

*El piano azul de Juan Allende-Blin:  
Poética y política de un testigo del siglo XX*  
*Juan Allende-Blin's blue piano:  
Poetics and politics of a witness of the twentieth century*

por

Daniela Fugellie Videla  
Instituto de Música, Universidad Alberto Hurtado, Chile  
dfugellie@uahurtado.cl

Este artículo presenta perspectivas de la trayectoria de Juan Allende-Blin, compositor e investigador nacido en Chile en 1928 y radicado en Alemania desde la década de 1950. Junto con comentar aspectos de su poética y situarla en el contexto de la vanguardia musical de la segunda mitad del siglo XX, se ahonda en su interés en la modernidad artística de las primeras décadas del siglo XX, manifestada en la investigación de músicos y artistas exiliados a causa del nazismo y difundida en publicaciones, programas radiales y curatorías de conciertos. Se comenta también el intercambio artístico con su compañero de vida por más de seis décadas, el organista y compositor Gerd Zacher y se ahonda en la obra para órgano, con acompañamiento de organillo y trompe, *Mein blaues Klavier* (1969/70). Por último, se abordan aspectos de sus “collages sonoros”, entendidos como lugares de memoria individual y colectiva.

**Palabras clave:** Juan Allende-Blin, Premio Nacional de Artes Musicales, modernidad, exilio, vanguardia, Gerd Zacher, collage sonoro.

*This article presents perspectives on the artistic trajectory of Juan Allende-Blin, composer and researcher that was born in Chile (\*1928) and resides in Germany since the 1950s. Beside of exploring some aspects of his poetics and contextualizing them within the general context of musical avant-garde in the second half of the 20<sup>th</sup> century, the article comments his own research projects about the musicians and artists that were forced into the exile during Nazism, manifested in publications, radio programs, and concert curatorship. The artistic exchange between Allende-Blin and his life partner for more than six decades, the organist and composer Gerd Zacher, is studied with a closer analysis of Allende-Blin's *Mein blaues Klavier* (1969/70) for organ, with accompaniment of street organ and mouth harp. Finally, his “sound collages” are explored as places of individual and collective memory.*

**Keywords:** Juan Allende-Blin, National Prize of Musical Arts, modernity, exile, avant-garde, Gerd Zacher, sound collage.

INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

El pequeño piano azul se encuentra en un sótano sombrío desde que el mundo se ha vuelto inhóspito. Su teclado está destruido. Para la poetisa judía Else Lasker-Schüler, el instrumento de juguete es un símbolo de su infancia, una infancia que se evoca desde el exilio y la vivencia del Holocausto (Hinck 2000). El título del poema, “Mein blaues Klavier” (“Mi piano azul”, 1937) fue adoptado por el compositor Juan Adolfo Allende-Blin (Santiago de Chile, n. 24 de febrero de 1928) en su obra para órgano con acompañamiento de organillo y trompe *Mein blaues Klavier* (1969/70, O-18)<sup>2</sup>, cuya partitura es antecedita además por un verso del poema, “Roto está el teclado” (“Zerbrochen ist die Klaviatur”). Desde sus primeros contactos con exiliados de la Guerra Civil Española y de la Segunda Guerra Mundial, propiciados por el ambiente cosmopolita de su infancia en Chile, Allende-Blin ha sido testigo de las violentas guerras y revoluciones que sacudieron al siglo XX. Ellas han dejado de manifiesto que el racismo, el fascismo, el antisemitismo, la homofobia y otras ideologías similares continúan muy presentes en sociedades que supuestamente han trabajado en pos del progreso de la humanidad, entendido este como un objetivo primordial de la Ilustración.

Sin duda, la creencia en el progreso es paralela a la concepción de una música docta que también progresaría linealmente, con un crecimiento paulatino en complejidad de sus características armónicas y formales desde el clasicismo en adelante. Pero si los crímenes y las guerras de la primera mitad del siglo XX nos enseñaron a desconfiar del mito del progreso, ¿cómo debiera reaccionar un compositor ante estos sucesos? La respuesta de Juan Allende-Blin se presenta clara en su poética: con su lenguaje concentrado y fragmentario, que no teme al uso significativo del silencio y al trabajo en torno al extrañamiento de temas y citas musicales, su obra parece querer decirnos que un artista que ha vivido las últimas nueve décadas de la historia de la humanidad, no puede sino desconfiar de las metanarrativas y de un optimismo superficial, el que podría ser musicalmente representado en inocentes secuencias tonales o melodías con acompañamiento. El teclado roto se presenta así como una metáfora de una obra que pareciera privilegiar los fragmentos por sobre los gestos grandilocuentes; recuerdos efímeros del brillo de una *chanson* de la década de 1920, retazos de la voz brillante de una cantante del cabaret berlinés, imágenes veladas de un proyecto de modernidad artística que fue cortado de raíz antes de tiempo ¿Será posible creer en la belleza después del Holocausto? En la obra de Allende-Blin, los rasgos que son herederos de la modernidad se reconfiguran en un nuevo tipo de belleza, que no busca ser heroica ni magnánima; se trata más bien de una belleza nostálgica, como el recuerdo del derruido piano de juguete. En este sentido, su apuesta estética no ha sido aquella de la deconstrucción irónica o de una lúdica aleatoriedad. Su música se construye cuidadosamente, en un hacer detallista y reflexivo que refleja el legado de la dodecafonía y el serialismo. Quizás esta forma cuidadosa de construir materiales y estructuras musicales sea una forma de resistencia, que pone a la razón por sobre el desencanto, a pesar de todo.

En Alemania, país donde Allende-Blin llegó por primera vez a comienzos de la década de 1950 para estudiar y donde fijó definitivamente su residencia en 1957, el potencial político de su obra y de su trabajo como investigador y difusor de las trayectorias de decenas de

<sup>1</sup> Este artículo se enmarca en el Proyecto Fondecyt de Iniciación 11170844, “Espacios alternativos de la música contemporánea en Chile, 1945-1995” y fue encargado especialmente por *Revista Musical Chilena* para el presente número. El apoyo de CONICYT permitió realizar una estadía de investigación en Alemania que fue determinante para la investigación y escritura de este trabajo.

<sup>2</sup> Los números de las obras corresponden al catálogo realizado por Álvaro Gallegos y publicado en este mismo número.

músicos y compositores exiliados a causa del nazismo y el antisemitismo han sido ampliamente reconocidos (Allende-Blin 2017, Fricke y Klüppelholz 2002). En Chile, en cambio, su obra ha sido poco difundida, destacando como un hito de los últimos años su visita como parte del Festival Pedro Humberto Allende en septiembre de 2017, durante esta se interpretaron obras suyas de cámara y orquestales, y dictó tres conferencias<sup>3</sup>. En este marco, Allende-Blin es honesto en señalar que recibió la noticia del galardón del Premio Nacional de Artes Musicales 2018 con sorpresa y gratitud, reconociendo su distancia geográfica y biográfica respecto de su país natal (Allende-Blin 2019a). Conectando su trayectoria de vida con los rasgos ya esbozados de su poética, es también entendible que Allende-Blin no comulgue con una ideología nacionalista, la que, en su versión exacerbada, fue justamente el motor de partida de muchos de los sucesos de discriminación y exterminio del siglo XX. Su actitud, cercana a la de un Juan Carlos Paz en Argentina o de un Julián Carrillo en México, es la de una vanguardia libre, que no ve, de parte del creador, una obligación de apoyar el fortalecimiento de una determinada identidad nacional mediante la música. En esta línea, este artículo nace desde el gesto de una anacrónica y quizás contradictoria cultura laudatoria, por ser un texto en homenaje de quien fuera galardonado con un premio “nacional”. Si pretende estar en sintonía con la trayectoria y poética de Juan Allende-Blin, la alternativa más consecuente será la de escribirlo desde un lugar que permita a la vez cuestionar y deconstruir la concepción de la *laudatio*; que permita entonces explorar episodios, espacios, intereses en la trayectoria creadora del compositor, sin caer en la tentación de construir la narrativa de una vida y obra “ejemplares” para la nación, narrativa en la que por lo demás ni Allende-Blin ni yo creemos. Será importante también dejar al descubierto mi propia subjetividad, como alguien que como él ha vivido e investigado en Alemania, lo que inevitablemente permea mi visión de su aporte musical e historiográfico, más allá de las fronteras nacionales.

A partir de su trabajo en torno a la “antibiografía” de Julián Carrillo y sus reflexiones más recientes *para* la biografía en preparación de Tania León, Alejandro Madrid (2018) ha reflexionado acerca de las estrategias narrativas institucionalizadas desde el siglo XIX en la concepción de las biografías de compositores doctos, orientadas epistemológicamente en la construcción de un relato celebratorio de personalidades geniales, ejemplos de ética y moral, por lo general blancos, masculinos y heterosexuales. Estas biografías se han enmarcado en su mayoría en la construcción del Estado-Nación. Como narrativas alternativas a esta concepción biográfica positivista, Madrid propone, entre otras estrategias, una perspectiva transhistórica y no cronológica, que se aleje de la trama del héroe musical que ha vencido innumerables obstáculos para recibir el merecido reconocimiento, que considere la recepción y la escucha como parte del proceso que dota de sentido a la misma recepción musical, entendiendo además que la figura que surja del relato estará necesariamente construida desde la subjetividad del biógrafo. Por su extensión, este artículo naturalmente no persigue el fin de construir una biografía completa, pero deja de manifiesto mis reflexiones en torno a estas estrategias. El relato girará en torno a cuatro facetas de la trayectoria artística de Allende-Blin, en las que grupos de obras y episodios biográficos se entrelazan de forma no cronológica. Como hilo conductor he elegido la obra *Mein blaues Klavier*, que considero central dentro de la obra del compositor. Junto con el filtro permeado por mis subjetivas elecciones, este artículo intenta reflejar al menos parcialmente la voz del propio compositor, a partir de dos largas entrevistas realizadas en alemán los días 22 y 23 de septiembre de 2019 en su departamento en Essen, Alemania (Allende-Blin 2019a y 2019b).

<sup>3</sup> Un resumen de estas actividades y el texto de las charlas se publicaron en la *Revista Musical Chilena*. Véase Fugellie 2018a.

Las experiencias de esos dos intensos días incluyeron también mis conversaciones con el organista Matthias Geuting y la flautista Evelin Degen, amigos cercanos de Allende-Blin y que generosamente me recibieron en Essen. Mi intención es también presentar visiones de la musicología alemana en torno a la trayectoria de Allende-Blin, acercando ideas centrales de un extenso corpus de publicaciones en alemán, a los lectores hispanohablantes.

## 1. APUNTES ACERCA DE LA MODERNIDAD Y EL EXILIO

La cita de Else Lasker-Schüler no es la única en *Mein blaues Klavier*. A esta se suma una segunda cita introductoria, tomada de los diarios de vida de Franz Kafka: “Cada hombre lleva en sí una habitación. Este hecho se puede comprobar incluso con el oído”<sup>4</sup>. A esto se suman tres citas musicales<sup>5</sup>: La primera corresponde al Étude op. 10, N° 6 de Frédéric Chopin, interpretada en el tercer manual; inmediatamente después aparece en el primer manual una cita de la Sonata N° 3 para piano de Alexander Skrjabin (Andante). La última cita corresponde al coral final de la *Ópera de tres centavos* (1928) de Bertold Brecht y Kurt Weill: “Consideren la oscuridad y el gran frío”<sup>6</sup>. Si bien el auditor solo oirá la melodía y no el texto, esta frase se reproduce en la partitura. Ya que para esta sección el compositor pide utilizar el órgano con una presión de aire restringida, las citas musicales son igualmente difíciles de reconocer por el auditor. Sus motivos parecen ahogarse, extinguirse lentamente o desinflarse (ver Ejemplo 1).

