



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## El repertorio lírico en la República de Chile durante los siglos XIX y XX como paradigma de la influencia europea en la creación lírica latinoamericana

María Luz Martínez Farias



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- Compartitqual 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - Compartitqual 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0. Spain License.**



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

Universitat de Barcelona  
Facultat de Geografia i Història  
Departament d'Història de l'Art

El repertorio lírico en la  
República de Chile durante los siglos  
XIX y XX como paradigma de la influencia  
europea en la creación lírica  
latinoamericana

Doctoranda  
María Luz MARTÍNEZ FARIAS

Director  
Dr. Xosé AVIÑO A

Barcelona 2017





# ÍNDICE

<b>0. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>17</b>
0.1. EL ENTORNO MUSICAL CHILENO .....	20
0.2. METODOLOGÍA .....	24
0.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	27
<b>1. DESARROLLO DE LAS ARTES MUSICALES EN EL CHILE REPUBLICANO .31</b>	
1.1. CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO .....	31
1.2. EL CASO DE CHILE .....	32
1.3. EL PROCESO REPUBLICANO .....	33
1.3.1. <i>La Patria vieja</i> .....	33
1.3.2. <i>La Reconquista</i> .....	34
1.3.3. <i>Patria Nueva</i> .....	35
1.3.4. <i>Declaración de Independencia</i> .....	35
1.4. PERÍODO ENTRE 1830 Y 1840.....	36
1.4.1. <i>El Fenómeno Liberal</i> .....	37
1.4.2. <i>Término del período Liberal</i> .....	39
1.5. SIGLO XX.....	44
1.5.1. <i>Orígenes de la música institucionalizada en Chile</i> .....	49
1.5.2. <i>EL grupo de los Diez: La vanguardia de la música a principios del siglo XX</i> .....	52
1.5.3. <i>La Sociedad Bach: Observadores críticos del ambiente musical</i> .....	54
1.5.4. <i>La revista Marsyas: Antecesora de la Revista Musical Chilena</i> .....	61
1.5.5. <i>La Revista Musical Chilena: Estabilidad musicológica hasta nuestros días. ...</i>	65
<b>2. PUBLICACIONES PERIÓDICAS MUSICALES.....77</b>	
2.1. SEMANARIO MUSICAL (1852).....	77
2.2. PERIÓDICO SEMANAL BELLAS ARTES (1869) .....	80
2.3. REVISTA LOS DIEZ (1916-1917) .....	82
2.4. REVISTA MÚSICA (1920-1924) .....	85
2.5. REVISTA MARSYAS (1927-1928).....	94
2.6. REVISTA AULOS (1932-1934).....	96
2.7. REVISTA DE ARTE (1934-1936) .....	98
2.8. REVISTA <i>RESONANCIAS</i> (1997-).....	101
2.9. REVISTA MUSICAL CHILENA (1945-) .....	102
2.9.1. <i>Relación de obras escritas para voz solista de compositores chilenos ejecutadas entre 1945 y 2016 según consta en los apartados afines a la creación nacional y difusión de la Revista Musical Chilena.</i> .....	103
2.9.2. <i>Intérpretes de música vocal chilena mencionados en la Revista Musical Chilena entre 1945 y el primer semestre de 2016.</i> .....	210
2.9.3. <i>Óperas chilenas mencionadas en la Revista Musical Chilena entre 1946 y el primer semestre de 2016.</i> .....	224
<b>3. CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES .....</b>	<b>235</b>
3.1. CATÁLOGO DE LA CREACIÓN MUSICAL EN EL CHILE INDEPENDIENTE (1993), RODRIGO TORRES-LUIS MERINO .....	235
3.1.1. <i>Abreviaturas en Chile Independiente</i> .....	237
3.1.2. <i>Abreviatura de Archivos y Bibliotecas</i> .....	239
3.1.3. <i>Resumen del Catálogo</i> .....	239
3.2. ARCHIVO CENTRAL ANDRÉS BELLO .....	272
3.3. SEMINARIO PONTIFICO MAYOR DE SANTIAGO .....	303

<b>4.</b>	<b>ACERCAMIENTO A LA GÉNESIS DEL <i>LIED</i> Y SU EVOLUCIÓN .....</b>	<b>315</b>
<b>5.</b>	<b>EJEMPLOS MUSICALES.....</b>	<b>331</b>
5.1.	JUSTIFICACIÓN DE LOS EJEMPLOS MUSICALES.....	331
5.2.	CRITERIOS PARA EL ANÁLISIS.....	336
5.3.	EJEMPLO N°1: <i>EL PESCADOR</i> .....	338
5.3.1.	<i>Forma</i> .....	338
5.3.2.	<i>Introducción</i> .....	339
5.3.3.	<i>Compases 10-18</i> .....	340
5.3.4.	<i>Compases 19-26</i> .....	342
5.3.5.	<i>Compases 27-31</i> .....	342
5.3.6.	<i>Compases 32-36</i> .....	343
5.4.	EJEMPLO N°2: <i>CHANSON DE L' OUBLI</i> .....	348
5.4.1.	<i>Forma</i> .....	350
5.4.2.	<i>Introducción: Compases 1-4</i> .....	350
5.4.3.	<i>Sección A. Compás 5 con anacrusa al 48</i> .....	352
5.4.4.	<i>Sección B. Compases 49 al 63</i> .....	360
5.4.5.	<i>Sección re-expositiva A. Compases 64 con anacrusa al 84</i> .....	363
5.4.6.	<i>Coda. Compases 85 a 90</i> .....	364
5.5.	EJEMPLO N°3: <i>SEHNSUCHT</i> .....	372
5.5.1.	<i>Reestructuración de la poesía de Goethe</i> .....	372
5.5.2.	<i>Forma</i> .....	373
5.5.3.	<i>Melodía</i> .....	373
5.5.4.	<i>Armonía</i> .....	375
5.5.5.	<i>Ritmo y textura</i> .....	380
5.5.6.	<i>Dinámica</i> .....	381
5.5.7.	<i>Agógica</i> .....	382
5.6.	EJEMPLO N°4. <i>LASS MEINE TRÄNEN FLIESSEN</i> .....	385
5.6.1.	<i>Forma de la obra</i> .....	386
5.6.2.	<i>Sección A: Compases 1 a 14</i> .....	386
5.6.3.	<i>Sección B: Compases 15 a 27</i> .....	391
5.6.4.	<i>Sección A': Compases 27 a 43</i> .....	398
5.6.5.	<i>Dinámica y agógica</i> .....	400
5.7.	EJEMPLO N° 5: <i>ALMA MÍA</i> .....	408
5.7.1.	<i>Poema completo</i> .....	409
5.7.2.	<i>Letra y forma</i> .....	410
5.7.3.	<i>A: Compases 1-11</i> .....	415
5.7.4.	<i>Interludio piano (12-15)</i> .....	416
5.7.5.	<i>A' (Compases 16-25)</i> .....	417
5.7.6.	<i>B: Compases 26-38</i> .....	418
5.7.7.	<i>A: Compases 39-44</i> .....	419
5.7.8.	<i>Aspectos armónicos</i> .....	421
5.7.9.	<i>Aspectos armónicos de A (1-11)</i> .....	421
5.7.10.	<i>Interludio piano (12-15)</i> .....	423
5.7.11.	<i>A' (Compases 16-25)</i> .....	424
5.8.	EJEMPLO N°6: <i>CIMA</i> .....	426
5.8.1.	<i>Forma</i> .....	427
5.8.2.	<i>A. Introducción: Compases 1-4</i> .....	428
5.8.3.	<i>B. Desarrollo de A Fa#M: Compases 5 a 11</i> .....	431
5.8.4.	<i>B. Armonía no funcional: Compases 12 a 23</i> .....	433
5.8.5.	<i>A' Reexposición armónica: Compases 24 a 27</i> .....	436
5.8.6.	<i>A'. Fa#M: Compases 28 a 35</i> .....	438
5.9.	EJEMPLO N°7: <i>MIENTRAS BAJA LA NIEVE</i> .....	444

5.9.1.	<i>Forma</i> .....	446
5.9.2.	<i>Características métricas</i> .....	447
5.9.3.	<i>Armonía</i> .....	450
5.9.4.	<i>Relación Ritmo/Letra</i> .....	452
5.9.5.	<i>Dinámica</i> .....	457
5.10.	EJEMPLO N°8: <i>POEMA DE AMOR</i> .....	464
5.10.1.	<i>Forma</i> .....	465
5.10.2.	<i>Melodía</i> .....	465
5.10.3.	<i>Armonía</i> .....	469
5.11.	EJEMPLO N° 9: <i>CANCIÓN DE CUNA, N°4</i> .....	478
5.11.1.	<i>Forma</i> .....	479
5.11.2.	<i>Melodía</i> .....	482
5.11.3.	<i>Armonía</i> .....	484
5.11.4.	<i>Ritmo</i> .....	487
5.11.5.	<i>Agógica</i> .....	487
5.12.	EJEMPLO N°10: <i>SUAVIDADES</i> .....	491
5.12.1.	<i>Forma</i> .....	492
5.12.2.	<i>Introducción</i> .....	492
5.12.3.	<i>Frase 1</i> .....	493
5.12.4.	<i>Frase 2</i> .....	494
5.12.5.	<i>Frase 3</i> .....	495
5.12.6.	<i>Frase 4</i> .....	496
5.12.7.	<i>Frase 5</i> .....	498
5.12.8.	<i>Frase 6</i> .....	499
5.12.9.	<i>Frase 7</i> .....	500
5.12.10.	<i>Interludio (Piano solo)</i> .....	501
5.12.11.	<i>Frase 8</i> .....	502
5.12.12.	<i>Postludio (piano solo)</i> .....	503
5.13.	EJEMPLO N°11: <i>AL ALBA VENID, BUEN AMIGO</i> .....	506
5.13.1.	<i>Forma</i> .....	507
5.13.2.	<i>Primera frase</i> .....	507
5.13.3.	<i>Segunda frase</i> .....	510
5.13.4.	<i>Tercera frase</i> .....	515
5.13.5.	<i>Cuarta frase</i> .....	517
5.13.6.	<i>Quinta frase</i> .....	520
5.14.	EJEMPLO N°12: <i>LA FLOR DEL CANDIL</i> .....	526
5.14.1.	<i>Forma</i> .....	527
5.14.2.	<i>Melodía</i> .....	527
5.14.3.	<i>Diseño melódico-rítmico</i> .....	531
5.14.4.	<i>Dinámicas</i> .....	534
5.14.5.	<i>Tempo y agógica</i> .....	535
5.14.6.	<i>Textura</i> .....	537
5.14.7.	<i>Ritmo</i> .....	538
5.14.8.	<i>Armonía</i> .....	540
5.15.	EJEMPLO N° 13: <i>CANCIONES ABSTRACTAS. CANCIÓN I (NO ERA YO)</i> .....	548
5.15.1.	<i>Forma</i> .....	548
5.15.2.	<i>Compases 1-7</i> .....	549
5.15.3.	<i>Compases 8-25</i> .....	550
5.15.4.	<i>Compases 26-33</i> .....	554
5.15.5.	<i>Compases 34-43</i> .....	555
5.15.6.	<i>Compases 44-56</i> .....	558
5.15.7.	<i>Compases 57-65</i> .....	561
5.15.8.	<i>Métrica</i> .....	563
5.15.9.	<i>Principios compositivos</i> .....	563
5.16.	EJEMPLO N°14: <i>LA NIÑA CANTA AL RÍO</i> .....	571

5.16.1.	<i>Materiales constructivos en el canto</i> .....	573
5.16.2.	<i>Materiales constructivos en el piano</i> .....	575
5.17.	EJEMPLO N°15: <i>POESÍA PARA UN NIÑO</i> .....	594
5.17.1.	<i>Forma</i> .....	595
5.17.2.	<i>Textura musical</i> .....	596
5.17.3.	<i>Dinámicas</i> .....	601
5.17.4.	<i>Articulaciones y otros recursos</i> .....	602
5.17.5.	<i>Agógica</i> .....	603
5.17.6.	<i>Métrica</i> .....	603
5.18.	INTERPRETACIÓN DE LAS OBRAS .....	616
<b>6.</b>	<b>RESEÑAS BIOGRÁFICAS DE LOS COMPOSITORES ESTUDIADOS POR ORDEN CRONOLÓGICO.</b> .....	<b>617</b>
6.1.	FEDERICO GUZMÁN FRÍAS (1827-1825).....	617
6.2.	CARMELA MACKENNA,(1879-1962) .....	617
6.3.	ALFONSO LENG HAYNUS (1884- 1974).....	618
6.4.	PEDRO HUMBERTO ALLENDE (1885- 1959) .....	619
6.5.	CARLOS MELO CRUZ (1897-1974) .....	620
6.6.	ALFONSO LETELIER LLONA (1912-1994) .....	620
6.7.	JUAN ORREGO SALAS (1919) .....	621
6.8.	MARCELO MOREL CHAIGNEAU (1928-1983) .....	622
6.9.	SANTIAGO VERA RIVERA (1950-) .....	623
6.10.	RODOLFO NORAMBUENA MORA (1956).....	624
<b>7.</b>	<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>624</b>
<b>8.</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>635</b>
8.1.	GENERAL .....	638
8.2.	BIBLIOGRAFÍA LIED .....	642

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Presidentes liberales. ....	38
Tabla 2. Artistas extranjeros. ....	40
Tabla 3. Artistas nacionales. ....	41
Tabla 4. Compositores nacionales. ....	45
Tabla 5. Directores de la revista por orden cronológico. ....	66
Tabla 6. Cronología. ....	70
Tabla 7. Estructura de la <i>Revista Semanario Musical</i> . ....	78
Tabla 8. Partituras anexadas en <i>Seminario Musical</i> . ....	80
Tabla 9. Estructura del <i>Periódico Bellas Artes</i> . ....	80
Tabla 10. Partituras anexadas en <i>Revista Los Diez</i> . ....	84
Tabla 11. Estructura de la <i>Revista Música</i> . ....	86
Tabla 12. Partituras anexadas en <i>Revista Música</i> . ....	87
Tabla 13. Partituras anexadas en <i>Revista Marsyas</i> . ....	95
Tabla 14. Estructura de la <i>Revista Aulos</i> . ....	97
Tabla 15. Estructura <i>Revista de Arte</i> . ....	99
Tabla 16. Partituras anexadas en <i>Revista de Arte</i> . ....	100
Tabla 17. Estructura de la <i>Revista Resonancias</i> . ....	101
Tabla 18. <i>Revista Musical Chilena 1945-2016</i> . ....	105
Tabla 19. Sopranos. ....	210
Tabla 20. Mezzosopranos. ....	216
Tabla 21. Contraltos. ....	217
Tabla 22. Tenores. ....	217
Tabla 23. Barítonos. ....	219
Tabla 24. Bajos. ....	220
Tabla 25. Pianistas. ....	220
Tabla 26. Programación operística 1946-2015. ....	229
Tabla 27. Temas del catálogo <i>Chile Independiente</i> . ....	236
Tabla 28. Colección Domingo Edwards Matte. ....	274
Tabla 29. Colección Eugenio Pereira Salas. ....	282
Tabla 30. Colección José Zamudio. ....	301
Tabla 31. Seminario Pontificio Mayor de Santiago. ....	304
Tabla 32. <i>El Pescador</i> . ....	338
Tabla 33. Forma de <i>El Pescador</i> . ....	338
Tabla 34. <i>Chanson de l'oubli</i> . ....	348
Tabla 35. Forma de <i>Chanson de l'oubli</i> . ....	350
Tabla 36. <i>Sehnsucht</i> . ....	372
Tabla 37. Melodía de <i>Sehnsucht</i> . ....	374
Tabla 38. <i>Lass meine Tränen fliessen</i> . ....	385
Tabla 39. Forma. <i>Lass meine Tränen fliessen</i> . ....	386
Tabla 40. Rango dinámico de <i>Lass meine Tränen fliessen</i> . ....	401
Tabla 41. <i>Alma mía</i> . ....	408
Tabla 42. Adaptación de Alfonso Leng para <i>Alma Mía</i> . ....	411
Tabla 43. Oraciones por compases en <i>Alma mía</i> . ....	415
Tabla 44. Compases con notas que mantienen una relación de semitono entre sí o su ampliación. ....	422
Tabla 45. <i>Cima</i> . ....	426
Tabla 46. Secciones de <i>Cima</i> . ....	427
Tabla 47. Forma de <i>Cima</i> . ....	428

Tabla 48. <i>Mientras baja la nieve</i> .....	444
Tabla 49. Forma de <i>Mientras baja la nieve</i> .....	446
Tabla 50. Forma de <i>Mientras baja la nieve</i> (2).....	446
Tabla 51. <i>Poema de amor</i> .....	464
Tabla 52. Forma de <i>Poema de amor</i> .....	465
Tabla 53. <i>Canción de cuna, n<sup>o</sup>4</i> .....	478
Tabla 54. Forma de <i>Canción de cuna, n<sup>o</sup>4</i> .....	479
Tabla 55. Fraseología de <i>Canción de cuna, n<sup>o</sup>4</i> .....	479
Tabla 56. Rango melódico de <i>Canción de cuna, n<sup>o</sup>4</i> .....	484
Tabla 57. Material melódico en <i>Canción de cuna, n<sup>o</sup>4</i> .....	484
Tabla 58. <i>Suavidades</i> .....	491
Tabla 59. Fraseo de <i>Suavidades</i> .....	497
Tabla 60. <i>Al alba venid, buen amigo</i> .....	506
Tabla 61. Forma de <i>Al alba venid, buen amigo</i> .....	507
Tabla 62. La flor del candil.....	526
Tabla 63. Forma de <i>La flor del candil</i> .....	527
Tabla 64. <i>Canción I (No era yo)</i> .....	548
Tabla 65. Forma de <i>Canción I (No era yo)</i> .....	549
Tabla 66. <i>La niña canta al río</i> .....	571
Tabla 67. Armonía pianística en <i>La niña canta al río</i> .....	574
Tabla 68. <i>Poesía para un niño</i> .....	594
Tabla 69. Forma de <i>Poesía para un niño</i> .....	595
Tabla 70. Estructura del poema <i>Poesía para un niño</i> .....	595

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Portada Revista Los Diez nº1 .....	54
Ilustración 2. Antigua Biblioteca Nacional (1900).....	57
Ilustración 3. Aviso aparecido en la revista Marsyas nº1.....	60
Ilustración 4. Revista Musical Chilena nº222.....	68
Ilustración 5. Periódico Seminario Musical. ....	77
Ilustración 6. Revista Los Diez.....	82
Ilustración 7. Revista Música .....	85
Ilustración 8. Revista Marsyas.....	94
Ilustración 9. Revista Aulos.....	96
Ilustración 10. Revista de Arte .....	98
Ilustración 11. Revista Resonancias.....	101
Ilustración 12. Revista Musical Chilena.....	102
Ilustración 13. Catálogo Centro DAE.....	224
Ilustración 14. Catálogo Centro DAE (2).....	225
Ilustración 15. Catálogo Centro DAE (3).....	226
Ilustración 16. Catálogo Centro DAE (4).....	226
Ilustración 17. Temporada Lírica 1972: Ardid de amor.....	227
Ilustración 18. Se i languidi miei sguardi (Lettera amorosa a voce sola in genere rappresentativo). Madrigali guerrieri e amorosi Libro VII, Venezia, Bartolomeo Magni, 1619.....	318
Ilustración 19. Luis Milán. “Toda mi vida bos amé”, villancico del Cuaderno VIII de música para cantar y tañer. Francisco Díaz Romano, Valencia, 1536. ....	319
Ilustración 20. Die sigende Muse an der Pleisse N° 1. Johannes Sigismund Scholze (1705-1750). ....	323
Ilustración 21. Gretchen am Spinnrade .....	327
Ilustración 22. Introducción de El Pescador.....	340
Ilustración 23. Compases 10-18 de El Pescador.....	341
Ilustración 24. Compases 26-31 de El Pescador.....	343
Ilustración 25. Compases 31-36 de El Pescador.....	344
A continuación: Ilustración 26. El Pescador. Partitura completa .....	345
Ilustración 27. Introducción de Chanson de l’oubli .....	351
Ilustración 28. Compases 5-8 de Chanson de l’oubli. ....	351
Ilustración 29. Compases 5-8 de Chanson de l’oubli. ....	352
Ilustración 30. Compases 10-12 de Chanson de l’oubli.....	353
Ilustración 31. Compases 13-16 de Chanson de l’oubli.....	354
Ilustración 32. Compases 17-20 de Chanson de l’oubli.....	355
Ilustración 33. Compases 25-28 de Chanson de l’oubli.....	356
Ilustración 34. Compases 29-34 de Chanson de l’oubli.....	357
Ilustración 35. Compases 29-34 de Chanson de l’oubli (2) .....	358
Ilustración 36. Compases 39-48 de Chanson de l’oubli .....	359
Ilustración 37. Compases 49-58 de Chanson de l’oubli.....	361
Ilustración 38. Compases 60-64 vs 1-8 de Chanson de l’oubli .....	362
Ilustración 39. Compases 78-82 de Chanson de l’oubli .....	364
Ilustración 40. Coda de Chanson de l’oubli .....	365
A continuación: Ilustración 41. Chanson de l’oubli. Partitura completa.....	366
Ilustración 42. Primera frase de Sehnsucht. ....	374
Ilustración 43. Segunda frase de Sehnsucht.....	374
Ilustración 44. Tercera frase de Sehnsucht.....	375



Ilustración 45. Compases 14-25 de Sehnsucht.....	375
Ilustración 46. Compases 1-2 de Sehnsucht.....	376
Ilustración 47. Compases 7-25 de Sehnsucht.....	379
Ilustración 48. Motivo rítmico, Sinfonía nº 5 en Do menor, Op. 67.....	380
Ilustración 49. Compases 7-13 de Sehnsucht.....	381
Ilustración 50. Compases 14-19 de Sehnsucht.....	381
Ilustración 51. Compases 20-25 de Sehnsucht.....	381
Ilustración 52. Ritardando c. 11 de Sehnsucht.....	382
Ilustración 53. Calderón c. 15 de Sehnsucht.....	382
A continuación: Ilustración 54. Sehnsucht. Partitura completa.....	383
Ilustración 55. Compases 1-7 de Lass meine Tränen fliessen.....	387
Ilustración 56. Compases 6-8 de Lass meine Tränen fliessen.....	388
Ilustración 57. Compases 9-11 de Lass meine Tränen fliessen.....	388
Ilustración 58. Compases 11-13 de Lass meine Tränen fliessen.....	389
Ilustración 59. Compases 5-10 de Lass meine Tränen fliessen.....	390
Ilustración 60. Compases 6-9 de Lass meine Tränen fliessen.....	390
Ilustración 61. Compases 11-15 de Lass meine Tränen fliessen.....	391
Ilustración 62. Compases 14-16 de Lass meine Tränen fliessen.....	392
Ilustración 63. Compases 15-22 de Lass meine Tränen fliessen.....	393
Ilustración 64. Compases 16-19 de Lass meine Tränen fliessen.....	395
Ilustración 65. Compases 22-27 de Lass meine Tränen fliessen.....	397
Ilustración 66. Compases 28-31 de Lass meine Tränen fliessen.....	398
Ilustración 67. Compases 40-44 de Lass meine Tränen fliessen.....	399
Ilustración 68. Compases 34-37 de Lass meine Tränen fliessen.....	400
A continuación: Ilustración 69. Lass meine Tränen fliessen. Partitura completa.....	402
Ilustración 70. Compases 12-27 de Alma Mía.....	412
Ilustración 71. Compases 28-32 de Alma mía.....	413
Ilustración 72. Compases 33-44 de Alma mía.....	414
Ilustración 73. Compases 1-11 de Alma mía.....	416
Ilustración 74. Compases 12-15 de Alma mía.....	416
Ilustración 75. Compases 1-27 de Alma mía.....	418
Ilustración 76. Compases 22-36 de Alma mía.....	420
Ilustración 77. Aspectos armónicos, cc. 1-11 de Alma mía.....	423
Ilustración 78. Aspectos armónicos, cc. 12-17 de Alma mía.....	424
Ilustración 79. Compases 17-18 de Cima.....	427
Ilustración 80. Introducción de Cima.....	430
Ilustración 81. Compases 5-6 de Cima.....	431
Ilustración 82. Compases 7-11 de Cima.....	432
Ilustración 83. Compases 11-14 de Cima.....	433
Ilustración 84. Compases 15-18 de Cima.....	434
Ilustración 85. Compases 19-24 de Cima.....	436
Ilustración 86. Compases 23-27 de Cima.....	437
A continuación: Ilustración 87. Cima. Partitura completa.....	439
Ilustración 88. Características métricas de Mientras baja la nieve.....	448
Ilustración 89. Compases 21-27 de Mientras baja la nieve.....	449
Ilustración 90. Compases 21-24 de Mientras baja la nieve.....	451
Ilustración 91. Compases 5-20 de Mientras baja la nieve.....	453
<i>Ilustración 92. Compases 29-30 de Mientras baja la nieve.....</i>	<i>454</i>
Ilustración 93. Compases 11-12 de Mientras baja la nieve.....	455
Ilustración 94. Compases 5-6 de Mientras baja la nieve.....	455

Ilustración 95. Compases 17-18 y 22-24 de Mientras baja la nieve.....	456
Ilustración 96. Pianississimo en Mientras baja la nieve .....	457
Ilustración 97. Forte en Mientras baja la nieve .....	457
Ilustración 98. <i>Pianississimo</i> en <i>Mientras baja la nieve</i> . .....	458
Ilustración 99. <i>Pianississimo</i> en <i>Mientras baja la nieve</i> (2).....	458
Ilustración 100. Coda en Mientras baja la nieve .....	459
A continuación: Ilustración 101. Mientras baja la nieve. Partitura completa.....	459
Ilustración 102. Compases 1-8 de Poema de amor.....	467
Ilustración 103. Compases 16-21 de Poema de amor.....	468
Ilustración 104. Compases 22-23 de Poema de amor.....	468
Ilustración 105. Compases 7-9 de Poema de amor.....	469
Ilustración 106. Compases 16-18 de Poema de amor.....	470
Ilustración 107. Compases 25-28 de Poema de amor.....	470
Ilustración 108. Compases 33-37 de Poema de amor.....	471
Ilustración 109. Compases 42-47 de Poema de amor.....	471
A continuación: Ilustración 110. Poema de amor. Partitura completa. ....	472
Ilustración 111. Compases 1-4 de Canción de cuna, nº4.....	480
Ilustración 112. Compases 32-35 de Canción de cuna, nº4.....	480
Ilustración 113. Compases 27-30 de Canción de cuna, nº4.....	481
Ilustración 114. Compases 17-26 de Canción de cuna, nº4.....	481
Ilustración 115. Compases 5-8 de Canción de cuna, nº4.....	482
Ilustración 116. Compases 13-16 de Canción de cuna, nº4.....	482
Ilustración 117. Compases 27-30 de Canción de cuna, nº4.....	483
Ilustración 118. Compases 17-20 de Canción de cuna, nº4.....	483
Ilustración 119. Compases 1-2 Canción de cuna, nº4 .....	485
Ilustración 120. Compases 5-16 de Canción de cuna, nº4.....	486
A continuación: Ilustración 121. Canción de cuna, nº4. Partitura completa. ....	488
Ilustración 122. Compases 1-3 de Suavidades. ....	493
Ilustración 123. Compases 1-6 de Suavidades .....	494
Ilustración 124. Compases 4-6 de Suavidades .....	495
Ilustración 125. Compases 7-9 de Suavidades .....	496
Ilustración 126. Compases 9-11 de Suavidades .....	496
Ilustración 127. Compases 10-12 de Suavidades .....	497
Ilustración 128. Compases 12-15 de Suavidades .....	499
Ilustración 129. Compases 16-19 de Suavidades .....	500
Ilustración 130. Compases 16-20 de Suavidades .....	501
Ilustración 131. Compases 20-24 de Suavidades .....	502
Ilustración 132. Compases 23-27 de Suavidades. ....	502
Ilustración 133. Final de Suavidades.....	503
<i>A continuación: Ilustración 134. Suavidades. Partitura completa. ....</i>	<i>503</i>
Ilustración 135. Primera frase de Al alba venid, buen amigo.....	508
Ilustración 136. Compases 1-9 de Al alba venid, buen amigo .....	509
Ilustración 137. Compases 1-10 de Al alba venid, buen amigo .....	510
Ilustración 138. Compases 10-14 de Al alba venid, buen amigo .....	511
Ilustración 139. Compases 5-8 y 14-18 de Al alba venid, buen amigo.....	512
Ilustración 140. Compases 10-13 de Al alba venid, buen amigo .....	512
Ilustración 141. Compases 10-20 de Al alba venid, buen amigo .....	514
Ilustración 142. Compases 21-35 de Al alba venid, buen amigo .....	515
Ilustración 143. Compases 21-26 de Al alba venid, buen amigo .....	516
Ilustración 144. Compases 27-29 de Al alba venid, buen amigo .....	517

Ilustración 145. Compases 27-35 de Al alba venid, buen amigo .....	518
Ilustración 146. Compases 27-36 de Al alba venid, buen amigo .....	520
Ilustración 147. Compases 36-39 de Al alba venid, buen amigo .....	520
Ilustración 148. Compases 44-47 de Al alba venid, buen amigo .....	520
Ilustración 149. Compases 36-47 de Al alba venid, buen amigo .....	521
A continuación: Ilustración 150. Al alba venid, buen amigo. Partitura completa.....	522
Ilustración 151. Compases 1-6 de La flor del candil.....	528
Ilustración 152. Compases 42-46 de La flor del candil.....	528
Ilustración 153. Compases 6-10 de La flor del candil.....	529
Ilustración 154. Compases 11-21 de La flor del candil.....	529
Ilustración 155. Compases 27-36 de La flor del candil.....	530
Ilustración 156. Compases 37-41 de La flor del candil.....	530
Ilustración 157. Compases 1-11 y 27-31 de La flor del candil.....	532
Ilustración 158. Compases 22-30 y 42-26 de La flor del candil.....	533
Ilustración 159. Compases 31-41 de La flor del candil.....	536
Ilustración 160. Compases 42-46 de La flor del candil.....	536
Ilustración 161. Compases 17-30 de La flor del candil.....	538
Ilustración 162. Compases 1-5 de La flor del candil.....	539
Ilustración 163. Compases 6-10 de La flor del candil.....	539
Ilustración 164. Compases 11-17 de La flor del candil.....	540
Ilustración 165. Compases 11-17 de La flor del candil.....	541
Ilustración 166. Compases 17-30 de La flor del candil.....	542
Ilustración 167. Compases 31-41 de La flor del candil.....	543
A continuación: Ilustración 168. <i>La flor del candil</i> . Partitura completa.....	544
Ilustración 169. Compases 1-7 de Canción I (No era yo) .....	550
Ilustración 170. Compases 11-25 de Canción I (No era yo) .....	551
Ilustración 171. Compases 6-15 de Canción I (No era yo) .....	552
Ilustración 172. Compases 11-23 de Canción I (No era yo) .....	553
Ilustración 173. Compases 24-32 de Canción I (No era yo) .....	555
Ilustración 174. Compases 31-43 de Canción I (No era yo) .....	557
Ilustración 175. Compases 44-47 de Canción I (No era yo) .....	558
Ilustración 176. Compases 48-57 de Canción I (No era yo) .....	560
Ilustración 177. Compases 56-65 de Canción I (No era yo) .....	562
Ilustración 178. Compases 1-4 de Canción I (No era yo) .....	563
Ilustración 179. Compases 11-19 de Canción I (No era yo) .....	564
Ilustración 180. Compases 37-43 de Canción I (No era yo).....	564
Ilustración 181. Compases 40-51 de Canción I (No era yo) .....	565
Ilustración 182. Compases 61-65 de Canción I (No era yo).....	565
Ilustración 183. Compases 37-39 de Canción I (No era yo) .....	566
A continuación: Ilustración 184. Canción I (No era yo). Partitura completa.....	566
Ilustración 185. Compases 7-13 de La niña canta al río.....	572
Ilustración 186. Ejemplos rítmicos de La niña canta al río .....	574
Ilustración 187. Compases 72-74 de La niña canta al río.....	575
Ilustración 188. Compases 1-4 de La niña canta al río.....	576
<i>Ilustración 189. Compases 5-9 de La niña canta al río .....</i>	<i>576</i>
Ilustración 190. Compases 5-6 de La niña canta al río.....	576
Ilustración 191. Compases 7-9 de La niña canta al río.....	577
Ilustración 192. Compases 37-39 de La niña canta al río.....	577
Ilustración 193. Compás 84 de La niña canta al río .....	578
Ilustración 194. Compases 85-87 de La niña canta al río.....	578

Ilustración 195. Compás 88 de La niña canta al río .....	578
Ilustración 196. Compás 7. Acorde proveniente de las terceras.....	579
Ilustración 197. Compás 15. Acorde proveniente de las terceras, con la voz superior en movimiento ondulatorio .....	579
Ilustración 198. Compás 22. Igual que el c.15 y después un agregado con tres notas diferentes de la ondulación de dos notas).....	580
Ilustración 199. Compás 28. Agregado proveniente de las terceras, de 4 notas diferentes del bajo, que será un fa. ....	580
Ilustración 200. Compás 47. Agregado de 4 notas, a las que se sumarán las dos que faltan para completar la escala.....	580
Ilustración 201. Compás 79. Agregado con la voz superior en movimiento ondulatorio, ver c.15, como continuación del motivo anterior enarmonizando el Re $\square$ como do#.....	581
Ilustración 202. Compás 91. Agregado de 4 notas diferentes del bajo -fa-. Ver c.28..	581
Ilustración 203. Compás 103. Acorde y voz superior añadida en movimiento ondulatorio.....	581
Ilustración 204. Compás 112. Agregado de 4 notas, a las que se sumarán las dos que faltan para completar la escala. Ver. c.47, con la misma disposición. ....	582
Ilustración 205. Compases 24-26 de La niña canta al río.....	583
Ilustración 206. Compases 29-33 de La niña canta al río.....	583
Ilustración 207. Compases 92-96 de La niña canta al río.....	584
A continuación: Ilustración 208. La niña canta al río. Partitura completa. ....	585
Ilustración 209. Compases 10-16 de Poesía para un niño. ....	598
Ilustración 210. Compases 17-18 de Poesía para un niño .....	598
Ilustración 211. Compases 19-22 de Poesía para un niño .....	599
Ilustración 212. Compases 27-30 de Poesía para un niño .....	600
Ilustración 213. Compases 23-26 de Poesía para un niño .....	601
Ilustración 214. Compases 21-22 de Poesía para un niño .....	603
Ilustración 215. Compases 10-12 de Poesía para un niño .....	604
Ilustración 216. Compases 23-26 de Poesía para un niño .....	605
A continuación: Ilustración 217. Poesía para un niño. Partitura completa.....	606



## **Agradecimientos**

Sería injusto no comenzar este trabajo agradeciendo a todas las personas que, bien a título personal así como en representación de una entidad, han colaborado desinteresadamente para su consecución.

