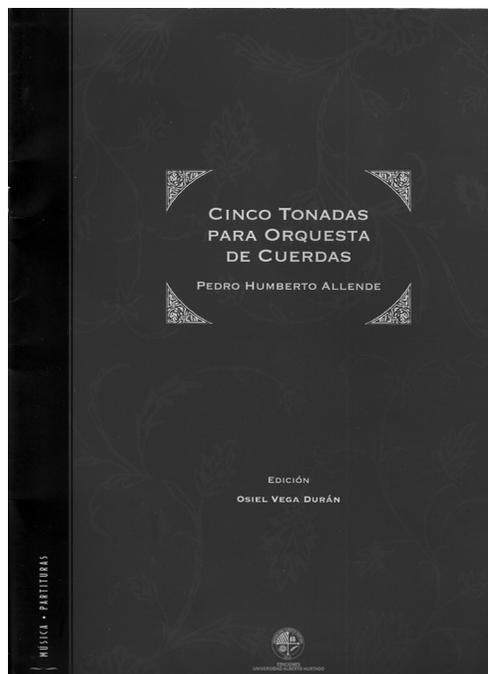


**Allende, Pedro
Humberto. 2012.
*Cinco Tonadas para
Orquesta de Cuerdas.***

Edición de Osiel Vega Durán
Santiago: Ediciones Universidad
Alberto Hurtado. 39 pp.



Fiel a lo que ha sido su línea de trabajo iniciada con la edición de *Himno Nacional de la República de Chile. Antología de versiones vocales e instrumentales* (Mineduc y SCD, 2000), Osiel Vega nos ofrece esta vez la edición de *Cinco Tonadas para orquesta de Cuerdas* de Pedro Humberto Allende. Esta entrega inaugura el proyecto de investigación del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado en convenio con el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional, dependiente de la DIBAM, cuyo propósito es “enriquecer el repertorio de compositores chilenos para distintos medios instrumentales, abriendo acceso a materiales inéditos y en algunos casos ignorados” (p. 5). La presente publicación consta de la edición en papel de las *Cinco Tonadas* –de cuidadoso y sobrio diseño–, a la cual se anexa un disco compacto que incluye tanto las versiones digitalizadas de las partituras seleccionadas en su instrumentación original, como las versiones manuscritas de las partículas de las cuerdas de mano de Pedro Humberto Allende.

El aporte de Pedro Humberto Allende como pedagogo y compositor ha sido profusamente tratado en numerosos artículos, ensayos, críticas, crónicas y reseñas; lo que lo convierte en uno de los compositores chilenos más estudiados en la historia de la música académica de nuestro país. El interés por su obra y actividad musical ha sido comentado en textos de Emilio Uzcátegui (1919), Eugenio Pereira Salas (1941), Vicente Salas Viu (1945 y 1952), René Amengual (1945), Roberto Escobar (1970) y, más recientemente, por Juan Pablo González (2000) y Juan Allende Blin (2002).

La edición que es objeto de esta reseña contiene dos secciones destacadas. La primera, denominada “Cinco Tonadas para Orquesta de Cuerdas”, corresponde a un texto explicativo de la historia de estas piezas: el origen de cada una y su posicionamiento dentro de la obra del compositor; asimismo incluye una interpretación acerca del origen de la tonada y su estructura. Este apartado se desglosa a su vez en tres subsecciones: I. Redescubriendo las estructuras de la tonada tradicional chilena; II. Las Tres Tonadas para canto y piano; III. Versos y versificaciones.

La segunda sección presenta las partituras propiamente tales y se desglosa en *Tonada V*, *Tonada VI*, *El Encuentro*, *Debajo de un limón verde* y *Tonada X (Tonada sin gracia)*. Finalmente, una tercera sección contiene la Bibliografía y Discografía y una breve descripción del material facsimilar contenido en el disco compacto adjunto al impreso.

El presente trabajo es un valioso y significativo aporte a la difusión de un repertorio específico de la creación musical nacional, sobre todo en un medio que necesita materiales impresos para diversos formatos orquestales. La inclusión de las *particelas* en formato PDF dentro del disco compacto tiene enorme utilidad pues permitirá a los directores reimprimir la obra todas las veces que sea necesario, sin dañar innecesariamente el librito impreso que contiene la partitura general. Esto otorga una solución al problema –por todos conocido– que significa conseguir repertorio de cualquier estilo musical para las numerosas orquestas infantiles y juveniles que han ido aumentando en el país y que necesitan conformar e incrementar un acervo.

