

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 *zejel*, 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:



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.

Audiciones escogidas:



Obra: Tonadas de Carácter Campesino para piano, N° 1

Intérpretes: Cecilia Plaza (pf)

Lugar/fecha: Sala Isidora Zegers, 08/12/1974

Compositor: Pedro Humberto Allende Sarón

[Volver](#)