Ejemplo 1: Allende-Blin, *Mein blaues Klavier* (1969/70), p. 9.

Kafka y Weill, como Lasker-Schüler, corresponden al *milieu* de los judíos de habla alemana en sus respectivos países, y tanto Weill como Brecht y Lasker-Schüler vivieron la experiencia del exilio a causa del nazismo. Uno podría preguntarse a qué aluden entonces la “oscuridad y el gran frío” que se conjugan con las frases musicales de Chopin y Skrjabin, presentadas por medio de un velo de extrañamiento dado por el uso del órgano con poca

<sup>4</sup> “Jeder Mensch trägt ein Zimmer in sich. Diese Tatsache kann man sogar durch das Gehör nachprüfen”. Allende-Blin, *Mein blaues Klavier* (1969/70), partitura.

<sup>5</sup> *Ibid.*: 9 y 10. Se indican números de página porque la escritura no utiliza cifras de compás.

<sup>6</sup> “Bedenkt das Dunkel und die große Kälte”. *Ibid.*: 10.

presión de aire. Allende-Blin ha manifestado en diversas ocasiones su interés personal por los artistas de la así llamada “modernidad clásica”, entendiendo en sentido amplio a diversos movimientos artísticos surgidos en las primeras tres décadas del siglo XX, que incluyen el expresionismo, el futurismo italiano y ruso, la segunda Escuela de Viena, la Bauhaus, entre otros, de los que –para efectos musicales– Skryabin sería pionero con el uso del “acorde místico” y sus incursiones multimediales. Se trata en general de tendencias estéticas renovadoras que se conectan con una nueva forma de entender la sociedad, y que se vieron prematuramente interrumpidas por la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Esto se debió especialmente al exilio al que se vieron forzados, desde el auge del nazismo en 1933, los artistas judíos (o de otra minoría étnica o cultural perseguida), políticamente opuestos al nazismo o representantes del así llamado “arte degenerado”. En muchos casos, dos o tres de estas posibilidades se dieron simultáneamente.

Como lo ha señalado en diversas entrevistas y artículos, el compositor entró en contacto con esta modernidad tempranamente en Chile. En sus recuerdos de infancia y juventud, Allende-Blin destaca que sus padres –Adolfo Allende Sarón (1892-1966), crítico musical y compositor, y Rebeca Blin Carrasco (1889-1977), profesora de teoría musical del Conservatorio Nacional– solían invitar a artistas e intelectuales a su casa<sup>7</sup>. Así, en sus recuerdos aparecen figuras curiosas, como un anarquista de apellido Soto, conectado a los anarquistas españoles que visitaban la casa de sus padres y que le encargó una marcha para una banda de ciudadanos anarquistas antes de que la Guerra Civil estallara en España, la que sería uno de sus primeros intentos de composición a temprana edad. O el médico de cabecera de la familia Heinrich Finkelstein, que había trabajado en el prestigioso hospital Charité de Berlín y se exilió en Chile por su origen judío. O también el profesor de arte del colegio alemán de su infancia, Oskar Trepte, alumno de Paul Klee y de Wassily Kandinsky, el que se habría exiliado por ser su esposa de origen judío y quien lo habría iniciado en el gusto por la pintura expresionista. A esto se suman las visitas de los prestigiosos directores de orquesta exiliados por entonces en América Latina, Fritz Busch y Erich Kleiber, los que durante la década de 1940 dirigieron frecuentemente a la Orquesta Sinfónica de Chile, además de diversos solistas prestigiosos, como los pianistas visitantes Claudio Arrau, Arthur Schnabel y Ricardo Viñes. Más allá de los contactos personales, Allende-Blin recuerda que sus padres tenían una nutrida biblioteca de libros en español y francés y que en su casa la radio BBC de Londres le proporcionó las primeras impresiones directas de la escena musical europea. La lírica chilena ocupaba también un lugar primordial, y años más tarde Allende-Blin y su compañero Gerd Zacher se embarcarían en traducciones de Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y otros autores<sup>8</sup>. Las lecturas de su hogar se complementan en sus recuerdos con visitas a librerías de emigrantes judíos en Santiago y Valparaíso, donde se podían encontrar raros hallazgos, entre estos, partituras de Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton Webern. Si la historiografía de la música en Chile ha construido la imagen de un desarrollo intrínsecamente nacional durante las décadas de 1930 y 1940, orbitando en torno a la Universidad de Chile, el Chile de Juan Allende-Blin deja de manifiesto la influencia de la emigración europea reciente en nuestro país, vinculada artísticamente a las tendencias de la modernidad.

En cuanto a las experiencias musicales, es sabido que Allende-Blin es sobrino del también compositor Pedro Humberto Allende Sarón (1885-1959), quien fue su primer profesor de composición, si bien sus primeras lecciones de piano las recibió de su madre.

<sup>7</sup> Para estos y otros recuerdos véase Allende-Blin (ed.) 1993; Allende-Blin 2017. En español, véase Allende-Blin 2018a.

<sup>8</sup> Véase el apartado de traducciones de Allende-Blin en Funtenberger [en prensa].

Con las partituras presentes en su hogar y las proporcionadas por su tío y maestro, Allende-Blin se formó en la escuela de Claude Debussy, Maurice Ravel y Manuel de Falla, en la forma de composición cíclica de Cesar Franck y el *Curso de composición musical* (1912) de Vincent d'Indy. Su tío también le enseñaba armonía y composición por medio del análisis de obras elegidas de la historia musical, entre ellas de Tomás Luis de Victoria, Palestrina, Bach, Beethoven, Mendelssohn y Schumann. Pese a su foco más cercano al impresionismo francés, Allende-Blin recuerda que su tío le habría regalado la partitura del *Pierrot lunaire* (1913) de Schönberg, un hallazgo que Allende-Blin complementaría con la lectura de la *Introduction à la musique de douze sons* (1949) de René Leibowitz, que estudiaría de manera autodidacta. Pedro Humberto Allende se nos presenta así como una primera puerta hacia la modernidad musical que sería tan central en la trayectoria de Allende-Blin, con quien también comparte la manera de entender los vínculos entre música y política:

Pedro Humberto Allende tenía una posición política bien definida; él era un hombre de izquierda, de una izquierda abierta, sin dogmas, pensamientos heredados de su padre, Juan Rafael Allende, o sea de mi abuelo. De allí se desprendía también la ley moral de mi tío: ser responsable de cada nota que uno compone (Allende-Blin 2018a: 149).

El abuelo, quien se casó en 1874 con la ciudadana francesa Celia Sarón, es conocido como el máximo exponente del género satírico durante el siglo XIX chileno. En sainetes, novelas y periódicos humorísticos, desplegaba sus críticas al clero y la sociedad de su época<sup>9</sup>. Esta herencia intelectual, crítica e interesada en temas sociales, sin duda se refleja en ambos compositores, Allende Sarón y Allende-Blin (Merino 2016).

Luego de concluir sus estudios musicales en la Universidad de Chile, donde terminó su formación como compositor con René Amengual, lo que complementó con lecciones privadas con el emigrante holandés Fré Focke (1910–1989), Juan Allende-Blin llegó a Europa en 1951. Pese a tener familiares en Francia, el compositor decidió estudiar en la Escuela Superior de Música de Detmold, en Alemania Federal, para ello recibió una beca. A sus 23 años el compositor esperaba encontrar la Alemania de los expresionistas y la Bauhaus, de Klee y Kandinsky, del ballet de Kurt Jooss y el cabaret berlinés. Sin embargo, la realidad de la Alemania de posguerra se le presentó de otra manera:

Cuando llegué a Alemania en 1951 continuaban en sus puestos todos los funcionarios que habían sido nombrados por los nazis, no solo los funcionarios de la música. O sea, las instituciones musicales seguían en manos de los nazis que oportunamente se ponían una máscara democrática poco convincente. La guerra había terminado con una derrota total, pero las instituciones quedaron en general intactas (Allende-Blin 2018a: 151).

En Detmold, donde estudió composición con Günther Bialas y dirección coral con Kurt Thomas, siendo uno de los pocos extranjeros que no pertenecían a los países de los aliados que habían ocupado Alemania occidental, el compositor se encontró con un escaso conocimiento de esa modernidad tan anhelada. En términos musicales, Allende-Blin recordaba en nuestra primera entrevista (Allende-Blin 2019a) que el compositor más influyente sería en ese momento Paul Hindemith, mientras que el círculo de la Escuela de Viena tendría escasa relevancia, esto como consecuencia aún latente de su etiquetamiento como “arte degenerado” durante el nazismo. Siendo la música de corte neoclasicista también la privilegiada

<sup>9</sup> Véase “El iconoclasta Juan Rafael Allende (1848-1909)”, en: [www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3493.html](http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3493.html) [acceso: 24 de octubre, 2019].

en Chile en la década de 1940, en la entrevista le pregunté por qué el encuentro con la dominancia de lo neoclásico habría sido más alarmante para él en Alemania que en Chile. A esto me respondió que en Chile reinaba una atmósfera medianamente democrática. En cambio, en Alemania el contexto ideológico sería el de un fascismo enmascarado. Desde su visión de una intrínseca relación entre música y política, la composición de una música conservadora y reaccionaria, que negaba tendencias de la década de 1920 en adelante, como la música dodecafónica y sus posteriores desarrollos, es leída por Allende-Blin como una continuación de la ideología nazi.

En este marco, Allende-Blin ha dedicado gran parte de su quehacer a ir tras las huellas de esa modernidad desplazada de Alemania, reconstruyendo las trayectorias de músicos, artistas y compositores que encontraron nuevos países para su labor creadora, viéndose no obstante en muchos casos limitados de continuar su desarrollo artístico a cabalidad. En su propia labor como compositor, las historias de estas figuras de la modernidad aparecen en numerosas obras dedicadas a exiliados o víctimas del nazismo. Algunas de estas utilizan textos escritos por ellos. Entre otras, se puede nombrar a *Profils* para ensamble (1964, O-14) y *Sons brisés* para órgano (tercera parte de *Échelons*, 1967, O-16), dedicadas a la memoria de Lothar Schreyer, escritor y dramaturgo de la Bauhaus que Allende-Blin pudo conocer en Hamburgo en 1961, siendo entonces un artista prácticamente olvidado. Dos obras están inspiradas en Walter Mehring, escritor de origen judío conocido por sus textos satíricos, vinculado al cabaret berlinés: *Rätsellied* (1976, O-25) para canto y piano musicaliza un poema de Mehring y está dedicado a la cantante Blandine Ebinger. Por su parte, la obra para barítono y orquesta de cámara *Walter Mehring, un cuento de invierno* (1994, O-50), definida como “escena imaginaria” y también dedicada a Ebinger, musicaliza la *Oda a Berlín* de Mehring. Esta obra fue estrenada en la Filarmónica de Berlín por el prestigioso Ensemble Musikfabrik dirigido por Klaus Linder, durante los Berliner Festwochen de 1998, fruto de un encargo para dicho festival. Diversas impresiones del exilio del nazismo desembocaron a su vez en la obra semiescénica *Des Landes verwiesen* (1978, O-31) para dos solistas vocales, dos actores, ensamble de cámara y cinta, estrenada en la Akademie der Künste de Berlín en 1978, con la participación del tenor Hanns Stein, por entonces exiliado en Berlín Oriental. Un año después, Allende-Blin compuso a base de cantos tradicionales hebreos sus *Cinco canciones judías del ghetto* (versión lied 1979; segunda versión para tenor y ensamble 1979/81, O-32) estrenada en su primera versión en 1979 en la Antigua Sinagoga de Essen por Hanns Stein e Hilda Cabezas. La versión camerística fue estrenada en 1981, nuevamente por Stein, en un acto de conmemoración del campo de concentración Neuengamme en Hamburgo (Stein 2002). En 2017 Allende-Blin estrenó la cantata para barítono y ensamble *Tortur (Hommage á Jakob van Hoddis*, 2017, O-77), en homenaje al poeta expresionista Jakob van Hoddis, que fue asesinado en el Holocausto.