Al Dr. Xosé Aviñoa Pérez, director de la presente tesis y pilar fundamental del mismo por su entrega, tanto pedagógica como personal, a través de todos estos años. Al Dr. Santiago Vera, ex presidente de la Academia de Bellas Artes de Chile, por su constante preocupación y ayuda. Al Dr. Luis Merino, actual presidente de la Academia, cuya generosidad permitió el acceso de la doctoranda a valiosos documentos resguardados en el Departamento de Música y Sonología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. También al personal de la biblioteca de la mencionada facultad, quienes diligentemente facilitaron el acceso a manuscritos y partituras. A Herminia Caamaño, secretaria de la facultad de Artes, que con su profesionalidad y buena voluntad ha facilitado desde siempre la labor tanto de estudiantes como investigadores. A Fernanda Vera, investigadora que nos acercó al Seminario Pontificio Mayor de Santiago y compartió generosamente su trabajo de documentación archivística tanto en el Seminario como en la Biblioteca Andrés Bello de la Universidad de Chile. A José Negrete, encargado de la biblioteca del Seminario quien autorizó el acceso a numerosas partituras en formato digital. Al personal del archivo de música de la Biblioteca Nacional de Chile. A Javier Hernando por su gran aporte en el ámbito teórico musical. A Albert Solé por aceptar el desafío de grabar los ejemplos. A mis amigos en Chile, Leonora Letelier y Gerardo Wistuba quienes sufrieron los encargos a distancia, Elda Villena y Mireya Jiménez por su generosidad al albergarme a mí y a mis cosas en mis viajes de documentación. Y a Joan Carles Capdevila Torné, gran músico, mi compañero de vida y el responsable de la perfección de las partituras publicadas, así como del sonido de los ejemplos del CD.



## 0. Introducción

La presente tesis doctoral se ha desarrollado a través de estrategias de investigación sobre la presencia de parámetros musicales en la música docta latinoamericana, específicamente en el caso de Chile, procedentes del Romanticismo y Postromanticismo europeos. Para ello, se ha realizado un trabajo de análisis del repertorio vocal acompañado, es decir, la canción lírica o de arte y algunos de los ejemplos más representativos de la ópera en cuanto a su evolución estilística.

Este proceso es especialmente relevante en un continente donde las mezclas culturales se constituyeron en eje de su identidad a todos los niveles, como ha sido tratado abundantemente en estudios de antropología. Por ello, no es extraño que la música, que ocupa una parte tan importante en la vida de las personas, se viera también inmersa en un proceso semejante e intentara abrirse paso desarrollándose a partir de estas fusiones. A este respecto el compositor y musicólogo chileno Juan Orrego Salas señala: “la música latinoamericana solo fue posible gracias a la fusión de las grandes tradiciones de la música erudita de Europa con las tradiciones del Nuevo Mundo”.<sup>1</sup> También afirma: “la música latinoamericana solo fue posible gracias a la fusión de las grandes tradiciones de la música erudita de Europa con las tradiciones del Nuevo Mundo” (ibídem), y añade “el fenómeno de la identidad es la confrontación de lo “propio con lo “ajeno”. Para el compositor, el reconocer lo “propio” como tal y hacerlo parte de su pulso creativo es lo que define su forma de ser.”<sup>2</sup>

En esta propuesta de investigación doctoral se parte de afirmaciones como las citadas para plantear un trabajo que hasta ahora no ha tenido la atención que se merecería dada su importancia no sólo desde el punto de vista de la historiografía musical sino también, desde los puntos de vista estéticos y antropológicos. ¿Qué lleva a algunos habitantes del

---

<sup>1</sup> Orrego Salas, Juan, “Técnica y estética”, *América Latina en su música* dentro de Aretz, Isabel,  
<sup>2</sup> Orrego Salas, Juan, “El Problema de la identidad en la Música: lo que el joven compositor latinoamericano busca”, *Diario El Mercurio*, Santiago de Chile, 1992.



## INTRODUCCIÓN

nuevo mundo a querer crear, practicar, enseñar y/o promover un género musical tan específico como es la canción artística? Nos hemos propuesto profundizar en la raíz y desarrollo de las herramientas fundamentales de este género de música europea y su posterior introducción en Latinoamérica, específicamente de Chile.

Dado que el continente americano es un vasto y dispar territorio en el cual convergen culturas muy diferentes que han hecho hincapié en diferentes aspectos de su historia, a la hora de desarrollar esfuerzos investigativos, el presente trabajo se dirige hacia uno de los países más australes del mundo: Chile, cuyas características geográficas han sido de vital importancia para su definición cultural, lo que, evidentemente, no descarta la mención de autores, obras o movimientos culturales propios del continente, que consideremos importantes para el desarrollo del mismo.

Que la música del nuevo continente es fruto de la transculturación es de una evidencia paladina, pues no es ninguna novedad, tanto para antropólogos como musicólogos, la aplastante influencia de la tradición europea ejercida sobre el vasto territorio latinoamericano, que consiguió que una amplia mayoría de sus habitantes se identificase antes con los valores venidos de viejo continente que con los heredados de los habitantes primigenios de América. Como señala Orrego Salas, la base que sustenta la música europea es tan antigua como férrea pues su evolución larga y continuada asegura su preponderancia por sobre cualquier otra que no haya tenido la fortuna de evolucionar sostenidamente desde sus raíces.

Las influencias europeas comenzaron ya desde el período Barroco tardío en que los evangelizadores impusieron a través de todo el continente aquella manera musical utilizada desde tiempos remotos en los templos, como parte de la doctrina cristiana. Más adelante algunos compositores de procedencia europea, singularmente española, decidieron probar suerte en el nuevo continente y se radicaron principalmente en las capitales de los virreinos españoles. Se pueden mencionar numerosos ejemplos de misas y otras obras en el estilo antes mencionado creados no solamente por compositores venidos de Europa sino también por discípulos autóctonos que escribieron obras en algunos de los idiomas locales, sobre todo en la región del Cono Sur.

Lamentablemente, con la expulsión de los jesuitas del territorio en 1767, muchas las composiciones guardadas en los archivos eclesiásticos se perdieron. Sin embargo, algunas obras han sobrevivido y dan cuenta de una importante, aunque convulsa, época para la música en el nuevo continente. Es evidente que la visión de la creación artística mirada desde un punto de vista global denota la gran influencia de los dominadores sobre los dominados.

Como señala el antropólogo brasileño Darcy Ribeiro,

La literatura, la pintura, la escultura, la arquitectura y la música florecen en ambos lados del Atlántico, moldeados según los mismos patrones. Más rudos en ultramar, porque aquí la sociedad es más modesta, dependiente y pobre. Esta aparente falta de originalidad se explica por el hecho de que, al haber sido integradas en la corriente civilizatoria europea que las engendró, las sociedades americanas se expresarían en el lenguaje de aquélla, el cual se habría vuelto tan imperativo como un estilo tribal es para cada miembro de la tribu. Como la metrópoli europea se hallaba entonces en el momento de la Contrarreforma, cuyo estilo era el Barroco, éste revestirá las iglesias que se construirán en América. Aquí o allí el peso de la antigua tradición cultural guio la mano del artesano nativo, produciendo episódicamente singularidades que hoy pueden ser calificadas como Barroco mexicano, Barroco andino, Barroco brasileño, pero siempre Barroco, no más discrepante de la pauta básica que las variantes del Barroco dentro de Europa.<sup>3</sup>

Es interesante también la mención de un hecho acaecido ya en pleno auge del movimiento nacionalista musical latinoamericano. Se trata de una publicación del año 1934 del musicólogo alemán afincado en Uruguay, Francisco Curt Lange (1903-1997)<sup>4</sup> entonces director del SODRE (Servicio Oficial de Difusión de Radio Eléctrica), un folleto titulado *Americanismo musical*, en donde explicaba los principios de un movimiento cuya pretensión era integrar los esfuerzos y actividades aislados de compositores e investigadores del continente en las diferentes corrientes de investigación y creación, además de la integración de la música indígena, folklórica y popular, para su

---

<sup>3</sup> Darcy Ribeiro, Introducción *Latinoamérica en su arquitectura*, editor Roberto Segre, Siglo XXI, 1981. P 33.

<sup>4</sup> Actualmente existe en Brasil en la ciudad de Ouro Preto un importante archivo musical que lleva el nombre de este precursor de la musicología en América Latina.

posterior publicación, el análisis y la divulgación de la creación musical y la aplicación de los métodos de la pedagogía musical contemporánea. Gracias a esta iniciativa se creó la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores destinada a publicar partituras de creadores musicales de todo el continente. Y a ella también se debe el primer intento de organizar la música latinoamericana y su estudio a través del Instituto Interamericano de Musicología con sede en Montevideo.<sup>5</sup>

### **0.1. El entorno musical chileno**

En la primera parte del trabajo se ofrecen algunos datos de lo que constituyó la primera etapa musical en el Chile, los primeros promotores, los medios de comunicación utilizados, los primeros centros de enseñanza, etc., con la intención de poner de relieve las motivaciones inherentes a las diferentes culturas locales que sintieron la necesidad de expresarse dentro de sus propios códigos de lenguaje sonoro y rítmico, analizados desde un punto de vista musical formal, es decir, el lenguaje sonoro que identificamos con los parámetros melódicos, armónicos y rítmicos, con la ayuda de algunos ejemplos que reflejan la creciente influencia del orden originado en el viejo continente. Esto nos lleva a pensar no sólo en la valía de dicho orden (entendido éste como la fórmula de compaginación de los conocimientos musicales) sino también en una nueva estética que tardaría años en evolucionar hacia lo que luego intentaría convertirse en el sello propio de cada una de las naciones del nuevo continente.

Como ejemplo de uno de estos procesos, podemos señalar el primero y más agresivo de ellos, la música eclesiástica que marcó el inicio del cambio en el pensamiento de los habitantes del nuevo territorio conquistado. El proceso de transculturación en el ámbito religioso parte de la implantación de la liturgia y en ésta viene inserta la música. Como señala el investigador cubano-estadounidense, Gilbert Chase:

---

<sup>5</sup> Francisco Curt Lange, *Americanismo musical*. Instituto de Estudios Superiores, Sección de Investigaciones Musicales. Montevideo 1934.

## INTRODUCCIÓN

La Iglesia jugó un papel de extraordinaria importancia en la introducción de la música europea a través de las vastas y vírgenes regiones que habrían de transformarse en América Latina. Los españoles persiguieron una doble conquista: espiritual y material. Profesaban una fe que imponía un celoso proselitismo en sus adherentes, y la música fue el más poderoso de los aliados en su campaña de conversión y de educación cristianas. Todavía más, la Iglesia Católica no tuvo ninguna restricción ni prejuicio en su posición respecto de la música. El canto gregoriano, la elaborada polifonía, los semipopulares villancicos *a cappella* o acompañados de instrumentos, todo fue admitido, reconocido y usado con amplios propósitos.<sup>6</sup>

La música eclesiástica sufrió pocas transformaciones a lo largo del tiempo y mientras estuvo supeditada al ritual, su estructura no fue modificada. Recién en el siglo XX podemos encontrar algunos ejemplos del rito católico cuya música es concebida con un sentido absolutamente nacional, como la *Misa a la chilena* del compositor chileno Vicente Bianchi,<sup>7</sup> en la que, si bien es cierto, la estructura del ritual no sufre modificaciones (*Kyrie–Gloria–Credo–Sanctus–Agnus Dei*), la transformación se aprecia claramente en el empleo del idioma castellano y en la forma en que cada una de las partes es expresada musicalmente, pues cada una de éstas fue compuesta basándose en la tradición, tanto rítmica como melódica del folklore chileno. Otro ejemplo destacable en este campo es la *Misa criolla* del compositor argentino Ariel Ramírez quien evidentemente acomete la labor desde las raíces musicales de su país. Sólo con este par de ejemplos que, a pesar de encontrarse en la misma región geográfica, demuestran la gran variedad de ritmos y melodías que componen el universo sonoro latinoamericano. Cabe recordar que, al hablar de la música docta chilena e intentar adentrarse en la intrincada trama de su génesis, se debe destacar que estamos hablando de la clase alta dominante, el único segmento social que se podía permitir el lujo de cultivarse. Tanto en el siglo XIX como a comienzos del XX, el pueblo no jugó un papel relevante en el acontecer cultural nacional. Existe alguna excepción como es el caso del compositor chileno José Zapiola (1802-1885) perteneciente a una clase social ambigua, al ser hijo

---

<sup>6</sup> Gilbert Chase: “Fundamentos de la cultura musical en Latinoamérica”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 3, No. 25-26. Santiago 1947, pp14-23

<sup>7</sup> Vicente Bianchi (1920-). Premio Nacional de Artes Musicales 2016.

no reconocido, lo que constituía un grave aislamiento, pero que, sin embargo, ofrecía algunas oportunidades según el escalafón social de la madre. José Zapiola tuvo formación musical autodidacta y llegó a desempeñar puestos de relevancia, pero éste no deja de ser un caso muy aislado. Por lo tanto, estamos hablando de personas que vivían a la usanza europea, que estudiaron en París o con profesores que procedían de algún país extranjero y se afincaron en Chile por diversas razones que no viene al caso discutir en este trabajo.

Según algunas fuentes como diarios, publicaciones y algunos registros de historiadores plasmados sobre papel, en las reuniones o saraos que fueron tan populares en el siglo XIX entre las clases acomodadas, las composiciones que primero irrumpieron haciendo gala del virtuosismo acostumbrado en la ejecución de este instrumento, fueron las pianísticas. En los conciertos ofrecidos, sobre todo en la primera mitad del siglo XIX, cuando las incipientes naciones experimentaban los primeros atisbos de soberanía, el repertorio que se escuchaba estaba formado por composiciones traídas de Europa y ejecutadas mayoritariamente por músicos importados desde allí, con la excepción de algunos intérpretes nacionales provenientes de las familias burguesas.<sup>8</sup>

Un ejemplo destacable de estos registros es el dejado por el aristócrata chileno Luis Arrieta Cañas, quien sostenía tertulias musicales en los salones de su mansión y de las que llevaba buena cuenta, lo que se puede apreciar en el registro titulado “Música. Reuniones musicales de 1889 a 1933. Índice alfabético de autores, de ejecutantes profesionales y aficionados y de asistentes a las reuniones en los salones de don José Besoain y de don Luis Arrieta Cañas”.

Con el transcurso de los años, estas reuniones fueron la vitrina que permitió apreciar la mezcla entre la música docta europea y sus reglas, con los ritmos nuevos extraídos de la herencia local, fruto también de las mezclas. Para esto hizo falta la presencia de músicos aventureros que pisaron tierras americanas y que, seducidos por el ambiente circundante, se dieron a la labor de crear y recrear estas composiciones para uso y disfrute de los asistentes a los salones criollos. Pero éste fue sólo el comienzo, porque

---

<sup>8</sup> En el presente trabajo nos referiremos al término burguesía para hablar de las clases acomodadas y no aristocracia ya que los títulos nobiliarios fueron abolidos en 1817, según consta en el documento firmado por Bernardo O'Higgins que se encuentra resguardado en el Archivo Nacional de Chile.

## INTRODUCCIÓN

luego al contar los países con compositores profesionales, educados en la escuela europea, la historia se fue escribiendo desde otro punto de vista, el del profesional que cuenta con las herramientas para desarrollar su trabajo aceptado como formal, pero desde su propia identidad musical.

En el caso de Chile es relevante la extravagante iniciativa del grupo de Los Diez. Una confraternidad fundada en 1914 por arquitectos, pintores poetas, escritores y músicos dirigidos por el escritor, pintor y arquitecto Pedro Prado y junto a él, los músicos Acario Cotapos, Alberto García Guerrero y Alfonso Leng, el escritor y pintor Manuel Magallanes Moure, el escritor, pintor y escultor Alberto Ried, el novelista y dramaturgo Eduardo Barrios, los pintores Julio Ortíz de Zárate y Juan Francisco González, el arquitecto y pintor Julio Bertrand Vidal, y el poeta y ensayista Ernesto A. Guzmán y el escritor Augusto D'halmar. En 1916 se publicó el primer número de su revista denominada *Los Diez*, en la que se pueden apreciar las tendencias imperantes en el medio cultural chileno en cuanto a temas artísticos y filosóficos.

La importancia de este grupo es fundamental para el posterior desarrollo de la música en Chile. Hablaremos más extensamente en el capítulo dedicado a los orígenes de la música académica en el país. A partir de esta iniciativa se fueron sumando otras de vital importancia como es el caso de la Sociedad Bach liderada por el arquitecto y compositor Domingo Santa Cruz (1884-1931), institución que se convertiría en la plataforma para la consecución de la enseñanza de la música y las artes plásticas dentro de los planteles universitarios con el consecuente *status* universitario que conservan hasta nuestros días.

Chile al igual que el resto de países latinoamericanos vivió su particular proceso de emancipación de la corona española y una vez instaurada la República, los procesos políticos que lo afectaron tuvieron, sin lugar a dudas, tal importancia que marcaron el inicio y desarrollo de las artes. Se puede apreciar un desarrollo paulatino con la llegada de los gobiernos liberales que intentaban hacer eco de las premisas de la revolución francesa. Surgieron movimientos de intelectuales con inclinación social y los círculos se fueron abriendo poco a poco hasta permeabilizar el mundo de la música. Fruto de esta influencia, en un comienzo las composiciones no reflejaban musicalmente el carácter local, la cultura heredada era evidente. Hubo de transcurrir bastante tiempo para que los

compositores criollos sintieran la necesidad de aportar sus propios lenguajes a la composición musical.

Un ejemplo de los inicios de las composiciones vocales en Latinoamérica, es la ópera *Il guaraní* del brasileño Antonio Carlos Gomes, estrenada en Milán en 1870 y que es una ópera al puro estilo italiano que solo difiere de éste en el argumento localista. En Chile se puede mencionar también dentro del mismo lenguaje la ópera *Lautaro* (1865) de Remigio Acevedo Guajardo, escrita en italiano e inspirada en el célebre *toki* mapuche.<sup>9</sup> En ninguno de estos ejemplos se puede apreciar en huella alguna de fusión musical.

Otro ejemplo interesante es un *Lied* con texto en castellano del poeta romántico José de Espronceda, del pianista y compositor chileno Federico Guzmán que data del año 1861 (anterior a su estancia en París) “El pescador op.33” que es considerada la primera incursión documentada de Guzmán en el género. Tiene la forma de un *Lied* estrófico con una armonía de clara influencia europea<sup>10</sup> y con una línea melódica de influencia belcantista.

### 0.2. Metodología

El marco teórico en el que se circunscribe este trabajo es el de la Antropología Musical que tiene en la transculturación uno de sus objetivos centrales cuando se trata de la permeabilización de una cultura invasora en otra residente. Éste es uno de los temas de constante referencia en los estudios de Antropología por el peso de la aculturación que significa la influencia de unos modelos foráneos en el desarrollo de la música autóctona. Esta opción teórica no sólo responde a uno de los enfoques necesarios para desarrollar esta tesis sino sobre todo que es la base de la mayoría de estudios sobre la música en

---

<sup>9</sup> Lautaro (1534-1577). Personaje de gran relevancia en el período de la conquista de Chile, de origen mapuche (etnia originaria del sur de Chile). A los 16 años fue capturado por Pedro de Valdivia quien lo utilizó como mozo de caballeriza en las campañas del sur. Esto lo llevó a conocer de cerca las debilidades de los conquistadores. Fue un brillante estratega que lideró numerosas revueltas de los mapuche contra las tropas reales. Alonso de Ercilla y Zuñiga lo menciona en su Poema épico “La Araucana”.

<sup>10</sup> Según el estudio del investigador Luis Merino titulado “Tradición y modernidad en la creación musical: La experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente”, publicada en la *Revista Musical Chilena*. Año XLVII, Enero-Junio. 1993, N°179, pp. 5-68. Disponible en línea en: Universidad de Chile [En línea]. [Última consulta: mayo de 2017]. Disponible en: <<http://musicologia.uchile.cl/ficha.php?resulta=GUZMFE2898>>.

América Latina que han presentado los principales autores citados en la bibliografía. Además, desde el punto de vista metodológico de la investigación desarrollada, se ha servido de los procedimientos de carácter historiográfico y filológico-analítico, que permiten un acercamiento formal a los productos musicales que se proponen, para poner de relieve elementos sonoros característicos de las obras y su vinculación con los sustratos provenientes de la cultura europea de referencia. Para ello se cuenta con el apoyo de la rica literatura musicológica desarrollada en Europa en el último siglo y en los estudios de etnomusicología.

Nos interesa la forma en que se vincula específicamente la composición vocal artística de Chile con el movimiento surgido a comienzos del siglo XIX, sobre todo el fenómeno desarrollado en Alemania de donde creemos todos los países han heredado la canción artística, como la conocemos hoy en día. La canción<sup>11</sup> es la forma musical más representativa de comunicación humana, presente desde siempre en todas las culturas.

En el caso del presente trabajo, orientamos la atención hacia un modelo refinado de esta forma musical, en la que se fusionan poesía y música académica<sup>12</sup> y que se va abriendo paso desde las composiciones estróficas presentes en Europa desde finales del siglo XVIII y comienzo del XIX.

Para ello, será necesario puntualizar qué se entiende por canción en el viejo continente. Así pues, en el capítulo denominado “Acercamiento a la génesis del *Lied* y su evolución” se realiza un recorrido por la senda de la canción de arte desde sus albores en los que se describe la *frottola*, como primer ejemplo de canción, hasta su posterior desarrollo en Alemania, comenzando por el *Lied* estrófico de Goethe<sup>13</sup> y siguiendo con representantes de la denominada Segunda Escuela Berlina, el maestro del compositor Felix Mendelssohn Carl Friedrich Zelter (1758-1832) y Johann Friedrich Reichard (1752-1814),<sup>14</sup> que utilizaron la más elevada poesía de la época, representada por los maestros de Weimar (Friedrich Schiller, Johann Gottlieb Herder y Goethe), pasando por

---

<sup>11</sup> Género musical con hondas raíces en la literatura lírica; suele presentar la doble variante musical de forma ABA o ABC.

<sup>12</sup> Utilizamos el término académico, con el afán de alejarnos de los antiguos estereotipos de “música culta o docta”.

<sup>13</sup> Para Johann Wolfgang von Goethe la palabra era antes que la música y por eso creó reglas estrictas para la composición del *Lied* estrófico que con el tiempo se fue desvirtuando y dejando paso a la composición desarrollada o *Durchkomponiert* que se acabará imponiendo.

<sup>14</sup> Reichard creó una variante de *Singspiel*, denominada *Liederspiel* que sería utilizada por Robert Schumann en su forma ampliada.



## INTRODUCCIÓN

los maestros del *Lied* Franz Schubert, Robert Schumann, hasta Hugo Wolf y sus *Lieder* basados en la música sugerida por la palabra. En un período tan marcado por el pensamiento, era evidente que la palabra debía estar presente de una forma substancial en la nueva corriente artística.

Naturalmente, los compositores latinoamericanos del período estudiado debieron sentirse atraídos por esta forma de expresión, no sólo por sus valores artísticos sino también sociales, de ahí que en los albores de la canción culta latinoamericana se puedan advertir claras similitudes con las composiciones románticas europeas que serán objeto del estudio presentado. Como se ha dicho, estos primeros compositores nacionales pertenecían, en su mayoría, a la burguesía y tuvieron la posibilidad de estudiar en Europa o acceder a lecciones de los europeos residentes en el país desde mediados del siglo XIX. Inmersos en sus propias reglas sociales, proponían textos extranjeros casi en la mayoría de los casos, con un claro privilegio del idioma francés, seguidos por el alemán, italiano y en último término, el castellano.

En el presente trabajo, pues, tras una sumaria presentación de los principales momentos de la historia de la República de Chile, desde el momento de la independencia de España, y de una también breve panorámica de la historia de la música institucionalizada en dicho país, se detallan las principales fuentes hemerográficas que han sido consultadas para elaborar el trabajo sobre la lírica chilena. A continuación se presentan los contenidos de diversos catálogos de composiciones musicales chilenas consultados a lo largo de la investigación indicando los principales parámetros de las mismas, como autor de música, autor de texto y otros datos de interés. Las listas pueden parecer excesivas, pero son el resultado de una parte importante del trabajo, hasta hoy inédito, que reúne todo el material lírico chileno de referencia. También se indican los centros en los que algunos de estos catálogos están conservados y las peripecias para llegar hasta ellos.

Este trabajo de carácter archivístico se completa con un estudio pormenorizado de algunas de las obras líricas que se han considerado ejemplares para el objeto de esta tesis. Tras un breve apunte sobre la historia del género lírico del *Lied*, se presentan las obras, analizadas de manera detallada tanto en el aspecto literario como musical, destacando por medio de indicaciones gráficas sobre la partitura los aspectos que se

quieren poner de relieve. A continuación se explican y justifican las dificultades que conlleva la interpretación de este repertorio, así como la necesidad de mantenerlo vivo en tanto que música presente en la sociedad chilena. Para ello, se ha realizado, además, un estudio pormenorizado de algunas de las obras estudiadas y su grabación en estudio, que se adjunta en un CD.

Finalmente, se establecen algunas de las conclusiones que se han derivado del estudio del repertorio presentado antes. Se concluye de este modo la relevancia del influjo de los patrones europeos en la música lírica chilena y el modo cómo han sido asimilados y desarrollados.

De este modo, el trabajo ofrece una panorámica integral del estudio del repertorio lírico chileno, partiendo de los fondos archivísticos, las referencias hemerográficas, los materiales musicales y literarios, su análisis y, finalmente, su interpretación.

### **0.3. Estado de la cuestión**

Sobre la canción artística existe numerosa bibliografía, no solamente en cuanto al recuento de las obras y compositores sino también a la línea de interpretación de las mismas. Existen textos de estudio, guías de repertorio, catálogos y ensayos. Este auspicioso panorama se da sobre todo en el mundo del *Lied* y la *chanson*, cada cual con su larga tradición. En el caso de la música latinoamericana, en cambio, los trabajos existentes son un poco más escasos al ser una nueva fuerza creadora con una particular historia de desfase espacio-temporal. He aquí los más relevantes:

*Singing in Style: A Guide to Vocal Performance Practices* de Martha Elliott, una cantante y profesora de canto que hace un recuento de las obras vocales de cámara desde el Barroco hasta el siglo XX y que pretende ser una guía para el intérprete con indicaciones no solamente estilísticas sino también históricas. En el repertorio elegido no hay ninguna alusión a las composiciones de América del Sur.

*The Cambridge Companion to the Lied*, un compendio de ensayos cuyo editor es James Parsons. En este libro se recrea la actividad liederística desde siglo XVIII hasta finales del XIX en Alemania. Resulta interesante el análisis de la relación de la música y el texto que provenía, en la mayoría de los casos, de los más grandes poetas de la época.

*Song: A Guide to Art Song Style and Literature* de Carol Kimball, cantante y profesora es casi un libro de texto en materia de *Lied*. Se divide en dos secciones: la primera una guía con anotaciones de tipo histórico y estilístico sobre las figuras y obras más relevantes del género, con anotaciones respecto de parámetros musicales y ejemplos. La segunda hace una lista de compositores agrupados por área geográfica, biografía de cada uno y una selección de obras con ejemplos, ejercicios y consejos de cómo afrontar las diferentes piezas. Aquí encontramos dos compositores chilenos: Domingo Santa Cruz (*Canciones del mar*) y Juan Orrego Salas (*Canciones castellanas y El alba del alhelí*)<sup>15</sup>.

*A Guide to the Latin-American Art Song Repertoire*, editado por Maya Hoover, Posee una finalidad práctica y está orientado al trabajo de cantantes y sus respectivos repertorios nacionales. No analiza las obras, pues no es un estudio sino más bien un catálogo en el que se puede acceder a un listado de obras con sus respectivas indicaciones de compositor, poeta, editorial etc.

*Studies in music with Text*, de David Lewin, compositor y teórico de la música, profesor de la universidades de Yale, New York, California Berkeley y doctor honoris causa de la Universidad de Chicago fallecido en 2003. Es un estudio histórico-musicológico sobre la relación entre texto y música que incluye ensayos sobre obras de diferentes compositores en el género del *Lied* y la ópera. Otorga herramientas orientadas a la reflexión con el objetivo de obtener una mejor interpretación.

*Hablan los sonidos, suenan las palabras. Historia e Interpretación del canto*. De Dietrich Fischer-Dieskau, es un interesante viaje por el desarrollo de la canción de arte visto desde un punto de vista histórico, pero además interpretativo al estar escrito por

---

<sup>15</sup> La canción *La flor del candil* incluida en nuestro análisis y por ende, también en el CD de ejemplos sonoros, pertenece al ciclo *El alba del alhelí*.

## INTRODUCCIÓN

uno de los más famosos “liederistas” de todos los tiempos. Enfoca su trabajo exclusivamente en el canción artística y el oratorio europeos.

*Music in Latin America: An Introduction*, de Gerard Béhague. Etnomusicólogo de la Universidad de Texas en Austin (USA) fallecido en 2005. Su libro proporciona una visión general del desarrollo de la música artística en América Latina desde el periodo colonial hasta la primera mitad del siglo XX. Chile se encuentra catalogado dentro del área geográfica de los Andes. Se refiere especialmente a los compositores Pedro Humberto Allende, Carlos Lavín y Carlos Isamitt como representantes del nacionalismo (con estética impresionista) y Enrique Soro, Alfonso Letelier, Próspero Bisquertt como representantes del las corrientes románticas y post-románticas (incluido el Impresionismo). Todas las obras que se mencionan son de gran formato.

En cuanto a tesis doctorales destacamos: *La canción artística latinoamericana: Identidad nacional, performance practice y los mundos del arte* Patricia Caicedo Serrano. Un trabajo de profundización sobre la obra de compositores sudamericanos en cuanto a la canción de arte. Señala aspectos históricos y estéticos además de proponer ejemplos de obras tanto de las más tradicionales como de nueva factura. En la segunda parte se centra en cuestiones de *performance* y la posibilidad de utilizar internet como herramienta pedagógica en el ámbito musical.

En cuanto a la literatura sobre compositores sudamericanos podemos destacar:

*Latin American Classical Composers: A Biographical Dictionary*, editado por Miguel Ficher, Martha Furman Schleifer y John M. Furman y es un diccionario biográfico donde figuran buena parte de los compositores del continente.

En cuanto a revistas musicológicas destacamos:

La *Revista Musical Chilena* es una revista musicológica que ha desarrollado su labor ininterrumpidamente desde 1945; obra fundamental para cualquier estudio que haga referencia a la música y los músicos de todo el continente americano con especial énfasis en los músicos nacionales. Hay abundante material sobre compositores y sus obras como biografías y catálogos, además de ensayos sobre temas específicos como

## INTRODUCCIÓN

por ejemplo un artículo del musicólogo Rodrigo Torres titulado “Gabriela Mistral y la creación musical de Chile” en que analiza el impacto de la poesía de Mistral en el quehacer musical nacional. Adjunta un completo catálogo de las obras y compositores.

En cuanto al concepto de transculturación, el libro *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* de Néstor García Canclini, antropólogo y crítico de arte argentino; propone un profundo estudio sobre la concepción del mundo cultural en América Latina en la época moderna. El autor señala el término de hibridación cultural, no solamente como concepto antropológico en que dos o más elementos se fusionan, sino como un mecanismo moderno de intercambio cultural que no ha sido planeado, que se da de manera natural como forma de adaptación a lo global. En la historia latinoamericana este concepto pone en el tapete todos los entresijos de las distintas luchas de poder entre la cultura como ente acaparador de lo simbólico, de aquello que no se puede vivenciar a través de la lógica, en contraposición con el afán modernizador que interviene a través del mercado o el poder político. Este concepto, suaviza los conceptos de mestizaje o transculturación que se han utilizado a la hora de definir la historia de un continente que lucha por conservar lo ancestral, pero que necesita ser parte de la globalización para poder sobrevivir. Es en este aspecto en que la música se fue amoldando a los conceptos externos para crear aquello que intenta ser una legítima manifestación de esta cultura hibridada.

Nuestro trabajo se nutre de todas las experiencias, tanto empíricas como intelectuales, para desarrollar un estudio estético e histórico de la manifestación cultural en la República de Chile, en el caso particular de la poesía y la música fusionadas.

## **1. Desarrollo de las Artes Musicales en el Chile Republicano**

### **1.1. Contexto sociopolítico**

El siglo XIX constituye para Chile un momento de gran relevancia pues es aquí donde se gesta el origen de su identidad como país. Cuando en España en 1808, luego de la invasión de Napoleón, Fernando VII es apresado y sustituido por José Bonaparte y comienza a gestarse la necesidad de organizar los territorios de ultramar, los ideales de la Revolución francesa y la independencia de Estados Unidos (acaecida a fines del siglo XVIII) constituyen el primer paso para la independencia de las colonias españolas en América. Se constituyeron juntas de gobierno que destituyeron a las autoridades dependientes de la nueva realidad política española, la cuales se afianzaron definitivamente a pesar del retorno al trono de Fernando VII, pues los ciudadanos no deseaban depender de una monarquía que no estaba al tanto de sus necesidades ni de la realidad local y que en la práctica conformaban un territorio que se debía autogestionar. Aquí comienza la gran aventura independentista para Latinoamérica.

