stefano Giarda y Federico Stöber⁸⁶. Obtuvo los títulos de profesor de violín en 1905 y de armonía y composición en 1908. Posteriormente en 1922 fue “Titulado Profesor de Música Vocal en las Escuelas Públicas, por la Universidad de Chile”⁸⁷, y en 1928 fue nombrado catedrático de armonía y composición del Conservatorio Nacional de Música, cargo que retuvo hasta su jubilación”⁸⁸.

Por otra parte, Uzcátegui García cita la siguiente frase de Allende Sarón: “lo poco que sé lo debo a mi propio esfuerzo”⁸⁹. A este respecto, Alfonso Leng Haygus escribe en 1927 que, después de concluir sus estudios sistemáticos en el Conservatorio, “siguió perfeccionándolos personalmente, con una constancia que en la gran mayoría de nuestros compatriotas falta casi por completo”. A lo que agrega:

“Puede decirse que casi no hay tratado de armonía y composición de importancia que no haya estudiado a fondo, y sobre el cual no haya hecho interesantes observaciones, y muchas fundadas críticas, como por ejemplo a D’Indy, en lo que se refiere al análisis de las Sonatas de Beethoven, y a sus juicios respecto a la obra de Grieg”⁹⁰.

Sobre este punto, su sobrino Juan Allende-Blin escribió lo siguiente en el año 2002:

“Pedro Humberto Allende elaboró su lenguaje musical analizando detalladamente algunas obras maestras del pasado, desde Tomás Luis de Victoria y Palestrina pasando por las de J. S. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Liszt, Schumann, Schubert, Chopin hasta el

⁸⁴ Leng Haygus (1915). *Concierto...*

⁸⁵ Sandoval B. Luis (1911). *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación: 1849 a 1911*. Santiago: Imprenta Gutenberg, s/p, Pedro Humberto Allende corresponde al N° 12 del listado.

⁸⁶ Uzcátegui García (1919). *Músicos chilenos contemporáneos*, p. 102.

⁸⁷ Salas Viu (ca. 1951). *La creación musical en Chile*, p. 115.

⁸⁸ Salas Viu (ca. 1951). *La creación...*, p. 116.

⁸⁹ Uzcátegui García (1919). *Músicos chilenos contemporáneos*, p. 102.

⁹⁰ Leng Haygus (1927). “Humberto Allende”, pp. 279-280.

estudio de sus contemporáneos. Con rigor y disciplina adquirió así el dominio profundo de su oficio. Y esta enseñanza del autodidacta no conocía fronteras nacionales”⁹¹.

Este “dominio profundo de su oficio” Allende Sarón lo volcó en su labor como profesor de composición en el Conservatorio Nacional, de la que surgieron numerosos discípulos que llegaron a ser figuras de importancia en la escena creativa nacional. Se puede tener una idea de su método de enseñanza, sobre la base de los testimonios de dos de sus discípulos; Alfonso Letelier y Juan Orrego-Salas. El estudio detenido de obras, estructuras y procedimientos del pasado, era el punto de partida indispensable para llegar a identificar los componentes de un lenguaje creativo propio. Alfonso Letelier Llona, señala que el abordar las formas pequeñas, una vez completada la formación en armonía y contrapunto, se iniciaba con el análisis del *Álbum de la juventud* de Robert Schumann, complementado con el análisis histórico de la música europea “desde la monodia cristiana a nuestros días, insistiendo, como es natural, en ciertos autores y sobre todo en ciertas obras”. El estudio de las formas contrapuntísticas se iniciaba con “Fuchs y (...) Cherubini y luego el despliegue esplendoroso de Dufay, Obrecht y de los demás grandes neerlandeses; Francia con sus Costeley, Janequin y Josquin; Castilla con sus Victoria, Morales, e Italia con sus venecianos y sus romanos”. En una siguiente etapa, las clases se abordaban en la forma de seminario. Como un rasgo general del método de enseñanza de Allende Sarón, Letelier Llona señala que “lo teórico y lo práctico se aunaban, se confundían, diría yo, en equilibrada síntesis”:

“Los innumerables problemas que plantea la composición y mayormente (ya que se proponen especialmente) en su estudio académico, eran explicados con claridad meridiana, teóricamente primero, a lo cual seguía de inmediato la o las soluciones prácticas (...) las obras que tenían méritos suficientes [eran] ejecutadas en público o en privado”⁹².