Junto con estas obras que evocan la cultura judía, el cabaret berlinés, la lírica modernista, entre otros, desde diversas perspectivas musicales, el interés por estas biografías de artistas exiliados llevó a Allende-Blin a realizar una extensa labor como investigador. Probablemente su trabajo más conocido en este ámbito es la realización del simposio “Visita desde el exilio” (*Besuch aus dem Exil*), realizado entre el 12 y el 15 de octubre de 1989 en Essen, Alemania. El simposio, que contó con charlas y conciertos y fue posteriormente publicado como libro (Allende-Blin [ed.] 1993), documenta las trayectorias de vida de numerosos músicos y compositores exiliados en diversos países. Entre ellos el violinista Henry Meyer, nacido en Dresden y miembro del prestigioso cuarteto LaSalle en Estados Unidos; la pianista Grete Sultan, nacida en Berlín y también radicada en Estados Unidos, donde destaca su trabajo en conjunto con John Cage; el musicólogo Peter Gradenwitz y su esposa Ursula Mayer-Reinach, radicados en Tel Aviv; el ya mencionado Hanns Stein, que llegó en su juventud exiliado a Chile para vivir desde 1973 un segundo exilio en Alemania;

la compositora y pianista Pia Gilbert, quien fuera amiga personal de la familia Schönberg en Los Ángeles, entre otros. Poco después del simposio fallecieron el profesor de piano Konrad Wolff y el bailarín de la compañía de Kurt Jooss, Hans Züllig, dejando de manifiesto la importancia de haber documentado los testimonios e historias de vida de exiliados, en su mayoría todos ya de alta edad, antes de que fuera demasiado tarde. En su introducción al libro, Allende-Blin es claro en señalar que la mayoría de los emigrantes del nazismo no fueron invitados a regresar a Alemania tras el término de la Segunda Guerra Mundial. A su vez, constataba en este texto, publicado en 1993, que en ese entonces se manifestaría en Alemania una abierta agresividad ante todo lo que pareciera ser extraño o diferente en cuanto a las creencias religiosas, los idiomas o la apariencia física<sup>10</sup>. Recordar las consecuencias de la xenofobia y la discriminación, llevadas a su tendencia extrema, sin duda puede repercutir en una mejor convivencia en la sociedad actual.

Junto con el despliegue en la concepción, organización y documentación de este simposio internacional, se pueden destacar otros trabajos, como por ejemplo la biografía extensa del compositor judío Erich Itor Kahn, el que emigró a Estados Unidos (Allende-Blin 1994). Las investigaciones de Allende-Blin desembocaron igualmente en proyectos artísticos, como la reconstrucción y puesta en escena de la obra *Mann* (1917) de Lothar Schreyer, que Allende-Blin concibió y estrenó en 1974 en los Berliner Festwochen (Kluppelholz 2002). El pianista Thomas Günther, quien acompañó a Allende-Blin en el viaje a Chile durante 2017 y grabó además un disco monográfico de su obra pianística, destaca en un artículo no solamente que Allende-Blin es un gran conocedor de la técnica del piano y sus posibilidades. También señala que fue él quien lo hizo ingresar en el mundo del simbolismo y el futurismo ruso, desde una invitación que le hiciera para participar en un concierto dedicado a estas tendencias y con curatoría de Allende-Blin, en los Berliner Festspiele de 1983. A partir del trabajo en conjunto, Günther grabó una serie de cuatro discos dedicados al repertorio pianístico del futurismo ruso<sup>11</sup>. En la línea de los trabajos de investigación, reconstrucción y curatoría de obras musicales escasamente conocidas se enmarca también la reconstrucción que hiciera Allende-Blin de la ópera *La Chute de la Maison Usher*, de Claude Debussy. Con el fin de reconstruir la partitura, basada en un cuento de Edgar Allan Poe, debió consultar fragmentos conservados en la Biblioteca Nacional de París y en posesión de los herederos del compositor francés. Esta partitura ha sido interpretada en diversas ocasiones, entre ellas en 2017 en versión concertante, en el marco del Festival Pedro Humberto Allende (Fugellie 2018a; Allende-Blin 1995).

Estrechamente vinculada a la curatoría de conciertos ha sido la labor de Allende-Blin como productor de programas radiales, dedicados frecuentemente a la modernidad y su exilio. Esto se relaciona con su trabajo en la Norddeutsche Rundfunk (NDR) en Hamburgo, donde se desempeñó entre 1957 y 1971 organizando el archivo de la emisora, en el que como él mismo señala, habría sido su único empleo con contrato. En el nuevo catálogo de su obra, editado por Verena Funtenberger y próximo a publicarse en Essen, el que lleva significativamente por título “Juan Allende-Blin. Compositor y cronista musical”, se consignan más de 50 entradas en la categoría de “ensayos radiales” (Radioessays) realizados entre 1963 y 1999, dedicados a figuras y corrientes artísticas ya mencionadas, como Kurt Jooss, Erich Itor Kahn, el futurismo ruso e italiano, entre otros. Destacan también programas

<sup>10</sup> Allende-Blin, “Verlust der Tradition als Ausgrenzung des Fremden”, en Allende-Blin (ed.) 1993: 7-21.

<sup>11</sup> Günther 2002. Los discos mencionados son: Thomas Günther, *Die Klaviermusik von Juan Allende-Blin*, CD, Cybele Records, 2003; Thomas Günther, *Klavierwerke um den Russischen Futurismus*, CD, 4 vol., Cybele Records, 2009-2016.

dedicados a Juan Carlos Paz y Julián Carrillo, enmarcados biográfica y artísticamente en las mismas tendencias de la modernidad de sus contemporáneos europeos. En este marco sobresale una semana dedicada a Arnold Schönberg (Schönberg-Woche, enero de 1966) con programas radiales, de la que participaron importantes figuras cercanas al compositor austriaco, como Rudolf Kolisch, Ernst Krenek, Josef Rufer y Erika Stiedry-Wagner. Junto con esto, Allende-Blin propició y moderó el único encuentro personal acontecido entre Theodor Adorno y Pierre Boulez, en el que discutieron acerca de aspectos de la interpretación del *Pierrot lunaire* (Allende-Blin 2017: 54-56). Además de los conciertos y programas radiales, Allende-Blin ha publicado los resultados de la mayoría de las investigaciones aquí mencionadas como artículos en revistas y libros, además de haber dictado seminarios en diferentes universidades alemanas<sup>12</sup>.

En nuestra entrevista del 22 de septiembre le propuse a Allende-Blin el término de “musicología aplicada”, tomado por mí de Luis Merino, para referirme a su intensa labor de investigación, difundida especialmente en curatorías de conciertos, reconstrucciones de obras y programas radiales, todos formatos que se salen del esquema tradicional de artículo académico. Allende-Blin aprobó el término con satisfacción, señalando que le hace justicia a su labor en este ámbito, la que tuvo por objetivo que obras olvidadas volvieran a ser escuchadas e interpretadas. Sin embargo, agregó que su gran tristeza radica en que estas obras no han ingresado al repertorio “normal” de conciertos. Incluso en el caso de los mayores exponentes de la Escuela de Viena, como Schönberg, Berg y Webern, se interpretan a nivel internacional solo algunas obras, mientras que otras se mantienen como rarezas escasamente interpretadas (Allende-Blin 2019a).

## 2. SEIS DÉCADAS CON GERD ZACHER Y EL ÓRGANO

Sin duda, el gran protagonista de *Mein blaues Klavier* es el órgano. La obra requiere un gran órgano de tubos, de tres manuales, y su tratamiento a lo largo de la pieza deja de manifestar un profundo conocimiento y una gran imaginación sonora al utilizar posibilidades insospechadas de este instrumento. Primero que todo, destaca la ya mencionada técnica –introducida por Gerd Zacher– consistente en disminuir la presión de aire con la que el órgano emitirá los sonidos y que puede ser lograda de diferentes maneras, explicadas en el prefacio de la obra. Como señala Allende-Blin, si en una interpretación tradicional el órgano será más potente mientras más registros y teclas se utilicen simultáneamente, con una presión de aire restringida esta proporción se invierte, es decir, el sonido será cada vez más suave, mientras más elementos se toquen al mismo tiempo. A esto se suma la indicación de articulación *étouffez*, que puede traducirse como sofocado o asfixiado, y que pide al intérprete esperar, tras un acorde, a que se junte suficiente aire como para atacar el próximo tono en *sforzato*. En la página 6 se indica –a la inversa– prender el gran motor del órgano durante una breve sección que pide tocar los pedales del órgano “mudos”, es decir, sin el uso de registros y a modo de instrumento de percusión. Paralelamente a esta sección “muda”, se juntará así suficiente aire como para interpretar la fase siguiente, que se pide en *fortissimo*, para luego decaer nuevamente con una presión disminuida de aire. Original desde el punto de vista de la utilización del órgano es también la sección de la página 8, que estipula registros específicos para los tres manuales, basado en esto el

<sup>12</sup> Sus publicaciones y seminarios se documentan con gran detalle en el ya mencionado catálogo de Funtenberger [en prensa]. Agradezco a Verena Funtenberger el haberme permitido acceder a este valioso trabajo antes de su publicación.

organista deberá tocar clúster y *glissandi* ascendentes y descendentes, culminando en un clúster con *étouffez* (ver ejemplos 2 y 3).

• 6 •

III 12  
II 9  
I 9  
Ped. 9

Stummes Spiel des Pedals (ohne Register)  
(Sur les touches de la pédale sans jeux)

Zusammenbruch der Windkräfte  
(Brisure de la pression complète de l'air)

Lentement

Ejemplo 2: Allende-Blin, *Mein blaues Klavier* (1969/70), partitura, p. 6.

• 8 •

III 12  
II 9  
I 9  
Ped. 9

Zunge und Zumbel

Voller Prinzipalchor mit Mixtur  
(Plénitude du grand orgue)

Principale 16', 8', 4''

Lentement

30"

3"

étouffez

Variable Tastendruck, aperiodische Bewegungen  
(Pression digitale variable sur la touche d'une manière aperiodique)

3" cresc. pour à poser

Ejemplo 3: Allende-Blin, *Mein blaues Klavier* (1969/70), partitura, p. 8.