No es este el contexto para hacer un análisis exhaustivo sobre los hechos, pero sí es posible esbozar *a grosso modo* un poco de historia que nos sitúe en la realidad de la época. Las juntas de gobierno que se formaron con la intención de establecer un poco de orden luego del abandono sufrido desde el reino de España (que comienza antes de la llegada de Bonaparte, ya que quedaba de manifiesto la inoperancia administrativa por parte de una monarquía que se dedicó a conquistar o más bien arrasar sin ton ni son, sólo con el afán de acumular riquezas y que en ningún momento asumió la responsabilidad de tener bajo su alero a un vasto, desarrollado y rico territorio<sup>16</sup>. Estas juntas, fueron en su mayoría constituidas por jóvenes criollos,<sup>17</sup> quienes lucharon por

---

<sup>16</sup> Hacia el 1200 dc. Aztecas, mayas e incas ya poseían la característica de ser culturas-estado, con imperios de autoridad centralizada (proveniente de la divinidad, como sería en el caso de los reyes europeos), sociedades jerarquizadas, arquitectura, calendario, escritura etc.

<sup>17</sup> Hijos de españoles nacidos en América.

obtener la libertad y la autonomía política y económica frente a España. Se podría decir que las causas de las distintas independencias en América son similares, es decir, los criollos tenían el poder económico, pero desde el reino se les consideraba ciudadanos de segunda clase siempre dependientes de las decisiones políticas de los españoles nacidos en la península.

## **1.2. El caso de Chile**

En el caso de Chile, la lucha por la autonomía política fue un proceso que duró diez años. Durante esta década se sucedieron numerosas batallas entre criollos y las tropas realistas que se negaban a terminar con la tradición monárquica. A comienzos de 1810 el ambiente en el país era de absoluta desorientación. Llegaban noticias de un ataque de los ingleses a Argentina y cabía suponer que el siguiente sería a Chile. Se convocó a un cabildo con los personajes más renombrados para discutir las futuras acciones que se llevarían a cabo dada la compleja situación imperante.

La importancia situarse en el período histórico radica en que las reivindicaciones de los criollos estaban centradas en la idea de que las decisiones sobre cómo se debían regir los destinos del país y formar un gobierno debían ser consultadas y aprobadas por mayoría, pero esta mayoría no incluía a todos los ciudadanos sino, solo a las personas consideradas cultas y preparadas, el pueblo llano era en su mayoría analfabeto y por tanto no tenía conciencia política. Por el otro bando estaban los que defendían a la corona española, pues creían en el poder divino del rey, por lo que los pasos independentistas constituían para ellos un peligro desde el punto de vista religioso, moral y estratégico. La iglesia católica estaba, evidentemente, a favor de los realistas y ello significó que luego de la independencia, Chile no tuvo relación con la Santa Sede durante 20 años.

Los historiadores concluyen que la independencia de Chile fue un proceso liderado y conducido por la elite, quienes veían sus intereses en juego y que decidieron hacer frente al poder impuesto. La junta de gobierno de 1810 se considera como el primer paso hacia la emancipación total. Sin embargo, pasarían todavía años y batallas antes de la creación de la República.

### 1.3. El Proceso republicano

#### 1.3.1. *La Patria vieja*<sup>18</sup>

Este período de la historia de Chile comprende desde la primera junta de gobierno en 1810 hasta la batalla denominada "Desastre de Rancagua".<sup>19</sup> El 4 de julio de 1811 se establece el congreso nacional,<sup>20</sup> pero dos meses después José Miguel Carrera (1786-1821)<sup>21</sup> dio un golpe de estado para establecer un nuevo congreso que estuviera acorde con las ideas de una independencia real, al considerar que esta primera junta no cumplía a cabalidad con ese cometido. En estas circunstancias Fernando Abascal (1743-1821), virrey del Perú, inició una campaña para contrarrestar a las fuerzas independentistas. La campaña consistió en el reclutamiento de más de dos mil hombres que lucharían contra las fuerzas patrióticas desde el sur del país. La primera batalla entre patriotas y realistas se denomina Batalla de Yervas Buenas. Se sucedieron otras batallas en que se alternó el triunfo y derrota de ambos bandos.<sup>22</sup> El desenlace de este episodio fue la firma del "Tratado de Lircay" suscrito el 3 de mayo de 1814, que señalaba que los patriotas debían ser leales al rey y los realistas se comprometían a reconocer el gobierno provisional chileno. Sin embargo, el tratado no llegó a cumplirse, el virrey Abascal envió tropas nuevamente que derrotaron a los patriotas en la batalla de Rancagua. Este último enfrentamiento daría paso al siguiente período denominado Reconquista.

<sup>18</sup> Memoria chilena. *Patria Vieja (1810-1814)*. [En línea] [Última consulta: abril de 2017]. Disponible en: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100853.html>>.

<sup>19</sup> Ciudad situada aproximadamente a 100km al sur de Santiago de Chile.

<sup>20</sup> "El primer Congreso Nacional fue unicameral y estuvo integrado por 41 diputados. Además del *Reglamento para el arreglo de una autoridad ejecutiva provisoria en Chile* se aprobaron disposiciones atinentes a los tribunales de Chile, lo que significó la primera expresión del poder judicial del país. El Congreso despachó, asimismo, la llamada "ley de libertad de vientre", que demostró la disposición de los patriotas contra la esclavitud, sin embargo las disputas internas entre criollos partidarios del antiguo régimen y los partidarios de la independencia generaron el clima propicio para el golpe de estado". Memoria chilena. *Primer Congreso Nacional*. [En línea] [Última consulta: 15 de abril de 2017]. Disponible en: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-93013.html>>.

<sup>21</sup> Político y militar destacado en el proceso de independencia.

<sup>22</sup> Al bando patriota se suma la figura de Bernardo O'Higgins (1778-1842) quien asumirá el cargo de Director Supremo luego de la independencia.



### 1.3.2. *La Reconquista*<sup>23</sup>

La Reconquista o Reconquista Española se desarrolla entre los años 1814 y 1817. Luego de la derrota en la batalla de Rancagua, los líderes patriotas se vieron obligados a refugiarse al otro lado de la cordillera. El mando del país estaba en manos del jefe militar realista Mariano Osorio (1777-1819) en el cargo de gobernador. La campaña de contrarrevolución del virrey había sido exitosa y Fernando VII, quien, luego de la muerte de Napoleón, reinaba nuevamente en España también lo hacía en los territorios conquistados. Las represalias no se hicieron esperar y los patriotas fueron duramente castigados no solamente con la confiscación de bienes, sino también con el exilio de muchos de ellos al archipiélago de Juan Fernández.<sup>24</sup>

En 1815 se comienza a gestar el rearme de los patriotas comandados por José de San Martín (1778-1850)<sup>25</sup> y Bernardo O'Higgins. El nuevo gobernador Casimiro Marcó del Pont (1770-1819), consciente del problema del rearme, se ve en la obligación de acentuar las medidas de restricción y represión ciudadana, lo que desembocó en la desaprobación general por parte del pueblo, desprestigiando a su gobierno y despertando las simpatías por la causa independentista.

En 1817 el ejército libertador comandado por los antes mencionados San Martín y O'Higgins, después de una durísima travesía cruzando la cordillera de Los Andes, y luego del enfrentamiento y con las tropas realistas en la batalla de Chacabuco<sup>26</sup> (en la que resultan vencedores), entra en la ciudad de Santiago siendo aclamado por los pobladores y poniendo punto final a este período.

---

<sup>23</sup> Memoria chilena. *La reconquista española*. [En línea] [Última consulta: abril de 2017]. Disponible en: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3671.html>>.

<sup>24</sup> Conjunto de islas ubicadas en el pacífico sur a más de 600 km. del continente.

<sup>25</sup> Militar argentino conocido como el padre libertador.

<sup>26</sup> Ciudad situada a 50km al norte de Santiago de Chile.

### 1.3.3. *Patria Nueva*<sup>27</sup>

Período comprendido entre 1817 y 1823. Luego del triunfo en la batalla de Chacabuco, las tropas realistas, comandadas por el gobernador español Marcó del Pont, se parapetan en el sur del país a la espera de los refuerzos que venían desde el Perú. A la causa de las tropas realistas se unió el famoso ejército Burgos, que había jugado un importante papel en la península en la guerra napoleónica. Después de duras contiendas y del fracaso de las tropas patriotas en la batalla de Cancha Rayada el 19 de marzo de 1818, éstas lograron reagruparse y vencer al ejército del rey el 5 de abril de 1818. De esta gesta se recuerda el "abrazo de Maipú" entre José de San Martín y Bernardo O'Higgins proclamando el triunfo que marcaría la hoja de ruta definitiva hacia la independencia.

### 1.3.4. *Declaración de Independencia*

El 12 de febrero de 1818, el Director Supremo de Chile don Bernardo O'Higgins Riquelme firmó simbólicamente el acta de *Declaración de Independencia de Chile*. Pero hubo de esperar aún hasta el 5 de abril del mismo año para que, el triunfo definitivo de las tropas patriotas en la batalla de Maipú,<sup>28</sup> convirtiera este acto simbólico en realidad. Bernardo O'Higgins permanece en el cargo hasta 1823. La impopularidad del régimen se torna insostenible por las constantes disputas internas con los sectores más influyentes que veían mermadas sus posibilidades de participación política. A causa de esto, O'Higgins se ve forzado a abdicar y con su salida se cierra el período denominado Patria Nueva.

En el período comprendido entre la abdicación de O'Higgins y 1831 se suceden diferentes intentos de organización republicana en la que se incluye la promulgación de una Constitución Liberal (1828) que creó gran tensión entre los miembros conservadores de la sociedad. Luego de las elecciones de 1829 en que la oposición se niega a aceptar el resultado, estalla la guerra civil de 1829. El resultado de esta confrontación fue favorable al partido conservador liderado por Diego Portales (1793-1837)<sup>29</sup> y el general José Joaquín Prieto Vial (1786-1854) quien se convertiría en

<sup>27</sup> Silva G. Osvaldo. *Atlas de Historia de Chile*. Ed. Universitaria, 11ª edición Santiago de Chile, 2005. pp. 76 a 87. Torre y Rojas, Bernardo de la. *Colección de historiadores i (sic) de documentos relativos a la Independencia de Chile*, Ed Imprenta Cervantes, Tomo XVII. Santiago de Chile, 1910.

<sup>28</sup> Localidad emplazada dentro de el área Metropolitana de Santiago.

<sup>29</sup> Ministro de estado del gobierno de José Joaquín Prieto.

Presidente de la República en 1831. Durante su mandato se promulgó la Constitución de 1833 basada en un sistema orgánico y sólido que sentaría las bases del sistema político chileno. La constitución estaría vigente (no sin modificaciones) hasta la nueva carta magna de 1925. Consolidándose así el régimen presidencial.

#### **1.4. Período entre 1830 y 1840**

Este es el período conservador o de los denominados "pelucones" al mando del citado José Joaquín Prieto. Se caracterizó por la existencia de un solo grupo político al no identificarse una oposición clara por el desplazamiento de los liberales extremos después de la derrota de 1830.

Según señala Enrique Brahm,

La década de anarquía o de ensayos constitucionales que concluye con la revolución conservadora de 1829, dando paso a lo que será llamada la "República en forma", si bien no fue capaz de dar a Chile un sistema de gobierno estable ni de consolidar ninguna fórmula exitosa que diera una organización definitiva al país, dejó en cambio asentados ciertos conceptos y definiciones básicas que determinarán las coordenadas dentro de las cuales se moverá toda la discusión posterior en torno al régimen de gobierno.

Todo este "caos" anterior generó un clima para el debate sobre los posibles caminos hacia los que conducir a la nueva república y durante este período conservador la idea de gobierno republicano, según afirma Brahm, daba cabida a la aceptación de una soberanía popular, es decir, que el poder lo tenía el pueblo,

pero, para ejercerlo era necesario que se delegara en quienes fueran capaces de darle un uso conveniente. No se acepta, y es una segunda definición importante, ninguna forma de democracia directa.<sup>30</sup>

y como afirma Simon Collier,

---

<sup>30</sup> Brahm García, Enrique. "La discusión en torno al régimen de gobierno en Chile", *Revista de Estudios Históricos y Jurídicos (sección Historia del derecho)*. Ed. Universitarias de Valparaíso, nº XVI, Valparaíso, 1994, pp. 35 a 56.

Gobierno republicano vino a ser, en el concepto chileno, lo mismo que gobierno representativo. Lo cual por su parte no significaba que toda la población tuviera derecho a participar en el ejercicio del poder: este siempre -aun en los períodos de liberalismo más extremo- se limitó a los sectores aristocráticos e intelectuales.<sup>31</sup>

#### 1.4.1. *El Fenómeno Liberal*

Se denomina así al período de treinta años en que el Partido Liberal gobernó en Chile. En el plano artístico, es en la segunda mitad del siglo XIX donde se puede apreciar un comienzo real, en el sentido académico, para el desarrollo de la música en Chile. Para hacer patente esta afirmación, es necesario remitirse al estado de la política en el país pues de ello dependió y dependerá el avance o retroceso en el desarrollo de las artes en general y de la música en particular.

Este partido se organizó entre 1841 y 1851 en sus orígenes estaba formado fundamentalmente por los pipiolo<sup>32</sup> quienes jugaron un importante papel en los primeros años de la independencia hasta la derrota en manos de los pelucones<sup>33</sup> en 1830. A partir de 1840 los ideales venidos de Europa, particularmente de Francia tuvieron una gran aceptación por parte de una elite de jóvenes aristócratas, a esto se sumó el progreso económico que experimentaba el país que dio el espacio para que las ideas liberales prosperaran. Julio Heise señala:

Este desarrollo económico y la influencia francesa determinaron el surgimiento de un sector aristocrático con mentalidad liberal...<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> Collier, Simón, *Ideas y política de la Independencia chilena (1808-1833)*, cit en Brahm García, Enrique. *La discusión en torno al régimen de gobierno en Chile*.

<sup>32</sup> Bando político de tendencia liberal que se organiza luego de la abdicación del Director Supremo Bernardo O'Higgins Riquelme. Sus integrantes, jóvenes burgueses ilustrados, funcionarios públicos y miembros de la milicia, promueven un ordenamiento político basado en una República libre y democrática. Comparten un pensamiento de avanzada al asumir, durante el período de la Independencia de Chile, el rompimiento total con la Corona Española.

<sup>33</sup> Bando político conservador.

<sup>34</sup> Heise, Julio, *El periodo parlamentario 1861-1925. Vol II*. Ed. Universitaria. Santiago 1982. p. 298.

Las ideas liberales comenzaron a integrar este movimiento durante el gobierno de Manuel Bulnes Prieto (1841-1851),

que creó una atmósfera espiritual favorable para la influencia de las ideas liberales que llegaban desde Europa.<sup>35</sup>

De esta manera, en el año 1842 se fundó la llamada Sociedad Literaria, primer movimiento intelectual de inspiración nacional. Este grupo que tuvo entre sus filas a destacados hombres del ámbito social y político,<sup>36</sup> propugnaba la idea de la ilustración como un factor vital para el progreso. Sus miembros se reunían periódicamente para leer y comentar obras de historiadores y filósofos europeos, poesías, obras de teatro y artículos de sus socios. Más tarde algunos de sus miembros fundan *El Semanario de Santiago* que aspiraba a ser un órgano de expresión de los intelectuales chilenos.<sup>37</sup>

Pero fue a partir de 1861 y hasta 1891, en que llegan al gobierno y comienza el período claramente Liberal que gracias a su inclinación por las “luces”<sup>38</sup> dio pie a la creación de un ambiente de especial sensibilidad para las artes, una tierra fértil para su desarrollo y expansión en todas sus manifestaciones.

**Tabla 1. Presidentes liberales.**

José Joaquín Pérez	(1861-1871)
Federico Errázuriz Zañartu	(1871-1876)
Aníbal Pinto	(1876-1881)
Domingo Santa María	(1881-1886)
José Manuel Balmaceda <sup>39</sup>	(1886-1891)

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Entre los más destacados figuran: su primer presidente José Victorino Lastarria (1817-1888); Andrés Bello (Caracas 1781- Santiago 1865); Hermógenes Irisarri (1819-1896); Manuel Antonio Matta (1826-1892), Salvador Sanfuentes (1817-1860) y Aníbal Pinto ( 1825-1884).

<sup>37</sup> Alvarado Cornejo, Marina d. A. *El Semanario de Santiago y la Revista de Santiago: La contienda de Lastarria*. Revista Izquierdas [En línea] [Última consulta: diciembre de 2011]. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360133451002>.

“Señores, [...], muy sinceramente me glorío de ser vuestro compañero, porque habéis acertado en asociaros para satisfacer una necesidad social. Vosotros tenéis mis ideas y convenís conmigo en que nada será Chile, la América, sin las luces”. Discurso de inauguración de la Sociedad Literaria a cargo del escritor, político y catedrático José Victorino Lastarria.

<sup>39</sup> Lamentablemente este último mandato estuvo marcado por la Guerra Civil de 1891 y por el suicidio del presidente que marcó el final de un período considerado excepcional en la vida política del país.

#### 1.4.2. *Término del período Liberal*

Para entender el fenómeno nos situaremos en los orígenes de la guerra. Como en cualquier conflicto había dos bandos uno que guardaba lealtad al presidente Balmaceda y el que decía proteger los derechos parlamentarios. Debido a una ambigüedad en la constitución de 1833, ésta sufrió algunas interpretaciones ya que el texto no aclaraba si el imperante era un régimen parlamentario o presidencial y dadas las circunstancias político-económicas del momento, sirvió como excusa para la explosión del conflicto.

Oswaldo Silva explica lo siguiente:

José Manuel Balmaceda fue elegido Presidente de la República el 15 de enero de 1886. Su programa consultaba dos puntos esenciales: la unificación de los diversos puntos liberales y la realización de un vasto programa de obras públicas que, junto con dar trabajo, impulsaran el desarrollo del país. Aunque no logró concretar el primer propósito, su gobierno fue pródigo en creaciones sociales y económicas aprovechando el auge de las exportaciones del salitre.<sup>40</sup>

El período liberal fue una época prolífica en todos los ámbitos, la educación y la vida intelectual se convirtieron en ejes del desarrollo, además de las actividades agrícolas y minera que gozaron de gran prosperidad.<sup>41</sup> El salitre y su explotación por parte de los ingleses y alemanes que se radicaron en el norte en los centros mineros, contribuyeron a vincular a éstos con empresas extranjeras, mejorando así la tecnología y la apertura de mercados, además del flujo de capital. Hasta 1880 las explotaciones mineras más relevantes fueron la plata, el cobre y el carbón.

Gracias a la abundancia de dinero (producto de la explotación minera) en el tesoro del país, emergió una plutocracia minera y, como contrapartida, un movimiento obrero que tuvo gran importancia en la vida nacional. La población rebasó en 1875 los 2 millones de habitantes y creció en 1895 a 2.712.175 millones.<sup>42</sup> También se anexionaron al territorio nacional las vastas provincias de Tarapacá y Antofagasta, después de ganar la guerra del pacífico (1879-1883) a Perú y Bolivia. Cabe mencionar que los territorios

<sup>40</sup> Silva, Oswaldo, *Atlas de la historia de Chile*. Ed. Universitaria. Santiago, 1983. p 98.

<sup>41</sup> “El individuo, como espíritu libre, necesita educación para conocer el bien, el individuo, el yo humano, necesita propiedad para cumplir su fin en la tierra...”. Francisco Bilbao, “Sociabilidad chilena”. *El Crepúsculo*, No.2, tomo 2, Santiago, 1 de junio de 1844, pp. 57-90.

<sup>42</sup> Instituto Nacional de Estadísticas. *Censos de población históricos* [En línea] [Última consulta: abril de 2015]. Disponible en: <[http://www.ine.cl/canales/usuarios/censos\\_digitalizados.php](http://www.ine.cl/canales/usuarios/censos_digitalizados.php)>.

anexados contienen una gran parte del tesoro minero (sobre todo cuprífero) que, hasta el día de hoy, sigue siendo el mayor sustento de país.

Los buenos resultados económicos, además de la inclinación política imperante, hicieron de este período el momento idóneo para que emergieran los primeros compositores que pudieron desarrollar su arte en este boyante territorio. El proceso en el que participaron compositores tanto de origen extranjero como nacionales, no sólo aportó cantidad, sino también calidad que se fue haciendo cada vez más patente.

**Tabla 2. Artistas extranjeros.**

Antonio Alba (1873-1940)	España
Félix Banfi	España
Isidora Zegers de Huneus (1803-1869).	España
Telesforo Cabero (1831-1871)	Argentina
Pedro Travesari (1896-1952)	Ecuador
Henri Billet (S.XIX)	Francia
Adolfo Desjadins Gambards (1826-1871)	Francia
Luis Remy (1831-1870)	Francia-Rusia
Wilhelm Deichert (1828-1871)	Alemania
Eduardo Hempel (1813-1892)	Alemania
Arturo Hügel (1852-1950) <sup>43</sup>	Alemania
Juan Krause	Alemania
Guillermo Wetzer	Alemania
Guillermo Frick Eltze, (ca.1813-?)	Alemania
Daniel Antonieti	Italia
Domingo Brescia (1886-1939)	Italia
Pedro Cesari (1836-1902)	Italia
Fabio de Petris	Italia
Enrique Marconi (1833-1903)	Italia
Vicente Morelli <sup>44</sup>	Italia
Inocencio Pellegrini (1818-1905)	Italia
Giuseppe Soro Sforza (1834-1888)	Italia
Ricardo Mulder	Holanda
José White (1836-1918)	Cuba
Pedro Pablo Tagliaferro <sup>45</sup>	Francia-Brasil
Claudio Rebagliati (1843-1909) <sup>46</sup>	Italia

<sup>43</sup> El director del primer cuarteto de cuerdas del país, denominado “Sociedad Cuarteto” que dio su primer concierto en 1885.

<sup>44</sup> Su biógrafo, Pedro Pablo Figueroa, *Un mago de la música*, Santiago, 1904, lo da como desaparecido misteriosamente en Europa. Cit.

<sup>45</sup> Creador del “Orfeón francés” de Santiago en 1869.

<sup>46</sup> Director de orquesta italiano, proveniente de Perú. Dirigió el conjunto de ópera Besteti en sus actuaciones en La Serena y Copiapó.

Antonio Neumane (1818-1871) <sup>47</sup>	Córcega
Gottschalk, Louis Moreau (1829-1869)	USA

**Tabla 3. Artistas nacionales.**

Remigio Acevedo Guajardo (1863-1911)
Francisco Calderón
Federico Chessi de Uriarte (1840-?)
José María Escalante (1842-?) <sup>48</sup>
Manuel T. Fuenzalida <sup>49</sup>
Manuel Guajardo,
Familia Guzmán, entre los que destacan: Eustaquio, Eustaquio Segundo (1841-1920), Víctor y Federico Guzmán Frías (1827-1885)
Santiago Heitz <sup>50</sup>
Angel Hernández
Emilio Herrera
Raimundo Martínez de Ferrari
Francisco Oliva <sup>51</sup>
Marco Antonio Orrego
Eleodoro Ortíz de Zárate
Alfredo Padovani <sup>52</sup>
Fidelis Pastor del Solar
Delfina Pérez (S.XIX) <sup>53</sup>
Eleodoro A. Pérez
Enrique Ruperto Santa Cruz
Ana Smith Irisarri
Osvaldo Uriondo
Adolfo Urzúa Rojas
Isidoro Vázques Grillet (1864-1926)
Adolfo Jentzen (1837-1879)

Esta etapa fue muy propicia por la gran cantidad de oportunidades de formación musical que aportó. Se debe considerar también que las familias acaudaladas posibilitaban el estudio como parte de la formación integral de sus miembros y los conocimientos se

<sup>47</sup> Autor del himno nacional de Ecuador y que se destacó por ser el acompañante de La Malibrán (María Felicia García Siches (1808-1836). Soprano conocida como María Malibrán, hija del célebre tenor Manuel García y admirada por Gioachino Rossini). Como director de orquesta dirigió las temporadas líricas en el Teatro Municipal de Santiago y Valparaíso entre 1851 y 1852.

<sup>48</sup> Nombrado director de los coros del Teatro Municipal de Santiago en 1862.

<sup>49</sup> Músico diletante que escribió algunas obras para piano.

<sup>50</sup> Pianista, hijo de uno de los más destacados industriales del textil de origen Suizo,

<sup>51</sup> Fundador junto a José Zapiola, Isidora Zegers y Bernardo Alcedo del *Semanario Musical* en 1852.

<sup>52</sup> Director de orquesta especializado en el género operístico, dirigió diferentes títulos en Temporadas de comienzo de siglo en *El Gran Teatre del Liceu* de Barcelona.

<sup>53</sup> Pseudónimo de Delfina de la Cruz Zañartu.



transmitían de padres a hijos o con el estudio con maestros privados y la formación musical en el colegio o en una banda. De vital importancia fue el Conservatorio Nacional de Música fundado en 1850 por iniciativa de Pedro Palazuelos Astaburuaga (1800-1851), que contaba en aquella época con figuras tales como Héctor Contrucci,<sup>54</sup> Tulio Eduardo Hempel (1813-1892),<sup>55</sup> Francisco Oliva (1820-1872)<sup>56</sup> y Federico Stöber.

Hacia la década de 1860 comienzan los intentos por dar a conocer la música de los grandes maestros universales, gracias a la actividad de las sociedades musicales cuya labor, en un principio, se proyectó a círculos más bien reducidos de público pero que con el correr de los años, y ya hacia la primera mitad del siglo XX abrió un abanico de posibilidades a buena parte de la población. En Santiago podemos mencionar, *La Sociedad Orfeón* (1868), *La Sociedad de Música Clásica* (1879-1891), *La Sociedad Cuarteto* (1885, 1888-89). En Valparaíso, la ciudad portuaria más importante del país, *La sociedad Musical de Valparaíso* (1868,1881-84). No es arriesgado situar en esta época el comienzo del cultivo de la música académica (o de arte). También son destacables las publicaciones musicales como el periódico el *Semanario Musical* (1852), seguida de la *Revista Ilustrada* (1865) y *Bellas Artes* (1896).

Conjuntamente con las mejores posibilidades de formación, ya fuera por la relevancia de la enseñanza musical laica o dependiente de la Catedral de Santiago, se debe mencionar también la gran importancia que tuvieron los teatros de ópera y zarzuela, las bandas y la edición e impresión de música. Esta etapa de la historia es la que registra la mayor intensidad en el cultivo de la ópera, aunque con grandes limitaciones originadas por el desconocimiento generado por la falta de expertos nacionales en el género. Se estrenaron las óperas *Lautaro* (1865) de Remigio Acevedo Guajardo, escrita en italiano e inspirada en el célebre *toki mapuche*,<sup>57</sup> *La Araucana* de José Bernardo Alcedo (1895) y *Caupolicán* de Eliodoro Ortíz de Zárate (1902). La creación operística apostaba por

---

<sup>54</sup> Director del Conservatorio Nacional del Música en el período 1886-1888.

<sup>55</sup> “Maestro de capilla” en la Catedral de Santiago entre 1874-1882), Director del Conservatorio nacional de música en los períodos 1855-1858 y 1877-1885.

<sup>56</sup> Participó en la dos campañas contra la confederación Perú-boliviana a cargo de la banda de música del “Batallón Colchagua”.

<sup>57</sup> Lautaro (1534-1577). Personaje de gran relevancia en el período de la conquista de Chile, de origen mapuche (etnia originaria del sur de Chile). A los 16 años fue capturado por Pedro de Valdivia quien lo utilizó como mozo de caballeriza en las campañas del sur. Esto lo llevó a conocer de cerca las debilidades de los conquistadores. Fue un brillante estratega que lideró numerosas revueltas de los mapuche contra las tropas reales. Alonso de Ercilla y Zúñiga lo menciona en su Poema épico *La Araucana*.

una temática indigenista en su historia, pero ésta no se veía reflejada aún en la música cuya raigambre europea era indiscutible, es decir, utilizaban en sus textos historias de raíz nacional, pero utilizando técnicas y sonoridades típicamente europeas por lo que el resultado era bastante hegemónico. Otros compositores que se decantaron por el género operístico pero que no vieron sus obras estrenadas fueron: Domingo Brescia, Tulio Eduardo Hempel, Raúl Hüge y John White o Adolfo Jentzen. Cultivaron la zarzuela los compositores Franco Calderón, Manuel Guajardo, Eustaquio segundo Guzmán, Ángel Hernández, Vicente Morelli, Alfredo Padovani, Adolfo Urzúa Rojas, Isidoro Vázquez y Guillemo Witzer.

Otro punto importante a destacar en el impulso a la creación musical fue la posibilidad de imprimir las obras en las editoriales que comenzaban a ser parte de la realidad nacional. Algunos de los editores/compositores más importantes de la época fueron: Eustaquio Guzmán y Enrique Ruperto Santa Cruz. La mayor parte de estos compositores continuó el cultivo de la música de salón de raigambre europea y vernácula. El salón mantuvo su importancia como pequeño universo que reflejaba los acontecimientos sociales, políticos y militares de la época, se exaltaban por ejemplo las figuras de la industria, los bomberos, la patria etc. El salón también fue imprescindible en el surgimiento de la figura femenina como centro, resaltando temáticas afines como el amor o la inocencia, la moral y la compasión.

Es en esta época que comienza entonces el cultivo de la música denominada de arte. Un destacado representante de este período fue Federico Guzmán, catalogado como uno de los compositores chilenos más importantes del siglo XIX y el primero en tener proyección internacional. En 1866 Guzmán conoció al pianista y compositor norteamericano Louis Mareau Gottschalk, quien lo apoyó para que viajara a París a perfeccionar sus estudios; entre 1867 y 1869 estudió en Francia y posteriormente realizó giras de conciertos por Francia, Inglaterra, USA y varios países latinoamericanos; entre ellos, Argentina, Perú y Brasil. Publicó obras en Chile, Argentina y Perú (donde residió desde 1871 1879), residió también en Brasil (1880-1882) en Francia y Alemania. Su familia constituida por músicos jugó un papel fundamental en su éxito.

### 1.5. Siglo XX

El siglo XX constituye el segundo de los dos grandes períodos de la música en Chile. La música académica se estableció como centro del quehacer creativo gracias a la labor que llevaron a cabo los compositores nacionales, en un contexto donde coexistían rasgos decimonónicos y las nuevas tendencias que alcanzarían su concreción plena en el transcurso de este siglo.

Como ya hemos mencionado anteriormente, un importante rasgo decimonónico fue la importancia de la música del salón como centro principal de la alta burguesía. Muchos salones fueron el alero para el desarrollo de estas nuevas reuniones sociales que congregaban en sus veladas a intelectuales, científicos, artistas y políticos que cultivaban un nivel refinado de sociabilidad en el terreno de las artes, la ciencia y la cultura en general. Se mantuvo la fuerte influencia de la cultura europea, especialmente la francesa en la creación musical y la cultura en general. El marco de este período fue el final de la guerra civil de 1891 y los comienzos de la década del 1920. El sistema político predominante era el parlamentario, que contaba con una clase dirigente oligárquico-terrateniente que monopolizaba la riqueza, el poder social, cultural y político. Había un modo distintivo de vida en la que confluían valores particulares de la sociedad imperante, un ritual social complejo y una clara relación simbiótica en que el parentesco y las alianzas entre los “iguales” eran el *modus operandi*.

El salón sirvió de núcleo generador de la creación musical y social. Constituyó un centro importante para la difusión de la obra de muchos compositores de esta etapa y un impulsor del desarrollo de los rasgos creativos característicos del período. Las reuniones musicales que se realizaban en los hogares de Luis Arrieta Cañas y José Miguel Besoain, constituyeron un fenómeno único en Chile gracias a su continuidad (1889-1933), el tesón y la seriedad con que fueron abordadas y su espíritu evolutivo.<sup>58</sup>

Fue en este escenario artístico-social donde se dieron a conocer obras capitales del repertorio clásico, romántico y contemporáneo, también obras de compositores nacionales y extranjeros residentes en Chile. Se presentaron autores del siglo XIX como

---

<sup>58</sup> Las reuniones y sus protagonistas quedaron documentadas en el libro de Luis Arrieta Cañas: *Música, Reuniones Musicales (De 1889 a 1933)*, publicado en 1954.

Brescia, Héctor Contrucci, Eustaquio Segundo, Yentzen, Giuseppe Soro. Y compositores en activo de esta etapa como Allende, Giarda, García Guerrero, Alfonso Leng (1884-1974), Celerino Pereira y Enrique Soro (1884-1954).

En este período, se aprecia claramente que el mundo musical está ahora marcado por compositores nacionales (a diferencia de lo que se apreciaba en el siglo anterior en que la mayoría eran extranjeros afincados). Algunos de los más destacados son:

**Tabla 4. Compositores nacionales.**

Pedro Humberto Allende	(1885-1959)
Marta Canales	(1893-1986)
Juan Casanova Vicuña	(1894-1976)
Acario Cotapos	(1889-1969)
Alberto García Guerrero	(1886-1959)
Carlos Lavín	(1883-1962)
Alfonso Leng	(1884-1974)
Nino Marcelli	(1890-1967)
Celerino Pereira	(1874-1942)
Roberto Puelma	(1893-1948)
Javier Renjifo	(1879-1958)
Enrique Soro	(1884-1954)
Luigi Stefano Giarda <sup>59</sup>	(1868-1952)

Para profundizar en el estudio de la génesis del movimiento musical académico, es preciso destacar especialmente el nacimiento en 1913 de El Grupo de los Diez, una confraternidad de arquitectos, pintores poetas, escritores y músicos dirigidos por el escritor (Premio Nacional de Literatura en 1949), pintor y arquitecto Pedro Prado (1886-1952).