Por su parte, Juan Orrego-Salas, señala lo siguiente acerca de su propia experiencia como discípulo de Pedro Humberto Allende Sarón:

“Mis estudios de composición con el maestro Pedro Humberto Allende los realicé en el Conservatorio Nacional de Música en los años 1938 al 40. Fui compañero de estudios de René Amengual, Alfonso Letelier y recuerdo también al entonces muy joven Gustavo Becerra, favorito del profesor entonces. Los trabajos que nos asignaba estaban, en general,

⁹¹ Allende-Blin, Juan (2002). “Pedro Humberto Allende Sarón. Algunos aspectos característicos de su obra”, *Revista Musical Chilena*, LVI/197 (enero-junio), p. 77.

⁹² Letelier Llona Alfonso (1960). “Pedro Humberto Allende”, *Revista Musical Chilena*, XIV/69 (enero-febrero), pp. 8-10.

basados en esquemas de obras del Romanticismo que analizábamos para luego basar en creaciones originales nuestras. Para mí, en general, eran Schumann o Schubert, los escogidos. A los dos mayores [compositores] nombrados les permitía una que otra desviación hacia Debussy o Ravel. Unos años después aprendí que tal sistema se había originado en la enseñanza de Vincent d'Indy, compositor francés a quien ciertamente el maestro Allende admiraba. Debo confesar, sin embargo, que este tipo de imitación de las formas manejadas por los maestros del Romanticismo me ayudó, como también, la estrictez con que el maestro Allende exigía analizarlas sin que se perdiera la visión creativa personal”⁹³.

Esta vinculación de Allende Sarón con d'Indy explica la importancia de este tratadista y compositor francés en el documento analítico que Leng Haygus escribió acerca del *Concierto* para violonchelo y orquesta de Allende.

Recepción con ocasión del estreno

El concierto se estrenó el 9 de agosto de 1915 en el Teatro Unión Central como parte de un evento que el diario *El Mercurio* de ese día calificó como una “gran velada”, cuyo programa constituía una gran “oportunidad (...) para nuestros aficionados”. Además del concierto de Allende Sarón interpretado por el violonchelista Michel Penha, un solista calificado de “eximio” y “tan conocido y aplaudido de nuestra sociedad”, bajo la dirección del compositor, se señalaba como “uno de los más poderosos atractivos” la interpretación de la Escena del Viernes Santo de la ópera *Parsifal* de Richard Wagner, con una numerosa orquesta dirigida por Luigi Stefano Giarda, junto al coro del Orfeón Catalán, dirigido por Francisco de Paula Brabat, y el barítono Emmanuel Martínez como solista. Además, se anunciaba otro estreno: la *Sinfonía* N° 3, “Im Walde” (En el bosque) de Joachim Raff, calificada como una “hermosa sinfonía descriptiva”⁹⁴.

La crítica suscrita por “Valsy” apareció dos días después en el mismo diario. Allende Sarón fue calificado como un “joven talentoso, de cuyas dotes naturales, ciencia, entusiasmo y amor por su arte, podemos esperar muchos triunfos”. El concierto “llamó mucho la atención, pues pone de relieve el dominio del tecnicismo musical, la levantada inspiración y buen estilo de este joven compositor. El público supo premiar al autor y a su principal interprete con una manifestación espontánea y cariñosa”. Continúa la crítica con una breve descripción de la obra, la que claramente está basada en el documento escrito por Alfonso Leng Haygus. Junto con felicitar a Michel Penha por su interpretación, el crítico manifestaba sus reservas ante Allende como director

⁹³ Orrego-Salas, Juan (2015). Comunicación enviada mediante correo electrónico el 25 de junio de 2016.