Este trabajo diferenciado y original con el órgano, junto con la profundidad de relaciones con la historia cultural de la primera mitad del siglo XX que evidencia esta obra, ya mencionadas al comienzo de este artículo, hacen para mí de esta una de las más interesantes obras compuestas durante la segunda mitad del siglo XX para el órgano. *Mein blaues Klavier* puede ubicarse así en un grupo de piezas que buscaron una renovación de este instrumento dentro de la música contemporánea, entre las que se encuentran *Volumina* (1962) de

György Ligeti e *Improvisation ajoutée* (1962) de Mauricio Kagel, por mencionar dos de las más conocidas. En general, las obras para órgano de Allende-Blin –de las que se pueden mencionar *Transformations II* (1952, O-7), *Échelons* (1967, O-16), *Coral de Caracola* (1985, O-40, dedicada a Pedro Humberto Allende en el centenario de su nacimiento), *Corail* (2007, O-63) y *Mémoire de l'oubli* (2012, O-72), entre otras– resaltan por su originalidad y revelan un trabajo de exploración constante y consecuente de las posibilidades de este instrumento<sup>13</sup>.

Sería imposible considerar esta prolífica creación para un instrumento exótico dentro de la composición de la segunda mitad del siglo XX, sin vincular las obras para órgano con la relación de Juan Allende-Blin con el organista y compositor alemán Gerd Zacher (1929–2014), con quien compartió 62 años de vida. Llegando al término de la segunda década del siglo XXI, no deja de asombrar que la homosexualidad continúe siendo un tema prácticamente ausente en la musicología histórica chilena. En el caso del siglo XX chileno, el musicólogo alemán Nils Grosch dedicó un estudio al compositor, escritor y documentalista Hans Helfritz (1902–1995), quien se exilió en 1939 en Chile por temor a ser perseguido por el nazismo a causa de su homosexualidad. Habiendo llegado a ser galardonado con el primer premio en los Festivales de Música Chilena de 1948 por su *Concierto para saxofón y orquesta* (1943), en nuestro país Helfritz no estuvo exento de persecuciones debido a su orientación sexual –un dato que nunca se menciona en la prensa musical de la época– y en 1959, tras haber estado preso, dejó Chile para radicarse en Ibiza, España (Grosch 2008). Este caso demuestra que la homosexualidad no constituye una anécdota o un hecho ajeno de la trayectoria artística. En una sociedad como la chilena, que solo lentamente se ha abierto a la diversidad sexual, la potencial discriminación ha influido en la trayectoria de los artistas homosexuales, sus estrategias discursivas, el establecimiento de redes de apoyo, entre otras. En su reciente estudio sobre la “Homofobia y la Nueva Canción Chilena”, Daniel Party coincide con estas afirmaciones cuando sostiene que: “En un contexto en que una persona es censurada, reprimida o discriminada por solo dar la impresión de no ser heterosexual, es difícil imaginar que su labor profesional no esté marcada por esta experiencia social” (Party 2019: 47). Invisibilizar la homosexualidad sería, para Party, una forma de ejercer “homofobia historiográfica”, en una actitud que encerraría la intención manifiesta o inconsciente de ocultar aspectos “indecorosos” o narrativamente incómodos de la vida de los artistas.

La relación entre Allende-Blin y Zacher es difícilmente separable de su desarrollo artístico. Ambos se conocieron apenas iniciados los estudios en Detmold y continuaron juntos sus respectivas carreras. Un recuerdo recurrente del primer encuentro, vertido por Allende-Blin en diversas fuentes escritas y orales, es el de Zacher interpretando una cantata compuesta por él mismo, en francés. Allende-Blin destaca que cantar en francés, poco después de la derrota de la Alemania nazi, sería un acto provocador. Posteriormente, ambos serían testigos de la prominencia de una tendencia conservadora en la música para órgano en Alemania, centrada en el repertorio del siglo XVIII y poco abierta a las exploraciones vanguardistas que a Zacher y Allende-Blin tanto interesaban (Allende-Blin 2018a: 150). En 1953, tras la sublevación del 17 de junio en Alemania oriental, se temía la explosión de una tercera guerra mundial, en la que Zacher tendría que haberse enlistado. Si bien la amenaza bélica se disolvió rápidamente, este hecho provocó que los padres de Allende-Blin invitaran a ambos a pasar una estadía en Chile (Allende-Blin 2017: 49). El viaje se concretó en 1954 y la estadía se alargó por tres años. El mencionado Helfritz fue justamente quien les arrendó una casa en Las Condes, en un barrio que por ese entonces se encontraba en las afueras de la ciudad, donde mantuvieron una vida poco expuesta. Al poco tiempo, Zacher

<sup>13</sup> Varias de estas fueron grabadas en Zacher 2005.

fue contratado en la Iglesia Luterana El Redentor en Providencia, donde junto con ejercer como organista, dirigió numerosos conciertos, interpretando prácticamente la obra completa para órgano de J. S. Bach, además de otros compositores del barroco: Mendelssohn, Schumann, Brahms y Reger. A su vez, creó un coro y un ensamble de música antigua con los que interpretó obras de diversos compositores de los siglos XVII y XVIII, y participó como pianista en conciertos dedicados a la música del siglo XX<sup>14</sup>. Por su parte, Allende-Blin trabajó como docente en el Conservatorio de la Universidad de Chile. En sus recuerdos, se trató de años felices y durante estos cultivaron buenas relaciones con amigos y alumnos. Sin embargo, sin haber existido conflictos, Allende-Blin tampoco llegó a ser partícipe del núcleo más estrecho de compositores y docentes que orbitaba en torno a la figura de Domingo Santa Cruz, con quien tras su partida de Chile mantendría una relación cordial pero distante. Algo similar señala Allende-Blin en relación con sus vínculos con Gustavo Becerra, quien se radicó en el exilio en Oldenburg, también en Alemania Federal, en 1974, por lo que ambos mantuvieron esporádicos encuentros (Allende-Blin 2019a). Allende-Blin no recuerda episodios de discriminación en el marco de la comunidad evangélica y Zacher, por el contrario, se alegró de encontrarse en Chile con una comunidad de emigrantes alemanes, judíos y no judíos, abiertos y ajenos a la ideología nazi que había experimentado en la Alemania de posguerra. Sin embargo, una anécdota recordada por Allende-Blin y Stein deja de manifiesto que la comunidad alemana en Chile no estaría totalmente ajena a la ideología nacionalista. Así, durante un concierto de la *Auferstehungshistorie* (1623) de Heinrich Schütz en El Redentor, dirigido por Zacher en mayo de 1957, algunos asistentes se habrían quejado porque Hanns Stein, de origen judío, interpretara justamente el rol de Jesús (Allende-Blin 2017: 51).

En 1957 Zacher recibió un puesto de trabajo en la Luther-Kirche zu Wellingsbüttel, en Hamburgo. Esto motivó el regreso de ambos a Alemania. Como ya mencioné, Allende-Blin fue contratado para organizar el archivo de la emisora NDR en la misma ciudad. Zacher, por su parte, junto con las labores asociadas a su cargo de organista, se haría hasta 1970 un nombre en Hamburgo por sus controvertidos conciertos de música contemporánea, donde interpretó y estrenó obras de numerosos compositores de su generación. Varios de estos, entre ellos Cage, Dieter Schnebel, Isan Yun, Kagel y Ligeti, cultivaron relaciones de amistad con Zacher y Allende-Blin<sup>15</sup>. Como recordara Allende-Blin, los conciertos de Zacher fueron duramente criticados por los defensores de una música sacra conservadora:

Los conciertos de Gerd Zacher, con obras antiguas y contemporáneas, llamaron la atención especialmente entre los músicos de la joven generación y de algunos pocos de las generaciones anteriores. Él componía cuidadosamente sus programas. Pero dentro de la Corporación de la Música Sacra el escándalo fue inmenso. Cartas agresivas con injurias, destrucción sistemática de los afiches de los recitales de Gerd Zacher fueron la reacción de los organistas de aquellos años. Además de difundir falsas noticias infamatorias (Allende-Blin 2018a: 151).

En 1970 fue nuevamente el trabajo de Zacher el que determinó un cambio de residencia, al recibir el puesto de profesor de órgano y director de la escuela de música sacra

<sup>14</sup> Informaciones provenientes del manuscrito de tres páginas “Gerd Zacher in Chile. 1954-1957”, proporcionado por Juan Allende-Blin, que contiene detalles acerca de las obras, fechas y lugares de los conciertos.

<sup>15</sup> Respecto de Zacher como organista de la vanguardia, se le dedicó tras su muerte el número *MusikTexte* 142 (2014).

evangélica de la Folkwang-Hochschule en Essen. Durante su concierto de despedida en Hamburgo, el 21 de marzo de 1970, Zacher estrenó *Mein blaues Klavier* con la participación de Allende-Blin en el organillo. La obra está dedicada al pastor Martin Hobert de la iglesia de Wellingsbüttel, quien los apoyó tanto en sus incursiones vanguardistas como también aceptando su relación.

En Essen, al contrario, Allende-Blin recuerda que les fue muy difícil encontrar un departamento y que se encontraron con personas que abiertamente se negaron a arrendar a una pareja de dos hombres. Finalmente fue un amigo, el bailarín Kurt Jooss, también profesor en la Folkwang-Hochschule, quien los ayudó, al disponer que tomaran el departamento del que él se estaba mudando (Allende-Blin 2019b). Si bien Essen se presentaba como una ciudad más pequeña que Hamburgo, Allende-Blin consideró atractivo este cambio de residencia. Ubicada en la región del Ruhr (Ruhrgebiet), Essen pertenece a una de las zonas más pobladas de Alemania, lo que permite alcanzar con facilidad otras ciudades, como Dortmund y Duisburg, pero también Düsseldorf y Colonia. De esta manera, la región ofrece en su totalidad una amplia actividad cultural y musical. Las actividades de Allende-Blin en la región han sido variadas. Como se podrá observar en su catálogo, una gran cantidad de sus obras han sido estrenadas en Essen, en diversos lugares y por diferentes ensambles e intérpretes. Como atractiva obra de bienvenida en la ciudad podría designarse a su escultura sonora *Orgelwiese* (1972), composición que contó con la colaboración de Hermann Markard en el diseño de los objetos. La obra consta de nueve columnas que culminan en círculos y se presentan sumergidos en el agua. Cada columna contiene uno o más tubos de órgano. Mediante un mecanismo, el agua va pasando de un tubo a otro, produciendo combinaciones de ritmos y sonidos determinadas solamente por el azar. Para Allende-Blin, esta es su única obra completamente aleatoria. La obra fue expuesta en el parque Gruga de la ciudad, dentro de la laguna, y fue recibida con gran aceptación por los visitantes (Allende-Blin 2017: 102). Durante la última década destaca su colaboración con el Ensemble E-Mex de Essen, quienes en 2016 produjeron un CD con obras de Allende-Blin, el que contiene además dos extensas entrevistas autobiográficas con Allende-Blin y Zacher. La flautista Evelin Degen y el organista y musicólogo Matthias Geuting, integrantes de este círculo de colaboración y amistad, visitaron Chile en agosto de 2019 presentando *Message fragile* para flauta (2014, O-74) y *Coral de Caracola* para órgano (O-40)<sup>16</sup>.