Algunos personajes que pertenecieron a este grupo son: Los músicos Acario Cotapos (1889-1969), Alberto García Guerrero (1886-1959) y Alfonso Leng (1884-1974), el

---

<sup>59</sup> Italiano.

escritor y pintor Manuel Magallanes Moure (1878-1924), el escritor, pintor y escultor Alberto Ried (1884-1965), el novelista y dramaturgo Eduardo Barrios (1884-1963), los pintores Julio Ortíz de Zárate (1885-1943) y Juan Francisco González (1853-1933), el arquitecto y pintor Julio Bertrand Vidal (1886-1952), y el poeta y ensayista Ernesto A. Guzmán (1877-1960). Este grupo de artistas/intelectuales unieron fuerza para publicar *La revista Los Diez* cuyo primer número apareció en 1916 y en la que se pueden apreciar las tendencias imperantes en cuanto a temas artísticos y filosóficos. En el discurso inaugural, Pedro Prado lee en el texto denominado *Somera Iniciación al Jeltsé*:

Los Diez no forman ni una secta ni una institución ni una sociedad. Carecen de disposiciones establecidas, y no pretenden otra cosa que cultivar el arte con una libertad natural (...) es requisito imprescindible para pertenecer a Los Diez estar convencido de que nosotros no encarnamos la esperanza del mundo, pero (...) debemos observar con prolijidad todo nuevo ser que se cruce en nuestro camino, por si él encarnase esa esperanza, lo que no impide que, después de ese examen, él y nosotros nos riamos con gran pesadumbre y algazara de los continuos engaños que por este motivo nos ocurren.<sup>60</sup>

Se pueden destacar también otros centros o grupos que buscaban dar impulso a las artes: La academia Ortíz de Zárate (organizada por Alfonso Leng, Carlos Lavín y los hermanos Daniel, Eduardo y Alberto García Guerrero), también fue de gran relevancia la tertulia familiar de casa de la familia Canales (Marta Canales). La declinación de este tipo de actividades en la década de 1920 tuvo en parte que ver con la decadencia de la importancia pública de las familias, que se produjo hacia fines de la esa década en concordancia con los cambios generales del país. Además del salón algunos compositores promovieron sus obras en un sector más amplio de público, efecto esperado por el crecimiento de la población y de las ciudades. La divulgación se llevó a cabo a través de conciertos solistas, de cámara o sinfónicos de compositores e instrumentistas como Celerino Pereira, Alberto García Guerrero, Nino Marcelli, Enrique Soro, Juan Casanova Vicuña, y Luigi Stefano Giarda entre otros. También se realizaron conferencias y artículos como los de Carlos Lavín y Pedro Humberto Allende. También coincide con la creciente aceptación por parte del público del drama musical

---

<sup>60</sup> *Iniciación al Jelsé*, es un capítulo integrante del llamado *Libro oculto de Los Diez*. Un manifiesto del grupo.

wagneriano, ardua tarea como podemos apreciar por las palabras de Mario Cánepa en su libro sobre la historia del Teatro Municipal de Santiago,

A las ya mencionadas y mal presentadas como *Tannhäuser* y *Lohengrin* hay que mencionar lo difícil que significaba para nuestro público su comprensión. Las óperas de Wagner no eran de argumentos comunes ni sentimentales; se necesitaba de grandes escenarios y de mucha capacidad musical para llegar al meollo del mensaje. La más fácil, o menos complicada, era *Lohengrin*, y por eso la de más aceptación. Sin embargo, el maestro Julio Falconi, era el que admiraba a Wagner y había conseguido introducirlo en Italia, cuna de la ópera, y otros países.<sup>61</sup> En nuestro estreno *Parsifal*, el 8 de octubre de 1920, una obra mística en el más puro y alto sentido de la palabra; obra de sentimiento religioso acendrado, sincero y elevadísimo. También puso en escena *Tannhäuser*, que tuvo otro sonido y otra llegada al público. En esta ópera, habían sobresalido universalmente los chilenos Ramon Vinay y Renato Zanelli. Las óperas wagnerianas se repitieron en el Municipal, en diversas oportunidades, dirigidas de preferencia por el maestro Falconi.<sup>62</sup>

Hasta este momento los compositores debían su formación especialmente a tutores en el ámbito privado tal como venía sucediendo desde el siglo anterior. Los compositores más destacados son: Enrique Soro, Estefano Giardía, Pedro Humberto Allende, Alfonso Leng y Acario Cotapos. En la música de cámara y sinfónica se destacaron Allende, Soro y Leng. Giardía, en ópera y música de cámara. Allende y Soro compusieron además himnos patrióticos cívicos dedicados a instituciones que los emparentó con la práctica decimonónica. En las composiciones de Soro y Leng se aprecia aún la clara raigambre europea. Allende, en cambio, complementó esta tendencia con una línea que aprecia lo nacional tanto en lo musical como en lo literario. Cotapos fue el más arriesgado y realizó intentos de experimentación de vanguardia que después continuaría en el extranjero. Los tres tuvieron relevancia internacional a partir de este período.

A partir de los años veinte y hasta 1947 se desarrolla el proceso de institucionalización definitiva de la vida musical chilena. El movimiento musical y posterior conservatorio

<sup>61</sup> Se refiere a Giulio Falconi, director de orquesta italiano.

<sup>62</sup> Cánepa Guzmán, Mario, *El Teatro Municipal en sus 125 años de sufrimientos y esplendor*. Ed. Artiembres, Santiago de Chile, 1985, pp. 62-63.

nació en la década de 1920 bajo el liderazgo del compositor Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987). Los cambios en el país entre 1920-1930 contribuyeron a su nacimiento y posterior desarrollo. Se crea entonces la Sociedad Bach entroncada con la tradición de Salón. Sus integrantes sentían una profunda admiración por este compositor, por lo que decidieron crear coros de aficionados que se reunían periódicamente en casa de sus miembros para interpretar música de los grandes maestros, entre ellos Palestrina cuya obra era desconocida en Chile. Domingo Santa Cruz Wilson tiene clara la semejanza entre el Grupo de los Diez y la sociedad Bach, pero esta característica elitista cambió a partir de 1923 cuando Santa Cruz volvió de su estancia en Europa. La asamblea inaugural de la sociedad Bach como entidad pública (1 de abril de 1924) condujo a la institucionalidad de la música en Chile. Impulsó una vigorosa actividad musical encausada hacia la ampliación de vocabulario musical y repertorio ofrecido al público, a través de conciertos y conferencias difundió las obras de maestros de la Edad Media, Renacimiento, Barroco (con un claro acento en Bach), Romántico e Impresionista. Y esta vez los esfuerzos estuvieron dirigidos a un público mayor que lo ocurrido en el siglo anterior. El Conservatorio Bach hacía hincapié en la formación integral del músico, en el estudio sistemático de la composición y la pedagogía musical. La estructura de su Plan de Estudios fue la base del Conservatorio Nacional de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Otro hito importante en este período fue la publicación en 1927 de la revista *Marsyas* que marcará el comienzo de la actividad musicológica en Chile.

Los cambios políticos en el país luego de la crisis interna de 1929 por el cese de la exportación del salitre, sumada a la crisis mundial, fueron liderados por los presidentes Arturo Alessandri Palma (1868-1950) y Carlos Ibáñez del Campo (1877-1970) quienes encausaron los procesos políticos por vía evolutiva y no revolucionaria, transformando al Estado, de clara orientación moralizadora en la gestión pública, en agente activo en la democratización del desarrollo industrial y la justicia social; estos procesos orientaron y dirigieron a la sociedad hasta 1973.

En el ámbito que nos ocupa, es en este período cuando se concreta el proyecto de La Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, lo que permitió otorgar el rango universitario a las disciplinas de *Música* y *Bellas Artes* que se mantiene vigente hasta nuestros días.

### 1.5.1. *Orígenes de la música institucionalizada en Chile*

En un capítulo anterior, señalábamos en detalle los acontecimientos políticos y sociales que dieron origen a la transición de la música de arte utilizada exclusivamente para fines religiosos, hacia un espacio en donde la música (con características artísticas o académicas) sufriera un proceso de profesionalización más allá de la mera entretención.<sup>63</sup> Entre estos acontecimientos señalábamos el aumento de la riqueza por parte de la explotación de recursos naturales, los temas demográficos, y los procesos políticos que derivan en gobiernos de tendencias liberales que fomentan las manifestaciones artísticas de toda índole.<sup>64</sup>

Durante la segunda década del siglo XIX, en las regiones más importantes del país, se inauguraron sociedades llamadas musicales o filarmónicas, además del Conservatorio Nacional de Música (1850), y de publicaciones periódicas que daban cuenta no solamente del acontecer musical sino que también pretendían, en algunos casos, cultivar el gusto por este arte en un rango etario y sociocultural amplio. Por ejemplo: La Sociedad Filarmónica de Santiago, fundada en 1826 por José Zapiola, Manuel Robles, Carlos Drewetcke e Isidora Zegers, como señala el compositor y musicólogo Doctor Luis Merino en su artículo titulado: “La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830.” Merino hace hincapié en la relevancia de los seis conciertos ofrecidos por la citada sociedad entre junio y septiembre de 1826, no solo por la cantidad, calidad y periodicidad, sino también por tratarse de una iniciativa privada. También ofrece una visión amplia del tipo de repertorio dividiéndolo en tres grandes géneros,

La música sinfónica, dentro de la cual se destaca la interpretación de sinfonías de Joseph Haydn en tres de los seis conciertos; la música de cámara, en variadas combinaciones instrumentales, y la música operática (sic), con selecciones de óperas de compositores vigentes en la época, entre los que se destaca Gioacchino Rossini.<sup>65</sup> El orden en que se organizaba cada evento se encuentra en el artículo 8 del reglamento de la Sociedad, el que estipula que ‘las funciones principiarán precisamente a las ocho de la noche y deberán concluirse igualmente a la una. La

<sup>63</sup> La denominada música de salón que amenizaba las fiestas de la “aristocracia” decimonónica.

<sup>64</sup> Véase capítulo Explicación del desarrollo de las artes musicales en Chile.

<sup>65</sup> Cabe señalar que Isidora Zegers era una destacada cantante y compositora; admiradora de la obra de Rossini y responsable de la introducción de su música en el país.



primera parte consistía en “música y canto desde las ocho a las nueve”<sup>66</sup>. Después de un descanso, la segunda parte incluía “refresco y contradanza desde las nueve a las diez.”<sup>67</sup>

Como lo demuestran las palabras del Dr. Merino la iniciativa será de vital importancia para el acontecer musical del futuro ya que se aprecia un marcado interés por hacer de las tradicionales tertulias decimonónicas propias de la aristocracia criolla, un lugar donde conocer música y autores de relevancia internacional. Esta iniciativa se convertirá en la semilla del cultivo de la música como expresión de arte profesional en el país. Otra iniciativa fundamental fue la Sociedad de Orfeón fundada en 1868 dirigida por el músico alemán afincado en Chile Tulio Eduardo Hempel. Esta sociedad era una iniciativa privada que se desarrolló entre los 1868 y 1874. El Dr. Luis Merino señala en su artículo “El surgimiento de la *Sociedad Orfeón* y el periódico *Bellas Artes*”, la vital importancia del proyecto, no sólo desde el punto de vista de difusión artística, sino también en cuanto a la preocupación de su directorio y socios por el bienestar de los músicos profesionales por la iniciativa de la crear de una Caja de Ahorros para intérpretes.<sup>68</sup> También agrega que es la primera vez que un proyecto de estas características, otorga la posibilidad de crear una red de artistas que se relacionaban entre ellos y también con artistas externos. Esta nomenclatura, generó una corriente revitalizadora para el acontecer musical nacional además de posicionar, por primera vez, a las composiciones vernáculas como eje del quehacer de la sociedad antes mencionada (sin desmedro de la enorme labor por dar a conocer las obras cumbre del repertorio universal).

A partir de aquí, muchas otras iniciativas se concretaron no solamente en la capital sino también en los puntos geográficos de relevancia como en el puerto de Valparaíso donde se destacan:

---

<sup>66</sup> Interesante distinción entre “música” y “canto” lo que nos lleva a suponer que no se trataba de canciones tradicionales o Folk. Además del hecho de contar con la señora Zegers entre los fundadores y organizadores.

<sup>67</sup> Luis Merino Montero. “La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830”. *Revista Musical Chilena*. 2006, vol.60, n.206, pp.5-27. [En línea] [Última consulta: abril de 2017]. Disponible en: <[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S071627902006000200001&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071627902006000200001&lng=es&nrm=iso)>.

<sup>68</sup> Luis Merino Montero, “El surgimiento de la *Sociedad Orfeón* y el periódico *Bellas Artes*, su contribución al desarrollo de la actividad musical y de la creación musical decimonónica en Chile”. *Revista Neuma*, año 2, Universidad de Talca, 2009, pp. 10-43

La Sociedad Filarmónica de Valparaíso (1845), la Sociedad Santa Cecilia, la Sociedad Harmónica (1860), la Sociedad Musical (1873), el Círculo del *Lied*, el Club de Cítara, la Sociedad Filarmónica de Artesanos, la Sociedad Roma y la Sociedad Alemana de Canto, todas ellas de Valparaíso. En el norte del país nació la Sociedad Filarmónica de Antofagasta (1889), la Sociedad Filarmónica de Copiapó, el Club Musical de Copiapó, el Club Musical de Ovalle (1886) y la Sociedad Musical y de Beneficencia Italiana de Copiapó (1876)]. En el sur del país, la Sociedad Dramática de Chillán, la Sociedad Filarmónica de Talca (1855), la Sociedad Musical de Talca (1869), la Sociedad Musical y Filarmónica de Los Ángeles, la Sociedad Filarmónica de Concepción, el Club Musical de Concepción, el Club Musical de Valdivia, (fundado por Guillermo Frick) y el Club de la Unión (1879).<sup>69</sup>

Todas estas iniciativas dan cuenta del interés por parte de la Sociedad de incorporar la música como un ente propiciador, ya no solo de diversión sino también de desarrollo humano a través del arte.

Un ejemplo destacable (en las postrimerías del siglo XIX) y del que nos llega una crónica documentada, son las reuniones privadas de los señores Luis Arrieta Cañas y José Miguel Besoain que se realizaron entre 1889 y 1933.<sup>70</sup> Besoain señala en la primera página:

Exposición resumida de las reuniones musicales que tuvieron lugar en los salones de don José Miguel Besoain (Universidad) y de don Luis Arrieta Cañas (Santiago - Agustinas esquina de San Antonio- y en Peñalolén).

A estas reuniones acudía lo más granado de la sociedad de ese entonces pero su importancia no radica en ese punto, sino en el hecho de que era un grupo de personas con un interés intelectual común e ideas progresistas, que creían en el cultivo de las artes como un camino hacia el crecimiento como ser humano. Destacable fue el

---

<sup>69</sup> Memoria chilena. *Revista Los Diez* [En línea] [Última consulta: abril de 2017]. Disponible en: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-97180.html>>.

<sup>70</sup> Luis Arrieta Cañas, *Música, reuniones musicales entre 1889 y 1933, Índice alfabético de autores, ejecutantes profesionales y aficionados y de asistentes*, Santiago, 1954.

esfuerzo por dar a conocer repertorio de música de cámara en contraparte al repertorio operístico que se ejecutaba en el Teatro Municipal de Santiago.<sup>71</sup>

Estos encuentros dieron como fruto la creación del grupo de intelectuales progresistas *Los Diez* y posteriormente la revista homónima, cuyo primer número se publicó en 1916. En sus páginas se pueden apreciar las tendencias imperantes en el medio cultural chileno en cuanto a temas artísticos y filosóficos. La importancia de este grupo es fundamental para el posterior desarrollo de la música en el país. A partir de esta iniciativa se fueron sumando otras de vital importancia como es el caso de la Sociedad Bach liderada por el arquitecto y compositor Domingo Santa Cruz Wilson (1884-1931).<sup>72</sup> Esta institución se convertiría en la plataforma para la consecución de la enseñanza de la música y las artes plásticas dentro de los planteles Universitarios con el consecuente *status* universitario. Como ya mencionaríamos anteriormente.

### 1.5.2. *El Grupo de los Diez: La vanguardia de la música a principios del siglo XX*

El primer decenio del siglo XX será el momento en que la música comience a avanzar hacia la profesionalización y modernización a través de la lectura y adopción de los procesos llevados a cabo en Europa central a este respecto.<sup>73</sup> Este proceso será liderado por el antes mencionado *Grupo de los Diez*, una confraternidad fundada en 1914 por arquitectos, pintores, poetas, escritores y músicos dirigidos por el escritor, pintor y arquitecto Pedro Prado (1886-1952).<sup>74</sup> Junto a él, los músicos Acario Cotapos (1889-1969),<sup>75</sup> Alberto García Guerrero (1886-1959)<sup>76</sup> y Alfonso Leng (1884-1974),<sup>77</sup> el

<sup>71</sup> El principal teatro de la ópera de Chile, fue inaugurado el 17 de septiembre de 1857 con la ópera *Ernani* de Giuseppe Verdi a cargo de una compañía de ópera italiana.

<sup>72</sup> Creador e impulsor del movimiento musical docto chileno en el siglo XX.

<sup>73</sup> Se debe mencionar que hasta ese momento era la lírica italiana la que dominaba todo el espectro musical desde las representaciones hasta la enseñanza.

<sup>74</sup> Premio nacional de Literatura 1949.

<sup>75</sup> Vivió diez años en USA donde tuvo contacto y colaboración con destacados músicos como: Aaron Copland, Henry Cowell, Ernest Bloch, Darius Milhaud y Edgard Varèse. Con este último y otros, Cotapos participó en la fundación del *International Composers Guild* en 1927.

<sup>76</sup> Pianista, compositor y profesor, es conocido internacionalmente por haber sido el maestro del pianista canadiense Glenn Gould.

<sup>77</sup> Premio Nacional de Arte, mención Música 1954.

escritor y pintor Manuel Magallanes Moure (1878-1924),<sup>78</sup> el escritor, pintor y escultor Alberto Ried (1884-1965),<sup>79</sup> el novelista y dramaturgo Eduardo Barrios (1884-1963),<sup>80</sup> los pintores Julio Ortíz de Zárate (1885-1943),<sup>81</sup> Juan Francisco González (1853-1933),<sup>82</sup> el arquitecto y pintor Julio Bertrand Vidal (1886-1952),<sup>83</sup> el poeta y ensayista Ernesto A. Guzmán (1877-1960),<sup>84</sup> y el escritor Augusto D'halmar (1882-1950).<sup>85</sup>

Este grupo buscó y consiguió erigirse como un referente intelectual y cultural. Conscientes del evidente desfase de Chile con el viejo continente en cuanto a vanguardias artísticas, dedicaron su empeño, tanto en las investigaciones como en el discurso estético, a paliar esta situación consiguiendo al fin convertir a la música en un arte de la mayor relevancia estética, e instaurar medios de control y distribución de la música denominada académica. Esta evolución se vio reflejada evidentemente en el tipo de repertorio de las salas de conciertos y las composiciones nacionales.

---

<sup>78</sup> Editor de la revista *Chile Ilustrado* y colaboró con la revista *Juventud*. Funda en 1911 el periódico *La Reforma* que se mantuvo vigente hasta 1916.

<sup>79</sup> Fue cónsul de Chile en Burdeos, representando al gobierno de Arturo Alessandri, entre 1921 y 1923.

<sup>80</sup> Premio Nacional de Literatura 1946.

<sup>81</sup> Discípulo de Pedro Lira, realiza estudios en Italia y Francia. Creador del *Grupo Montparnase* que, influenciado por las ideas vanguardistas de Cézanne, será el grupo renovador del estilo pictórico nacional.

<sup>82</sup> Uno de los grandes maestros de la pintura chilena. Su producción se presume en más de cuatro mil obras. Según figura en *Artistas Plásticos Chilenos* [En línea]. [Última consulta: marzo de 2017]. Disponible en: <[www.artistasplasticoschilenos.cl/658/w3-article-39946.html](http://www.artistasplasticoschilenos.cl/658/w3-article-39946.html)> del Museo nacional de Bellas Artes>.

<sup>83</sup> Formado en *l'Ecole Speciale de Architecture* de París fue también pionero en el campo de la fotografía en el país.

<sup>84</sup> También profesor de literatura y un gran colaborador de las artes en Chile en las primeras décadas del siglo XX.

<sup>85</sup> Pseudónimo de Augusto Goemine Thompson. Premio Nacional de Literatura 1942.



Ilustración 1. Portada Revista Los Diez n°1

1.5.3. *La Sociedad Bach: Observadores críticos del ambiente musical*

Según explica el propio fundador de la Sociedad Bach don Domingo Santa Cruz (1899-1987), en su artículo para la revista Musical Chilena Vol. 6, No. 40 del año 1950, titulado “Mis Recuerdos sobre la Sociedad Bach”, el nacimiento del grupo se debió al interés por el arte de la música de un grupo de amigos que comenzaron a reunirse en la casa familiar de Santa Cruz en junio de 1917. La primera reunión contó con la asistencia del propio Santa Cruz, Carlos Humeres Solar, Ricardo Canales Pizarro, Guillermo Echenique Correa, Wenceslao Vial Ovalle y José Ovalle García Huidobro, todos ellos

descendientes de influyentes familias que cultivaban el arte en sus respectivos hogares, pero que no estaban relacionados con la música de manera oficial.

Santa Cruz recuerda:

La casa de la familia Canales Pizarro era ciertamente un centro musical de la mayor importancia, por el zaguán de la calle Rosas 1367 habían franqueado la puerta al ambiente musical santiaguino todos los aficionados que nuestra capital conocía y cuanto artista de renombre vino a Chile en esa época. Las hermanas de Ricardo eran todas excelentes ejecutantes: Laura, que murió por aquel entonces, pianista, Marta eximia violinista, Luisa arpista y la pequeña María se perfilaba como talentosa pianista. En casa de ellas se hacía música de cámara constantemente y se cantaban coros a voces solas, corales de Bach, algunas obras polifónicas y composiciones corales de Marta. Casi siempre coros religiosos porque en la familia flotaba un hálito místico muy acentuado.

Además de la familia Canales menciona otras familias y residencias donde se acostumbraba la práctica activa de la música, como la casa de José Miguel Echenique

en donde los destacados pianistas Bindo Paoli y Roberto Duncker Lavalle, maestros de toda la aristocracia de Santiago, habían dejado en todas las casas, en que niñas con talento estudiaban seriamente, la semilla de un repertorio de primera clase, el acervo fundamental de la composición para piano: sonatas de Beethoven, las obras de Schumann y Chopin y también bastante música de Bach.

En la segunda reunión se sumaron otros nombres como Luis Vergara Larraín, estudiante de arquitectura que conocía bien la polifonía por haber estudiado en el colegio Pío Latinoamericano de Roma. Pero el personaje decisivo para la formación del grupo fue Gerardo Wolter, un alemán afincado en Chile que, según explica Santa Cruz, poseía una magnífica voz de bajo y era un experto lector de música. Juntos decidieron formar una coral para ejecutar piezas a voces solas y la denominaron Sociedad Bach<sup>86</sup> a pesar de que el primer repertorio que cantaron fueron las *Lamentaciones de Jeremías* de Giovanni Perluigi da Palestrina (1525-1594) que habían sido transcritas y copiadas de la

---

<sup>86</sup> En honor a la *Société Bach* de París (1904) dirigida por Gustave Bret (1875-1969), quien se convertiría en un gran amigo de Santa Cruz.

colección de polifonía renacentista denominada *Música Divina* de Karl Proske (1794-1861)<sup>87</sup> publicada en 1851. Desde 1917 hasta 1922 la iniciativa se mantuvo con gran entusiasmo por parte de sus colaboradores, pero continuaba siendo una organización privada sin forma jurídica, por lo que no existen datos escritos de socios o cualquier otro tipo de información como actas o catálogo de las obras que se ejecutaban en sus reuniones. Todo esto cambiará en 1923 cuando la entidad se transforma en una organización pública.

La segunda etapa de la Sociedad Bach, es la denominada de “actuación pública”. Comenzó el 25 de Diciembre de 1923 bajo la presidencia de Alfonso Leng (1884-1974).<sup>88</sup> El directorio quedó establecido de la siguiente manera: Director, Domingo Santa Cruz W.; Subdirector y Secretario, Guillermo Echenique; Tesorero, Ricardo Canales P.; Bibliotecario, Carlos Humeres S.; Director del Coro de Hombres, Adolfo Allende S.; Director del Coro de Infantil, Tomás Ozcáriz; del Coro de Mujeres, Humberto Allende S.; Consejeros: Alfonso Leng, Vicente Yarza, Alfredo Amenábar Ossa, Luis Vergara Larraín y Luis E. Figueroa.

En la sesión de aprobación de los estatutos y la definición de la misión de la sociedad, quedaron establecidas algunas actividades tales como la apertura de cursos y conferencias musicales, “uno de dichos cursos trataría de Historia de la Música y habría otros con temas libres”.

Así mismo, con el fin de fomentar el movimiento musical, se acuerda la creación de una sección de *marketing* que tendría como objetivo dar a conocer la Sociedad Bach y sus fines, y “fiscalizar” el movimiento musical de Chile. Según las palabras del propio Santa Cruz, “este último aspecto es el que llevaría a la Sociedad a todas sus luchas de más tarde y el que, lógicamente, tenía que ser sumamente poco grato a las autoridades musicales de esos días”.<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> Sacerdote católico alemán que decidió dedicar su tiempo a la recopilación de lo que el denominaba la verdadera música de la iglesia (*vere musica ecclesiae*).

<sup>88</sup> Odontólogo y compositor. Premio Nacional de Arte mención en música de 1954.

<sup>89</sup> Es importante señalar que el Conservatorio Nacional de Música fundado en 1850, representaba para los integrantes de la Sociedad Bach, un lugar donde se desarrollaban ideas que consideraban anticuadas tanto desde punto de vista artístico como pedagógico y al comprender que las autoridades de dicho centro no se interesaban por la labor renovadora, decidieron iniciar un camino paralelo hacia lo que ellos consideraban verdadera vanguardia.

La Sociedad Bach realiza un trabajo exhaustivo, no solamente de enseñanza musical especializada, sino que también cumplen con el cometido de acercar el repertorio universal al gran público. Dicho repertorio debía abarcar períodos de tiempo que fueran más allá del siglo XIX, incorporando la denominada música antigua y la vanguardia del siglo XX. En último término se esbozaron las actividades a realizar en el futuro como, por ejemplo: la creación de un Cuarteto, una Orquesta y una revista musical<sup>90</sup>. A partir de este momento la Sociedad Bach posee un abultado registro de actas que dan cuenta de la brillante actividad de la misma. La inauguración oficial de las actividades se realizó como Asamblea pública, en la antigua Biblioteca Nacional el 10 de Abril de 1924.



Ilustración 2. Antigua Biblioteca Nacional (1900).

---

<sup>90</sup> La revista denominada *Marsyas* de la que más tarde se hablará.



El concierto inaugural de la Sociedad se realizó en el teatro Imperio, el día 11 de junio de 1924. El programa era un monográfico de Johann Sebastian Bach :

- *Concierto de Brandenburgo N°3* en Sol mayor BWV 1048.
- Las arias *Seufzel Thraenen Kummel Not*, de la cantata No 21; *Ich hatte vie Bekümmerniss*; *Bist du bei mir*, del Libro de Ana Magdalena Bach; *Quia respexit del Magnificat* y dos *Geistliche Lieder: Komm, süsster Tod* y *O Jesulein süs, Jesulein mild*, a cargo de la soprano Elizabeth Mattei y la pianista Lotte Mattei.
- *Concierto en Do menor para dos pianos* BWV 1062, interpretado por los pianistas Claudio Arrau y Armando Palacios, dirigidos por Domingo Santa Cruz.

En 1925, el coro de la Sociedad presenta la primera audición en Chile del *Das Weihnachtsoratorium* BWV 248. Según señala el músico Guido Minoletti:

Podemos decir con propiedad que fue este coro el que, en la práctica, dio origen al movimiento coral chileno al difundir un repertorio hasta entonces desconocido, especialmente la música de los grandes maestros del Renacimiento, que hasta hoy ha sido cultivado en forma permanente por los coros chilenos, además de estimular y promover la formación de otros conjuntos corales.<sup>91</sup>

El año 1926 será fructífero en cuanto a los conciertos de la Sociedad y se estrenarán obras polifónicas como la *Missa Quarti Toni* de Tomás Luis de Victoria. Se repone el *Oratorio de Navidad* interpretado por el coro de la Sociedad y la Orquesta Municipal de Santiago y también el *Concierto en Do mayor para dos pianos* y orquesta, de J. S. Bach. Además, se incluye el *Concierto en Re menor* de Wilhelm Friedmann Bach para clave y orquesta. Se realizaron también recitales de canto y piano que abarcaron todos los estilos desde arias antiguas, pasando por el *Lied* romántico y post romántico, música francesa tanto de ópera como *chanson*, además de obras corales de Guillaume Costeley (1530-1606) y Clément Janequin (1485 – 1558).

El trabajo constante de la organización hace eco en las autoridades, quienes reconocen ampliamente el mérito alcanzado por ésta. Es así como en el mismo año se crea un

---

<sup>91</sup> Guido Minoletti S. Una visión de la vida coral en Chile. *Revista Musical Chilena*. 2000, Vol.54, No.194 pp. 87-94. [En línea] [Última consulta: abril de 2017]. Disponible en: <[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-2790200019400012&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-2790200019400012&lng=es&nrm=iso)>.

decreto ley por el cual se otorgarán becas de estudio para los músicos que decidan continuar sus estudios en el extranjero, y se inicia el proyecto de creación de un organismo autónomo denominado Consejo de Enseñanza Musical.<sup>92</sup> Estas iniciativas constituirán un gran avance no solamente cultural sino político, pues la música pasaba a tener el mismo valor que cualquier otra asignatura en el sistema educativo. En 1927 el Ministerio de Educación creó la Dirección General de Enseñanza Artística, organismo que permitió posicionar definitivamente a la música como un estudio de *status* universitario.

A raíz de los cambios establecidos por parte de las autoridades, desde la Sociedad Bach se hicieron ingentes intentos para llegar a acuerdos con el Conservatorio Nacional, pero éstos no fueron fructíferos. La Sociedad decide entonces crear su propio centro musical que se denominó Conservatorio Bach, dirigido por Domingo Santa Cruz y que tuvo una vida activa hasta 1929. En 1928 se ordenó la creación de una comisión que incluyera representantes del Conservatorio, la Sociedad Bach y el Ministerio de Educación con tal de llegar a acuerdos con respecto a la reforma antes citada. El director de dicha comisión fue el músico Armando Carvajal (1893-1972),<sup>93</sup> quien fue nombrado director del nuevo Conservatorio Nacional de Música que funcionaría bajo el alero de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. El nuevo plantel se nutrió de los mejores maestros (pertenecientes a las dos agrupaciones) y se adaptaron los métodos de enseñanza actualizándolos, elevando así el nivel de la institución.

---

<sup>92</sup> Decreto Ley N° 801 de Diciembre de 1925.

<sup>93</sup> Compositor y pedagogo. Director titular de la primera Orquesta Sinfónica de Chile.

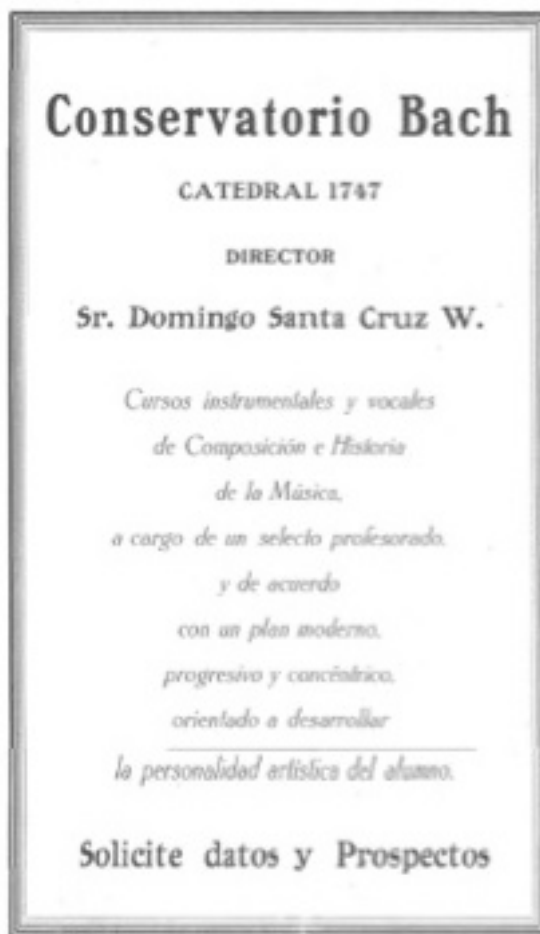


Ilustración 3. Aviso aparecido en la revista *Marsyas* nº1.

Con la mencionada reforma del Conservatorio, la Sociedad Bach comenzó a sufrir un proceso de natural declive y, para cuando Domingo Santa Cruz se convierte en decano de la Facultad de Bellas Artes, la organización ya había desaparecido. Sin embargo, como se puede apreciar en el siguiente párrafo, la Sociedad Bach cumplió con su cometido a cabalidad.

En 1931 nace la Sociedad Nacional de Conciertos Sinfónicos y en 1940 se crea el Instituto de Extensión Musical por Ley 6696, con una orquesta sinfónica, ballet, conjuntos de cámara y coro polifónico. La Sociedad Bach había triunfado.<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Editorial , Cincuentenario de la Sociedad Bach, *Revista Musical Chilena* Vol. 21, Nº 101 , 1967.

#### 1.5.4. *La revista Marsyas: Antecesora de la Revista Musical Chilena*

El consejo directivo de la Sociedad Bach había designado una comisión denominada Comisión de Revista, Correspondencia y Acción Cultural, dicha comisión liderada por Carlos Humeres Solar, y que contaba con la colaboración de Filomena Salas, Cora Bindhoff, Eduardo Humeres y Jorge Urrutia Blondel, dieron a conocer la puesta en marcha de la Revista Marsyas. El acontecimiento coincidía con el centenario de la muerte de Beethoven (27 de marzo de 1827). Según el propio Santa Cruz,

La revista *Marsyas* era editada por la Casa Nascimento, en una bella y cuidada presentación, con los elegantes tipos de la revista literaria “Atenea”<sup>95</sup>, en excelente papel. Atraía no solo por su contenido, sino que también por su aspecto exterior. Los grabados y “*culs-de-lampe*”, aparte de algunos procedentes de otros siglos, eran dibujados por Roberto Humeres, Ximena Morla, Hernán Gazmuri y Romano de Dominicis.<sup>96</sup>

En el primer número se observa un texto que señala el origen del nombre de la revista:

Honoremos al sileno que enseñó a los humanos el arte misterioso de modular en una frágil caña los cantos inmortales, la voz inagotable, el enigma profundo que el genio heleno nos legó en su mito. Marsyas-Apolo, el ansia y el reposo, la voz doliente que al fin se funde en la eterna armonía como el río en el mar. Símbolo es Marsyas, patético y sublime, del artista.<sup>97</sup>

Según el propio Santa Cruz ésta era la premisa y la razón de existir del órgano de difusión de la Sociedad Bach, la de elevar la imagen del arte y el artista.

La revista fue una publicación semi-especializada que pretendía ser un referente en cuanto a contenido informativo, crítico y de divulgación. En sus secciones se pueden apreciar segmentos bien diferenciados entre los artículos biográficos, los de historia de

<sup>95</sup> Revista literaria de la Universidad de Concepción fundada en 1924 y que, salvo algunas interrupciones, es al día de hoy una de las publicaciones más longevas de país.