⁹⁴ “Música”, *El Mercurio*, XVI/6008 (9 de agosto, 1915), p. 7, c. 5.

de orquesta, por no haber “llegado a reunir las múltiples cualidades que son necesarias para no ser solamente un guía y apoyo rítmico”⁹⁵.

En un tenor similar, la crítica publicada por la revista *Zig-Zag* calificaba a Allende Sarón como “un artista que conoce su arte y que, desde su primera presentación ante el siempre indiferente público, ha conseguido llamar la atención”. La obra misma era calificada como “sumamente inspirada en el más correcto molde escolástico y tanto por la distinción de las ideas, como por la instrumentación, puede considerarse como una producción nacional seria, que puede ser admirada en el extranjero”. Subraya a continuación que en la recepción del público jugó un papel fundamental el documento escrito por Alfonso Leng Haygus:

“El público siguió con verdadera curiosidad la ejecución de toda la pieza orquestal, y pudo darse cuenta de los detalles guiándose por el interesante análisis temático de la partitura que había confeccionado con este fin el señor Alfonso [Leng]”⁹⁶.

Recepción posterior

La valoración hecha por el crítico de la revista *Zig-Zag* el año 1915 resultó profética. Al año siguiente el diario *El Mercurio* daba cuenta de la carta que Claude Debussy le hizo llegar al compositor respecto de su concierto. Debussy era calificado por el periodista, como una de “las personalidades más representativas de la música contemporánea”, junto a Richard Strauss. La nota periodística agregaba que “conocidas son las producciones originalísimas de Claudio Debussy y es notoria la severidad de sus críticas”. La traducción del texto de la carta que entrega esta nota es la siguiente:

“Estimado señor:

He leído con el más vivo interés su ‘Concierto’ para violoncelo y orquesta. Es una obra de la más perfecta distinción, dejando a un lado ciertos atrevimientos (...) (las octavas de los compases 7 y 8 de la letra T). La escritura es sumamente digna de atención. Hay, además, una personalidad perfectamente definida en el ritmo, que rara vez se encuentra en la música contemporánea. (...) Finalmente, deseo para su obra todo el éxito que se merece, y que con toda seguridad no dejará de obtener. Una vez más mis más sinceras felicitaciones, y quiera usted

⁹⁵ Valsy. “‘Concierto sinfónico para violoncelo principal y orquesta’ de Humberto Allende”, *El Mercurio*, XVI/6010 (11 de agosto, 1915), p. 7, c. 2.

⁹⁶ “Un músico chileno. Humberto Allende”, *Zig-Zag*, XI/548 (21 de agosto, 1915), p. 12.

crear, estimado señor, en mi más sincera cordialidad. Claude Debussy⁹⁷.

A este importante reconocimiento internacional se suma el éxito obtenido en el estreno del concierto en Buenos Aires en 1918, en la función a que ya se ha hecho referencia, organizada por Celerino Pereira en el Teatro Colón de dicha ciudad. El concierto de Allende Sarón fue interpretado por “la notable violoncelista” Fernanda Romaro “con éxito brillante para ella y para el compositor”. El periódico bonaerense *La Época* lo califica como;

“Una obra concebida a la manera de los grandes conciertos Beethovenianos, es decir, tratando al solista y a la orquesta como dos partes dialogantes de un mismo discurso. El concierto poderoso, dramático y acertadamente escrito, contribuyó a completar el favorable concepto que el público entendido se había formado del autor con las escenas campestres⁹⁸.”

Entre 1931 y 1990, este concierto circuló con frecuencia en el marco institucional de la Universidad de Chile. En 1931 la Orquesta de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, bajo la dirección de Armando Carvajal Quirós, lo presentó con Adolfo Simek-Vojik en la parte solista⁹⁹. Entre los años 1944 y 1990 se interpretó, al menos ocho veces por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo dirección de maestros nacionales como Armando Carvajal Quirós, Víctor Tevah Tellias y David Serendero Proust, y de maestros europeos como Fritz Busch, Jindrich Rohan y Lukas Hoefling, con los solistas nacionales Arnaldo Fuentes Sailer y Roberto González Le-Feuvre, y los solistas extranjeros Adolfo Odnoposoff, Ernesto Xancó y Bernard Michelin. La obra forma parte del tercer volumen de la colección fonográfica del sello SVR rotulada *Bicentenario de la música sinfónica chilena*, en la que ha sido registrado por la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro peruano David del Pino Klinge, junto al solista chileno Jan Müller Sgeraws. El 17 y 18 de octubre de 2014 la obra fue presentada en el concierto sinfónico N° 9 de la temporada oficial de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción, bajo la dirección del director suizo Emmanuel Siffert con la participación del solista búlgaro Stanimir Todorov.