En general, la trayectoria personal y artística entre Allende-Blin y Zacher fue de un recíproco intercambio, que Allende-Blin designa como un “diálogo continuo”, pese a que cada uno tenía su propio estilo e intereses, si bien ambos parten, como compositores, de la serialización de los doce tonos del total cromático. Yendo a las diferencias esenciales, Allende-Blin me comenta que Zacher, como organista, venía del mundo del contrapunto y las formas del barroco, del uso de las cuartas y quintas características también de Hindemith. Allende-Blin, por su parte, encuentra sus primeras influencias en Skrjabin y su “acorde místico”, privilegiando el uso de terceras mayores, menores, disminuidas y aumentadas, ampliando las tríadas con notas agregadas. Además, frecuentemente privilegia la serie de todos los intervalos (*Allintervallreihe*). Si bien ambos se adentraron en el método dodecafónico de manera autodidacta y paralela, en el caso de Allende-Blin por medio de los libros de René Leibowitz y el estudio de partituras, el mundo sonoro de Zacher estaría más cercano a los intervalos perfectos, mientras que el de Allende-Blin sería heredero de la música francesa del siglo XIX y XX, de Debussy, Ravel, de Skrjabin y finalmente de Anton Webern (Allende-Blin 2019b).

<sup>16</sup> La primera en la Iglesia Luterana El Redentor el 11 de agosto; la segunda el 29 de agosto en la Iglesia San Ignacio.

Gerd Zacher fue sin duda uno de los mejores conocedores de la obra musical de Allende-Blin. En un trabajo publicado en audio en el ya mencionado CD del Ensemble E-Mex y que será prontamente publicado en el catálogo de su obra en Alemania, Zacher destacaba diversos aspectos de la poética de Allende-Blin. Entre ellos el uso provocador de largas pausas que enfrentarían a los auditores con reacciones que van desde la rabia hasta el miedo, el diálogo constante entre lo audible y lo inaudible, el uso de largos tonos y notas pedal, además del trabajo en torno a sonidos “quebrados”<sup>17</sup>. Una obra que extiende al máximo las posibilidades del uso de las pausas y el silencio es *Zeitspanne* (1974, O-22) para piano. En otro texto dedicado a *Mein blaues Klavier* (Zacher 2002)<sup>18</sup>, el organista reconstruye con simpatía la historia de las interpretaciones de esta obra. Dentro de ello destaca que el uso del órgano con una intensidad menor de aire lleva a que todo suene como emitido desde la distancia, desde un tiempo lejano, suspirando, ahogándose, apagándose paulatinamente. El organillo, para el que la indicación del prefacio indica elegir alguna pieza de su repertorio y tocarla con movimientos aperiódicos y pausados, deteniéndose inmediatamente si es que la obra musical reproducida se vuelve reconocible, ha sido un protagonista cambiante en esta obra. Para su estreno en Hamburgo, el mismo Allende-Blin interpretó el organillo, el que arrendaron en una tienda del barrio alternativo de Sankt Pauli. El pastor Hobert habría guardado con orgullo la boleta donde se consignaba el transporte en taxi de un organillo a su iglesia. En sucesivas interpretaciones, contaron con organillos arrendados a intérpretes callejeros (en Essen y Varsovia), a coleccionistas (en Stuttgart), mientras que en 1973, en Francia, contaron con un organillo de la revolución francesa, cuya mecánica antigua chirriaba al ser utilizado, potenciando aún más el contraste entre ambos instrumentos que se pide en la partitura. En Darmstadt, emblemática ciudad de la vanguardia, el organillo conseguido en 1972 se arrendaba para matrimonios y fiestas, mientras que en 1980, en el palacio de Charlottenburg de Berlín, el organillo dejaría claramente de manifiesto su procedencia humilde y callejera, en contraste con la aristocrática locación. El diálogo entre el gran órgano de iglesia y el organillo, su pariente pobre, constituye para Zacher uno de los aspectos centrales de esta pieza y cuestiona la posición social del órgano como instrumento de extremos: cercano a la bóveda de una gran iglesia o en medio de un mercado popular, el órgano parece no tener cabida en una situación social intermedia, como la tendría por ejemplo el piano. En *Mein blaues Klavier*, el órgano y el organillo juegan a intercambiar sus roles, pasando el gran órgano a emitir una sola nota, aguda y chirriante, mientras que el organillo se vuelve experimental en su uso asimétrico, pausado y extrañado de las melodías previamente archivadas en él.

Allende-Blin está de acuerdo en esta interpretación, donde el extrañamiento, el sacar de contexto, hace visible y cuestiona justamente el contexto original. Como último instrumento, en la sección final de la pieza el organista debe tocar un trompe. Su idea fue terminar la obra con un recurso que hiciera audible la propia respiración del organista. A mi pregunta por la elección de este instrumento y una eventual alusión a la cultura mapuche, me dice que no tuvo eso en mente. La idea era elegir un instrumento que llevara a una sonoridad sorpresiva; una flauta, por ejemplo, hubiera sido demasiado banal (Allende-Blin 2019a).

<sup>17</sup> Zacher, “Das Unsägliche in der Musik von Juan Allende-Blin” (2012), en Funtenberger [en prensa].

<sup>18</sup> Este texto fue escrito en 1995, pero fue publicado recién en 2002.

### 3. APUNTES SOBRE LA VANGUARDIA MUSICAL DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Que *Mein blaues Klavier* haya sido interpretado en Darmstadt en 1972 no es un dato menor. Desde inicios de la década de 1950, Allende-Blin y Zacher visitaron los Cursos de Verano de Música Contemporánea en esta ciudad, los que fueron determinantes para la constitución de una vanguardia musical de posguerra. En ellos participaron músicos y compositores de diversos países de Europa y el mundo, siendo Boulez, Karlheinz Stockhausen y Luigi Nono algunos de los expositores en la etapa temprana de los cursos. Como ya mencioné, Allende-Blin llegó a Europa portando conocimientos e interés por las tendencias de la modernidad, las que no encontró a su llegada en Alemania Occidental. Efectivamente, en una narrativa condicionada aún por conceptos de centro y periferia, solemos olvidar que la modernidad europea fue desplazada a partir de 1933, por lo que partes de ella se repartieron en diversos países y continentes, también en América Latina. Antes de partir de Chile, entre 1950 y 1951, Allende-Blin había tomado clases de composición con el emigrante holandés Fré Focke, quien fuera alumno de Webern en Viena. Como recuerda Allende-Blin, el mundo de Focke era el de la atonalidad libre, mientras que no se adentraba en sus clases en el método de composición basada en los doce tonos. Efectivamente, Focke compuso sus primeras obras de acuerdo con su personal propuesta de la composición dodecafónica recién a partir de 1954, coincidiendo con un auge en la recepción de la obra de Webern en el círculo de Darmstadt (Allende-Blin 2017: 21-22; Fugellie 2018b).

A los conocimientos en torno de la obra de Franck, Skrjabin, la Escuela de Viena, entre otros, se sumaron en Alemania las visitas a Darmstadt y sus vínculos cercanos con compositores de vanguardia, como por ejemplo Mauricio Kagel, con quien Allende-Blin comparte una biografía similar. Así, Kagel dejó Argentina para radicarse en Colonia paralelamente al traslado de Allende-Blin desde Santiago hacia Hamburgo en 1957. El contacto de Kagel con Allende-Blin y Zacher se inició en Santiago, cuando Kagel visitó de manera privada la capital chilena. La reunión fue intermediada por Juan Carlos Paz, con quien Allende-Blin desde muy joven y hasta su muerte sostuvo una relación epistolar. Zacher por su parte interpretó en Alemania la obra *Galaxia 64* (1964) de Paz. Allende-Blin recuerda muchas celebraciones de fin de año en casa de la familia Kagel, el que coincidía con el cumpleaños de Mauricio (el 24 de diciembre). A su amigo solo recuerda haberle reprochado, como a Michael Gielen, el que vivió su juventud como exiliado en Buenos Aires, el no haber difundido la obra de su primer maestro de composición –Juan Carlos Paz– en Europa, un reproche que puede entenderse desde su propio compromiso por hacer justicia a la obra de compositores admirados. Otra historia de cercanía personal, y que se conecta con su postura política, fue la activa participación de Allende-Blin y Zacher en las protestas internacionales elevadas por el mundo de las artes tras el apresamiento del compositor Isang Yun en 1967 en Seúl. Gracias a sus contactos, Allende-Blin logró sumar una gran cantidad de nombres y donaciones, que aportaron al proceso de liberación de Yun después de tres años en prisión (Allende-Blin 2019a).

Acerca de Ligeti, Boulez, Stockhausen, Kagel, Earl Brown, Morton Feldman y Schnebel, todos contemporáneos suyos, escribió Allende-Blin en un artículo para la *Revista Musical Chilena* publicado en 1970. A rasgos generales, el compositor define a su generación como representante de una retórica antiaristotélica, que ya no buscaría imitar a la realidad. Ligeti exploraría nuevas retóricas por medio del teatro musical imaginario, cuyo escenario se completa en la imaginación del espectador, mientras que Boulez habría buscado una nueva manera de comunicación en obras que evitan un desarrollo dramático tradicional, explorando nuevas maneras de producir contrastes a base de una severa construcción, manifestada en obras como *Structures I* (1951) para dos pianos. En cuanto a Stockhausen,

Allende-Blin destaca sus estudios respecto de los diversos parámetros de la música y la exploración de un tiempo “curvo” en *Zeitmasse* (1955/56). En cambio y en sintonía con su propia poética, el compositor no esconde su crítica hacia *Telemusik* (1966) e *Hymnen* (1966/69) de Stockhausen, “obras pretenciosas y grandilocuentes, que tratan de simular una universalidad y confraternidad que no logra convencer, pues son superficiales, con nexos arbitrarios” (Allende-Blin 1970: 36). En relación con Kagel, destaca sus exploraciones en torno al nuevo teatro instrumental; en Brown y Feldman, su composición refinada, que se niega a abandonar los límites de lo que debiera ser la música. En Schnebel, comenta su intención en superar lo límites entre lo sacro y lo profano. En este texto, Allende-Blin reflexiona también acerca de algunas de sus propias obras, destacando que *Transformations II* (1952, O-7) inicia el movimiento de renovación del órgano en la música contemporánea. También se refiere al tratado transparente en la interrelación de los instrumentos (flauta, arpa, vibráfono, percusión) en *Distances* (1961, O-12), obra que fue utilizada para el ballet *Séquence*, del bailarín y coreógrafo Jean Cébron, amigo personal de Allende-Blin. Cébron, quien fue como Allende-Blin alumno de Focke en Chile y se asentó también en Essen, realizó a su vez la coreografía *Recueil* con la obra para ensamble *Profils* (1964, O-14). Ambos ballets contemporáneos se presentaron en diversas ciudades europeas.

