

# LA MUSICA VOCAL

P O R



*René Amengual*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

\*

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

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

## LA MUSICA PARA CANTO Y PIANO

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

\* \* \*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

\* \* \*

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

En 1925 escribe tres obras con versos de Gabriela Mistral.

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

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

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

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

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

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

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

---

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

## LA MUSICA CORAL

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

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

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

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

---

(1) Ver catálogo de obras.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

## OBRAS PARA CANTO CON ORQUESTA

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

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

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

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

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

---

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

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

#### Audiciones escogidas:



Obra: Sé bueno para coro

Intérpretes: Alejandro Reyes (dir)

Lugar/fecha: Goethe Institut, octubre 1985

Ocasión: I Encuentro Música Contemporánea "Anacrusa"

Compositor: Pedro Humberto Allende Sarón

[Volver](#)