<sup>96</sup> Santa Cruz, Domingo, Mis Recuerdos sobre la Sociedad Bach, *Revista Musical Chilena*, vol. 6, no. 40, 1950, p 21.

<sup>97</sup> “Prólogo”, *Revista Marsyas* n° 1, p. 1.

la música, los de tinte pedagógico y la sección dedicada a la promoción de la música y los ejecutantes chilenos. Santa Cruz señala:

A esto deben agregarse algunas traducciones de escritores franceses, pues "Marsyas estuvo evidentemente influida por la "Revue Musicale", de París. Parte muy esencial en la publicación de la Sociedad Bach fue la crónica nacional y extranjera; puede seguirse así, a través de sus números, la importante etapa por que atravesó la música chilena en 1927 y 1928 y ver cómo la Sociedad Bach procuró incorporarnos al movimiento internacional con noticias y comentarios que interesaban por igual al lector de este país y a quien recibía *Marsyas* fuera de Chile.<sup>98</sup>

La musicóloga Carmen Peña Fuenzalida en su artículo "El aporte de la revista *Marsyas* (1927-1928) al medio musical chileno,"<sup>99</sup> propone la organización de los contenidos en tres planos:

1. Artículos sobre músicos y música tanto extranjera como nacional y planteamientos musicológicos y de historia de la música generales.
2. Publicación de artículos sobre la enseñanza musical.
3. Apoyo a la difusión de las actividades de creación y ejecución.

Se escribieron 57 artículos en total. En el primer plano se encuentran los artículos monográficos de compositores universales que incluían aspectos biográficos, elementos estilísticos y estéticos. En segundo término, los de tinte histórico que trataban sobre temas específicos como, por ejemplo: épocas musicales o estilos de música. Se destacan también los artículos dedicados a compositores chilenos y a la historia de la música en el país. También está presente el perfil educativo que era uno de los pilares fundamentales de la Sociedad Bach que pretendía generar cambios profundos para posicionar a la enseñanza de la música en el país en un nivel comparable a Europa. En este sentido se destacan los artículos severamente críticos con las instituciones que manejaban el acontecer musical hasta ese entonces. A modo de ejemplo podemos

---

<sup>98</sup> Santa Cruz, Domingo, Antepasados de la revista Musical Chilena, *Revista Musical Chilena*, Vol. Vol. 14, No. 71 (1960)

<sup>99</sup> Peña Fuenzalida, Carmen, "El aporte de la revista *Marsyas* (1927-1928) al medio musical chileno", *Revista Musical Chilena* Vol. 37, No. 160 (1983).

mencionar “El porqué del fracaso de la enseñanza musical en Chile”<sup>100</sup> de Alberto Spikin H. O “Por qué el Conservatorio no ha llenado su función cultural”<sup>101</sup> de Domingo Santa Cruz. También hubo artículos destinados específicamente a la pedagogía musical en general y también a métodos de enseñanza instrumental.

En cuanto a la difusión las secciones encargadas de este propósito son: la dedicada a alertas sobre diversos concursos entre los que debemos destacar el “Concurso de obras corales a voces solas”<sup>102</sup>, iniciativa perteneciente a la Sociedad Bach que buscaba fomentar el interés por la creación de composiciones nacionales. También la publicación de partituras de compositores nacionales como queda de manifiesto en los números:

N.º 6 (Preludio y estudio de Alfonso Leng) con un artículo sobre la obra de Leng firmada por C.H.S. (Carlos Humeres S.) en que se destaca la labor compositiva del autor en el género del *Lied*,

Sus *Lieder*, que continúan dentro de una técnica completamente moderna la tendencia de Schumann y de Wolff (sic), compendian en pocas líneas, mejor que cualquiera de las otras obras, el espíritu de su autor. Una frase noble, de una expresión penetrante, que comenta un poema en que la pasión humana alcanza hasta un plano de elevación verdaderamente mística, he aquí el género en que Leng ha realizado sus obras maestras de idealismo, dignas de compararse a los más puros modelos del gran arte alemán.<sup>103</sup>

Nº8 (“Tonada sin gracia” de Pedro Humberto Allende), que además publicaba un artículo sobre aspectos biográficos y de la obra del compositor firmado por Alfonso Leng.<sup>104</sup>

Nº10 (Preludio y Tonada de Jorge Urrutia) esta última con una reseña de su ejecución en público titulada “El concierto de Jorge Urrutia” en la sección de “Crónica

---

<sup>100</sup> *Revista Marsyas* N°1, pp. 33-37

<sup>101</sup> *Revsita Marsyas* N° 3, pp. 73-82

<sup>102</sup> *Revsita Marsyas* N° 2, pp. 65-66

<sup>103</sup> *Revsita Marsyas* N° 6, pp. 199-200

<sup>104</sup> *Revista Marsyas* N° 8, pp. 280-283

Musical”.<sup>105</sup>

Pese al ímpetu y seriedad por parte de sus creadores, la publicación solo alcanzó los doce números (aunque con una muy buena recepción por parte del público), sobre todo por la lentitud de entrega y la falta de colaboradores. Evidentemente la tarea de mantener una publicación únicamente con escritores *ad honorem* fue un gran escollo que no fue posible sortear. El director de la revista Carlos Humeres renunció el 22 de marzo 1928 para emprender la tarea de dirigir una revista dependiente del Departamento de Educación Artística del Ministerio orientada a todas las artes. En un primer momento se planteó la posibilidad de fusionar ambas revistas, pero la Sociedad Bach declinó la oferta, decidiendo continuar de manera independiente. Pese a esto la revista vio la luz solo una vez más, en su edición de marzo –abril de 1928 cesando sus actividades para dar su apoyo a la nueva *Revista de Arte*.

San Cruz señala:

El Ministerio se hacía cargo de los subscriptores de nuestra revista, daría a los socios de la Sociedad Bach un 30% de descuento en la "Revista de Arte" y se convenían diversas compensaciones materiales relativas a clisés, avisadores, etc. Así terminó esta memorable etapa de "*Marsyas*", cuya desaparición tuvimos muy pronto que lamentar.<sup>106</sup>

La revista *Marsyas* es el primer testimonio de un acercamiento serio a la musicología en Chile y dará como fruto la creación en el año 1945 de la revista musicológica más importante y longeva de Chile, además de referente en Latinoamérica: La *Revista Musical Chilena*.

---

<sup>105</sup> *Revista Marsyas* N° 10, pp. 377-378.

<sup>106</sup> Santa Cruz, Domingo, Mis Recuerdos sobre la Sociedad Bach, *Revista Musical Chilena* Vol. 6, No. 40, 1950. p 22.

1.5.5. *La Revista Musical Chilena:*<sup>107</sup> *Estabilidad musicológica hasta nuestros días.*

El comité editorial señala en el primer número la necesidad imperiosa de contar con una revista musical en un país que ya posee la madurez necesaria, que cuenta con estudiosos preparados y con un sistema educativo reformado y adecuado a la realidad de ese entonces. Plantea también los desafíos a este respecto como continente emancipado y preparado en su fuero a interno a seguir su camino, pero que no se siente ajeno al legado indiscutible del viejo continente, a pesar de las circunstancias de alejamiento propias del despedazamiento cultural que provoca una guerra.

Nuestra revista pretende como uno de sus fines, servirles de medio de expresión, así como a los críticos y estudiosos americanos y europeos con residencia en este continente, que tanto habrán de ilustrar con sus contribuciones al desarrollo de nuestra propia cultura. Al mismo tiempo que la Revista Musical Chilena cumple con los propósitos dichos, queremos también ofrecer a nuestros lectores en sus páginas la información más completa y sucinta sobre las actividades musicales de nuestro país y de aquellos del extranjero que las actuales circunstancias de la guerra lo permitan. Junto al ensayo extenso, tendrán cabida artículos más breves, comentarios y noticias en los que se procurará reflejar cuantos hechos animan el discurrir de las principales corrientes de la música al día.<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> Publicación indexada desde 2007 en el *Arts and Humanities Citation Index (A&HCI)* - Thomson Reuters Services del Information Sciences Institute (ISI), EE.UU.

<sup>108</sup> *Revista Musical Chilena*, Vol. 1, No. 1, 1945, pp. 1-3.



**Tabla 5. Directores de la revista por orden cronológico.**

Vicente Salas Viú <sup>109</sup>	1945-1949
Juan Orrego Salas <sup>110</sup>	1949-1952
Leopoldo Castedo <sup>111</sup>	1953-1954
Pedro Mortheiru <sup>112</sup>	1954-1955
Alfonso Letelier <sup>113</sup>	1957-1962
Domingo Santa Cruz <sup>114</sup>	1962-1964
Samuel Claro <sup>115</sup>	1964-1968
Magdalena Vicuña Lyon <sup>116</sup>	1969-1970
Cirilo Vila <sup>117</sup>	1971-1972
Luis Merino <sup>118</sup>	1973-

Las intenciones editoriales del primer número se han cumplido a cabalidad durante estos 70 años de casi ininterrumpida tarea. En cuanto a la periodicidad en su primera época se mantuvo como publicación mensual, pero fue sufriendo cambios paulatinos hasta que,

---

<sup>109</sup> (1911-1967) Musicólogo español radicado en Chile a donde llegó en el año 1939 al término de la guerra civil. Fue director del centro de Extensión de la Facultad de Artes de la Universidad Chile y autor de numerosas obras de carácter musicológico entre la que destaca "La Creación Musical en Chile 1900-1951".

<sup>110</sup> (1919-). Arquitecto, compositor, musicólogo y etnomusicólogo por las universidades de Chile, Princeton y Columbia respectivamente. Director del *Latinamerican Music Center* en la Universidad de Indiana desde 1961 a 1987. Premio nacional de Artes Musicales en Chile (1992).

<sup>111</sup> (1915-1999). Historiador español nacionalizado chileno. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid, donde fue discípulo de José Ortega y Gasset. Publicó más de 70 libros entre los que destaca *Historia de Chile desde la Prehistoria hasta 1891*, co-autoría con el historiador Francisco Antonio Encina.

<sup>112</sup> Premio Nacional de Artes de la presentación (1978).

<sup>113</sup> (1912-1994). Agrónomo y compositor de la Universidad de Chile. Decano de Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la U. de Chile (1952-1962). Premio Nacional de Arte mención Música (1968).

<sup>114</sup> (1899-1987). Abogado y compositor. Fundador de la Sociedad Bach y propiciador directo de la reforma de la educación musical en Chile. Premio Nacional de Arte mención Música (1951).

<sup>115</sup> (1934-1994). Licenciado en Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile y *Master in Arts* de la Universidad de Columbia. Autor de obras clave para el rescate patrimonial musical en Chile, como: "Oyendo a Chile", "Antología de la Música Colonial en América del Sur", "Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile", "Historia de la Música en Chile".

<sup>116</sup> (1911-2005). Periodista. Entre 1944 y 1947 fue directora del *Andean Quarterly*, revista auspiciada por el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura. Se constituyó en un pilar fundamental de la Revista Musical Chilena desde la crisis que sufrió ésta en 1953.

<sup>117</sup> (1937-2015). Pianista, compositor y pedagogo de la Universidad de Chile. Profundizó sus estudios de composición ya análisis en *l'Ecole Normale de Musique* de París con Pierre Dervaux. También con Olivier Messiaen y de composición con Max Deutsh. Premio nacional de Artes mención Música (2004).

<sup>118</sup> (1943-). Compositor de la Universidad de Chile, *Master in musicology* y *PhD* de la Universidad de California. Entre otros muchos cargos fue Decano de la Facultad de Artes de la universidad de Chile entre los años 1995 y 2003. Es actualmente el director de la Revista Musical Chilena.

en 1982, a partir del vol. 36 N.º 157 (enero-junio), la periodicidad comenzó a ser semestral. Según el musicólogo Cristian Guerra actual sub director de la revista, en el artículo editorial titulado “La Revista Musical Chilena en el siglo XXI”<sup>119</sup> este cambio se debió sobre todo a que se fueron suprimiendo las crónicas sobre actividades musicales extranjeras para centrarse en el quehacer nacional. Esto significó un enfoque hacia las actividades y obras de compositores chilenos tanto dentro del país como fuera de él<sup>120</sup> (sin desmedro de los artículos internacionales que se publican hasta hoy).

En cuanto a las secciones de la revista, éstas se distribuyen de la siguiente manera: Editorial, Estudios y Documentos, (que contemplan ensayos, estudios y artículos analíticos), Crónica, Reseña de fonogramas y Reseña de publicaciones. En algunos números se adjunta la sección “In Memoriam”, también índices o anexos según las necesidades de la publicación. A partir del año 2009 se aprecia la aparición de la sección “Resumen de tesis”<sup>121</sup> que, aunque no en todos los números, se ha mantenido hasta hoy. Cristián Guerra señala a sí mismo que,

En 2010 se inicia la incorporación de fragmentos seleccionados de obras representativas de los 22 músicos chilenos que han sido galardonados con el Premio Nacional de Arte en Música.<sup>122</sup>

---

<sup>119</sup> Revista Musical Chilena vol.69 no.223 (2015).

<sup>120</sup> A partir del vol. 40 N°166 (1986).

<sup>121</sup> Revista Musical Chilena Vol. 62, No. 209 (2008)

<sup>122</sup> Revista Musical Chilena Vol.70 N° 225 (2016) Editorial.



Ilustración 4. Revista Musical Chilena n°222.

Para terminar este capítulo nos parece interesante reproducir la cronología a partir del año 1940 que realizaron el musicólogo Samuel Claro Valdés y el compositor Jorge Urrutia Blondel en su libro *Historia de la música en Chile*<sup>123</sup>, para dar una visión general de las labores de institucionalización de la música realizadas hasta 1971.<sup>124</sup>

Una visión en detalle de la cronología nos permite apreciar el grado de compromiso de los protagonistas de esta suerte de “revolución imparable” que pretendía posicionar al arte de la música en un sitio privilegiado dentro de la sociedad.

Podemos apreciar el trabajo exhaustivo en la creación de centros de estudios especializados como: El Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, el Instituto de Investigaciones Folklóricas, La Escuela Moderna de Música de Santiago o el Instituto de Música de la Universidad católica de Chile, entre las más destacadas.

<sup>123</sup> Claro, Samuel, Urrutia Blondel, Jorge. *Historia de la música en Chile*, Orbe, Santiago 1973, p130-135.

<sup>124</sup> Antes de la dictadura militar.

También en este período se establece la creación de las dos orquestas más importantes del país: La Orquesta Sinfónica (Universidad de Chile) y la Orquesta Filarmónica (Teatro Municipal de Santiago) además de orquestas en otras regiones del país como las asociaciones en La Serena (4ª región) y Concepción (8ª región). También es destacable el proceso hacia la modernización musical en el sentido de abrirse hacia la experimentación sonora en el campo de la música académica e incluso asistimos a la primera reconstrucción de una obra del período colonial, como fue la *Misa en Sol Mayor* de José de Campderrós (1742-ca1802).<sup>125</sup>

Todos estos antecedentes dan buena cuenta del entusiasmo y seriedad de los protagonistas de este gran avance en materia cultural, que sentó las bases de lo que es hoy en día la enseñanza artística en el país.

---

<sup>125</sup> Compositor y organista catalán que desarrolló su trabajo en América del Sur.

**Tabla 6. Cronología.**

<b>Año</b>	<b>Actividad</b>
<b>1940</b>	<p>Creación del Instituto de Extensión Musical, por Ley 6696.</p> <p>René Amengual, Alfonso Letelier, Juan Orrego Salas y Elena Waiss fundan la Escuela Moderna de Música en Santiago.</p>
<b>1941</b>	<p>Se crea la Orquesta Sinfónica de Chile, dependiente del Instituto de Extensión Musical.</p> <p>Eugenio Pereira Salas publica su libro <i>Los Orígenes del Arte Musical en Chile</i>, piedra angular de la historiografía musical chilena. Le sigue, en 1957, su “<i>Historia de la Música en Chile</i>” (1850-1900) y proyecta completar el ciclo con un nuevo libro que abarque la primera mitad del presente siglo.</p>
<b>1943</b>	<p>Se funda el Instituto de Investigaciones Folklóricas, base del Instituto de Investigaciones Musicales, que, en 1944, se incorpora a la Facultad de Bellas Artes.</p> <p>Nace la Sociedad Musical de Osorno.</p>
<b>1944</b>	<p>Samuel Negrete sucede a Armando Carvajal como Director del Conservatorio Nacional de Música.</p> <p>Se graba un Álbum de 10 discos denominado “Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile, auspiciado por el Instituto de Investigaciones Folklóricas.</p>
<b>1945</b>	<p>Se funda la <i>Revista Musical Chilena</i> dependiente del Instituto de Extensión Musical.</p> <p>Se crean el Coro de la Universidad de Chile organizado por Mario Baeza Gajardo (1916 -1998), y el Ballet Nacional Chileno. Ambos dependen del Instituto de Extensión Musical.</p> <p>Se otorga el primer Premio Nacional de Arte que se concede a un músico: Pedro Humberto Allende (1885-1959).</p> <p>Nace la Sociedad Musical Universitaria de Concepción, que en 1947 contaba con más de 600 socios y abarcaba varias ciudades del sur; su directorio comprendía a Rector de la Universidad de Concepción, Enrique Molina, Juan Carvajal y otros. La actividad musical de Concepción era intensa desde que, en 1934, Arturo Medina fundara la Sinfónica de Concepción, coro polifónico que ha tenido destacada actuación en el país y en el extranjero.</p>

<b>1946</b>	<p>Se crea la Asociación de Educación Musical.</p> <p>Nace la Sociedad Nueva Música en Santiago, la Sociedad Santa Cecilia de Chillán, dirigida por Otto Schaffer, y la Sociedad Musical de Puerto Montt. El Instituto de Extensión Musical inicia la grabación de discos con música chilena.</p> <p>Se funda el Coro Polifónico Santa Cecilia de Temuco, dirigido por Lucia Hernández, En Temuco actúa, desde 1933, el Grupo Musical Palestrina organizado por Aldo Capurro.</p>
<b>1947</b>	<p>El Instituto de Extensión Musical establece un sistema de estímulo permanente a la creación musical chilena, denominado Premios por Obra.</p> <p>Se crea el Instituto de Investigaciones Musicales dependientes de la Facultad de Bellas Artes y, posteriormente, de la de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, y que reemplaza al anterior Instituto de Investigaciones Folkloricas. Al frente de este Instituto han estado Vicente Salas Viú entre 1947 y 1967, Manuel Dannemann entre 1967 y 1968 y Samuel Claro entre 1968 y 1970. Con la reciente reforma de la Universidad de Chile este Instituto se integró al Departamento de Música, a partir de 1971.</p> <p>René Amengual (1911-1954) reemplaza a Samuel Negrete en la dirección del Conservatorio Nacional de Música.</p>
<b>1948</b>	<p>La Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile se divide en dos: Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Facultad de Ciencias y Artes Plásticas. Esta última tomó más tarde el nombre original de la Facultad de Bellas Artes, lo que puede producir confusión sobre el exacto significado de ambas Facultades homónimas.</p> <p>Se realiza el primer Festival de Música Chilena organizado por el Instituto de Extensión Musical. No se trata, por cierto, del primer festival de esta naturaleza organizado en el país; sabemos que Celerino Pereira auspició el primer concurso de música chilena de orquesta en la Academia Música del Club Central, en Santiago.</p> <p>Se crea el Octeto de Madrigalistas, con Silvia Soubllette, Blanca y Margarita Valdés, Alfonso Letelier y otros.</p>
<b>1949</b>	<p>Se inician los Festivales Corales que reúnen grupos corales de todo el país.</p> <p>Se crea el Grupo Tonus, dedicado a la música contemporánea.</p>
<b>1950</b>	<p>Se funda la Sociedad Bach de La Serena, dirigida por Jorge Peña Hen (1928-1973).<sup>126</sup></p>

<sup>126</sup> Músico y compositor. Creó las Orquestas Infantiles y Juveniles en Chile; su proyecto fue replicado en América Latina (*El Sistema*, Venezuela) y está inscrito en la Unicef como Plan para la Erradicación de la Pobreza. Fue asesinado por el aparato de represión de la dictadura militar.

<b>1951</b>	<p>Vicente Salas Viu publica el primer libro dedicado a la música contemporánea del país: “La Creación Musical en Chile 1900-1951”.</p> <p>Nace el Coro Polifónico de Osorno, dirigido por el P. Josk Weiss.</p> <p>Nace la Orquesta de Cámara Universitaria de Concepción, dirigida por Wilfried Junge. En 1957 esta orquesta fue auspiciada por la Universidad de Concepción.</p>
<b>1952</b>	<p>Waldo Aranguiz crea el Coro Polifónico de San Antonio.</p>
<b>1953</b>	<p>Domingo Santa Cruz renuncia a su cargo de Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y es sucedido por Alfonso Letelier. Santa Cruz nuevamente asume la decanatura, después de Letelier, en 1962 y luego, en 1968, ocupa este cargo Elisa Gayán, primera mujer en desempeñarse como Decano en la Universidad de Chile. Tanto Santa Cruz como Letelier, en su calidad de Decano, alcanzaron a la Vicerrectoría de la Universidad.</p> <p>Se funda la Sociedad Musical de Ovalle “Dr. Antonio Tirado Lamas”, de intensa actividad artística en la zona.</p>
<b>1954</b>	<p>La visita de Pierre Boulez marca el comienzo de las experiencias electrónicas en música. Juan Amenábar y José Vicente Asuar realizan los primeros ensayos en los estudios de Radio Chilena.</p> <p>Nace el Grupo de Música Antigua por iniciativa de Rolf Alexander, junto a Kurt Rottmann, Mirka Stratigopoulo, Juana Subercaseaux y otros. Posteriormente, bajo la dirección de Silvia Soublette, pasó a depender del Departamento de música de la Universidad Católica, y han efectuado exitosas giras nacionales e internacionales.</p> <p>Héctor Carvajal organiza la Orquesta de Cámara de Concepción.</p> <p>A raíz del fallecimiento de Renté Amengual, Herminia Raccagni asume la dirección del Conservatorio Nacional de Música. Nace el Coro de la Universidad Católica de Valparaíso, que dirige Fernando Rosas.</p>
<b>1955</b>	<p>Se crea la Orquesta Filarmónica de Chile, que dirige Juan Matteucci; posteriormente esta Orquesta pasó a denominarse Orquesta Filarmónica Municipal.</p> <p>Bajo la dirección de Marco Dusi se organiza el Coro y Orquesta de Cámara de Valparaíso.</p> <p>Nace el Taller Experimental del Sonido en la Universidad Católica de Santiago, cuya acción se realiza principalmente a partir de 1957. Allí se producen las primeras obras de música concreta en el país: “Nacimiento”, de León Schidlowsky; “Los Peces”, de Juan Amenábar y “Dúo Concreto”, de José Vicente Asuar.</p>

<b>1956</b>	Dependiente de los Centros Regionales de la Universidad de Chile, se crea el Conservatorio Regional de Música de La Serena, dirigido por Jorge Peña Hen.
<b>1957</b>	<p>Nace el Centro Universitario de la Zona Norte en Antofagasta: se organiza el Departamento de Extensión Cultural que recibe la colaboración del Coro de Madrigalistas de la Sociedad Musical de Antofagasta, que dirige Mario Baeza Marambio.</p> <p>Fallece Lucy Klagges, Directora del Conservatorio “Carolina Klagges” de Osorno, uno de los más importantes de la zona sur, fundado en 1918 y con exámenes válidos desde 1927.</p>
<b>1958</b>	<p>La vista al país del Dr. Werner Meyer-Eppler da una base científica para proseguir las experiencias de música electrónica.</p> <p>Juan Amenábar y José Vicente Asúar presentan un proyecto para montar un Laboratorio de música electrónica.</p>
<b>1959</b>	<p>Se crea el Departamento de Música de la Universidad Católica en Santiago, hoy denominado Instituto de Música. Antes la Universidad Católica había contado, desde 1938, con el primer coro universitario dirigido por Juan Orrego. Este último fue el primer Director del Departamento de música y le han sucedido Juan Pablo Izquierdo (1961) y Fernando Rosas (1964). El Instituto de Música cuenta con una Escuela de Música, orquesta de cámara, coro, conjuntos de cámara y con el Conjunto de Música Antigua, y su labor ya ha trascendido los límites del país con una actividad en constante crecimiento.</p> <p>Se graban nuevos discos de música chilena en el Instituto de Extensión Musical, lo que origina un serio conflicto con la Orquesta Sinfónica de Chile.</p> <p>Nace el Ballet de Arte Moderno en el Teatro Municipal.</p> <p>José Vicente Asúar escribe una Memoria para recibir el título de ingeniero civil: “Generación Mecánica y Electrónica del Sonido Musical” y para demostrar su tesis, compone “Variaciones Espectrales”, la primera obra de música electrónica en Chile.</p>



<b>1960</b>	<p>Se constituyó la Asociación de Coros de Tarapacá, presidida por Sergio Romero.</p> <p>Se organiza la filial chilena de Juventudes Musicales.</p> <p>La Caja de Compensación de ASIMET organiza una cruzada de extensión cultural entre los obreros metalúrgicos, por medio de conciertos, grupos folklóricos, comentarios y publicaciones.</p> <p>Sigisfredo Erber organiza la Orquesta de la Universidad Austral de Valdivia. Esta Universidad, con su Facultad de Bellas Artes, que preside Agustín Cullell, y su Conservatorio de Música, ha desarrollado una importante labor musical en el sur del país.</p> <p>Nace la Escuela Musical Vespertina que, desde 1966, pasa a ser un organismo universitario dependiente de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.</p> <p>Se crea la Asociación Nacional de Concertistas.</p> <p>El Instituto de Investigaciones Musicales edita el primer disco de la Antología del Folklore Musical Chileno.</p> <p>Samuel Claro crea Estudio N.º 1, segunda obra de música electrónica, en la Universidad Católica y difunde esta nueva expresión musical en conferencias.</p>
<b>1961</b>	<p>Se inician las Semanas del Folklore, encuentros de estudio organizados por el Instituto de Investigaciones Musicales. Se crea la Orquesta Clásica Pro Música de Viña del Mar, que dirige el doctor Ramón Campbell.</p> <p>Se crea la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile en Antofagasta.</p>
<b>1962</b>	<p>Por un Convenio entre los Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile y la Organización de Estados Americanos, nace el Instituto Interamericano de Educación Musical.</p> <p>La Facultad de Ciencias y Artes Musicales inaugura un nuevo edificio en Compañía 1264 que alberga a todos sus servicios.</p> <p>Entre 1962 y 1968 Josk Vicente Asúar crea diversas obras de música electrónica en Alemania (Karlsruhe) y Venezuela (Caracas), y Tomás Lefever compone 19 piezas de este género.</p>

<b>1963</b>	<p>Se crea la Escuela Superior de Música de la Universidad de Concepción.</p> <p>Nace el Coro Polifónico de Lota, integrado por obreros del carbón. Carlos Botto reemplaza a Kerminia Raccagni en la dirección del Conservatorio Nacional de Música.</p> <p>Nace en La Serena la Orquesta Sinfónica de Niños, organizada por Jorge Peña Hen, una de las iniciativas más promisorias del país concernientes a la educación musical infantil.</p> <p>La Reforma Educacional propiciada por el Gobierno produce un fuerte impacto en la Educación Musical, pues requiere de nuevos planes, de mayor número de profesores especializados y de la aplicación de nuevos métodos.</p> <p>Se crea la Orquesta Filarmónica y la Escuela de Música del Centro Universitario de Osorno, dirigidas por David Serendero.</p> <p>Nace la Escuela Básica de Música de La Serena, organizada por Jorge Peña, como consecuencia de las experiencias obtenidas por este último al frente del Conservatorio y de la Orquesta de Niños de esa ciudad.</p>
<b>1967</b>	<p>La Facultad de Ciencias y Artes Musicales crea la Radio IEM, dependiente del Instituto de Extensión Musical. Este mismo Instituto organiza un Ballet de Cámara. Nace la segunda Orquesta Sinfónica de Niños de La Serena.</p> <p>Se organiza la Asociación de Amigos de la Música de Concepción.</p>
<b>1968</b>	<p>El proceso de reforma de las universidades chilenas, iniciado en 1966, tiene gran repercusión en la actividad musical del país, provoca una revisión general de planes y programas de estudio y, en la Universidad de Chile, nace el Departamento de Música dependiente de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, que agrupa todos los organismos musicales que antes dependían directamente de la Facultad.</p> <p>Nace el Mozarteum de Chile, respaldado por el Teatro Municipal y la Universidad Católica de Santiago.</p> <p>David Serendero reemplaza a Carlos Botto como Director del Conservatorio Nacional de Música.</p> <p>Aparece el primer disco de música electrónica chileno con obras de Amenábar: <i>Klesis</i> (1968) y Asúar: “Tres Ambientes Sonoros” (1967).</p> <p>Se crea el Departamento de Música de la Universidad de Chile en Antofagasta, dirigido por Rafael Ramos.</p>

<p><b>1970</b></p>	<p>Nace la <i>Camerata</i> de la Universidad Técnica del Estado, dirigida por Cirilo Vila.</p> <p>La Orquesta Sinfónica de Chile ofrece el primer concierto televisado vía satélite, que fue visto en casi todo el continente. Se crea la Opera Nacional, dependiente del Instituto de Extensión Musical, como conjunto lirico estable que utiliza elementos nacionales para sus presentaciones.</p>
<p><b>1971</b></p>	<p>Se promulga el nuevo Estatuto de la Universidad de Chile, que legaliza una nueva estructura de ese plantel universitario y, por lo tanto, de las instituciones musicales que de ella dependen.</p> <p>Se estrena la Misa en Sol Mayor de José de Campderrós (1742-ca1802), Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago hasta 1802, primera reconstrucción moderna de una obra musical de la colonia.</p>

## 2. Publicaciones periódicas musicales

### 2.1. *Semanario Musical* (1852)



Ilustración 5. Periódico *Semanario Musical*.

El primer medio de difusión musical en Chile, fue el periódico *Semanario Musical* que alcanzó los 16 números. Fundado y editado por Isidora Zegerz (1803-1869),<sup>127</sup> José Bernardo Alzedo (1798-1878),<sup>128</sup> José Zapiola (1802-1885)<sup>129</sup> y Francisco Oliva (1820-

<sup>127</sup> Nacida en Madrid, estudió canto y composición en París. Llegó con su familia a Chile en 1823 y se convirtió en la referencia musical del país. Fue una divulgadora de la música en general e introdujo las composiciones del aún desconocido en Chile, Gioachino Rossini.

<sup>128</sup> Compositor peruano, avecinado en Chile ejerciendo el puesto de Maestro del Coro de la catedral de Santiago.

<sup>129</sup> Compositor y político chileno. Representante del partido Liberal.

1872).<sup>130</sup> Según consta en la primera página del primer número “La publicación de un periódico semanal por medio del cual tendremos al corriente a nuestros suscriptores, de todos los acontecimientos del arte, tanto en el extranjero como en el país.”

Sin embargo, al revisar los números, nos podemos percatar de que no fue sólo un instrumento meramente divulgativo, sino que también tuvo un fin pedagógico, que se aprecia claramente en su estructura.

**Tabla 7. Estructura de la revista *Semanario Musical***

<p><b>Primer apartado</b></p>	<p>Formato editorial (no aparece en todos los números) en el que se explicaba algún tema relacionado con el acontecer artístico de la semana.</p> <p>En los 16 números publicados no hay ninguna referencia a la música vocal que no sea referente al género de la ópera.</p>
<p><b>Segundo apartado</b></p>	<p>Se refiere a la historia de la música en Chile denominado “Apuntes para la historia de la música en Chile” que señala la evolución no solamente de la música propiamente dicha, sino también el desarrollo de los intérpretes en cuanto a su formación.</p> <p>En los números 8 y 10, se hace una dura crítica a la recién formada institución denominada Conservatorio por, entre otras cosas, tener un comité superior que no tenía ningún conocimiento musical. “Nos parece llegado el caso de hacer saber a nuestros lectores el pequeño inconveniente que tienen los señores S.S. que componen LA COMISION SUPERIOR para el ejercicio de sus funciones, NO CONOCEN UNA NOTA DE MUSICA!!”, para luego agregar: “Sea de ello lo que fuere; estamos ciertos de que si nuestros apuntes llegan a ser leídos por algún historiador de la música chilena, y ve cómo se procedía con este pobre arte a mediados del siglo 19, exclamará con el sabido: OH! Témpora”.<sup>131</sup></p>

<sup>130</sup> Músico militar y compositor discípulo de José Zapiola.

<sup>131</sup> Seguramente se hace alusión a la expresión latina atribuida a Cicerón: *O tempora o mores*.

<b>Tercer apartado</b>	Se refiere a biografías de músicos célebres. “Principiamos en este número a publicar las biografías de los más célebres músicos. Para este trabajo nos servimos de la grande obra de F. J. Fétis: Biografía universal de los músicos i bibliografía general de la música.” <sup>132</sup>
<b>Cuarto apartado</b>	Se denomina "Arte, Teatro y de la materia de la música", en donde se esboza una suerte de análisis de las diferentes artes con una explicación pseudo- filosófica sobre el significado y la importancia de cada una.
<b>Quinto apartado</b>	"Diccionario de la música" que intenta poner a disposición del público la terminología musical. Solo llegaron a la letra R.
<b>Sexto apartado</b>	Comunas de diferentes autores con un artículo referente a la música en el mundo, siendo el europeo referente más importante.
<b>Séptimo apartado</b>	<p>"Crítica musical", es un tipo de crítica no profesional, más bien una crónica caracterizada por una escritura claramente decimonónica. Se hace referencia también a los intérpretes, sobre todo a los cantantes de la compañía de ópera que estuviera presentando algún título.</p> <p>Cabe destacar que la crítica no era solo musical, también dedicaban, en algunos números, alguna columna que manifestaba el descontento por el poco interés de las instituciones formales por la música. “Esta biblioteca que recibe anualmente del gobierno un considerable auxilio para la adquisición de libros, no ha gastado, que nosotros sepamos, ni un solo real en obras de música.”<sup>133</sup></p>
<b>Octavo apartado</b>	"Avisos comerciales" en los que se anuncia la llegada de partituras, mayoritariamente de reducciones para piano de óperas de moda. “Hay unos pocos ejemplares de las grandes Variaciones del célebre Herz

<sup>132</sup> Semanario Musical. Santiago, abril 10 del año 1852. pp 1 y 2.