Un recorrido del desarrollo estilístico de Allende-Blin como compositor de la vanguardia podría realizarse profundizando en el ciclo de sus obras tituladas como *Transformations* (O-5, O-7, O-8, O-10, O-44, O-54, O-57, O-75), compuestas para diferentes instrumentos entre 1951 y 2015. Como señala el compositor, el título apunta a la “idea de una variación constante como principio” de la composición, que parte del análisis personal de las *Variationen für Klavier* op. 27 de Webern, que no presenta un tema, sino constantes variaciones del material musical. En estas obras, Allende-Blin privilegia la serie de todos los intervalos (*Allintervallreihe*), la que no se piensa de manera horizontal, sino distribuida espacialmente entre los diversos instrumentos: “La secuencia de los doce tonos es variable, pero el espectro tímbrico es constante” (Allende-Blin 2017: 27 y 31). La variación atemática se realiza a base de transformaciones rítmicas, melódicas, armónicas, sin existir una forma predeterminada. La combinación de los timbres de los diversos instrumentos es cuidadosamente organizada en estas composiciones. Sin duda, el ciclo completo merecería un análisis detallado, que acompañaría el desarrollo del compositor desde el año de su llegada a Alemania hasta el año posterior a la muerte de Gerd Zacher, en cuya memoria se compuso *Transformations VIII*.

#### 4. COLLAGES SONOROS: APUNTES AUTOBIOGRÁFICOS

Latidos del corazón, sonidos del mar y de pájaros. En frases fragmentarias, la voz de Juan Allende-Blin habla en español, francés y alemán: “Érase una vez”, “Mi país natal, se lo tragó el mar”, “desapareció paulatinamente”, “no se encuentra en ninguna parte”. *Rapporte sonore* (1983, O-37) fue realizado por Allende-Blin en el Centre Européen de la ciudad francesa de Metz y posteriormente adquirido por la radio WDR (Westdeutscher Rundfunk) de Colonia, que por iniciativa de Klaus Schöning se constituiría desde fines de la década de 1960 en una emblemática emisora de los radioteatros experimentales. El 23 de septiembre de 2019, Allende-Blin y yo escuchamos juntos esta obra de 33 minutos y 41 segundos de duración, que utiliza una técnica de 16 canales y se construye sobre la base de obras musicales ya registradas y sonidos grabados en el estudio, la que fue distinguida en 1983 con el premio Karl-Sczuka en el marco del prestigioso festival Donaueschinger Musiktage. Ese mismo año, Hanns Stein publicó en español la traducción de un comunicado del premio, el que destacaba el potencial autobiográfico de la obra:

[S]u meta es investigar la historia de su propia vida a través de un recuento de sonidos que envolvían –y envuelven– al músico Allende-Blin. El resultado no es una música descriptiva, son cortas citas musicales, casi girones de recuerdos musicales, realizados cronológicamente, en cinco partes, en forma de collage y mezclados con un alfabeto sonoro propio<sup>19</sup>.

La misma nota reproduce parte del veredicto del jurado del premio, que señalaba: “Son claramente audibles el pasado de una vida vivida y un aislamiento provocado por el exilio. De manera sorpresiva y penetrante la biografía se transforma en historia y en un análisis angustioso de nuestra época”.

En su discurso de entrega del premio en 1983, el musicólogo Hansjörg Pauli corrigió este enunciado del jurado, que describía a Allende-Blin como exiliado. A diez años de iniciada la dictadura militar en Chile, el comunicado tendería a vincular indirectamente a Allende-Blin con los sucesos chilenos después de 1973, ante ello el propio Allende-Blin reaccionó rectificando su relación con Alemania, la que fue leída en la premiación:

Aquí está mi hogar. Mi patria en cambio abarca diversos países e idiomas. Justamente porque me siento en casa aquí, puedo también lamentarme, evocar el país sumergido de mi infancia y constatar que lo he perdido para siempre, y conmigo mis coetáneos. Los que me comprenden, independientemente de su nacionalidad, comparten quizás mi consciente exilio<sup>20</sup>.

La obra se estructura en cinco secciones, tituladas: cuento infantil (*Märchen*), guerra (*Krieg*), mirada hacia afuera (*Ausschau*), viaje (*Reise*), situaciones (*Situationen*). De forma no lineal, el *collage* sonoro va evocando sonidos y músicas vinculadas a cada una de estas etapas autobiográficas, recordando la infancia, las guerras de las décadas de 1930 y 1940, la llegada a Europa en la década de 1950 y la propia trayectoria musical de los últimos 25 años (Schlichting 2002). Recurrentemente escuchamos canciones y *chansons* entrecortadas, que parecieran desaparecer justo antes de que podamos reconocerlas. Voces de cantantes carismáticos en distintos idiomas entonan breves fragmentos de alegres canciones provenientes de registros históricos, con acompañamiento de piano y de orquestas de sonoridad brillante. Esta técnica de fragmentación es análoga a la interpretación del organillo en *Mein blaues Klavier*, ya que en ambos casos las melodías previamente grabadas se presentan entrecortadas, apareciendo y desapareciendo en secuencias asimétricas y sorpresivas. En el *collage* sonoro se trabaja también el extrañamiento alterando la velocidad del material grabado. Claramente reconocible es la voz de Pablo Neruda, que en la sección “guerra” recita versos del poema “Explico algunas cosas” de *España en el corazón* (1937), el que evoca la Guerra Civil Española: “Federico, te acuerdas, debajo de la tierra”, “Venid a ver la sangre por las calles”. En las siguientes secciones aparecen sonidos de obras de Allende-Blin y obras ajenas, predominando en algunos momentos la sonoridad del órgano. Como parte de la última sección, se menciona también a Salvador Allende.

<sup>19</sup> Traducido del *Süddeutsche Zeitung* por Stein 1983: 99.

<sup>20</sup> “Hier ist mei Zuhause. Meine Heimat dagegen umfasst viele Länder und Sprachen. Gerade weil ich mich hier zuhause fühle, darf ich auch jammern, darf ich das versunkene Land meiner Kindheit evozieren und feststellen, dass es für immer mir verloren ging, und mit mir meinen Altersgenossen. Diejenigen, die mich verstehen, gleichgültig welche Nationalität sie besitzen, teilen vielleicht doch mein bewusstes Exil”. Pauli 1983: 47. Traducción de la autora.

Después de nuestra audición, Allende-Blin me comenta que la lapidaria imagen de su país natal hundiéndose en el mar evoca su impresión al leer *Tejas verdes* (1974), de Hernán Valdés, que tempranamente denunció la barbarie de la represión de la dictadura chilena. Mientras Pinochet estuvo en el poder, Allende-Blin no quiso viajar a Chile, por lo que su vivencia de este período de la historia chilena reciente fue desde la distancia. En su forma particular de evocar experiencias, algunas vividas directa y otras indirectamente, concuerdo con la definición de Hansjörg Pauli, que designa esta obra como un ejercicio de memoria individual y colectiva. Ella se presenta como política no solamente por su contenido de denuncia, sino también desde su forma de trabajar con el material grabado, fragmentándolo en una búsqueda experimental que rompe con las convenciones de una escucha tradicional (Pauli 1983). Se podría agregar que la presentación de canciones y otras músicas como temas rotos, fragmentarios, es análoga a la desintegración y destrucción de culturas musicales completas a causa de la violencia política del siglo XX.

Ya que su autobiografía se presenta en tres idiomas, con fragmentos de músicas y voces provenientes de diversos lugares de la historia cultural contemporánea, en nuestra conversación le pregunto si se ve a sí mismo como a un “ciudadano del mundo” o un “cosmopolita”, a lo que me responde:

Yo diría: Uno se da cuenta de que nací en Chile. Nunca he renegado de eso. Pero vivimos en un mundo, en el que tú te subes a un artefacto (avión) y puedes llegar rápido hasta aquí, por Brasil, o quizás eliges llegar a través de Canadá, qué se yo. Estamos todos en este pequeño planeta, somos una unidad, y estamos también en contacto con la Luna; podemos localizar con precisión objetos que se encuentran a miles de miles de años luz de nosotros. Es tan absurdo tener que decir: este es alemán, este es francés, este es chileno, o como sea. El cambio climático nos está afectando a todos, independientemente de que los bosques ardan en el Amazonas o en Siberia. Me parece ridículo que sigamos teniendo estas separaciones (Allende-Blin 2019b, traducción de la autora).

Sin duda, el género de *collage* sonoro es adecuado para reunir fuentes sonoras de diferentes procedencias culturales, al presentarse como un formato que acoge con flexibilidad una simultaneidad de fuentes. Este concepto (“*collage* sonoro”) es de la autoría de Allende-Blin, quien de esta manera hace una distinción entre su particular manera de trabajar con cinta magnética, la que sería distinta a, por ejemplo, los radioteatros experimentales de Kagel o las obras radicalmente concebidas desde el azar de Cage:

Desde los años 60 comencé a trabajar con grabaciones en cinta magnética con la idea de realizar ‘collages sonoros’, tal como Picasso o Braque en las artes plásticas donde hay cuadros con trozos de diario junto a formas geométricas pintadas al óleo, un boleto de tranvía o un trozo de madera pueden aparecer igualmente como elementos de la composición del cuadro.<sup>21</sup>

Con estos procedimientos ha realizado alrededor de una docena de obras, que comprende junto con *Rapport sonore*, *Synthèses radiophoniques* (1980, O-33), *Muttersprachlos* (1985, O-41), *Au bord des espaces* (1990/91, O-48), *Palimpsest* (1993, O-49), *Letztes Geleit – zwei Briefe von Hanns Stein* (1995, O-52), *Die Farben der Musik des Meeres* (1997, O-53), *Nachtgesänge* (2000, O-55), *Gegenträume* (2003, O-58), *Wunde am Ende der Zeit* (2004, O-59), *Wandlungen* (2005,

<sup>21</sup> Allende-Blin 2018a: 152. Véase también Allende-Blin 2018b: 159.

O-60) y *Traumräume* (2007, O-66)<sup>22</sup>. Rasgos de un relato autobiográfico aparecen en otros *collages* sonoros, por ejemplo en *Gegenträume*, en el que Allende-Blin evoca su impresión al haber escuchado con su madre el radioteatro *La guerra de los mundos* (1938) de Orson Welles, el que como es sabido provocó gran alarma en auditores desprevenidos. Allende-Blin evoca en esta obra, que también escuchamos juntos, la historia de su abuelo Juan Rafael Allende, entrelazada con el conflicto político en torno al presidente José Manuel Balmaceda y la vida del poeta Jacob van Hoddis. En este *collage* sonoro, a diferencia de *Rapport sonore*, pero correspondiendo al procedimiento usado en la mayoría de sus trabajos en este género, Allende-Blin compuso el material musical, grabando las obras musicales por separado. El material cuidadosamente compuesto y grabado fue luego montado con cierta libertad en el estudio, logrando así un balance entre una composición estricta y un montaje flexible. Las obras instrumentales de un mismo *collage* son construidas a base de una misma serie dodecafónica, privilegiándose la serie de todos los intervalos. Allende-Blin entiende el material musical instrumental como portador de contenidos profundos, vinculados a la temática de las obras, por lo que en sus montajes no le ha preocupado que algunas de las palabras grabadas quedaran tapadas por otros sonidos, lo que no afectaría el entendimiento de su contenido profundo (Allende-Blin 2019b).