El número I/5 (septiembre, 1945), dedicado a Pedro Humberto Allende Sarón según se ha declarado, con ocasión de haber obtenido el Premio Nacional de Arte, mención Música, contiene interesantes discursos sobre el concierto. El compositor Javier Rengifo Gallardo acota que el “famoso concierto para violoncello y orquesta fue interpretado por el célebre violoncelista Pablo Casals¹⁰⁰”. Su discípulo René Amengual Astaburuaga lo califica como “una de

⁹⁷ “Honrosa felicitación a un músico chileno”, *El Mercurio*, XVI/ 6340 (8 de julio, 1916), p. 9, c. 5.

⁹⁸ “El distinguido compositor chileno Mtro. Sr. Humberto Allende Sarón”, *Revista Música*, I/2 (1921), pp. 1-2.

⁹⁹ Aldunate Calvo (1937). “La Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos de Chile”, p. 183.

¹⁰⁰ Rengifo Gallardo, Javier (1945), en “Los músicos chilenos y la obra de P. H. Allende”, *Revista Musical Chilena*, I/5 (septiembre), p. 51.

las obras capitales dentro de la producción de este compositor”¹⁰¹. Otro de sus discípulos, Juan Orrego-Salas, lo encuadra dentro de la categoría historiográfica de un “neo-clasicismo estilizado” junto al *Concierto para violín y orquesta*:

“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”¹⁰².

En un plano hermenéutico se advierten dos posiciones acerca de la vinculación del concierto con el carácter del pueblo y la cultura chilena. Para el compositor Carlos Isamitt Alarcón, este concierto constituye un remanso dentro del continuo proceso de elaboración que hizo Allende en su obra creativa de la cultura musical tradicional del país:

“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, Allende tornó de nuevo a la ruta que explorara antes que ningún otro: el muy humilde camino del folklore criollo”¹⁰³.

En cambio, para el musicólogo Vicente Salas Viu, la relación del concierto con el pueblo y la cultura del país se advierte en lo que él considera un rasgo muy característico de la idiosincrasia chilena:

“(…) 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”¹⁰⁴.

Este planteamiento se vincula con lo que señala el crítico argentino Gastón O. Talamón, en cuanto a que tanto el concierto para violonchelo como el concierto

¹⁰¹ Amengual Astaburuaga, René (1945). “La música vocal”, *Revista Musical Chilena*, I/5 (septiembre), p. 39.

¹⁰² Orrego-Salas, Juan (1945), en “Los músicos chilenos y la obra de P. H. Allende”, *Revista Musical Chilena*, I/5 (septiembre), pp. 53-54.

¹⁰³ Isamitt Alarcón, Carlos (1945). “Música sinfónica y de cámara”, pp. 32-33.

¹⁰⁴ Salas Viu (1945). “Allende y el nacionalismo musical”, p. 24.

para violín “pueden no tener carácter chileno, pero no carecen de emoción chilena”¹⁰⁵.