<sup>133</sup> Ibid. Número 17 p 1. Respecto de la Biblioteca Nacional.

	<p>sobre motivos de la Hija del Regimiento; a precio mui moderado. En la Imprenta de la Civilización se encontrará.”<sup>134</sup></p> <p>En el número 4 se anuncia como noticia destacada, la Gran Medalla otorgada a los pianos Erard en la exposición de Londres de 1851.</p>
--	--

**Tabla 8. Partituras anexadas en *Seminario Musical***<sup>135</sup>

Revista	Título	Compositor
<b>Año 1, N° 3</b>	Polka	H. Billet
<b>Año 1, N° 5</b>	Alaide (Polka)	A. Neumane
<b>Año 1, N° 11</b>	Ana Maria (Schottisch)	J. Strauss

## 2.2. Periódico semanal *Bellas Artes* (1869)

Editado por Juan Jacobo Thomson. Tenía una estructura de secciones fijas y variables dependiendo del enfoque de cada número.

**Tabla 9. Estructura del periódico *Bellas Artes***

<b>Primer apartado</b>	Prospecto o editorial.
<b>Segundo apartado</b>	"Colaboradores" columnas de interés general.
<b>Tercer apartado</b>	"Noticias" daba cuenta de los conciertos y demás actividad cultural y social. <sup>136</sup>

<sup>134</sup> *Ibíd.* Número 5, p.1

<sup>135</sup> Todas para piano solo. Posiblemente, si el Semanario se hubiera mantenido en el tiempo, la señora Zegerz habría incluido algunas composiciones universales para canto y quizás también propias.

<b>Apartado variable</b>	Interesante mencionar la columna dedicada a la "Historia, la música, la industria y la agricultura".
<b>Cuarto apartado</b>	"Biografías" de personajes de relevancia nacional e internacional.
<b>Quinto apartado</b>	<p>"Fragmentos", contenía una breve historia de la música universal (los países europeos, pero con un claro acento en Italia y el verismo) que incluía a Chile. El director del periódico Juan Jacobo Thomson publica en esta sección: "Historia de la música en Chile". Se publicaron también reseñas de la historia de la música hebrea o egipcia entre otras.</p> <p>Entre los números 6 y 10 apareció la traducción de Pedro Lira (1845-1912)<sup>137</sup> del texto "Filosofía del Arte", de H. Taine, convirtiendo a la revista en una de las primeras en publicar textos académicos.</p> <p>También debe destacar la abundante publicación de anuncios de partituras y novedades musicales<sup>138</sup>, lo que denota el interés del público por el consumo de este tipo de productos.</p> <p>No se publicaron partituras.</p>

<sup>136</sup> Cabe destacar que la actividad concertística representaba antes que nada un evento social.

<sup>137</sup> Pintor y crítico de arte. Impulsor de la creación del Museo de bellas artes.

<sup>138</sup> Durante el siglo XIX floreció el comercio de partituras por lo que las imprentas dedicadas a este fin se convirtieron en un importante negocio.



2.3. Revista *Los Diez* (1916-1917)Ilustración 6. Revista *Los Diez*.

Publicación creada por una confraternidad fundada en 1914 por arquitectos, pintores, poetas, escritores y músicos dirigidos por el escritor, pintor y arquitecto Pedro Prado (1886-1952),<sup>139</sup> junto a él, los músicos Acario Cotapos (1889-1969),<sup>140</sup> Alberto García Guerrero (1886-1959) y Alfonso Leng (1884-1974),<sup>141</sup> el escritor y pintor Manuel Magallanes Moure (1878-1924),<sup>142</sup> el escritor, pintor y escultor Alberto Ried (1884-1965),<sup>143</sup> el novelista y dramaturgo Eduardo Barrios (1884-1963),<sup>144</sup> los pintores Julio Ortíz de Zárate (1885-1943)<sup>145</sup> y Juan Francisco González (1853-1933),<sup>146</sup> el arquitecto

<sup>139</sup> Premio Nacional de Literatura 1949.

<sup>140</sup> Vivió diez años en USA donde tuvo contacto y colaboración con destacados músicos como: Aaron Copland, Henry Cowell, Ernest Bloch, Darius Milhaud y Edgard Varèse. Con este último y otros, Cotapos participó en la fundación del *International Composers Guild* en 1927.

<sup>141</sup> Premio Nacional de Arte, mención Música, en 1954.

<sup>142</sup> Editor de la revista *Chile Ilustrado* y colaboró con la revista *Juventud*. Funda en 1911 el periódico *La Reforma* que se mantuvo vigente hasta 1916.

<sup>143</sup> Fue cónsul de Chile en Burdeos, representando al gobierno de Arturo Alessandri, entre 1921 y 1923.

<sup>144</sup> Premio Nacional de Literatura 1946.

<sup>145</sup> Pintor chileno perteneciente a la generación del 13.

<sup>146</sup> Considerado uno de los grandes maestros de la pintura chilena. Su estilo se alejó del rigor academicista de la época. Se lo relaciona con los movimientos Impresionista y Manchista.

y pintor Julio Bertrand Vidal (1886-1952),<sup>147</sup> y el poeta y ensayista Ernesto Arnaldo Guzmán (1877-1960)<sup>148</sup> y el escritor Augusto D'halmar (1882-1950).<sup>149</sup>

En 1916 se publicó el primer número de su revista *Los Diez*, en la que se pueden apreciar las tendencias imperantes en el medio cultural chileno en cuanto a temas artísticos y filosóficos. La importancia de este grupo es fundamental para el posterior desarrollo de la música y las demás artes en el país. A partir de esta iniciativa se fueron sumando otras de vital importancia como es el caso de la Sociedad Bach (de la que hablaremos en detalle más adelante) liderada por el arquitecto, compositor Domingo Santa Cruz (1884-1931), institución que se convertiría en la plataforma para la consecución de la enseñanza de la música y las artes plásticas dentro de los planteles Universitarios con el consecuente status universitario.

Con una estructura variable según el número, la revisión de la totalidad de los números arrojó algunos indicios sobre el estado de la cuestión musical y el claro avance hacia la publicación erudita:

“En el desarrollo artístico de nuestro país, la música es, sin duda, la menos cultivada de todas las artes; aquella cuyo desenvolvimiento es más incipiente (...) Por lo que hace a nuestros compositores, la mayoría de ellos no han salido aún del concepto de la música tradicional, representada por los autores italianos de Óperas. Últimamente, sin embargo, se han destacado algunas personalidades jóvenes, que indican una renovación en el movimiento musical nuestro. Ellas aportan nuevos e importantes elementos: novedad en el estilo, interesante subjetivismo, aristocracia en las ideas.”<sup>150</sup>

Sus artículos eran siempre incisivos y no escondían su desazón por aquello que ellos consideraban como un total desastre, o no se ajustaba a lo que consideraban deseable o satisfactorio, en cuanto al tipo de música que se debía cultivar y al método de enseñanza idóneo.

---

<sup>147</sup> Arquitecto, pintor y uno de los primeros fotógrafos profesionales del país.

<sup>148</sup> Destacado poeta e incansable colaborador de la vanguardia artística chilena de principios del siglo XX. Se le atribuye la creación del verso libre en la literatura chilena.

<sup>149</sup> Pseudónimo de Augusto Goemine Thompson. Premio Nacional de Literatura 1942.

<sup>150</sup> *Los Diez*, Número 1, p.81

Bien hubiéramos querido publicar en esta sección algunas apreciaciones críticas acerca del movimiento musical habido en la actual temporada de invierno; pero, muy a nuestro pesar, no nos es posible realizar esta tarea, dada la carencia de un ambiente musical serio (...) Por lo que hace a nuestros compositores, la mayoría de ellos no han salido aún del concepto de la música tradicional, representada por los autores italianos de Óperas (...) Últimamente, sin embargo, se han destacado algunas personalidades jóvenes, que indican una renovación en el movimiento musical nuestro. Ellas aportan nuevos e importantes elementos: novedad en el estilo, interesante subjetivismo, aristocracia en las ideas.<sup>151</sup>

Destacamos la publicación de una conferencia en torno a Robert Schumann a cargo del profesor Eduardo García Guerrero<sup>152</sup>, leída en el teatro Municipal de Santiago el 5 de Septiembre de 1912, ilustrada por el pianista Alberto García Guerrero.

**Tabla 10. Partituras anexadas en revista *Los Diez*<sup>153</sup>**

Revista	Título	Compositor
Año 1, N°1	Preludio	P. H. Allende
	<i>Dolora N°5</i>	A. Leng
Año 1, N° 3	<i>To Maud Allan</i> (canto y piano)	A. García Guerrero
Año 1 N.° 5	Fragmento de un poema sinfónico	A. Cotapos
	<i>Cantar</i>	A. Allende Sarón

<sup>151</sup> Revista *Los Diez*, año 1 n°1, sección "Crítica". P. 81

<sup>152</sup> Hermano de Alberto, abogado, profesor de la escuela de derecho y un destacado crítico musical.

<sup>153</sup> Las que figuran sin anotación de instrumento son para piano solo.

2.4. Revista *Música* (1920-1924)Ilustración 7. Revista *Música*

Revista de circulación mensual que alcanzó los 36 números, siendo el último un compendio de último año de más de 150 páginas.

El director de la revista era Aníbal Aracena Infante (1881-1951),<sup>154</sup> quien desde un comienzo definió la revista como el "órgano oficial de los músicos" del país con el objetivo de difundir el ambiente musical de la época y, particularmente, promover las actividades del Conservatorio Nacional de Música. En su primer número podemos leer:

Bajo el nombre de revista *Música* sin pretensión alguna sale a la luz esta modesta publicación que seguirá editándose mensualmente. No persigue otro fin que servir de aliento a los artistas, contribuir de una manera casi insignificante a formar el ambiente y procurando en cada uno de sus números dar a conocer el movimiento musical y labor de los Maestros y aficionados, de todo lo que se relacione con el Divino Arte.<sup>155</sup>

<sup>154</sup> Organista y compositor.

<sup>155</sup> Revista *Música*, p. 2

La portada de cada número estaba adornada con la fotografía de un compositor chileno, además de la inclusión de partituras al final de la publicación. Lo que convirtió a estos músicos en rostros conocidos, acercándolos al público que, al recibir también su música impresa, fomentaba su gusto por la música nacional. La elite criolla tenía ahora, la posibilidad de gozar de un repertorio variado para sus reuniones sociales en torno al piano que les era indispensable poseer como señal de su estatus.

**Tabla 11. Estructura de la revista *Música***

<b>Primer apartado</b>	Editorial
<b>Segunda apartado</b>	"Noticias de músicos nacionales" y sus conciertos en el país o fuera de éste.
<b>Tercera apartado</b>	"Eventos musicales" da cuenta de los conciertos en los teatros y también en el conservatorio, además de anunciar jóvenes intérpretes y compositores y sus obras. <sup>156</sup> La sección citada, nos ofrece una fuente importante de conocimiento en cuanto a la música que circulaba en el medio (fuera ésta nacional o extranjera).
<b>Cuarta apartado</b>	Crónica, cuyo objetivo era promover diferentes actividades mediante la crítica.  También tenía páginas destinadas al avisaje que admitía publicidad extra musical. Cada número contenía un <i>apendix</i> de tres o cuatro partituras de compositores chilenos o de las grandes figuras universales, en formato de reducción para piano (en el caso de las obras sinfónicas y ópera) y canto piano en el caso de la canción.

<sup>156</sup> Cabe destacar el alto número de mujeres compositoras considerando el momento histórico.

Tabla 12. Partituras anexadas en revista *Música*<sup>157</sup>

Revista	Título	Compositor
Año 1, N°1	<i>Plegaria</i> (canto /piano)	A. S. Poggi (Argentina)
	<i>Reverie</i>	R. Schumann
		F. Schubert
Año 1, N°2	<i>Minueto en si m</i>	F. Schubert
	<i>Poema erótico</i>	E. Gnecco
	<i>Romanza op. 44 n°1</i>	A. Rubinstein
Año 1, N°3	Danza española	E. Granados
	Último pensamiento	C. M. von Weber
	<i>Nocturno en do m op.28</i> N.º 20	F. Chopin
Año 1, N°4	<i>Thais</i> (meditación para violín y piano)	J. Massenet
	<i>Canción de Solviég</i> (canto y piano)	E. Grieg
	<i>Ave maría</i> (canto piano)	A. Guillot de Sainbris
Año 1, N°5	<i>Lied</i> N° 1	A. Leng
	<i>Buona notte</i> (canto y piano)	S. Jadassohn
	<i>¿Si te amara me amarías?</i> (canto y piano)	J. V. Pini (Argentina)

<sup>157</sup> De las partituras publicadas en el apéndice, las composiciones que no llevan indicación de instrumento son para piano solo.

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

<b>Año 1, N°6</b>	<i>Deh rittorna</i> op 24 n°1 (canto y piano)	R. Heuberger
	<i>Andante espressivo</i>	R. Schumann
	<i>Célebre serenata</i> op. 15 n.º 1	M. Moscowsky

<b>Año 1, N°7</b>	<i>Ballata</i>	A. Miceli
	<i>Minuetto</i> de la <i>sonata en Re</i>	P. H. Allende
	<i>Ricordanza</i>	E. Arden

<b>Año 1, N°8</b>	1º parte de la <i>suite Peer Gynt</i> op.55 n°2	E. Grieg
	<i>Il lamento de la Giovinetta</i> op. 58 n°3 (canto y piano)	F. Schubert
	<i>Romanza</i> op. 28 n°2	R. Schumann

<b>Año 1, N°9</b>	<i>Minueto</i>	C. Pereira
	<i>Ciaccona</i>	M. L. Sepúlveda
	<i>Elegía</i> (para cello y piano)	Arcadio Álvarez B.

<b>Año 1, N°10</b>	<i>Consolación</i>	Javier Renjifo
	<i>Ave María</i> (canto y piano)	A. Aracena Infanta
	<i>Matinal</i>	A. Aracena Infanta

<b>Año 1, N°11</b>	<i>Quando odo la canzone</i> (canto y piano)	M. L. Sepúlveda
	<i>De mi terruño</i>	P. H. Allende
	<i>La chilota</i> (cueca)	C. Pereira
	<i>Andante sentimental y Berceuse</i>	A. Aracena Infanta

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

<b>Año 1, N°12</b>	<i>Crepúsculo</i>	C. Lavín
	<i>Dolora n°3</i>	A. Leng
	<i>Contemplación</i>	A. Aracena Infanta

<b>Año 2, N°1</b>	<i>Minueto</i>	J. Rossel
	<i>Dolora n°3</i>	A. Leng
	<i>Gazelita op.79</i>	A. Aracena Infanta
	<i>Crepúsculo en el mar op. 80</i>	A. Aracena Infanta

<b>Año 2, N°2</b>	<i>Tristeza op.39</i>	A. Aracena Infanta
	<i>Canción melódica op.50 n°2</i>	A. Aracena Infanta
	<i>Fresia op.60</i>	A. Aracena Infanta
	<i>A orillas del Enol op.61</i>	A. Aracena Infanta

<b>Año 2, N°3</b>	<i>Vals lento</i>	A. García Guerrero
	<i>Yo nunca, nunca más</i>	M. L. Sepúlveda
	<i>Fresia op.60</i>	A. Aracena Infanta
	<i>Romanza sin palabras</i>	Pbto. P. Valencia Courbis

<b>Año 2, N°4</b>	<i>Vals lento</i>	A. García Guerrero
	<i>Yo nunca, nunca más (canto y piano)</i>	M. L. Sepúlveda
	<i>Contemplando</i>	C. Carlini
	<i>Romanza (Canto y piano)</i>	D. Silva Avalos
	<i>Lamento (Hoja de álbum op.82)</i>	A. Aracena Infanta

<b>Año 2, N°5</b>	<i>Célebre vidalita y Cortejo campestre</i>	Alberto Williams
-------------------	---	------------------



CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

<b>Año 2, N°6</b>	<i>Dolora</i> n°1	A. Leng
	<i>Au doux éclait de tou visage</i> (canto y piano)	A. Poggi (Argentino)
	<i>Romanza</i>	A. Rufino

<b>Año 2, N°7</b>	<i>Penseés Poétiques</i> (canto y piano)	D. Santa Cruz W.
	<i>Junto al mar</i> op. 84 (Barcarola para canto y piano)	Aníbal Aracena Infanta

<b>Año 2, N°8</b>	<i>Elegía</i> op.63 (para cello y piano)	A. Aracena Infanta
	<i>Patria Nueva Himno</i>	J. Guerra
	<i>Pensamientos musicales</i> n°4	L. R. Sammartino

<b>Año 2, N°9</b>	<i>Sanctus, Benedictus, Agnus Dei</i> (de la Misa en Re)	A. Aracena Infanta
	<i>Ave maría</i> (canto y piano)	A. Aracena Infanta

<b>Año 2, N°10</b>	<i>Háblame</i> (canción mexicana)	A. Carrasco
	<i>Canción triste</i> (melodía popular)	A. Machado
	<i>Visión</i>	A. Aracena Infanta

<b>Año 2, N°11</b>	<i>Regreso</i> (canto y piano)	H. de Herrera y Lerena (Uruguay)
	<i>Io t'amo</i> (canto y piano)	A. Aracena Infanta

<b>Año 2, N°12</b>	<i>Air de ballet</i> (n°2 de la suite <i>Scenes Pittoresques</i> )	J. Massenet
	<i>Dos pensamientos</i> N°10 y	L. R. Sammartino

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

	Nº 5	
<b>Año 3, Nº1</b>	<i>Elegía</i> (canto y piano)	J. Massenet
	<i>Meditación de Thais</i> (violín y piano)	J. Massenet
<b>Año 3, Nº2</b>	<i>Romanza</i>	R. Schumann
	<i>Reverie</i>	R. Schumann
	<i>Mignon</i>	R. Schumann
	<i>Momento Musical</i>	F. Schubert
<b>Año 3, Nº3</b>	<i>Mazurca</i> nº4	F. Chopin
	<i>Vidala</i> (Folklore argentino)	M. Gómez Carrillo
<b>Año 3, Nº4</b>	<i>Adieu Suzon</i> (canto y piano)	A. Tibaud
<b>Año 3, Nº5</b>	<i>Romanza</i> op.27 nº3	H. D. Silva Avalos
	<i>Romanza</i> op.25 nº1	H. D. Silva Avalos
<b>Año 3, Nº6 y 7</b>	<i>Lied</i> para piano	A. Leng
	<i>Tres doloras</i> para piano	A. Leng
	<i>Vidalita</i>	A. Williams
<b>Año 3, Nº 8</b>	Las Rondas de niños de Gabriela Mistral: <i>¿En dónde tejemos la roda?, La Margarita, Invitación, Dame la mano, Las que no danzan</i> (falta el final)	A. Aracena Infanta

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

<b>Año 3, N° 9</b>	Las Rondas de niños de Gabriela Mistral: <i>Las que no danzan</i> (continuación), <i>La tierra, Jesús, Todo es ronda.</i>	A. Aracena Infanta
--------------------	---	--------------------

<b>Año 3, N° 10 (34 de la colección)</b>	<i>Primavera</i>	F. Mendelsohn
	<i>Buona notte</i> (canto y piano)	S. Jadassohn

<b>Año 3, N° 11 (35)</b>	<i>Danza española</i>	E. Granados
	<i>Minueto n°2</i>	C. Pereira

<b>Año 3, N° 12 (36)</b>	<i>Brumas en la montaña</i> op.94	A. Aracena Infanta
	<i>Idilio en la montaña</i> op.95	A. Aracena Infanta
	<i>Meditación en la montaña</i> op.96 (violín y piano)	A. Aracena Infanta

<b>Año 4 y 5, N° único</b>	<i>Etoile filante</i> (canto y piano)	A. Micelli (Argentina)
	<i>La soledad</i> (canto y piano)	R. Zanni (Argentina)
	<i>Serenidad</i>	J. André (Argentina)
	<i>L'abeille</i> (violín y piano)	F. Schubert
	<i>Ave María</i> (canto y piano)	F. Cordero Carreras
	<i>Elegía</i>	E. Blanchait
	<i>Romanza para piano</i>	S. Negrete Woolcock
	<i>Canción</i> (violín y piano)	M. L. Sepúlveda
	<i>Voy perdiendo hasta tu sombra</i> (canto y piano)	M. L. Sepúlveda
	<i>No me digas no</i> (tonada chilena)	M. L. Sepúlveda
	<i>L'angellus</i> (canto y piano)	M. L. Sepúlveda

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

	<i>Estrella de mar</i> (canto y piano)	F. Enrique García
	<i>Visiones nocturnas</i>	J. Rossel
	<i>Canción triste</i> op.44	A. Aracena Infanta
	<i>Pensiero</i>	A. Aracena Infanta
	<i>Canto de la aurora</i> op.67	A. Aracena Infanta
	<i>Leyenda de la tarde</i> op.73	A. Aracena Infanta
	<i>Vals romántico</i>	G. Farr Latorre
	<i>Tres Doloras para piano</i>	A. Leng

De un total de 114 partituras publicadas, solo 15 se ajustan a los parámetros que buscamos, esto es: Composición para canto y piano, de compositor chileno, con poesía no religiosa de autor conocido.

## 2.5. Revista *Marsyas* (1927-1928)

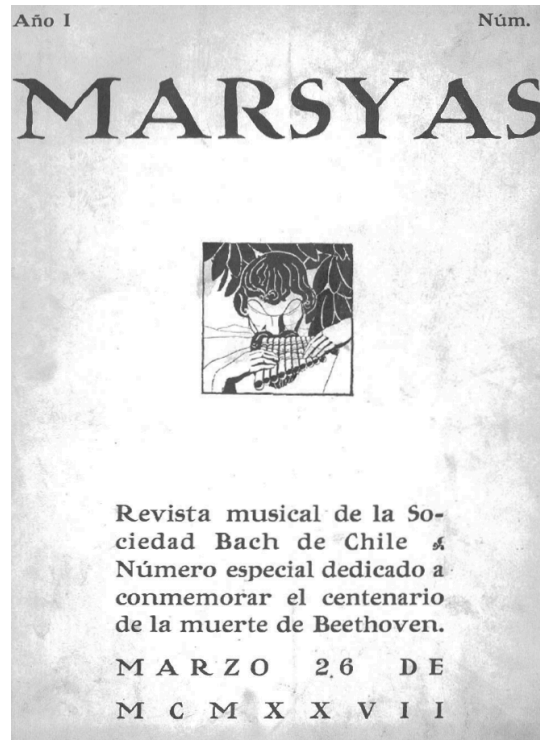


Ilustración 8. Revista *Marsyas*

La publicación mensual que tiene sus orígenes en la asociación civil por la música llamada Sociedad Bach<sup>158</sup>. Esta sociedad, fue iniciativa de Domingo Santa Cruz quien, en 1917, secundado por un grupo por miembros de familias acomodadas que buscaban fomentar el arte musical en Chile, decidieron entrar en acción. En el año 1923, la sociedad se transformó en asociación pública y la revista se convirtió en el órgano oficial de la sociedad.

En el año 1927, la sociedad Bach decide publicar una revista con motivo del centenario de la muerte L. van Beethoven (1827-1927). Esta publicación fue bautizada como *Marsyas*: “Honremos al sileno que enseñó a los humanos el arte misterioso de modular en una frágil caña los cantos inmortales.”<sup>159</sup>

Es una revista con contenido medianamente especializado. Considera artículos, crónicas, reseñas críticas sobre libros, revistas y ediciones musicales. Al igual que las

<sup>158</sup> Precursora del actual Conservatorio Nacional de Música.

<sup>159</sup> Revista *Marsyas*, Número 1. Presentación.

publicaciones precedentes, también poseía una sección de partituras que aparecen en siete de los doce números, con una clara predilección por la música de compositores nacionales.

Enfatizó la expansión del conocimiento del legado sonoro europeo desde el medioevo hasta la música contemporánea (en plena época de auge del neoclasicismo, el impresionismo y el expresionismo) y coincidió con la publicación de revistas similares en Argentina (*La Revista de Música*, 1927-1930) y Brasil (*Revista Brasileira de Música*, 1934-1944).<sup>160</sup>

**Tabla 13. Partituras anexadas en revista *Marsyas***

Revista	Título	Compositor
Año 1, N°4	<i>Aria de Orfeo</i> (Ópera Euridice)	J. Peri
	<i>Amarilli mia bella</i>	G. Caccini
	<i>Dormi amor</i> (Ópera <i>Flora</i> )	M. da Gagliano
	<i>Lamento de Arianna</i>	C. Monteverdi
Año 1, N°6	<i>Preludio y estudio</i>	A. Leng
Año 1, N°7	<i>Dos canticos espirituales</i>	J. S. Bach
Año 1, N°8	<i>Tonada sin gracia</i>	P. H. Allende
Año 1, N°10	<i>Preludio y Tonada</i>	J. Urrutia B.
Año 1, N°11	<i>Galiardo y Pavana</i>	W. Byrd

<sup>160</sup> Memoria chilena [En línea] [Última consulta: abril de 2016]. Disponible en: <<http://www.memoriachilena.cl/>>.

**2.6. Revista *Aulos* (1932-1934)**

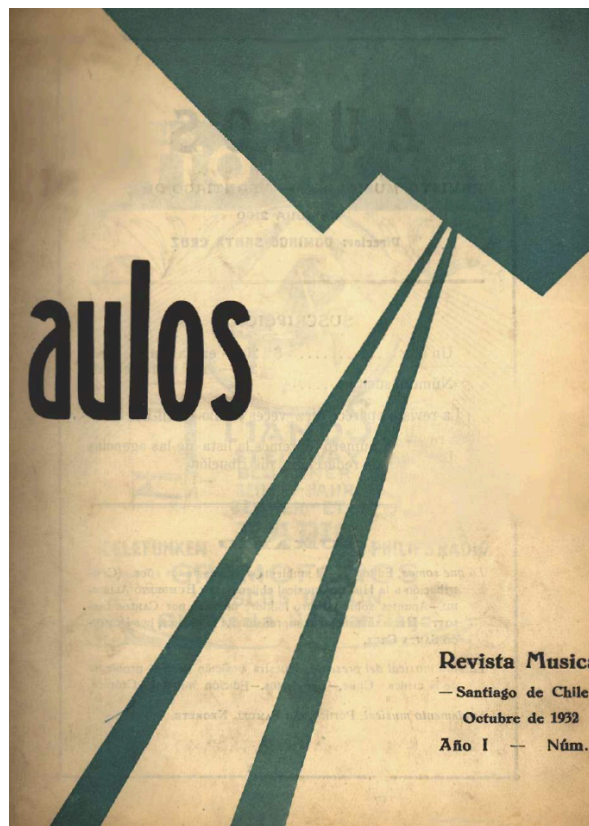


Ilustración 9. Revista *Aulos*

Publicación de carácter académico que alcanzó los 7 números distribuidos a lo largo de dos años (desde 1932 a 1934). Además de sus secciones de carácter académico, promovía conciertos, reuniones y eventos misceláneos del Conservatorio Nacional de Música. Se convirtió en un referente para la educación musical. Estaba organizada en cinco secciones:

**Tabla 14. Estructura de la revista *Aulos***

<b>Primer apartado</b>	"La editorial" denominada <i>Lo que somos</i> firmada por Pedro Humberto Allende (1885-1959).
<b>Segundo apartado</b>	"Apuntes sobre nuestro folclore musical" a cargo de Carlos Isamitt (1885-1974).
<b>Tercer apartado</b>	"Hacia una mejor comprensión de la música", donde se trataban conceptos que rigen la creación, interpretación y recepción de la música.
<b>Cuarto apartado</b>	"La vida musical del presente", que incluía crítica, reseña de conciertos, crónica y otros.
<b>Quinto apartado</b>	Publicidad y varios donde se comentaban libros y se recibían preguntas de los lectores.  Además, incluía un <i>Suplemento musical</i> .

En la revisión de la totalidad de los números, no se encontraron partituras impresas a modo de facsímil, pero sí extractos de ellas acompañando artículos y cabe mencionar el estudio etnomusicológico de Carlos Isamitt (1887-1974) en que se puede apreciar la partitura manuscrita de los cantos indígenas que luego se convertiría en la obra "Friso Araucano" para Soprano Barítono y orquesta del año 1931.<sup>161</sup>

<sup>161</sup> Isamitt, Carlos. "Apuntes sobre nuestro folclore nacional". *Revista Aulos* Año I n°6, p 203. Sobre el título de la obra: "Araucano" es la denominación que dieron los conquistadores españoles a los habitantes originarios de la etnia mapuche.



2.7. *Revista de Arte* (1934-1936)

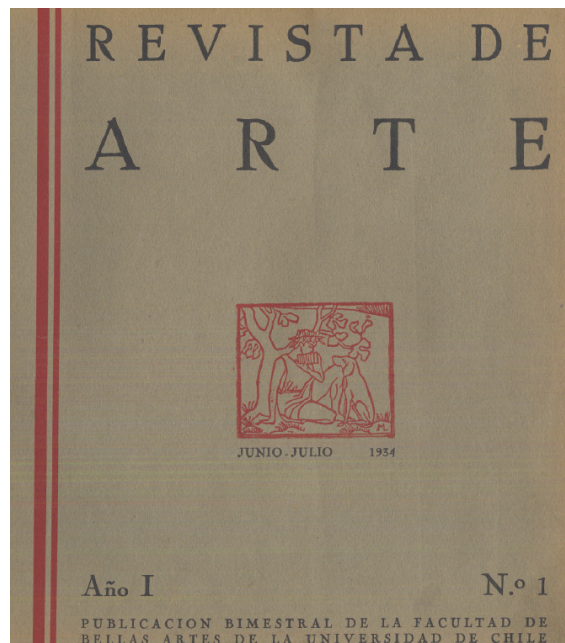


Ilustración 10. *Revista de Arte*

Publicación editada por primera vez en 1928<sup>162</sup> por Carlos Humeres (colaborador de la revista *Marsyas*) en convenio de la Sociedad Bach con el Departamento de Educación de Artística del Ministerio de Educación.

La revista fue suspendida ese año y reeditada por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile entre 1934 y 1939, a la cual se le agregó posteriormente un *Boletín Mensual*, que vio la luz entre 1939 y 1940. Contiene secciones fijas y móviles.

---

<sup>162</sup> No se encontraron números de la primera edición.

**Tabla 15. Estructura *Revista de Arte***

<b>Primer apartado</b>	Portada: obra pictórica destacada de autor chileno o extranjero. Además de cuatro o cinco artículos que podían versar sobre cualquier temática artística.
<b>Segundo apartado</b>	Noticiero de Artes Plástica: Exposiciones o críticas nacionales o internacionales. Con ilustraciones.
<b>Tercer apartado</b>	Noticiero Musical Extranjero: Noticias y críticas de conciertos internacionales.
<b>Cuarto apartado</b>	Crónicas Chilenas: estaba dividida generalmente en 6 subsecciones: Urbanismo, Crónicas de arte, Conciertos, Libros, Cine y Suplemento Musical. <sup>163</sup>

A partir del año 1955 La Revista de Arte, después de 15 años sin editar, volvió a la circulación, pero dedicada íntegramente a las Artes plásticas, al ser separados los departamentos dentro de la Universidad.

---

<sup>163</sup> Este último no aparece en todos los números.

Tabla 16. Partituras anexadas en *Revista de Arte*

Revista	Título	Compositor
Año 1934-1935, N°1	<i>Cima</i> (canto y piano)	A. Leng
Año 1934-1935, N°3	<i>Estudio</i>	C. Isamitt
Año 1934-1935, N°4	<i>Otoño</i> (canto y piano)	A. Letelier
Año 1934-1935, N°5	<i>Nocturno chileno</i>	A. Allende Sarón
Año 1934-1935, N°6	<i>Pichi pürun</i> (fragmento del canto de una <i>machi</i> ) acompañada de <i>Kultrun</i> y <i>Yüllu</i> . <sup>164</sup>	C. Isamitt <sup>165</sup>
Año 1937, N°13 (Revista bimensual)	<i>Otoñales</i>	A. Leng
Año 1937, N°14 (Revista bimensual)	<i>Misceláneas</i>	P. Bisquertt
Año 1937, N°15 (Revista bimensual)	<i>Estudios</i>	P. H. Allende
Año 1937, N°18 (Revista bimensual)	<i>Voces de gesta</i> (escena I) (reducción para voz y piano)	A. Cotapos
Años 1938 y 1939, N° 21 y 22	<i>Suite Grotasca</i>	A. Letelier Llona

<sup>164</sup> La *Machi* es la autoridad religiosa y médica de la cultura Mapuche (pueblo originario del sur de Chile). En sus ceremonias denominadas *Machitún* se invocaban a los familiares que viven en el mundo espiritual para ayudar a la sanación del enfermo con sus cantos. *Pichi Pürun* significa Pequeña danza. El *Kultrun* es una especie de tambor ceremonial y el *Yüllu* unos cascabeles.

<sup>165</sup> Es una de las transcripciones de canciones Mapuche que realizó Carlos Isamitt en su estudio etnomusicológico que luego se convertiría en el Friso Araucano mencionado anteriormente.

2.8. **Revista *Resonancias* (1997-)**

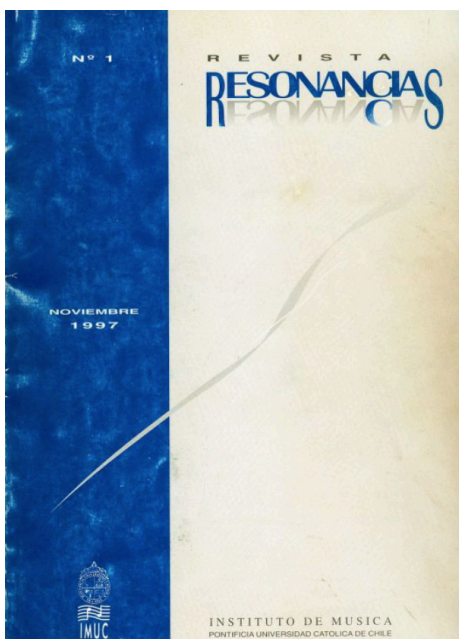


Ilustración 11. Revista *Resonancias*.