Como último *collage* sonoro escuchamos *Letztes Geleit*, basado en dos cartas de Hanns Stein, dirigidas a Allende-Blin tras la muerte de Erich Honecker en Santiago. Stein, que vivió entre 1973 y 1980 exiliado en la RDA, asistió el 30 de mayo de 1994 al funeral del controvertido exlíder en el Cementerio General de Chile en Recoleta, Santiago, viéndose involuntariamente envuelto en la tarea de cargar su ataúd. Al ser Allende-Blin invitado a producir una obra en torno a la caída del Muro de Berlín para la NDR, eligió estas cartas de su amigo, las que fueron grabadas por el mismo Stein para el *collage*. Esto se combina con música grabada y la lectura de noticias de la prensa alemana, contemporáneas a la muerte de Honecker, motivando una reflexión profunda respecto de la Alemania recientemente unificada, en la que una ideología liberal convivía con la memoria de la larga dictadura socialista y con una ideología nazi aún latente en algunos sectores de la población. Por ser el país que acogió a Honecker tras la caída del Muro, esta historia se entrelaza con la historia de Chile. Concluyendo la conversación acerca de los *collages* sonoros, Allende-Blin afirma que estos trabajos nacen desde una memoria colectiva, de la que él filtra su memoria individual, combinando memorias de tiempos y espacios distintos, pero que presentan temáticas y vivencias en común. En este sentido, la lectura de los textos de Maurice Halbwachs, quien acuñó el concepto de la memoria colectiva<sup>23</sup>, habría venido a confirmar el camino recorrido por él con los *collages* sonoros.

Durante la segunda mitad del siglo XX, la radio fue un importante mecenas de los compositores contemporáneos. Los lugares de producción de los *collages* sonoros de Allende-Blin fueron cambiando en la medida en que las emisoras estuvieron dispuestas a hacer encargos. Mientras que la WDR de Colonia fue primordial para la mayoría de estas obras, desde 2000 figura el Südwestrundfunk (SWR) de Baden-Baden como lugar de producción. La composición de *collages* sonoros termina para Allende-Blin en la primera década del siglo XXI, coincidiendo con que las grandes emisoras han dejado de financiar este tipo

<sup>22</sup> Una rápida revisión del catálogo de Allende-Blin, contenido en este mismo número de *RMCh*, dejará de manifiesto que las procedencias de los textos e ideas de estas obras son de diversas procedencias nacionales.

<sup>23</sup> Maurice Halbwachs murió en el campo de concentración de Buchenwald, Alemania, en 1945. Su trabajo *La mémoire collective* fue publicado póstumamente en 1950 y ha sido determinante para el desarrollo de los estudios sobre la memoria.

de formatos. Sus *collages* sonoros se encuentran en el archivo radial alemán (Deutsches Rundfunkarchiv, DRA), aunque sería esperable que fueran publicados como CD para su mejor distribución. Para esto sería necesario adquirir los derechos de autor, en posesión actual de las emisoras que los encargaron (Allende-Blin 2019b).

Tras el fin de la dictadura en Chile, Allende-Blin volvió a viajar al país, destacando su visita en 1992 como parte de una gira con el prestigioso Ensemble Modern bajo la dirección de Arturo Tamayo, a Santiago y Buenos Aires. En los cuatro conciertos realizados entre 27 de junio y el 2 de julio de 1992 en el Goethe-Institut Santiago, se interpretaron obras de Allende-Blin (*Déchirure*, 1981, O-35; *Silence interrompus*, 1968, O-17; *Réquiem para un perro*, 1981, O-34) y de Pedro Humberto Allende (*Seis estudios para piano*, 1920/29), pero también de Anton Webern, René Leibowitz y Fré Focke, y de contemporáneos de Allende-Blin, como Helmut Lachenmann, György Kurtág, Iannis Xenakis, Nono, Stockhausen, Ligeti y otros. Igualmente figuraron en la programación el quinteto *Dédalus* (1950) de Juan Carlos Paz y un *Cuarteto de cuerdas* (1953) de Erich Itor Kahn, con el que, como mencioné, Allende-Blin realizó una intensa investigación. Junto con los conciertos, Allende-Blin ofreció tres talleres dedicados al género del *collage* sonoro en la Sala Isidora Zegers de la Universidad de Chile: *Sobre Rapport sonore* (el 27 de junio), *Muttersprachlos* (el 30 de junio) y *Au bord des espaces* (el 2 de julio). A esto se sumó una charla concerniente a su lenguaje musical con la presentación de *Rapport sonore* en el Instituto de Música de la Universidad Católica de Valparaíso<sup>24</sup>. En el fondo documental de la Agrupación Musical Anacrusa, que fue coorganizadora de los talleres, se conservan fotografías de Allende-Blin junto con Fernando García, Cirilo Vila, Eduardo Cáceres y otros compositores. Si bien después de esta estadía las siguientes visitas han sido esporádicas, Allende-Blin mantiene lazos con algunos colegas, de los que destaca, en las fotografías que miramos en mi computador, su larga amistad con García, de quien declara además admirar su obra orquestal (Allende-Blin 2019b).

En sus recuerdos, la visita de 2017 está naturalmente mucho más presente. Dentro de ella destaca la positiva impresión que tuvo al ver mucho público joven en los conciertos, aludiendo posiblemente a un encuentro realizado previamente al ensayo general del concierto del 8 y 9 de septiembre de 2017, en el Teatro de la Universidad de Chile. De este encuentro participaron jóvenes de la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles (FOJI), el Liceo Experimental Artístico (LEA), el Instituto Artístico de Estudios Secundarios de la Universidad de Chile (ISUCH) y la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, entre otras instituciones de educación musical. Esta generación abierta y que lo abordó sin timidez con comentarios y preguntas, le dejó una positiva impresión (Allende-Blin 2019a). Durante esta visita Allende-Blin fue incorporado como Miembro Honorario de la Academia Chilena de Bellas Artes, distinguido por el rector Ennio Vivaldi con la Medalla Rectoral de la Universidad de Chile y por Ernesto Ottone, entonces Ministro de Cultura, con la Orden al Mérito Pablo Neruda. En el marco de los conciertos Thomas Günther interpretó sus *Transformations IV* (1960, O-10) y *Zeitspanne* (1974, O-22) el 5 de septiembre; el 8 y 9 de septiembre la Orquesta Sinfónica Nacional de Chile interpretó la reconstrucción de *La Chute de la Maison Usher* (Debussy / Allende-Blin) y *Transformations I* (1951, O-5). El 12 de septiembre, en el Instituto de Chile, se interpretaron *Dos poemas* (1948, O-2), *Tres canciones de Rilke* (1951, O-4), *Erinnerung an...* (1977, O-23) y *Zwei politische Chansons* (1954, O-9).

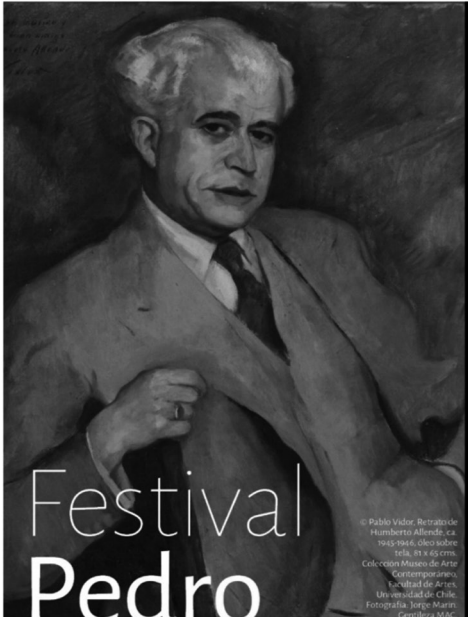
Concluyendo estas menciones de los vínculos de Allende-Blin con su país natal, retornamos al reconocimiento con el Premio Nacional de Artes Musicales. Sin duda, debe haber sido más fácil escribir acerca del primer galardonado con este premio, su tío

<sup>24</sup> Informaciones del programa *Ensemble Modern*, Goethe-Institut Santiago, Goethe-Institut Buenos Aires, sin fecha. Fondo documental Anacrusa, Biblioteca Nacional de Chile.

Pedro Humberto Allende en 1945, que del sobrino radicado hace más de seis décadas en Alemania. Incluso sin adentrarse en la obra de Allende Sarón en profundidad, es sabido que esta contiene elementos suficientes como para hacerla parte de una construcción de lo nacional, si bien Allende-Blin comienza un artículo acerca de su tío afirmando: “Querer reducir la obra de Pedro Humberto Allende a un nacionalismo musical es desconocer su personalidad” (Allende-Blin 2002: 77). Para Allende-Blin, su tío no solamente demostró interés por la cultura local; también fue un heredero de la música europea del siglo XIX, fue hijo de una francesa y fue un compositor que vivió gran parte de su vida en la época previa a la Guerra Civil Española y al Holocausto, ajeno a la dictadura militar de 1973. Tal vez por eso, reflexionaba Allende-Blin en nuestra primera entrevista, su obra irradie un optimismo, una mirada amable que busca integrar a la cultura local en las posibilidades de la modernidad, en la que Allende-Blin simplemente no podría haber creído. Por eso, el llamado telefónico de la Ministra de Cultura, Consuelo Valdés, llegó de manera totalmente inesperada a su departamento en Essen. Luego de felicitarlo por haber recibido el premio, la ministra anunció que el jurado lo felicitaría también telefónicamente. Entre una y otra llamada, Allende-Blin asimiló lentamente la noticia, honrado y agradecido, y también aliviado, ya que él y Zacher no oficializaron su relación, por lo que una pensión de viudez le ha sido negada por el Estado alemán (Allende-Blin 2019a). La ceremonia de premiación se realizó el pasado 28 de octubre de 2019 en la Embajada de Chile en Berlín. El premio le fue entregado por la embajadora Cecilia Mackenna y entre los presentes se contaron reconocidas figuras de la vida musical alemana, entre ellas Ulrich Eckhardt, quien fuera Intendente de los Berliner Festspiele, para los que Allende-Blin realizó variadas curatorías mencionadas en este artículo, el musicólogo y experto en la música del siglo XX Hermann Danuser y el director del archivo de la Akademie der Künste (AdK), Werner Grünzweig<sup>25</sup>.

Justamente en el archivo de música de la AdK en Berlín se conserva el archivo personal de Juan Allende-Blin y Gerd Zacher, el que contiene partituras, cartas y otros documentos relevantes. Este archivo, recientemente donado, viene a dialogar con otros fondos documentales relevantes para la historia musical chilena preservados en la AdK, como lo son el archivo de Hans Helfritz, de Fré Focke y de León Schidlowsky, pero también el de Hermann Scherchen, con documentos de sus viajes y relaciones con Chile. Ya que junto con los compositores del siglo XX, el archivo musical de la AdK también tiene como focos la historia del exilio musical motivado por el nazismo, el círculo de alumnos de Arnold Schönberg y la historia de la *chanson* de la década de 1920, en este archivo, la figura de Allende-Blin como compositor dialogará con su otra e importante faceta como cronista de la historia cultural de la modernidad musical. Dentro de sus actuales proyectos, los que no cesan a sus casi 92 años de edad, el compositor ha estado realizando averiguaciones acerca de potenciales donantes para un nuevo órgano, el que sería entregado a alguna institución chilena. Allende-Blin manifiesta que le gustaría de esta manera apoyar a los intérpretes de este complejo instrumento en Chile. Además, esto permitiría dar a conocer sus propias obras para órgano en su país natal (Allende-Blin 2019b).

<sup>25</sup> Informaciones proporcionadas por el compositor los días 20 y 24 de noviembre de 2019 por medio de correo electrónico, e incorporadas en el presente artículo durante su proceso de edición.