Juan Allende-Blin, sobrino del compositor, advierte en el concierto un rasgo visionario, que tuvo un pronunciado impacto en su propia trayectoria creativa:

“Una admiración especial sintió él [Pedro Humberto Allende Sarón] por la obra de César Franck. La manera de obtener una unidad convincente entre los diversos movimientos de una composición en el lenguaje cada vez más complejo del sistema tonal, tal como se le puede observar en ciertas sonatas de Beethoven, en el *Carnaval* de Schumann, cuyas ‘lettres dansantes’ se transforman en cada nueva pieza, indujo a César Franck a elaborar una técnica que él denominó ‘forme cyclique’. Partiendo de una célula inicial, que se va transformando, construye Franck obras de grandes dimensiones: la *Sinfonía* en Re menor, la *Sonata* para violín y piano y el *Cuarteto* en Re mayor son los ejemplos más destacados dentro de la técnica de composición. Pedro Humberto Allende realizó con su *Concierto sinfónico* para violoncello y orquesta de 1915 un paso más allá del de Franck: partiendo de una idea generadora de doce sonidos, que no representan el total cromático (ocho que son diferentes y cuatro que se repiten), compuso el concierto con sus tres movimientos en que cada uno tiene un carácter bien determinado. (...) Esta manera consecuente de servirse de la forma cíclica fue para mí una especie de puente espiritual que me señaló la ruta hacia la técnica serial de Arnold Schoenberg¹⁰⁶.

Según lo señala Alfonso Leng Haygus en su análisis del concierto, “Allende es, tal vez, uno de los primeros que, en Chile, ha escrito en esta forma [cíclica]”. A partir de Allende Sarón, y probablemente por influencia de él, la estructura cíclica en géneros como el concierto, la sinfonía y el cuarteto es una constante de la música chilena a través de una gran parte del siglo XX. En la obra de dos de los discípulos de Pedro Humberto Allende Sarón, Juan Orrego-Salas y Gustavo Becerra Schmidt, la estructura cíclica adquiere una nueva dimensión. Ambos recurren no solamente a un material unificador, como en el caso del *Concierto para Violonchelo y Orquesta*, sino que en ciertas obras utilizan dos o más materiales, los que al reaparecer en diferentes movimientos permiten establecer la unidad a nivel global de la composición. Tal es el caso, a modo de ejemplo, de algunas obras de Juan Orrego-Salas, compuestas entre 1942 y 1977¹⁰⁷, y de los cuartetos de cuerda N° 4, 5 y 6, de Gustavo Becerra Schmidt, compuestos entre

¹⁰⁵ Talamón (1945). “P. H. Allende y la música americana”, p. 58.

¹⁰⁶ Allende-Blin (2002). “Pedro Humberto Allende Sarón”, pp. 77-79.

¹⁰⁷ Merino Montero, Luis (1978). “Visión del compositor Juan Orrego Salas”, *Revista Musical Chilena*, XXXII/142-144 (abril-diciembre), pp. 32-33.

1958 y 1960¹⁰⁸. Esto por sí solo, le asegura a Pedro Humberto Allende Sarón un lugar importante en la historia de la música chilena. En tal sentido resulta significativo evocar lo señalado por Carlos Isamitt Alarcón, en cuanto a que su 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”¹⁰⁹.

Perspectivas

En la conjunción metafórica formulada por Carlos Isamitt Alarcón reside lo medular del legado de Pedro Humberto Allende Sarón en general, y del *Concierto para violonchelo y orquesta* en particular, obra que forma parte indiscutible del canon de la música docta chilena¹¹⁰. Desde una aproximación musicológica simple, se puede señalar que esta obra se diferencia de las *Escenas Campesinas Chilenas* en cuanto a que, en el *Concierto*, Allende Sarón no recurre a materiales provenientes de la música chilena de tradición oral, lo que sí sucede en las *Escenas Campesinas Chilenas*. Llevando un paso más allá esta aproximación musicológica, se podría caracterizar al *Concierto* como una obra “universalista”, dentro de una modalidad que ha sido calificada como un “neoclasicismo estilizado”, y a las *Escenas campesinas chilenas* como una obra “nacionalista”, dentro de la dicotomía de “universalismo versus nacionalismo”, que repetidamente se planteó en la historia de la música chilena y latinoamericana de las décadas de 1920, 1930, 1940 y aun a comienzos de la década de 1950.