La revista *Resonancias* es una publicación de carácter semestral fundada en 1997 bajo la tutela del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile

**Tabla 17. Estructura de la revista *Resonancias***

<p><b>Primera etapa (1997-2002)</b></p>	<p>Editorial, Entrevistas, Reflexiones, Testimonios, estudios, bitácora, cometarios. Incorporó también otras vertientes del pensamiento musical en disciplinas como la composición y la interpretación.</p>
<p><b>A partir de 2013</b></p>	<p>La revista amplía alguna de sus secciones como los artículos que pasan de dos a seis por ejemplar y cambia las antiguas secciones Testimonios, estudios cometarios a Documentos, Reseñas y Artículos. Quedando articulada en la actualidad de la siguiente manera:</p> <p>Editorial                  Artículos: de autores tanto nacionales como extranjeros.                  Documentos                  Reseñas: dedicada a las nuevas publicaciones, grabaciones, críticas etc.</p> <p>No se publican partituras completas, pero si extractos dentro de los artículos musicológicos.</p>

## 2.9. *Revista Musical Chilena* (1945-)

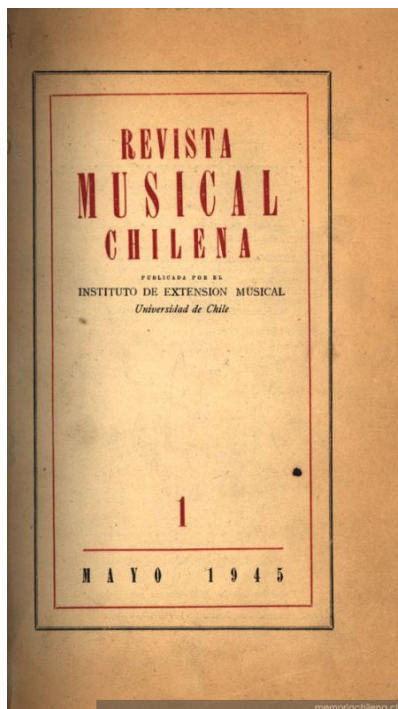


Ilustración 12. *Revista Musical Chilena*

Fue fundada en 1945 por el compositor Domingo Santa Cruz (1899-1987). Es la publicación musicológica más antigua de habla castellana. Esta publicación ha sido fundamental en el desarrollo de la vida musical del país aportando también al desarrollo de la música de otras naciones del continente por su política de inclusiva en cuanto a nacionalidades y géneros de música sobre la cual expone (música clásica, moderna, folk, jazz, etc.). En su más de 70 años de publicación ha contado con la colaboración como articulistas de los más prestigiosos musicólogos de toda América, entre los que destacan pueden mencionar, entre otros, a Isabel Aretz, César Arróspide de la Flor, Lauro Ayestarán, Gerard Béhague, José Antonio Calcaño, Alejo Carpentier, Gilbert Chase, Luis Heitor Correa de Azevedo, Pablo Hernández Balaguer, Francisco Curt Lange, Argeliers León, George List, Otto Mayer Serra, Vicente Mendoza, Fernando Ortiz, Andrés Pardo Tobar, André Sas, Charles Seeger y Carlos Vega, ya desaparecidos, y, entre muchos de los que se encuentran en actividad, a Coriún Aharonián, Gerald R. Benjamín, Egberto Bermúdez, Emilio Casares, Omar Corrado, Violeta Hemsy, Gerardo

Huseby, Malena Kuss, Dale A. Olsen, Graciela Paraskevaidis, Irma Ruiz, Rafael Serrallet, Robert Stevenson, Chalena Vásquez y Leonardo Waisman.<sup>166</sup>

En 1999 recibió el Premio “Academia” otorgado por la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile y desde 2007 se le ha indexado como publicación *ISI - Thomson Scientific (Arts and Humanities Citation Index)*.

En el capítulo “Orígenes de la música institucionalizada en Chile” del presente trabajo, se hace una reseña más detallada de su *corpus*.

2.9.1. *Relación de obras escritas para voz solista de compositores chilenos ejecutadas entre 1945 y 2016 según consta en los apartados afines a la creación nacional y difusión de la Revista Musical Chilena.*

Se procedió a la revisión de todos los ejemplares de la RMCH de dónde se extrajeron los datos de Año (en algunos casos la fecha completa), obra, compositor, lugar y ejecutantes. No en todos los casos se pudo precisar la obra interpretada, pero si el autor y alguna referencia que nos confirmaba que se trataba de una obra vocal. Se excluyen de este compendio las obras para voz solista de carácter absolutamente folklórico o que utilicen la voz de registro hablado.

La investigación reveló datos tan interesantes como por ejemplo la constatación de intervención de 230 cantantes, de los cuales 124 son sopranos, 18 mezzosopranos, 11 contraltos, 26 tenores, 23 barítonos, 4 bajos y 24 sin mención de su registro, además de 89 pianistas. La intérprete con más menciones es la contralto Carmen Luisa Letelier<sup>167</sup> con un total de 87 conciertos dedicados al repertorio nacional. En cuanto a los pianistas la intérprete que destaca es Elvira Savi.<sup>168</sup>

Se mencionan 158 compositores de los cuales 10 son mujeres, la compositora más mencionada es Isidora Zegers (11), seguida por Emma Ortíz (9), Estela cabezas (8), Carmela Mackenna (5), Francesca Ancarola (4) y Cecilia Margaño (2).

<sup>166</sup> Revista Musical Chilena. *Presentación*. [En línea] [Última consulta: abril de 2016]. Disponible en: <<http://web.uchile.cl/revistas/musicalchilena/presentacion.html>>.

<sup>167</sup> Premio Nacional de Música en el año 2010. Hija del compositor Alfonso Letelier.

<sup>168</sup> Premio Nacional de Música en 1998.

Alfonso Letelier<sup>169</sup> es el más mencionado (55), seguido por Juan Orrego Salas (54),<sup>170</sup> Federico Heilein (50),<sup>171</sup> Fernando García (43),<sup>172</sup> Eduardo Cáceres (31), Enrique Soro (30),<sup>173</sup> Alfonso Leng (28),<sup>174</sup> Carlos Botto (21)<sup>175</sup> y Pablo Délano (17).

---

<sup>169</sup> Premio Nacional de Música 1968

<sup>170</sup> Premio Nacional de Música 1992

<sup>171</sup> Premio Nacional de Música 1986

<sup>172</sup> Premio Nacional de Música 2002

<sup>173</sup> Premio Nacional de Música 1948

<sup>174</sup> Premio Nacional de Música 1954

<sup>175</sup> Premio Nacional de Música 1996

Tabla 18. *Revista Musical Chilena* 1945-2016

RMCH	Año	Lugar	Obra	Intérpretes
<b>Vol. 1 N.º 2 1945</b>	1945	Salón de honor Universidad de Chile	<i>Dos Tonadas</i> de Pedro Humberto Allende	Soprano: Judith Fuentes (de la Academia de Arte Lírico)
<b>Vol. 13 N.º 2 1946</b>	1946 (18 de junio)	Sala de audiciones de Radio Sociedad Nacional de Minería	Canciones de Alfonso Leng, Ema Ortiz, Alfonso Montecino y Norman Fraser	Soprano: Judith Fuentes Pianista: Carlos Oxley
<b>Vol. 2 N.º 14 1946</b>	1946	Sala de audiciones de Radio Sociedad Nacional de Minería	Canciones de Domingo Santa Cruz y René Amengual	Soprano: Clara Oyuela
	1946 (30 de julio)	Instituto Chileno- Británico de Cultura	<i>Lieder</i> (sin determinar) de Alfonso Leng, Alfonso Letelier, Alfonso Montecino, Norman Fraser y Emma Ortiz	Soprano: Ruth González Pianista: Carlos Oxley
<b>Vol. 2 N.º 16 1946</b>	1946	Teatro Municipal de Santiago	Ópera <i>Mauricio</i> de Carlos Melo Cruz	No especificados
<b>Vol. 3 N.º 20- 21 1947</b>	1947 (28 de abril)	Sala de Audiciones del Ministerio de Educación	Canciones de Domingo Santa Cruz (sin especificar)	Barítono: Mario Arancibia Pianista: Jorge Astudillo
<b>Vol. 3 N.º 22- 23 1947 Noticias</b>	1947 (14 de junio)	Sala de Audiciones del Ministerio de Educación	<i>Otoñal</i> (poesía Reiner Maria Rilke), <i>Yo no sé cuáles manos</i> (poesía Gabriela Mistral), <i>En la huerta nace la rosa</i> (poesía Gil Vicente) y <i>Sorpresa</i> (poesía de Federico García Lorca) de Alfonso Montecino	Soprano: Ruth González Pianista: Alfonso Montecino



CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

<b>Vol. 3 N.º 24 1947</b>	1947 (11 de julio)	Teatro orquesta Sinfónica de Chile	<i>Cantata de Navidad</i> de Juan Orrego Salas	Soprano: Adriana Herrera
	1947	Sala Cervantes	Canción de Alfonso Leng (sin especificar)	Soprano: Irma Munita Pianista: Diego García de Paredes
	1947	Sala de Audiciones del Ministerio de Educación	<i>Canciones araucanas</i> (poesía tradicional de la etnia Mapuche) para voz piano y clarinete de Carlos Lavín	Soprano: Olga Fariña Pianista: Carlos Oxley Clarinete: Raúl Garrido
	1947	Sala del Instituto Chileno Norteamericano	Canciones chilenas (sin especificar)	Contralto: Adele Breaux

<b>Vol. 3 N.º 25-26 1947</b>	1947	Teatro Municipal de Santiago (organizado por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile)	<i>Cuatro canciones de cuna</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Alfonso Letelier y <i>El vaso</i> (poesía de Gabriela Mistral) de René Amengual. Para voz y orquesta	Soprano: Olinfa Parada
--------------------------------------	------	--	--	------------------------

<b>Vol. 3 N.º 27 1947</b>	1947	Teatro Municipal de Santiago (organizado por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile)	<i>Lluvia lenta</i> (poesía de Gabriela Mistral), Op. 4 n.º 4 de Domingo Santa Cruz, <i>Otoñales</i> de Alfonso Montecino y <i>Caricia</i> de René Amengual	Soprano: Ruth González Pianista: Diego García de Paredes
-----------------------------------	------	--	---	--

<b>Vol. 4 N.º 28 1948</b>	1948	No especificado	<i>Canción de cuna</i> (poesía de Federico García Lorca) de Federico Longás	Tenor: Jon Otnes Pianista: Diego García de Paredes
-----------------------------------	------	-----------------	---	--

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

<b>Vol. 4 N.º 29 1948</b>	1948	Teatro Municipal	Autores chilenos (no especificado)	Contralto: Elba Fuentes Pianista: no especificado
-----------------------------------	------	------------------	------------------------------------	--

<b>Vol. 4 N.º 30 1948</b>	1948	Salón de honor Universidad de Chile	<i>Cantos de advenimiento</i> para voz, piano y cello de Juan Orrego Salas	No especificado
	1948	Teatro Municipal	Canciones de Alfonso Leng, Juan Orrego Salas	No especificado
	1948 (29 de julio)	Teatro Municipal	Canciones de Domingo Santa Cruz (no especificado)	No especificado
	1948	Sala Conservatorio de Música	Canciones de Adolfo Allende y Carlos Isamitt (no especificadas)	Lila Cerda Pianista: no especificado

<b>Vol. 4 N.º 31 1948</b>	1948	Teatro Municipal	Ópera <i>Sayeda</i> de Próspero Bisquertt	No especificado
	1948	Teatro Municipal	Canciones de Domingo Santa Cruz y Juan Orrego Salas (no especificadas)	Soprano: Elena Figner Pianista: Federico Heinlein
	1948	Sala Radio Sociedad Nacional de Agricultura	Obra de Adolfo Allende Blin (sin especificar)	Mezzosoprano: Inés Pinto Pianista: Elvira Savi

<b>Vol. 4 N.º 32 1948</b>	1948	Teatro Municipal	Obra <i>Afectos</i> de Luigi Stefano Giarda. Poema para soprano y orquesta	Soprano: Elena Ciuffardi
	1948 (diciembre)	Festival de Música chilena Universidad de Chile	<i>Tercer Soneto de la Muerte</i> (poesía de Gabriela Mistral) para soprano y orquesta de Alfonso Letelier, <i>Canciones castellanas</i> para soprano y conjunto instrumental de Juan Orrego Salas y <i>Crepusculario</i> (poesía de Pablo Neruda) de Emma Ortíz	Sopranos: Teresa Irrázaval y Clara Oyuela Pianista: Oscar Gacitúa Violín: Fredy Wang

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

<b>Vol. 5 N.º 35- 36 1949</b>	1948	Teatro de la Orquesta Sinfónica de Chile	<i>Cantata de Navidad</i> de Juan Orrego Salas	Soprano: Olinfa Parada
---	------	--	--	------------------------

<b>Vol. 6 N.º 37 1950</b>	1948	Teatro Bandera	<i>Canciones castellanas</i> de Juan Orrego Salas	Soprano: Inés Pinto Pianista Elvira Savi
-----------------------------------	------	----------------	---	---

<b>Vol. 6 N.º 38 1950</b>	1950	Salón sur Hotel Carrera (Concierto de la Asociación Nacional de Compositores)	Canciones de Gabriela Mistral de Jorge Urrutia	Soprano: Silvia Soublette Pianista: Frederick Focke
	1950	Sala Auditorium	<i>Canciones castellanas</i> de Juan Orrego Salas	Soprano: Clara Oyuela Conjunto instrumental dirigido por Juan Orrego Salas
	1950	Sala Auditorium	Canciones de Alfonso Leng y Armando Carvajal (sin especificar)	Soprano: Blanca Hauser Pianista: Elba Fuente

<b>Vol. 7 N.º 41 1951</b>	1951	Sala Orquesta Sinfónica de Chile	<i>Égloga</i> , Op. 26 de Domingo Santa Cruz para Coros, soprano solista y orquesta	Soprano: Olinfa Parada
	1951	No especificado (Ciclo Debussy)	<i>El alba del alhelí</i> , Op. 29 (poesía Rafael Alberti), diez canciones para voz y piano de Juan Orrego Salas	Soprano: Blanca Hauser Pianista: Elba Fuente
	1951	No especificado (Ciclo Debussy)	<i>Wehe mir y Cima</i> de Alfonso Leng	Barítono: Emilio Chaigneau Pianista: no especificado
	1951	No especificado (Ciclo Debussy)	<i>El surtidor</i> (poesía Gabriela Mistral) de Pedro Humberto Allende	Mezzo soprano: Laura Krahn Pianista: Elvira Savi y Rudi Lehmann

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

<b>Vol. 8 N.º 43 1952</b>	1952	Teatro Municipal	<i>La tarde</i> de Emma Ortíz	Soprano: Rayén Quiral Pianista: Free Focke
	1952	Teatro Municipal	Ópera <i>La florista de Lugano</i> de Eleodoro Ortíz de Zárate	No especificado
<b>Vol.9 N.º 44 1954</b>	1953	Teatro Municipal de Viña del Mar	Ópera <i>La Sayeda</i> de Próspero Bisquertt	No especificado
	1954	Aula Magna Universidad Santa María de Valparaíso	<i>Cima</i> de Alfonso Leng y <i>Balada</i> de Alfonso Letelier ambas con poesía de Gabriela Mistral	Mezzosoprano: Margarita Letelier Valdés Pianista: Free Focke
	1952 (24 de abril)	Teatro Municipal	Ópera <i>La florista de Lugano</i> de Eleodoro Ortíz de Zárate	No especificado
<b>Vol. 9 N.º 47 1954</b>	1954 (17 de septiembre)	Teatro Municipal	<i>Los sonetos de la muerte</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Alfonso Letelier para soprano y orquesta	Soprano: Angélica Montes Orquesta sinfónica de Chile dirigida por Víctor Tevah
	1954	Teatro de la Sociedad de Autores Teatrales (SATCH)	Ópera <i>La Sayeda</i> de Próspero Bisquertt	No especificado
<b>Vol.10 N.º 50 1955</b>	1955	Teatro Antonio Varas	Ópera <i>La Sayeda</i> de Próspero Bisquertt (extractos)	Angélica Montes, Orita Morales, Georganne Vial, Claudio Núñez, Francisco Bilbao, Oscar Kleinhempel, Miguel Concha, Mario Plazaola, Mariano de la Maza y Rodolfo Supan. Maestro Concertador:

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

				Carlos Oxley
	1955	Centro de extensión cultural Universidad católica de Chile	Canciones de Alfonso Letelier (no especificado)	No especificado

<b>Vol. 11 N.º 52 1957</b>	1957 (21 de enero)	Salón de honor Universidad de Chile (homenaje a Gabriela Mistral) <sup>176</sup>	<i>Soneto de la muerte n.º 2</i> Alfonso Letelier para soprano y orquesta	Soprano: Clara Oyuela Dirección de la orquesta sinfónica de Chile: Víctor Tevah
	1957	Centro de extensión cultural Universidad católica de Chile	<i>Friso araucano</i> (poesía tradicional de la etnia Mapuche) Carlos Isamitt para soprano, tenor y orquesta	Soprano: María Elena Guíñez Tenor: Hernún Würth Dirección orquesta sinfónica de Chile: Víctor Tevah

<b>Vol. 11 N.º 55 1957</b>	1957	Centro de extensión cultural Universidad católica de Chile	<i>Cuatro Arias</i> para tenor, clarinete, cello y percusión de Eduardo Maturana	Tenor: Abelardo Quinteros Clarinete: Luis Herrera Cello: Hans Loewe Percusión: Jorge canelo, Uldacio Oñate, Ramón Hurtado y Hugo Espinosa
------------------------------------	------	--	--	--

<b>Vol. 11 N.º 56 1957</b>	1957	Instituto chileno británico de cultura	<i>Cinco canciones del amor</i> para voz, flauta, oboe, viola, violoncello y piano (poesía de Pierre Louys) de León Schidlowsky	Tenor: Aberlado Quinteros Agrupación Tonus
------------------------------------	------	--	---	---

<sup>176</sup> La poetisa Gabriela Mistral murió el 10 de enero de 1957 en Nueva York.

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

<b>Vol. 12 N.º 60 1958</b>	1958	Club de la Unión (Santiago)	Canciones de Juan Orrego Salas (sin especificar)	Soprano: Helga Engdahl Pianista: Federico Heinlein
------------------------------------	------	-----------------------------	--	---

<b>Vol. 12 N.º 61 1958</b>	1958	Club de la Unión (Santiago)	Canciones de Juan Orrego Salas (sin especificar)	Soprano: Helga Engdahl Pianista: Federico Heinlein
	1958	Teatro Antonio Varas	<i>Nostalgia y Deja correr mis lágrimas</i> <sup>177</sup> (poesía de Wilhem Sucht) de Alfonso Leng	Soprano: Blanca Hauser Pianista: David Goldstein
	1958	Instituto chileno alemán de cultura	<i>Silencio</i> (poesía de Alfonsina Storni) de Federico Heinlein	Soprano: Clara Oyuela Pianista: Federico Heilein
	1958	Instituto chileno británico de cultura	<i>Canciones del folklore araucano</i> de Carlos Isamitt y <i>Talagante</i> de Adolfo Allende	Soprano: Inés Pinto Pianista: Elvira Savi
	1958	Salón de honor de la Universidad de Chile (VI Festivales bienales de música chilena)	<i>Tres cantos del espejo</i> (poesía de Juan Jacobo Bajarlía) <sup>178</sup> para voz y cuarteto de cuerdas de Abelardo Quinteros, <i>Caupolicán</i> relato épico para barítono, coro mixto, dos pianos y percusión de León Schidlowsky	Soprano: Ivonne Boulanger Barítono: Manuel Cuadros Pianistas: René reyes y Susana Schildowsky

<b>Vol. 13 N.º 63 1959</b>	1959	Biblioteca nacional de Caracas (Venezuela)	<i>El alba del alhelí</i> , 10 canciones para soprano y piano (poesía de Rafael Alberti) de Juan Orrego	Soprano: Fedora Alemán Pianista: no especificado
------------------------------------	------	--	---	---

<sup>177</sup> Títulos originales *Sehnsucht* y *Lasse meinen Tränen fließen*.

<sup>178</sup> Del libro *La Gorgona* poemas surrealistas del poeta argentino. Traducido al alemán por Ilse Lustig, en 1953, sobre cuya traducción Esteban Eitler compuso *Música Dodecafónica*, estrenado en Bruselas, en 1954.

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

<b>Vol. 13</b> <b>N.º 65</b> <b>1959</b>	1959	Teatro Antonio Varas (Santiago)	<i>Cuatro Canciones</i> de Alfonso Montecino <sup>179</sup>	Soprano: Fedora Alemán Pianista: no especificado
--	------	---------------------------------------	--	---

<b>Vol. 14</b> <b>N.º 72</b> <b>1960</b>	1960	Teatro Antonio Varas (Santiago)	<i>Madrigal del peine perdido</i> y <i>Castilla tiene castillos</i> de Juan Orrego Salas <sup>180</sup>	Soprano: Lila Cerdea Pianista: Elvira Savi
	1960	Aula magna del grupo escolar de Arica	<i>Cuatro Cantares Quechuas</i> (poesía tradicional) de Carlos Botto, <i>Canción amarga</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Mario Baeza Marambio	Barítono: Manuel Cuadros Pianista: Elvira Savi

<b>Vol. 14</b> <b>N.º 73</b> <b>1960</b>	1960 (14 de octubre)	Teatro Hollywood (temporada primavera Orquesta Sinfónica de Chile)	<i>Siete cantos al Amor y a la Muerte</i> (poesía tradicional china recopilada en <i>La flauta de Jade</i> ) para tenor y orquesta de Cuerdas, Op. 8, de Carlos Botto	Tenor: Hernán Würth Director: Juan Pablo Izquierdo
	1960 (21 de octubre)	Teatro Alameda (temporada primavera Orquesta Sinfónica de Chile)	<i>La lámpara en la Tierra</i> (poesía de Pablo Neruda) cantata para barítono y orquesta de Roberto Falabella	Barítono: Manuel Cuadros Director: Agustín Cullell
	1960 (21 de noviembre)	Teatro Antonio Varas (temporada primavera Orquesta Sinfónica de Chile)	<i>Alabanzas a la Virgen</i> , Op. 49 sobre textos españoles de Juan Orrego Salas y <i>Música</i> , Op. 21 (poesía de Reine M. Rilke) de Tomás Lefever	Soprano: Ida Rojas Pianista: Cirilo Vila
	1960 (28 de noviembre)	Teatro Antonio Varas (VII Festivales de música chilena)	<i>Five Garden Songs</i> , Op. 27, para soprano, flauta, viola y arpa (poesía de Carmen Orrego) de Juan Orrego Salas y <i>Seis canciones para niños</i> (con textos de Gertrud Stein y	Soprano: María Elena Guíñez Flauta: Guillermo Bravo Viola: Abelardo Avendaño Arpa: Arlette

<sup>179</sup> 1. *La fe del ciego*, 2. *Todo el mundo murmura*, 3. *Ausencia*, 4. *Dicen que el mundo es redondo* (poesías populares chilenas).

<sup>180</sup> Del ciclo *El alba del athelí* con texto de Rafael Alberti.

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

			anónimos ingleses), para soprano y clarinete de Miguel Aguilar	Bezdechi Clarinete: Manuel Soto
<b>Vol. 14 N.º 74 1960</b>	1960 (9 y 16 de noviembre)	Salón de Honor de la Universidad Católica	<i>Cantos al Amor y a la Muerte</i> , Op. 8a (poesía tradicional china recopilada en <i>La flauta de Jade</i> ) para voz y cuarteto de cuerdas de Carlos Botto	Tenor: Hernán Würth
	1960 (5 de diciembre)	Teatro Antonio Varas	<i>Cuatro Arias</i> para voz, oboe, violoncello y percusión (poesía del autor) de Eduardo Maturana	Contralto: Yvonne Hetbo Oboe; Adalberto Clavero Violoncelo: Jorge Román Percusión: Jorge Canelo, Ramón Hurtado y José Manuel Valcárcel Director: Agustín Culléll
	1960 (7 de diciembre)	Teatro Antonio Varas	<i>Horizon Carré</i> , para contralto y conjunto instrumental (poesía de Vicente Huidobro) de Abelardo Quintero	Contralto: Yvonne Herbos Flauta: Guillemto Bravo Clarinete: Luis Herrera Violoncelo: Eduardo Sienkiewic Pianista: Alfonso Montecino
	1960 (7 de diciembre)	Teatro Antonio Varas	<i>Voz preferida</i> , cantata para voz y percusión (poesía de Vicente Huidobro) de Fernando García	Barítono, recitales: Manuel Cuadros Percusión; Jorge Canelo, Juan M. Valcárcel, Hugo Espinoza y Víctor Alonso Director: Agustín Culléll



CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

<b>Vol. 15</b> <b>N.º 76</b> <b>1961</b>	1961	Teatro Grand Palace (XX Temporada oficial de la Orquesta sinfónica de Chile)	<i>Cantos del hombre</i> (poesía de César Vallejos) de Darwing Vargas	Barítono: Manuel Cuadros Director: Luis Herrera de la Fuente
<b>Vol. 15</b> <b>N.º 77</b> <b>1961</b>	1961 (7 de septiembre)	Teatro Antonio Varas	<i>Three Songs</i> de Pablo Garrido	Tenor: Hans Stein Pianista: Ruby Ried
<b>Vol. 16</b> <b>N.º 78</b> <b>1961</b>	1961 (18 de octubre)	Teatro Municipal de Santiago	Ópera <i>La sugestión</i> (libreto de Cipriano Rivas Cherif) de Pablo Garrido	Soprano: Matilde Broders Barítono: Rubén de Lorena Octeto de la Orquesta Filarmónica de Chile Dirección: Juan Pablo Izquierdo
<b>Vol. 16</b> <b>N.º 81-82</b> <b>1962</b>	1962	Instituto chileno alemán de cultura	Canciones de Ida Vivado y Alfonso Leng (sin especificar)	Soprano: Inés Pinto Pianista: Pilar Mira
<b>Vol. 17</b> <b>N.º 84</b> <b>1963</b>	1963	Instituto chileno alemán de cultura	<i>Cantos al amor y a la muerte</i> , Op. 8 para para voz y cuarteto de cuerdas de Carlos Botto	Tenor: Hernán Würth Fagot: Fritz Bergmann Viola: Zoltan Fischer y Enrique López Violoncello: Amaldo Fuentes
	1963	Biblioteca Nacional	<i>Academias del Jardín</i> <sup>181</sup> (poesía Salvador J. Polo Medina) de Carlos Botto y <i>Seis aires chilenos</i> de Zita Müller	Soprano: Clara Oyuela Pianista: Zita Müller

<sup>181</sup> Obra dedicada a Clara Oyuela.

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

<b>Vol. 17 N.º 85 1963</b>	1963	Teatro Antonio Varas	3 <i>Lieder</i> de Alfonso Leng (sin especificar)	Soprano: Clara Oyuela Pianista: Rudolf Lehmann
------------------------------------	------	-------------------------	---	---

<b>Vol. 18 N.º 87-88 1964</b>	1964	14 conciertos en Antofagasta, Chuquicamata, Pedro de Valdivia, María Elena, Iquique, Arica y Tacna (Perú)	<i>Tres canciones para la comedia del viudo</i> <sup>182</sup> para voz y cuerdas solistas de Sergio Ortega y <i>Canciones de alta copa</i> <sup>183</sup> de Gustavo Becerra	Tenor: Hans Stein Conjunto Orquestal del Conservatorio Nacional de Música Dirección: Agustín Culler
---------------------------------------	------	---	---	---

<b>Vol. 18 N.º 89 1964</b>	1964 (11 de mayo)	Teatro Antonio Varas	<i>Cantos al amor y a la muerte</i> , Op. 8 para voz y cuarteto de cuerdas de Carlos Botto	Tenor: Hernán Würth Cuarteto de Santiago
	1964 (12 de junio)	Teatro Astor (XXIII Temporada de la Orquesta sinfónica de Chile)	<i>Égloga</i> <sup>184</sup> , Op. 26 para soprano coro y orquesta de Domingo Santa Cruz	Soprano: Lucía Gana Dirección: Víctor Tevah
	1964 (4 de agosto)	Biblioteca Nacional	<i>Manos de mujer</i> (poesía de J. Torres), <i>El vaso</i> (poesía de Gabriela Mistral) y <i>Me gustas cuando callas</i> (poesía de Pablo Neruda) de René Amengual	Soprano: Lucía Gana Pianista: Elvira Savi

<b>Vol. 18 N.º 90 1964</b>	1964 (16 de octubre)	Biblioteca Nacional	<i>Manos de mujer</i> (poesía de J. Torres), <i>El vaso</i> (poesía de Gabriela Mistral) y <i>Me gustas cuando callas</i> (poesía de Pablo Neruda) de René Amengual	Soprano: Lucía Gana Pianista: Elvira Savi
------------------------------------	----------------------	---------------------	---	--

<sup>182</sup> Texto de *El viudo* de Gil Vicente.

<sup>183</sup> Texto del libro homónimo del poeta chileno Andrés Sabella. 1. *San Vicente*, 2. *La mona de ño Noé*, 3. *Anatema*, 4. *Romance del que hace el 4*, 5. *Esquinazo de ruego a San Lunes*, 6. *Payaduras de vino blanco y vino tinto*, 7. *Compradre no tome tanto*.

<sup>184</sup> Tetxo Lope de Vega.

<b>Vol. 18 N.º 90 1964</b>	1964 (16 de octubre)	Biblioteca Nacional	<i>Academias del Jardín</i> de Carlos Botto	Soprano: Teresa Reinoso
	1964	Biblioteca Nacional	<i>Canciones de Salomón</i> <sup>185</sup> de Tomás Lefever y <i>Cantos de Angustia</i> , para mezzosoprano y trombón, de Fernando García	Mezzosoprano: Ivonne Herbos Trombón: Héctor Reyes
	1964 (28 de noviembre)	Teatro Astor	<i>Tessimenti</i> para voces y conjunto instrumental de Leni Alexander	Mezzosoprano: Ivonne Herbos Soprano: M. Teresa Reinoso Cuarteto Santiago
	1964 (30 de noviembre)	Teatro Astor	<i>Sombra del Paraíso</i> <sup>186</sup> , para tenor y conjunto de cámara de Fernando García	Tenor: Hernán Würth Cuarteto Santiago
	1964 (2 de diciembre)	Teatro Astor	<i>Amatorias</i> <sup>187</sup> para voz y conjunto de cámara de León Schildowsky	Tenor: Hernán Würth Cuarteto Santiago
	1964	Instituto chileno alemán de cultura	<i>Canción de cuna</i> de Domingo Santa Cruz	Mezzosoprano: Ivonne Herbos Pianista: Rudolf Lehmann
	1964 (22 de octubre)	Biblioteca Nacional	Canciones de Juan Orrego Salas (sin especificar)	Mezzosoprano: Georgeanne Vial Pianista: Lucía Gacitúa
	1964	Sala de Concierto Unión Panamericana (Washington)	<i>Cinco canciones</i> (poesía Federico García Lorca) <sup>188</sup> Alfonso Montecino	Mezzosoprano: Siri Garson Pianista: Alfonso Montecino

<sup>185</sup> “Tres cantos del Rey Salomón” del “cantar de los cantares”. 1. *Por la noche*, 2. *Quién es quién*, 3. *Ponme como sello*.

<sup>186</sup> Poesía de Vicente Aleixandre 1. *Siempre*, 2. *No es estrella*, 3. *El último amor*.

<sup>187</sup> Poesía Vicente Huidobro. 1. *Preludio*, 2. *Preludio II*, 3. *Canción*, 4. *Interludio*, 5. *Cancion II*, 6. *Canción III*.

<sup>188</sup> 1. *Serenata*, 2. *Ay*, 3. *Mi niño se fue al mar*, 4. *Cazador*, 5. *A Irene García*.

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

		USA)		
<b>Vol. 19 N.º 91 1965</b>	1965	No especificado (IX Festival de música chilena)	<i>Invocación</i> para recitantes, contralto y orquesta de León Schildowsky	Mezzosoprano: Ivonne Herbos
<b>Vol. 19 N.º 92 1965</b>	1965	Instituto chileno alemán de cultura	<i>Balada</i> (poesía de Nicolás Guillén) para cuarteto de percusión, trompeta y voz de Gabriel Brncinc y <i>Tres canciones</i> para voz y piano de Miguel Letelier	Tenor: Hernán Würth Soprano: Fem Mayo Pianista: Carla Hübnel
<b>Vol. 19 N.º 93 1965</b>	1965 (30 de julio)	Teatro Astor (XXIV Temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile)	<i>Invocación</i> para mezzoprano y conjunto instrumental de León Schidlowsky	Soprano: Angélica Montes Recitante: Hanns Stein Dirección: Juan Pablo Izquierdo
	1965	Teatro Antonio Varas	<i>No me lo pidan</i> de Gustavo Becerra, <i>Tres canciones para una bandera</i> <sup>189</sup> de Fernando García, <i>Marcha para los mineros del Carbón</i> y <i>Buscad Acero</i> (poesía Marcos Ana) de Sergio Ortega	Tenor: Hans Stein Pianista: Galvarino Gallado
	1965	Biblioteca Nacional	<i>Cuatro canciones</i> de Sergio Ortega	Tenor: Hans Stein Pianista: Galvarino Gallado
	1965	Instituto chileno alemán de cultura	<i>Tres canciones antiguas</i> de Alfonso Letelier	Mezzosoprano: Ivonne Herbos Pianista: Rudolf Lehmann

<sup>189</sup> Poesía Andrés Sabella. 1. *No canto para el primero de mayo*, 2. *Otoño*, 3. *Canción abierta*. Dedicada a Hans Stein y Andrés Sabella.