Asimismo, la presente edición pone en discusión conceptos tales como “Tonada tradicional chilena” (p.7), “Compositores chilenos históricos” (p.5), “puesta en valor” (p.7) y “obra de arte musical” (p.13), por mencionar algunos. En esta misma línea problematiza la puesta en valor de los materiales de archivo y la necesidad de edición de los compositores nacionales, como el eslabón final de una cadena que permite que la obra de un compositor nacional llegue finalmente al público receptor.

El disco compacto anexo, que incluye la digitalización de los manuscritos originales, constituye un gran aporte puesto que permite visualizar de forma inmediata aquellos materiales que constituyeron la base de la presente edición.

Ahora bien, en la primera parte del facsímil, que contiene una revisión historiográfica acerca del origen de estas piezas, se evidencia una falta de rigor en los juicios musicológicos en lo relativo a la descripción de la tonada y a la historia de estas adaptaciones. En mi parecer, estas adaptaciones fueron “funcionales” a una presentación musical determinada, realizada en el Teatro Municipal de Santiago, en un momento en que las *Tonadas para piano y voz* eran conocidas y estaban lo suficientemente asentadas dentro del medio nacional e internacional. También se evidencia cierta fragilidad en cuanto al manejo del lenguaje musical acorde al estilo propio de las *Tonadas...* así como en el dominio del contexto histórico social en el que se gestaron éstas.

Igualmente confuso parece el nombre asignado a la edición, *Cinco Tonadas para Orquesta de Cuerdas*, pues podría sugerir al lector que se trata de piezas desconocidas de la obra de Allende y no de la adaptación de un repertorio tan representativo del autor. En este sentido, se hubiese agradecido la elección de un título que inmediatamente dejara en claro la relación entre la presente edición para cuarteto de cuerdas y las piezas de origen.

En cuanto a la sección dedicada al análisis de la “tonada tradicional chilena” se hace necesaria una revisión de dicho concepto. En efecto, en documentos citados en la bibliografía se hace mención expresa de que estas tonadas de Pedro Humberto Allende corresponden a piezas que conforman parte de su repertorio nacionalista. Sin embargo, la estructura de tonada “popular” (“folklórica”) de estas obras fue cuestionada por los estudios realizados por Manuel Danneman y Raquel Barros (Barros y Danneman 1964), así como también por Luis Merino

(Merino 1974) en la reseña del disco *Tonadas para Piano* de Oscar Gacitúa, principalmente porque su desarrollo, tanto temático, como melódico y armónico, es propio de un lenguaje musical académico. Es decir, si bien podemos encontrar elementos nacionalistas no queda claro qué elementos conforman el “ser chileno” y cómo estos se reflejan en la partitura de Allende y, finalmente, en la edición del autor. De esta manera, generar un apartado que comente el origen y desarrollo de la tonada tradicional chilena relacionándola con el “ser chileno”, puede confundir al lector.

La edición musical es una labor musicológica de larga tradición y sólidos principios teóricos que implica necesariamente un posicionamiento del editor, además de la valoración de los materiales que se están editando con pertinencia al estilo de cada repertorio. En este sentido, llama la atención el lenguaje musicológico utilizado para describir las piezas editadas. Sorprende que al ser piezas de “música académica” –y que pueden clasificarse dentro de la música tonal, de una tonalidad extendida, con uso de recursos impresionistas, de politonalidad y otros–, hayan sido analizadas en la presente edición en términos como los siguientes: “La secuencia armónica está construida a partir de un ostinato del bajo en las notas la, sol#, y fa# sobre el que juega la melodía” (p. 10) o “A continuación se establece nuevamente un pedal en el contrabajo, esta vez en la quinta justa La-Mi” (p.10). A mi parecer, el lenguaje musicológico empleado es básico y en nada hace justicia a la densidad musical de las piezas. Esto mismo pasa cuando se intenta explicar la estructura de las piezas y sus frases, como “El tema principal con las respuestas y contrarrespuestas, se puede visualizar en el esquema siguiente, donde se aprecia como las frases ‘dar’ evolucionan hacia frases ‘alzar’ tanto en la parte lenta como en el vivo” (p. 10). No se trata simplemente de utilizar un lenguaje musicalmente complejo, sino también de valerse de un lenguaje correcto y pertinente para cada estilo musical. Cabe agregar que hubiese sido pertinente utilizar el cifrado funcional propio de la armonía clásico-romántica en vez de nombrar los acordes con signatura y lenguaje propio de la música popular, un cifrado propio y muy pertinente en ese estilo pero totalmente fuera de contexto en este tipo de ediciones, puesto que no permite situarse en la complejidad de la construcción armónico-temática que las *Cinco Tonadas para orquesta de cuerdas* ofrecen. Con todo, es destacable la profusa bibliografía utilizada para la realización de esta edición, aunque esta no siempre se relacione directamente con la problematización de la primera parte del texto.