No obstante, la recepción de estas dos obras permite concluir que el tema no se puede reducir a esta simple dicotomía, sino que se debe ir a un enfoque crítico de mayor profundidad. Del estudio realizado acerca de su concepción poésica, sobre la base de fuentes documentales originales, se desprende que, en las *Escenas Campesinas Chilenas*, Allende Sarón se adentró en el manejo del poema sinfónico, un género que epitomiza la etapa temprana de la música sinfónica nacional, entre fines del siglo XIX y 1923. La organización de las *Escenas Campesinas Chilenas* dentro del género del poema sinfónico fue percibida inicialmente por la crítica argentina a finales de la década de 1920; no obstante, en el caso de Chile recién se advirtió a finales de la década de 1930. Por otra parte, el texto que sirve de base a este poema sinfónico, como los materiales musicales mismos tienen una estrecha relación con la tradición campesina del país. No obstante, el manejo de la estructura en las *Escenas Campesinas Chilenas* sigue los lineamientos cíclicos, los que Allende Sarón profundiza en el *Concierto para Violonchelo y Orquesta*.

¹⁰⁸ Merino Montero, Luis (1965). “Los Cuartetos de Gustavo Becerra”, *Revista Musical Chilena*, XIX/92 (abril-junio), pp. 55-72.

¹⁰⁹ Isamitt Alarcón (1945). “Música sinfónica...”, p. 33.

¹¹⁰ Merino Montero, Luis (2014). “La problemática de la creación musical, la circulación de la obra, la recepción, la crítica y el canon, vistas a partir de la historia de la música docta chilena desde fines del siglo XIX hasta el año 1928”, *Boletín Música. Revista de Música Latinoamericana Caribeña*, N° 36 (enero-abril). La Habana, Cuba: Casa de las Américas, pp. 3-20.

La recepción de las *Escenas Campesinas Chilenas* reconoció en Allende Sarón su estudio y profundo respeto hacia la cultura musical campesina chilena de tradición oral, la elaboración de materiales provenientes o inspirados por ella, en conjunción con sus innovaciones en el arte de la composición musical. No obstante, se advierte en una parte importante de los escritos a que se ha hecho referencia, una actitud empapada del paradigma decimonónico de la civilización versus la barbarie, el que contrapone la supuesta “pobreza musical” de la cultura popular con su “elevación” al incorporarse a la música docta. De ahí el calificativo de “pintoresca” que se utiliza en un escrito para referirse a las *Escenas Campesinas Chilenas*.

Por otra parte, del conjunto de los documentos que se han considerado en el presente estudio, Pedro Humberto Allende Sarón emerge como un conocedor profundo y serio del proceso de la composición musical, dentro del marco de una vertiente francesa que guarda relación con su lado familiar materno. Este nivel lo alcanzó gracias a su propio esfuerzo y espíritu de superación, y le permitió llegar a ser uno de los maestros de relevancia en la enseñanza de la composición en la historia de la música nacional, ampliamente reconocido por quienes fueran sus discípulos. En la segunda década del siglo XX, Allende fue considerado como un innovador y compositor de avanzada por su tratamiento del poema sinfónico y del concierto, además del manejo temático cíclico de grandes estructuras. De ahí que el Concierto como las *Escenas Campesinas Chilenas* no fueran inicialmente aceptadas en su totalidad por la crítica, lo que se refleja en el calificativo del compositor por algunos críticos como un “escolástico”. No obstante, su manejo temático cíclico de grandes estructuras se proyectó a sus discípulos y a otros compositores nacionales, como una de las importantes constantes de la música chilena del siglo XX, además de percibirse como una proyección visionaria hacia el ulterior *serialismo*.

El estudio de la recepción de estas obras, también permitió detectar algunas de las metáforas culturales que se han vertido acerca del compositor. Entre ellas, se puede señalar la relación con la conformación racial del pueblo chileno y con el paisaje del país. Otras metáforas aluden a la expresión musical de sentimientos del pueblo chileno como la tristeza, la profunda melancolía y la angustia, así como a su sobriedad y su recogida y fría nostalgia. A ellas se agrega la vinculación que se ha hecho de Allende Sarón con otros representantes de la cultura nacional, como el escritor Carlos Pezoa Véliz, el pintor Juan Francisco González y el poeta Pablo Neruda. Estas metáforas constituyen un valioso medio para superar la visión un tanto reduccionista del compositor que la musicología ha tenido hasta la fecha, y sirven de base para posteriores estudios críticos en profundidad sobre su obra.