© Pablo Vidar. Retrato de Humberto Allende, ca. 1945-1946, óleo sobre tela, 111 x 69 cm. Colección Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Fotografía: Jorge Maier, Gentileza MAC.

# Festival Pedro Humberto Allende

Organizado por la Fundación Pedro Humberto Allende, con la colaboración de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, el Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile, la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile y la Asociación Nacional de Compositores, junto con el patrocinio de:

UNIVERSIDAD DE CHILE

GOETHE INSTITUT

Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen

Embajada de Chile

## 4 al 12 de Septiembre 2017

**PROGRAMA**

**Lunes 4 – 18.30 hrs. / Biblioteca Nacional, Sala Escilla**  
Inauguración del Festival por Eduardo Humeres Allende, Presidente de la Fundación Pedro Humberto Allende.  
**Charla magistral de Juan Allende-Blin**  
Entrada liberada

**Martes 5 – 18.30 hrs. / Biblioteca Nacional, Sala América**  
Recital de piano de Thomas Günther (Alemania), con las siguientes obras y comentarios de Juan Allende-Blin:  
**Juan Allende-Blin** *Transformation IV* (1961)  
**Nikolaj Obouchov** *Les astrales parlent* (1915)  
*La paix pour les réconciliés* (1948)  
**Arthur Lourié** *Quatre Poèmes op.10* (1912):  
- *Spleen* - *Caprices* - *Autoportrait* - *Ironies*  
**Ivan Wyschnegradsky** *Étude sur le carré magique sonore* (1957)  
**Arthur Lourié** *Formes en l'air* (1913) I - III  
**Nikolai Roslavetz** *Deux composition* (1915):  
- *Quasi Prélude* - *Quasi Poème*  
**Juan Allende-Blin** *Zeitspanne* (1974)  
**Alexander Mosolov** *Deux Nocturnes op.15* (1925)  
Entrada liberada

**Encuentro Nacional de Compositores / Biblioteca Nacional, Sala Escilla**  
En el marco del Festival Pedro Humberto Allende, la Asociación Nacional de Compositores ha organizado un Encuentro Nacional.  
**Miércoles 6 – 19.00 hrs.**  
Conversación abierta con Juan Allende-Blin

**Miércoles 6 – 18.30 hrs.**  
Mesa de conversación acerca de *La enseñanza de la composición en Chile*, que se vincula con la labor de Pedro Humberto Allende como maestro de composición. La Mesa de conversación está conformada por los siguientes compositores: Antonio Carvallo (Presidente de la Asociación Nacional de Compositores) / Pablo Aranda / Eduardo Cáceres / Alejandro Guareño / Alocha Solovera / Gabriel Matthey (moderador)  
Entrada liberada

**Viernes 8 y sábado 9 – 19.30 hrs. / Teatro Universidad de Chile**  
Concierto con la Orquesta Sinfónica Nacional de Chile  
Director: Juan Pablo Izquierdo (Chile)  
Otorgamiento a Juan Allende-Blin de la Medalla Rectoral Universidad de Chile y de la Orden al Mérito Pablo Neruda.  
**Pedro Humberto Allende** *Concierto Sinfónico para violonchelo y orquesta* (1915)  
Solista: Sebastián Escobar, violonchelo (Chile)  
**Juan Allende-Blin** *Transformations I para piano solista, vientos y percusión* (1951) (estreno en Chile)  
Solista: Thomas Günther, piano (Alemania)  
**Claude Debussy / Juan Allende-Blin** *La Chute de la Maison Usher* (estreno en Chile)  
Solistas: Patricia Cifuentes, soprano – Héctor Calderón, tenor – Javier Arrey, baritono – Matías Moncada, bajo  
Entrada Liberada / Cupos limitados

**Martes 12 – 19.00 hrs. / Instituto de Chile, Salón de Honor**  
(Almirante Montt N° 454)  
Otorgamiento a Juan Allende-Blin de la calidad de Miembro Honorario de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile.  
Concierto de Cámara.  
**Pedro Humberto Allende** *Canciones infantiles para voz y piano* (1926)  
*Estudios para piano* (1922–1926)  
*Selección de Doce tonadas de carácter popular chileno para piano* (1918–1922)  
**Juan Allende-Blin** *Dos poemas para soprano y piano* (1947–1948):  
- *Mi desamparo* (Miguel Ángel Cruchaga Santa María)  
- *Jardín* (Victor Castro)  
*Drei Rilke Lieder para soprano y piano* (1951)  
*Erinnerung an...* (Bertolt Brecht) *para tenor y piano* (1977)  
*Zwei Politische Chansons (Bertolt Brecht)* *para tenor y piano* (1954–1960)  
Solistas: Cecilia Barrientos, soprano – Héctor Calderón, tenor – Matías Moncada, bajo – Svetlana Kotova, piano  
Entrada liberada

Imagen 1: Programa del Festival Pedro Humberto Allende, 2017.



Imagen 2: Juan Allende-Blin recibe el Premio Nacional de Artes Musicales 2018 en la Embajada de Chile en Berlín, 28 de octubre de 2019.

## BIBLIOGRAFÍA

ALLENDE-BLIN, JUAN

- 1970 "Algunos aspectos de la música actual: panorama y retrospectiva". *Revista Musical Chilena*, XXIV/110, pp. 33-38.
- 1980 "Arnold Schönberg und die Kabbala – Versuch einer Annäherung". *Arnold Schönberg. Musik-Konzepte Sonderband*. Editado por Heinz-Klaus Metzger y Rainer Riehn, pp. 117-145.
- 1994 "Erich Itor Kahn". *Musik-Konzepte*, 85, pp. 3-104.
- 1995 "En busca del Debussy perdido". *Revista Musical Chilena*, XLIX/184, pp. 11-37.
- 2002 "Pedro Humberto Allende Sarón. Algunos aspectos característicos de su obra". *Revista Musical Chilena*, LVI/197, pp. 77-80.
- 2017 *Immer auch ein politischer Impuls: Juan Allende-Blin im Gespräch mit Christian Esch und Frank Schneider*. Altenburg: Kamprad.
- 2018a "Conferencia magistral" (4/9/2017). *Revista Musical Chilena*, LXXXII/230, pp. 147-153.
- 2018b "Discurso de Incorporación a la Academia Chilena de Bellas Artes" (12/9/2017). *Revista Musical Chilena*, LXXXII/230, pp. 159-162.
- 2019a Entrevista con Daniela Fugellie, Essen, Alemania, 22 de septiembre.
- 2019b Entrevista con Daniela Fugellie, Essen, Alemania, 23 de septiembre.
- s/f "Gerd Zacher in Chile. 1954-1957", manuscrito, 3 pp.

ALLENDE-BLIN, JUAN (ED.)

1993 *Musiktradition im Exil. Zurück aus dem Vergessen*. Colonia: Bund-Verlag.

FRICKE, STEFAN Y WERNER KLÜPPELHOLZ (EDS.)

2002 *Juan Allende-Blin. Ein Leben aus Erinnerung und Utopie*, Saarbrücken: Pfau.

FUGELLIE, DANIELA (ED.)

2018a “Festival Pedro Humberto Allende, 4 al 12 de septiembre de 2017”. *Revista Musical Chilena*, LXXXII/ 230, pp. 146-162.

FUGELLIE, DANIELA

2018b “Musiker unserer Zeit”. *Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika*. Munich: text+kritik.

FUNTENBERGER, VERENA (ED.)

[en prensa] *Juan Allende-Blin. Komponist und Musikchronist. Verzeichnis der Werke, Tonträger, Rundfunkproduktionen, Texte*. Essen: Gravis.

GÜNTHER, THOMAS

2002 “Transformationen eines Instruments. Juan Allende-Blin und das Klavier”. *Juan Allende-Blin. Ein Leben aus Erinnerung und Utopie*. Editado por Stefan Fricke y Werner Klüppelholz, Saarbrücken: Pfau, pp. 163-181.

GROSCH, NILS

2008 “Hans Helfritz in Chile. Skizze einer südamerikanischen Exilbiografie”. *Jahrbuch Exilforschung*, 26, pp. 126-148.

HINCK, WALTER

2000 *Stationen der deutschen Lyrik. Von Luther bis in die Gegenwart – 100 Gedichte mit Interpretationen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

KLÜPPELHOLZ, WERNER

2002 “Neues erfinden, Altes erinnern. Der Komponist und Kunstchronik Juan Allende-Blin”. *Juan Allende-Blin. Ein Leben aus Erinnerung und Utopie*. Editado por Stefan Fricke y Werner Klüppelholz, Saarbrücken: Pfau, pp. 159-162.

MADRID, ALEJANDRO

2018 “En busca de Tania León: re-evaluando el género de la biografía musical”. Conferencia inédita en el marco del proyecto Fondecyt de Iniciación 11170844 (16/8/2018), Instituto de Música, Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile.

MERINO, LUIS

2016 “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: *La voz de las calles* para orquesta (1920) y las *Doce tonadas de carácter popular chileno* para piano (1918-1922)”. *Neuma*, IX/2, pp. 13-43.

2018 “Discurso de recepción de Juan Allende-Blin como Miembro Honorario de la Academia Chilena de Bellas Artes” (12/9/2017). *Revista Musical Chilena*, LXXXII/230, pp. 154-159.

PARTY, DANIEL

2019 “Homofobia y la Nueva Canción Chilena”. *El Oído Pensante*, VII/2, pp. 42-63.

PAULI, HANSJÖRG

1983 “Zu Allende-Blins ‘Rapport sonore. Relato sonoro. Klangbericht’”. *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, 2, pp. 46-47.

SCHLICHTING, HANS BURKHARD

2002 “Der Archäologie der ars Acustica. Juan Allende-Blin und das Hörspiel”. *Juan Allende-Blin. Ein Leben aus Erinnerung und Utopie*. Editado por Stefan Fricke y Werner Klüppelholz, Saarbrücken: Pfau, pp. 182-202.

STEIN, HANNS

1983 “Una biografía en forma de cuadro sonoro: El premio Karl-Sczuka 1983 para Juan Allende-Blin”. *Revista Musical Chilena*, XXXVII/160, p. 99.

2002 “Vier Uraufführungen”. *Juan Allende-Blin. Ein Leben aus Erinnerung und Utopie*. Editado por Stefan Frickey Werner Klüppelholz, Saarbrücken: Pfau, pp. 239-241.

Zacher, Gerd

2002 “Die atmende Orgel. Über *Sons brisés* von Juan Allende-Blin”. *Juan Allende-Blin. Ein Leben aus Erinnerung und Utopie*. Editado por Stefan Fricke y Werner Klüppelholz, Saarbrücken: Pfau, pp. 242-268.

2014 “Dialog zwischen Orgel und Leierkasten. ‘Mein blaues Klavier’ von Juan Allende-Blin”. *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, 142, pp. 44-46.

Fonografía y partituras

ALLENDE-BLIN, JUAN

1979. *Mein blaues Klavier* (1969/70). Partitura, París: Editions Jobert.

E-MEX ENSEMBLE

2016. *Juan Allende-Blin und das Ensemble*, CD triple, Cybele Records

GÜNTHER, THOMAS

2003. *Die Klaviermusik von Juan Allende-Blin*, CD, Cybele Records.

ZACHER, GERD

2005. *Die Orgelmusik von Juan Allende-Blin*, CD, Cybele Records.