En cuanto al proceso de digitalización hubiese sido deseable considerar la inclusión de los márgenes del proceso de captura de las imágenes y los *softwares* utilizados. Lo mismo puede decirse de los estándares de captura, transformación de imágenes y creación de archivos PDF, proceso que aparenta haber sido hecho a nivel de usuario sin la utilización de los elementos técnicos necesarios, sobre todo considerando que constituye una entrega realizada en conjunto con la Biblioteca Nacional; un referente en cuanto a estándares para todo el resto de instituciones patrimoniales en el país. La decisión de incluir las versiones para piano de las *Tonadas...* en el disco compacto parece estar de más al ser este un repertorio que se encuentra ampliamente difundido en las bibliotecas de las facultades de música, lo que se contradice con la declaratoria de la puesta en valor que esperaba poner a disposición de los interesados materiales “inéditos” e “ignorados” (p. 5).

El concepto de “puesta en valor”¹ tan utilizado hoy por la musealización del patrimonio y puesto en boga por la conmemoración de los bicentenarios latinoamericanos, es un concepto

1. Prat, Llorenç. 2005. “Concepto y gestión del patrimonio local”. *Cuadernos de Antropología Social* 21: 17-35.

que debe ser aclarado y explicitado, pues solamente editar, incluir piezas en un determinado catálogo de obras o democratizar materiales manuscritos no “activa” la puesta en valor. Al editar o ejercer determinadas acciones sobre diversas obras musicales se permite su ingreso en el canon y así estas adaptaciones funcionales que estaban fuera de catálogo gracias a la acción del editor se posicionan dentro del canon de música docta vigente en nuestro país.

Al leer el estudio que precede la edición me surgen algunas dudas ¿Por qué esta obra? ¿Por qué Pedro Humberto Allende? Faltaron argumentos para destacar una edición que era fácilmente destacable; en cambio, las razones utilizadas nos llevaron a lugares alejados de lo que significan las tonadas dentro de la formación del canon en nuestro medio. El editor podría haber mencionado los aportes teóricos que le permitieron sustentar una edición de un compositor tan reseñado y comentado. En este sentido, es necesario que cualquier edición o reedición actual haga una revisión “crítica” del material en estudio, lo que implica no caer en las generalizaciones propias de una historiografía que hoy hace crisis a la luz de nuevos recursos teóricos. Es por esto que me parecen muy válidas las afirmaciones de Omar Corrado cuando se pregunta “¿Cuál es la distancia temporal que habilita la canonización? ¿Se puede incluir en el canon obras muy recientes, que apenas inician su circulación social? ¿Para quién/ es es válido un canon del siglo XX?”². Este tipo de reflexiones son necesarias en cualquier acción que signifique una puesta en valor musical.

Pese a que la edición de música en nuestro medio se ha incrementado tanto en la música académica como popular gracias a diversas iniciativas, es aún insuficiente si pensamos en la variedad de autores, estilos y períodos de la creación nacional que han sido considerados hasta el día de hoy. En este sentido la presente entrega debe considerarse como el inicio de una fecunda labor que propone ir llenando este vacío además de descubrir frutos desconocidos e ignorados de la creación nacional.

Fernanda Vera

Magíster en Artes, Mención Musicología
Facultad de Artes de la Universidad de Chile

R

2. Corrado, Omar. 2004-2005. “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”. *Revista Argentina de Musicología* 5-6: 17- 44, p. 10.