BIBLIOGRAFÍA

I. Hemerografía: diarios y revistas

El Diario Ilustrado (Santiago, Chile), 1916.

El Mercurio (Santiago, Chile), 1915, 1916.

Revista Aulos (Santiago, Chile), 1934.

Revista de Arte (Santiago, Chile), 1936.

Revista Música (Santiago, Chile), 1920, 1921.

Revista Marcyas (Santiago, Chile), 1927.

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

Revista Zig-Zag (Santiago, Chile), 1915, 1916.

II. Libros, capítulos de libros y artículos

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

Allende-Blin, Juan (2002). "Pedro Humberto Allende Sarón. Algunos aspectos característicos de su obra", *Revista Musical Chilena*, LVI/197 (enero-junio), pp. 77-80.

Allende Sarón, Pedro Humberto (1914). *Escenas campestres chilenas/Descripción*. MS, Archivo de Música, Biblioteca Nacional.

Amengual Astaburuaga, René (1945). "La música vocal", *Revista Musical Chilena*, I/5 (septiembre), pp. 37-47.

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

Beard, David y Kenneth Gloag (2005-2009). **Musicology: The Key Concepts**. Londres y Nueva York: Routledge, Taylor & Francis Group.

- Bustos Valderrama, Raquel (1990). "Nuevos aportes al estudio de Pedro Humberto Allende (1885-1959)", *Revista Musical Chilena*, XIV/174 (julio-diciembre), pp. 27-56.
- Citron, Marcia J. (1993, 2000). **Gender & the Musical Canon**. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.
- Dahlhaus, Carl (1983). **Foundations of Music History**. Traducción del alemán por J. B. Robinson. Cambridge, Gran Bretaña: Cambridge University Press.
- Díaz Silva, Rafael y Juan Pablo González Ridríguez (2011). **Cantus Firmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX**. Santiago: Amapola Editores.
- D'Indy, Vicent (1909-1950). **Cours de composition musicale**. Tres volúmenes. París: Durand et Cie.
- Everist, Mark (1999, 2001). "Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value", en **Rethinking Music**. Nicholas Cook y Mark Everist (editores). Oxford, Gran Bretaña: Oxford University Press, pp. 378-402.
- González Rodríguez, Juan Pablo (1998). "Modos públicos de valoración de la música chilena contemporánea", *Resonancias*, N° 3 (noviembre), pp. 36-48.
- Grandela del Río, Julia Inés (1999). "Crítica musical. Chile", **Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana**. Volumen IV. Director y coordinador general: Emilio Casares Rodicio. Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), p. 183.
- Hooper, Giles (2006). **The Discourse of Musicology**. Aldershot, Gran Bretaña: Ashgate Publishing Limited.
- Isamitt Alarcón, Carlos (1945). "Música sinfónica y de cámara", *Revista Musical Chilena*, I/5 (septiembre), pp. 32-36.
- Izquierdo König, José Manuel (2011). "Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX", *Resonancias*, N° 28, pp. 33-47.

- Jauss, Hans Robert (1982, 2013). **Toward an Aesthetic of Reception. Theory and History of Literature.** Volumen 2. Timothy Bahti (Traductor). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Leng Haygus, Alfonso (1915). *Concierto sinfónico para violoncelo principal y orquesta por Humberto Allende.* Dedicado al eminente violoncelista Michel Penha. Santiago, julio.
- _____ (1927). "Sobre el arte musical chileno", *Marsyas*, I/4 (junio), pp. 117-119.
- Letelier Llona, Alfonso (1945), en "Los músicos chilenos y la obra de P. H. Allende", *Revista Musical Chilena*, I/5 (septiembre), pp. 55-56.
- _____ (1960). "Pedro Humberto Allende", *Revista Musical Chilena*, XIV/69 (enero-febrero), pp. 5-11.
- Lira Espejo, Eduardo (1945). "Raigambre popular en la expresión de Allende", *Revista Musical Chilena*, I/5 (septiembre), pp. 8-14.
- Martínez Ulloa, Jorge (1996). "Entrevista a Jean-Jacques Nattiez", *Revista Musical Chilena*, L/186 (julio-diciembre), pp. 73-82.
- Medina Álvarez, Ángel (1998). "Crítica, público y problemas de recepción en la nueva música española", *Resonancias*, N° 3 (noviembre), pp. 28-35.
- Merino Montero, Luis (1965). "Los Cuartetos de Gustavo Becerra", *Revista Musical Chilena*, XIX/92 (abril-junio), pp. 44-78.
- _____ (1978). "Visión del compositor Juan Orrego Salas", *Revista Musical Chilena*, XXXII/142-144 (abril-diciembre), pp. 5-105.
- _____ (1980). "Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y trascendencia", *Revista Musical Chilena*, XXXIV/149-150 (enero-junio), pp. 80-105.
- _____ (2014). "La problemática de la creación musical, la circulación de la obra, la recepción, la crítica y el canon, vistas a partir de la historia de la música docta chilena desde fines del siglo XIX hasta el año 1928", *Boletín Música. Revista de Música Latinoamericana Caribeña*, N° 36 (enero-abril). La Habana, Cuba: Casa de las Américas, pp. 3-20.

Merino Montero, Luis, Rodrigo Torres Alvarado, Cristián Guerra Rojas, Guillermo Marchant Espinoza (2013). **Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855. El advenimiento de la modernidad en nuestro país.** Santiago: RiL editores.

Orrego-Salas, Juan (1945). En "Los músicos chilenos y la obra de P. H. Allende", *Revista Musical Chilena*, I/5 (septiembre), pp. 53-54.

_____ (2015). Comunicación enviada mediante correo electrónico el 25 de junio.

Pedrell, Felipe (1945), en "Los grandes maestros y la obra de P. H. Allende", *Revista Musical Chilena*, I/5 (septiembre), pp. 62-63.

Peña Fuenzalida, Carmen (1999). "Una vida en la crítica musical. Conversación con Federico Heinlein (1912-1999)", *Resonancias*, N° 4 (mayo), pp. 5-11.

Pereda Valdés, Ildefonso (1945). "P. H. Allende en el Uruguay", *Revista Musical Chilena*, I/5 (septiembre), pp. 57-59.

Pereira Salas, Eugenio (1937). "La música chilena a través de algunas publicaciones recientes", *Revista de Arte*, III/14, pp. 29-33.

Quiroga Novoa, Daniel (1945). "Las tonadas para piano", *Revista Musical Chilena*, I/5 (septiembre), pp. 25-31.

Rengifo Gallardo, Javier (1945). En "Los músicos chilenos y la obra de P. H. Allende", *Revista Musical Chilena*, I/5 (septiembre), pp. 50-51.

Salas Viu, Vicente (1945). "Allende y el nacionalismo musical", *Revista Musical Chilena*, I/5(septiembre), pp. 15-24.

_____ (ca. 1951). **La creación musical en Chile 1900-1951.** Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

Sandoval B. Luis (1911). **Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación: 1849 a 1911.** Santiago: Imprenta Gutenberg.

Spencer Espinosa, Christian (2004). "La crítica musical en Chile: reflexiones sobre un oficio en transición", *Resonancias*, N° 14 (mayo), pp. 5-11.

Talamón, Gastón O. (1945). "P. H. Allende y la música americana", *Revista Musical Chilena*, I/5 (septiembre), pp. 57-59.

Más allá del nacionalismo. Una aproximación al compositor Pedro Humberto Allende Sarón (1885-1959) desde la recepción de dos de sus obras en Chile y el extranjero:
Escenas Campesinas Chilenas (1914) y *Concierto Sinfónico para Violonchelo y Orquesta* (1915)

Uzcátegui García, Emilio (1919). **Músicos chilenos contemporáneos. Datos biográficos e impresiones sobre sus obras.** Santiago, Imprenta y Encuadernación América.

Varas, José Miguel y Juan Pablo González Rodríguez (2005). **En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora.** Santiago: Cuadernos Bicentenario, Presidencia de la República.