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

<b>Vol. 20 N.º 97 1966</b>	1966 (26 de mayo)	Teatro Municipal de Osorno (II Temporada Oficial Orquesta Filarmónica de Osorno)	<i>Estancias amorosas</i> para contralto y cuerdas de Alfonso Letelier	Contralto: Carmen Luisa Letelier Dirección: David Serendero
------------------------------------	-------------------	--	--	--

<b>Vol. 21 N.º 99 1967</b>	1966 (21,22,23 de julio)	Teatro Municipal de Osorno (Temporada de primavera Orquesta Filarmónica de Osorno), Salón de actos Club Alemán de Puerto Varas, Salón de actor Liceo Coeducacional de la Unión	<i>Estancias Amorosas</i> para contralto y orquesta de cuerdas Alfonso Letelier	Contralto: Carmen Luisa Letelier Dirección: David Serendero
	1966 (6 de diciembre)	Salón de honor Universidad de Chile (Festival Música Chilena)	<i>Tres versos del Capitán</i> (poesía de Pablo Neruda) de León Schidlowsky	Tenor: Hernán Würth Pianista: Elvira Savi
	1966	Teatro Municipal de Santiago (Temporada de Ópera)	Ópera <i>La sugestión</i> de Pablo Garrido	Soprano: Matilde Broders Barítono: Carlos Haiquel Octeto de la Filarmónica de Santiago Dirección: Agustín Cullerell
	1967	Instituto de extensión musical Universidad de Chile	Canciones de Domingo Santa Cruz (no especificadas)	Soprano: Zdenka Liberon Pianista: Eliana Valle

<b>Vol. 21 nº 102 1967</b>	1967	Teatro Astor (XXVI Temporada Oficial de la Orquesta	<i>Estancias Amorosas</i> para contralto y orquesta de cuerdas Alfonso Letelier	Contralto: Carmen Luisa Letelier Dirección: David Serendero
------------------------------------	------	---	---	--

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

		Sinfónica de Chile)		
	1967	Teatro Astor (XXVI Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile)	<i>Brouillard, Chanson de l'oubli, Sehnsucht, Du fragst y Du, Chant d'automne, Wehemir, Cima Lass meine Traenen fliessen, Schlusstueck</i> de Alfonso Leng	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Elvira Savi
	1967	Teatro Municipal de Santiago (Festival Lírico)	Ópera <i>Ardid de Amor</i> de Roberto Puelma	No especificados

<b>Vol. 22 n° 103 1968</b>	1967	Instituto Chileno Alemán de Cultura	<i>A te</i> de Enrique Soro	Tenor: Hernán Würth Pianista: Maria Iris Radrigán
------------------------------------	------	-------------------------------------	-----------------------------	--

<b>Vol. 23 n° 106 1969</b>	1967	Teatro IEM (Instituto de Extensión Musical)	Canciones de Carlos Botto y Juan Orrego Salas (sin especificar)	Tenor: Hernán Würth Pianista: Elvira Savi
	1967	Teatro IEM (Instituto de Extensión Musical)	Canciones de Alfonso Letelier (sin especificar)	Soprano: Angélica Montes Pianista: Ellen Tanner
	1967	Teatro de La Reforma	<i>Canciones de Maula</i> <sup>190</sup> de Sergio Ortega	Tenor: Hans Stein Pianista: Jorge Marianov
	1967	Teatro IEM (Instituto de Extensión Musical)	<i>Por la justicia y la Paz</i> <sup>191</sup> de Eduardo Maturana y <i>No me lo pidan</i> <sup>192</sup> de Gustavo Becerra	Tenor: Hans Stein Pianista: Jorge Marianov

<sup>190</sup> Poesía de Efraín Barquero. Libro *Maula* (1962).

<sup>191</sup> Poesía de Paul Eluard 1. *Justicia*, 2. *Una cuenta que saldar*.

<sup>192</sup> Del libro *Canción de Gesta* de Pablo Neruda. Obra dedicada a Hans Stein.

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

	1968	Biblioteca Nacional	<i>Tres canciones de cuna</i> (poesía Gabriela Mistral) de Alfonso Letelier	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Elvira Savi
<b>Vol. 25 n° 113-114 1971</b>	1971	Teatro IEM (Temporada de la Orquesta Sinfónica)	<i>Canciones castellanas</i> <sup>193</sup> de Juan Orrego Salas	Contralto: Mary Ann Font Dirección: Juan Pablo Izquierdo
<b>Vol. 25 n° 115-116 1971</b>	1971	Goethe Institut	<i>Dos Canciones de Stefan George</i> , para contralto, quinteto de vientos y un grupo instrumental	Contralto: Carmen Luisa Letelier Dirección: Agustín Cullerl Octeto de Múnich
<b>Vol. 27 n° 121-122 1973</b>	1973	Teatro Municipal de Santiago (Temporada de Ópera)	Ópera <i>Ardid de Amor</i> de Roberto Puelma	No especificado
<b>Vol. 27 n° 123-124 1973</b>	1973 (30 de julio)	Biblioteca Nacional	<i>Palma sola</i> (poesía de Nicolás Guillén) de Fernando Silva, para contralto y flauta.	Soprano: Mireya Pizarro Flauta: Millapol Gajardo
<b>Vol. 28 n° 126-127 1974</b>	1974	Sala Isidora Zegers (Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile)	<i>El alba del alhelí</i> (poesía de Rafael Albert) de Juan Orrego Salas	Soprano: Margarita Fernández Pianista: Elvira Savi
	1974	Biblioteca Nacional (Homenaje a Alfonso Leng)	<i>Lieder</i> de Alfonso Leng compuestos entre 1911 y 1957	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Elvira Savi

<sup>193</sup> Poesía española. 1. *Recuérdate de mi vida*, 2. *Dicen me case yo*, 3. *El gandico*, 4. *Ojos garços a la niña*, 5. *¿Por do pasará esa sierra?*.

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

<b>Vol. 30 n° 133 1976</b>	1976	Goethe Institut	<i>Tres poemas y una Canción (Tránsito y Permanencia, Luz, Iniciación y Canción)</i> de Ida Vivado	Soprano: Mary Ann Fones Pianista: Elvira Savi
<b>Vol. 30 n° 135-136 1976</b>	1976 (19 de octubre)	Sala Isidora Zegers	<i>El alba del alhelí</i> de Juan Orrego Salas	Soprano: Marisa Lena, Pianista: Alfredo Saavedra
<b>Vol. 31 n° 137 1977</b>	1976 (16 de noviembre)	Goethe Institut	<i>Canciones del mar</i> de Eduardo Maturana, <i>Navegaciones</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Cirilo Vila y <i>Cueca</i> (poesía de Jaime Silva) de Luis Advis	Soprano: Mary Ann Fones Pianista: Cirilo Vila
	1976 (6 de diciembre)	Sala Isidora Zegers	<i>Ciclo para Georgeanne</i> (poesía de Hugo Montes) <sup>194</sup> de Darwing Vargas	Mezzosoprano: Georgeanne Vial Pianista: Elvira Savi
<b>Vol. 31 n° 139-140 1977</b>	1977 (28 de septiembre)	Sala Isidora Zegers	<i>Tu adiós</i> de Jaime González	Soprano: Ema Luz Bustos Pianista: Jaime González
<b>Vol. 34 n° 152 1980</b>	1980 (29 de septiembre)	Sala Isidora Zegers	<i>Academias del jardín</i> (poesía de Salvador Jacinto Polo de Medina) de Carlos Botto	Soprano: Violaine Soublette Pianista: Maribel Adasme
	1980 (29 de septiembre)	Sala Isidora Zegers	<i>Navegaciones, Emigrante, Depart, Mares Árticos</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Cirilo Vila y <i>Dos canciones (Romance de luna y Reyerta</i> de Federico García Lorca) de Alejandro Guarello	Soprano: Mary Ann Fones Pianista: Cirilo Vila
	1980	Sala Isidora Zegers	<i>Canción</i> (poesía Julio Arboleda), <i>Adieu</i> y <i>Rappelle toi</i> (poesía de	Sopranos: Lorna Guzmán y Mary Ann Fons

<sup>194</sup> Poemas del escrito chileno Hugo Montes Brunet. 1. *Invitación*, 2. *Este pueblo*, 3. *Crecimiento*. Las canciones están dedicadas a Georgeanne Vial.



CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

			Alfred Musset) de Isidora Zegers	Pianista: Elvira Savi
<b>Vol. 35 n° 153 1981</b>	1981	Sala Isidora Zegers	<i>Río blanco y Desolada</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Alfonso Letelier	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Elvira Savi
	1981	Instituto Chileno Británico de Cultura	<i>El alba del alhelí</i> de Juan Orrego Salas	Soprano: Patricia Brockman Pianista: Elvira Savi
<b>Vol. 35 n° 156 1981</b>	1981 (18 de noviembre)	Sala Isidora Zegers	<i>Las Ascuas</i> (poesía de Antonio Machado) de Fernando Antireno	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Alfredo Saavedra
<b>Vol. 36 n° 158 1982</b>	1982 (18 de noviembre)	Sala Isidora Zegers	<i>Tres canciones</i> , Op. 28 para voz, clarinete y piano ( <i>La Detresse, Au dela de L'Ennui</i> y <i>La mort favorable</i> poesía de Madame Contesse de Noailles) <sup>195</sup> de Miguel Letelier	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Elvira Savi Clarinete: Valene Georges
<b>Vol. 36 n° 156 1982</b>	1982	Goethe Institut	<i>Schlusspoetik</i> (poesía de J.W von Goethe) de Eduardo Cáceres	No especificados
<b>Vol. 42 n° 167 1987</b>	1987	Trinity College (Texas, EEUU)	<i>Canciones castellanas</i> de Juan Orrego Salas	No especificados
<b>Vol. 425 n° 176 1991</b>	1991	Sala Isidora Zegers	<i>Sonetos de la Muerte</i> de Alfonso Letelier y <i>Epigramas</i> (poesía de Elicura Chihuailaf) <sup>196</sup> de Eduardo Cáceres	Contralto: Carmen Luisa Letelier Clarinete: Valene Georges Violín: Jaime Mansilla Violoncelo:

<sup>195</sup> Obra escrita en homenaje al compositor Alexander Scriabin.

<sup>196</sup> Poeta de la etnia Mapuche (pueblo originario del sur de Chile)

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

				Eduardo Salgado Pianista: Cirilo Vila
	1991	Sala Isidora Zegers	<i>Visionaria</i> (Canto Primero y Canto Segundo con poesía de Iris de Baudisch) de Jaime González Piña	Soprano: Patricia Vásquez Pianista: Jaime González Piña
	1991	Sala Isidora Zegers	<i>Tres Cánticos de Antevíspera</i> (poesía de Matías Rafide) <i>Canto Primero: Agua de otro río, Canto Segundo: El tiempo aprisiona tu rostro y Canto Tercero: Amaba el Mar</i> de Jaime González Piña	Soprano: Maria Luz Martínez Pianista Lila Solís Guitarrista: Héctor Sepúlveda
	1991	Sala Isidora Zegers	<i>Hijos del Sol</i> , para soprano, fagot y clarinete (poesía de Vicente Huidobro) de José Miguel Pavéz	Soprano: Annie Mourat Fagot: Paulina González Clarinete: José Hernández
	1991	Sala Isidora Zegers	<i>Díptico</i> para canto y piano Renán Cortez	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Jacqueline Urizar
	1991	Sala Isidora Zegers	<i>Díptico fabuloso: dos fábulas de Samaniego</i> (1991), para voz y piano de Gonzalo Cuadra	Soprano: Magdalena Amenábar Pianista: Virna Osses
<b>Vol. 46 n° 178 1992</b>	1992	Teatro Universidad de Chile	<i>Mortal Mantenimiento</i> <sup>197</sup> , obra para voz y orquesta de Carlos Riesco	Soprano: Miryam Singer Director: Agusín Culler

<sup>197</sup> Scarpa, Esteban Roque, *Mortal manatenimiento*, Ed. Sociedad de autores de Chile, Santiago de Chile, 1942.

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

<b>Vol. 46</b> <b>n° 178</b> <b>1992</b>	1992	Parroquia San Vicente Ferrer (Corporación Cultural de Las Condes)	<i>Cuatro cantares quechuas</i> , Op. 11 de Carlos Botto	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Elvira Savi
	1992	Sala Isidora Zegers	<i>Baladilla de los tres ríos</i> (poesía Federico García Lorca) de Francesca Ancarola	Soprano: Francesca Ancarola Pianista: María Paz Santibáñez
	1992	Auditorio Instituto de Chile	<i>India hembra</i> (poesía de Enrique Valdés) de Guillermo Rifo, <i>No hay tiempo que perder</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Federico Heinlein, <i>Silogística II</i> (poesía tradicional Rapanui) de Santiago Vera y <i>Epigramas</i> (poesía de Elicura Chihuailaf) de Eduardo Cáceres	Contralto: Carmen Luisa Letelier Ensamble instrumental Bartók
	1992	Sala Arrau (Teatro Municipal de Santiago)	<i>India hembra</i> (poesía de Enrique Valdés) de Guillermo Rifo, <i>No hay tiempo que perder</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Federico Heinlein, <i>Silogística II</i> (poesía tradicional Rapanui) de Santiago Vera y <i>Epigramas</i> (poesía de Elicura Chihuailaf) de Eduardo Cáceres	Contralto: Carmen Luisa Letelier Ensamble instrumental Bartók
	1992	Sala Isidora Zegers	<i>Canción</i> , Op. 1, <i>Tres hojas de álbum</i> , Op. 2 ( <i>Afecto</i> , <i>Nobles ideales</i> , <i>Ternura</i> ), <i>Dos canciones de Gabriela</i> , Op. 23 ( <i>Ha bajado la nieve</i> , <i>Nubes</i> ) de Ramón Campbell	Soprano: María Luz Vial Pianista: Ramón Campbell
	1992	Sala Isidora Zegers	<i>Canción</i> , Op. 1, <i>Tres hojas de álbum</i> , Op. 2 ( <i>Afecto</i> , <i>Nobles ideales</i> , <i>Ternura</i> ), <i>Dos canciones de Gabriela</i> , Op. 23 ( <i>Ha bajado la nieve</i> , <i>Nubes</i> ) de Ramón Campbell	Soprano: María Luz Vial Pianista: Ramón Campbell

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

	1992	Universidad Metropolitana de Ciencia de la Educación	<i>Dame la mano, Nocturno</i> , (poesía de Gabriela Mistral) y <i>Balada matinal</i> (poesía de M. Machado) de Federico Heilein	Soprano: Patricia Vázquez Pianista: Elvira Savi
	1992	Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación	<i>Tres canciones antiguas</i> (poesía española del siglo de oro) Alfonso Letelier	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Elvira Savi
	1992	Radio Universidad de Chile	Tres canciones de cuna ( <i>Canción de cuna, Suavidades y La noche</i> poesía de Gabriela Mistral) de Alfonso Letelier	Contralto: Magda Mendoza Pianista: Isolée Cruz
	1992	Sala Isidora Zegers	<i>Romance y L'Absence</i> de Isidora Zegers	Soprano: Patricia Vázquez Pianista: Elvira Savi

<b>Vol. 47 n° 179 1993</b>	1993 (2 de diciembre)	Sala Isidora Zegers	<i>Canciones de soledad</i> ( <i>Tierra</i> poesía de Federico García Lorca) de Marcelo Morel, <i>I will pray</i> (poesía de Roa Cruchaga) de Juan Amenábar, <i>Canto para una semilla</i> ( <i>El amor</i> poesía de Violeta Parra) de Luis Advis	Soprano: Patricia Vázquez Pianista: Elvira Savi
	1993 (2 de diciembre)	Sala Isidora Zegers	<i>Balada</i> (poesía Gabriela Mistral) de Edgardo Cantón	Soprano: María Luz Martínez Pianista: Lila Solís
	1993 (2 de diciembre)	Sala Isidora Zegers	<i>Antevísperas</i> de Jaime González Piña	Soprano: María Luz Martínez Pianista: Lila Solís Guitarra: Héctor Sepúlveda

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

	1993 (13 de octubre)	Biblioteca Nacional	<p><i>Romance</i> de Isidora Zegers, <i>Adieu</i> (poesía de Alfred Musset) de Federico Guzmán, <i>Los años vienen y van</i> (poesía de Heinrich Heine) de Enrique Arancibia, <i>Il canto della luna</i> y <i>Historia d'una bimba</i> (poesía A. Bignotti) de Enrique Soro, <i>Lass meine Tränen Fliesen</i> (poesía Wilhelm Sucht) de Alfonso Leng, <i>Pürun ül pichich'en</i> y <i>Unag ül pichchich'en</i> (poesía tradicional mapuche) de Carlos Isamitt, <i>Mientras baja la nieve</i> (poesía Gabriela Mistral) de Pedro Humberto Allende, <i>Le detachment vivant</i> (poesía del compositor) de Acario Cotapos, <i>Rocío</i> (poesía Gabriela Mistral) de Emma Ortiz, <i>Zamacueca</i> de María Luisa Sepúlveda, <i>Balada de la animita</i> y <i>Plenilunio</i> (del ciclo <i>Canciones del Mar</i>, poesía del compositor) de Domingo Santa Cruz, <i>El vaso</i> (poesía Gabriela Mistral) de René Amengual, <i>Ya no tengo soledad</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Jorge Urrutia</p>	Soprano: Patricia Vázquez Pianista: Elvira Savi
	1993 (21 de octubre)	Sala Isidora Zegers	<p><i>Nocturno</i> (poesía de Gabriela Mistral) y <i>Balada matinal</i> (poesía de Manuel machado) de Federico Heilein, <i>Madrigal</i> (poesía de Gutiérrez de Cetina) y <i>Les separas</i> (poesía de Lamartine), <i>Canción</i></p>	Soprano: Patricia Vázquez Pianista: Elvira Savi

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

			(poesía Alberto Sikin) de Ida Vivado, <i>Madrigal del peine perdido</i> y <i>Castilla tiene castillos</i> (del ciclo <i>El alba del alhelí</i> , poesía de Rafel Alberti) de Juan Orrego Salas, <i>I will pray</i> (poesía Rosa Cruchaga) de Juan Amenábar, <i>Cultivo una rosa blanca</i> (poesía José Martí) de Estela cabezas, <i>Isla</i> (poesía Juan Guzmán Cruchaga) de Silvia Soublette, <i>La rosa y las décimas</i> (del ciclo <i>Las academias del jardín</i> poesía S.J. Polo de Medina) de Carlos Botto, <i>Todo es ronda</i> (poesía Gabriela Mistral), <i>Canción del ángel sin suerte</i> y <i>El ángel ceniciento</i> (del ciclo <i>Sobre los ángeles</i> poesía de Rafael Alberti) de Carlos Riesco	
1993 (28 de octubre)	Biblioteca Nacional	<i>El Aconcagua</i> y <i>El hambre</i> (del ciclo <i>Bestiario</i> poesía de Nicolás Guillén), <i>Il départ</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Cirilo Vila, <i>Reyerta</i> (poesía de Federico García Lorca) de Alejandro Guarello, <i>El viento de la isla</i> (poesía de Pablo Neruda) de Eduardo Cáceres, <i>Visionarias</i> , canto 1 y 2 (poesía de Iris Bandisch), <i>Balada</i> (poesía Gabriela Mistral) de Edgardo Cantón, <i>El agua</i> (poesía Gabriela Mistral) de	Soprano: Patricia Vázquez Pianista: Elvira Savi	

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

			Andrés Alcalde, <i>El amor que calla</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Hernán Ramírez, <i>Barrio sin luz</i> (poesía de Pablo Neruda) de Juan Lehmann, <i>Duerme, duerme Niño Cristo</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Pablo Délano y <i>Preámbulo y Antiprosas</i> (poesía de Rabindranath Tagore) de Santiago Vera	
1993	Radio Universidad de Chile		<i>Vida mía</i> y <i>La pradera</i> de Federico Heinlein	Barítono: Pablo Castro Pianista: Elisa Elsiná
1993	Universidad Católica de Chile		<i>El grito</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Mario Mora, <i>Versos de salón</i> (anti poesía de Nicanor Parra), <i>El lamento de la tierra</i> (poesía de Fray Félix Augusto) de Renán Cortés	Sopranos: Miriam Singer, Gabriela Lehmann y Claudia Virgilio Clarinete: Francisco Gouert Violoncelo: Edgar Fischer Percusión: Carlos Vera, José Díaz, Frano Kovac y Marcelo Espíndola Dirección: Aljandro Guarello
1993	Sala Weill Carnegie Hall NY		<i>Silogística II</i> de Santiago Vera, <i>No hay tiempo que perder</i> de Federico Heinlein, <i>Nocturno</i> de Alfonso Letelier y <i>Epigrama</i> de Eduardo Cáceres	Contralto: Carmen Luisa Letelier Violín: Jaime Mansilla Clarinete: Valene Georges, Violoncelo: Eduardo Salgado

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

				Pianista: Cirilo Vila
<b>Vol. 48 n° 181 1994</b>	1994 (15 de julio)	Sala Silvestre Revueltas de Ciudad de México	<i>Canciones de Asombro (Primavera, Serpiente, Asombro)</i> (poesía de Hernán Galilea) de Pablo Délano. <i>Parrianas</i> (Homenaje a Violeta Parra), <i>Composiciones para desorientar a la música</i> , (anti poesía de Nicanor Parra) de Gabriel Matthey y <i>Epigramas</i> (poesía de Elicura Chihuailaf) de Eduardo Cáceres	Contralto: Carmen Luisa Letelier Ensamble instrumental Bartók
	1994 (9 de agosto)	Biblioteca Nacional	<i>Balada</i> de Edgardo Cantón y <i>Castilla</i> (del ciclo <i>El alba del alhelí</i> ) de Juan Orrego	Soprano: María Luz Martínez Pianista: Elvira Savi
	1994 (14 de septiembre)	Centro Cultural Montecarmelo	<i>El Aconcagua y El hambre</i> (del ciclo <i>Bestiario</i> poesía de Nicolás Guillén), <i>Il départ</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Cirilo Vila, <i>Reyerta</i> (poesía de Federico García Lorca) de Alejandro Guarello, <i>El viento de la isla</i> (poesía Pablo Neruda) de Eduardo Cáceres, <i>Visionarias</i> , canto 1 y 2 (poesía de Iris Bandisch), <i>Balada</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Edgardo Cantón, <i>El agua</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Andrés Alcalde. <i>El amor que calla</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Hernán Ramírez, <i>Barrio sin luz</i> (poesía de Pablo Neruda) de Juan Lehmann,	Soprano: Patricia Vázquez Pianista: Elvira Savi



CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

			<i>Duerme, duerme Niño Cristo</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Pablo Délano y <i>Preámbulo y Antiprosa</i> (poesía de Rabindranath Tagore) de Santiago Vera	
1994	Centro Cultural Montecarmelo		<i>Estancias amorosas</i> de Alfonso Letelier	Contralto: Carmen Luisa Letelier Orquesta de Cámara Chile Dirección: Fernando Rosas
1994	Sala Isidora Zegers		<i>A cantar un villancico</i> (poesía de Roque Cerutti) de Jaime González, <i>Tres micropiezas</i> de Jaime Martínez	Soprano: María Luz Martínez Pianista: Lila Solís
1994	Sala Isidora Zegers		<i>La Rosa y Décimas</i> (del ciclo <i>Academia del Jardín</i> , poesía de Polo de Medina) de Carlos Botto, <i>Tierra y Alba</i> (de <i>Canciones de soledad</i> de Federico García Lorca) de Marcelo Morel y <i>Canciones de Gabriela</i> de Pablo Délano	Soprano: Patricia Vázquez Pianista: Elvira Savi
1994	Teatro Universidad de Chile		<i>Falta el rey y Paz para los crepúsculos que vienen</i> <sup>198</sup> de Sergio Ortega	Soprano: Sophie Geoffroy Dechaume Barítono: Jean Louis Dumoulin Dirección: Sergio Ortega
1994	Aula Magna Liceo Experimental Manuel de Salas		<i>Philines Lied</i> (poesía de Johann Wolfgang von Goethe) de Federico Heinlein y <i>Lust und Qual</i> (poesía de Johann Wolfgang von Goethe) de Herman Kock	Soprano: Ahlke Scheffelt Pianista: Elisa Alsina

<sup>198</sup> Del libro *Canto General* de Pablo Neruda.

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

1994	John Waldron Arts Center, Bloomington, Indiana	Opereta <i>El chivo que no podía estornudar</i> , basada en el cuento tradicional mexicano <i>La cabra Benedicta</i> de Juan Orrego Salas	No especificados
1994	Auditorio León de Greiff de la Universidad Nacional de Bogotá	<i>Canciones de cuna</i> , Op. 13, de Alfonso Letelier	Contralto: Carmen Luisa Letelier Orquesta Filarmónica de Bogotá Dirección Francisco Rettig
1994 (26 y 28 de septiembre)	Weill Carnegie Hall de Nueva York y Eastman School of Music, Universidad de Rochester	<i>India hembra</i> (poesía de Enrique Valdés) de Guillermo Rifo, <i>Queridas aguas</i> (poesía de Raúl Zurita) de Federico Heinlein, <i>Epigramas</i> (poesía Elicura Chihuailaf) de Eduardo Cáceres, <i>Muerte</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Fernando García y <i>Canzona IV. Por la paz</i> (textos diversos en once idiomas) de Edward Brown	Contralto: Carmen Luisa Letelier Ensamble Bartók
1994	Sala Silvestre Revueltas de Ciudad de México	<i>Dos Canciones</i> (textos de Stephan George) de Alfonso Letelier y <i>Canzona IV. Por la paz</i> de Edward Brown	Contralto: Carmen Luisa Letelier Orquesta Filarmónica de México Dirección: Eduardo Díaz Muñoz
1994	Centro de Extensión Universidad Católica de Chile	<i>Voz diferida</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Fernando García	Contralto: Soledad Díaz Grupo de percusiones: dirigido por Carlos Vera e integrado por Sergio González, Ricardo Vivanco, Álvaro

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

				Cruz, Héctor Moro José Díaz y Juan Coderch
	1994	Centro de Extensión Universidad Católica de Chile	<i>Amanecer y noche</i> (poesía de Gabriela Mistral) para voz, guitarra, percusión y bansuríes) de Francesca Ancarola	No especificado
	1994	Sala Isidora Zegers	<i>Amanecer y noche</i> (poesía de Gabriela Mistral) para voz, guitarra, percusión y bansuríes) de Francesca Ancarola	No especificado
	1994	Centro de Extensión Universidad Católica de Chile	<i>Amanecer y noche</i> (poesía de Gabriela Mistral) para voz, guitarra, percusión y bansuríes) de Francesca Ancarola	No especificado

<b>Vol. 48 n° 182 1994</b>	1994	Centro de Extensión Universidad Católica de Chile	<i>Tres canciones españolas (Las olivos grises, La plaza tiene una torre, La lluvia</i> poesía de Antonio y Manuel Machado) de Federico Heinlein, Academias de Jardín ( <i>La Rosa, Décimas</i> poesía de Polo de Medina) de Carlos Botto <i>El alba del alhelí</i> , Op. 29, ( <i>Madrigal del peine perdido, La gitana</i> poesía de Rafael Alberti) de Juan Orrego-Salas	Soprano: Patricia Vázquez Pianista: Elvira Savi
	1994 (23 de febrero)	Sala Jacques Brel, Pantin (París) Francia	<i>Cantos</i> para barítono, clarinete, cello, piano y percusión de Chañaral Sergio Ortega	No especificado
	1994 (16 de junio)	Instituto Cultural de Las Condes	<i>Tránsito y permanencia y Canción</i> de Ida Vivado, <i>Décima y Las clavelinas</i> de Carlos Botto, <i>Sub Rosa, Volkslied, Winter</i> y <i>Poema de amor</i> de	Soprano: Ahlke Scheffelt Pianista: Elisa Alsina

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

			<p>Carmela Mackenna, <i>Die Wiese, Philines Lied, Vida mía y Balada matinal</i> de Federico Heinlein, <i>L'absence y Romance</i> de Isidora Zegers, <i>Mientras baja la nieve y Los nenúfares blancos</i> de Pedro Humberto Allende, <i>Storia d'una bimba y Il canto de la luna</i> de Enrique Soro, y <i>Lust und Qual</i> de Herrnan Kock</p>	
1994 (16 de junio)	Instituto Cultural de Las Condes	<p><i>No hay tiempo que perder</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Federico Heinlein, <i>Nocturno</i> (poesía del compositor) de Alfonso Letelier, <i>Talagante</i> de Darwin Vargas, <i>Pasión y muerte</i> (poesía Vicente Huidobro) de Fernando García <i>Maestranzas de noche y Puentes</i> (poesía de Pablo Neruda) de Juan Lehmann y <i>Epigramas</i> (texto: Elicura Chihuailaf) de Eduardo Cáceres</p>	<p>Contralto: Carmen Luisa Letelier Ensamble instrumental Bartok</p>	
1994 (6 de septiembre)	Sala Isidora Zegers	<p><i>Romance</i> (poesía de Morel) y <i>L'absence</i> (poesía A. Conpigny) de Isidora Zegers; <i>Qué bellos ojos tenía</i> (poesía de Juan Guzmán Cruchaga) de Roberto Puelma; de Tres tonadas, <i>Canciones, (Anchimalén, Las lágrimas, El arco iris, Una nave y Las manos</i> poesía de Saúl Sehkolnik) de Estela Cabezas; <i>Canción, Op. 13,</i> (poesía de Manuel</p>	<p>Soprano: Viviana Mella Agrupación Músicámara Chile</p>	

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

			<p>Arellano) de Alfonso Letelier; <i>Cantos de soledad</i> (<i>Madre mía</i> y <i>Canción de cuna</i> textos del autor) de Domingo Santa Cruz, <i>Il canto della Luna</i> de Enrique Soro, <i>Canción de cuna</i> (texto del autor) de Pablo Núñez Navarrete, <i>Dos canciones</i> (<i>Espiral</i> poesía de Alicia Morel) de Pablo Délano, <i>Antevisperas</i> (<i>Agua de otro río</i>, <i>El tiempo aprisiona tu rostro</i>, <i>Amaba el mar</i> textos de Matías Rafide) para soprano, guitarra y piano de Jaime González</p>	
1994 (13 de septiembre)	Sala de Conciertos de la Sociedad Santa Cecilia de Temuco	<p><i>Mientras baja la nieve</i> (texto de Gabriela Mistral) de Pedro Humberto Allende, <i>Zamacueca</i> de María Luisa Sepúlveda, <i>Balada matinal</i> (texto de Manuel Machado) de Federico Heinlein y <i>El amor</i> (texto de Violeta Parra), de Luis Advis</p>	<p>Soprano: Patricia Vásquez Pianista: Elvira Savi</p>	
1994 (14 de septiembre)	Iglesia de San Francisco y Teatro California	<p><i>Estancias amorosas</i> (poesía de Blanca Subercaseaux) de Alfonso Letelier</p>	<p>Contralto: Carmen Luisa Letelier Orquesta de Cámara Chile Dirección: Fernando Rosas</p>	
1994 (29 de septiembre)	Instituto Cultural de Las Condes	<p><i>Sabelliades a Ruiseñor rojo</i> (<i>Dibujo de enero</i>, <i>Lengua de erizo</i>, <i>Balletto azul marino</i>) de Fernando García</p>	<p>Soprano: Claudia Trujillo Pianista: Inés Grandela</p>	
1994 (29 de septiembre)	Salón de Honor Universidad metropolitana de Ciencia de	<p><i>El alba del alhelí</i> (<i>Madrigal del peine perdido</i> y <i>La gitana</i>) <i>Alabanza a la Virgen</i> Op. 49, (<i>Ofrenda</i>, con</p>	<p>Soprano: Florencia Centurión Pianista: Erika Vöhringer</p>	

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

		la Educación	textos del Arcipreste de Hita) de Juan Orrego Salas	
	1994 (29 de septiembre)	Museo de Arte Contemporáneo de Chile	<i>Corazón, Ronda de paz, Te quiero porque te quiero</i> y <i>Ananké</i> de María Luisa Sepúlveda, Cantos de soledad de Domingo Santa Cruz	Soprano: Claudia Trujillo Pianista: Inés Grandela

<b>Vol. 49 n° 183 1995</b>	1995	Instituto Chileno Norteamericano de Cultura	<i>Canciones de cuna</i> de Emma Ortiz	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Cirilo Vila
	1995	Instituto Chileno Norteamericano de Cultura	<i>Maestranzas de noche</i> (poesía de Pablo Neruda) de Juan Lehmann, <i>No hay tiempo que perder</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Federico Heilein, <i>Nocturno</i> de Alfonso Letelier, <i>Epigramas</i> de Eduardo Cáceres y <i>Canzona IV</i> , por la paz de Edward Brown	Contralto: Carmen Luisa Letelier Ensamble Bartok
	1995	Sala SCD (Santiago)	<i>Balada</i> de Edgardo Cantón, <i>Il canto della luna</i> de Enrique Soro, <i>Mientras baja la nieve</i> de P. Humberto Allende y <i>El amor</i> de Luis Advis	Soprano: Patricia Vásquez Pianista: Elvira Savi
	1995	Sala Isidora Zegers	<i>Llanto de la espera</i> (poesía de Marcela Moreno) de Daniel Linker	Contralto: Nuria Olivares Pianista: Elisabeth Mendieta
	1995	Sala Isidora Zegers	<i>Tres canciones antiguas</i> de Alfonso Letelier	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Elvira Savi
	1995	Salón de Honor Universidad Metropolitana de Ciencias de	<i>Romance</i> (poesía de Morel) y <i>L'absence</i> (poesía de A. Conpigny) de Isidora Zegers, <i>Qué bellos ojos</i>	Soprano: Viviana Mella Agrupación Musicámara

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

		la Educación	<i>tenía</i> (poesía de Juan Guzmán Cruchaga) de Roberto Puelma. Tres tonadas, <i>Canciones (Anchimalén, Las lágrimas, El arco iris, Una nave y Las manos)</i> poesía de Saúl Sehkolnik) de Estela Cabezas, <i>Canción</i> Op. 13 (poesía de Manuel Arellano) de Alfonso Letelier, <i>Il canto della luna</i> de Enrique Soro	
	1995	Hotel Continental de Temuco	<i>Visionarias I y II</i> , cantos sobre textos de Iris Baudish de Jaime González	Soprano: Claudia Trujillo Pianista: Jaime González
	1995 (9 de marzo)	Escuela de Música de la Universidad de Valparaíso	<i>Siete canciones de alta copa</i> (poesía de A. Sabella) de Gustavo Becerra	Grupo Camerata de Valparaíso Dirección: Boris Alvarado
	1995	Teatro de la radio y Televisión Húngara	<i>I will pray</i> (poesía de Rosa Cruchaga) spiritual para soprano y piano de Juan Amenábar	Soprano: María Teresa Uribe
<b>Vol. 49 n° 184 1995</b>	1995	Biblioteca Nacional	<i>Madrigal</i> (texto de Gutiérrez de Cetina) de Alfonso Letelier, <i>Isla</i> (texto de Juan Guzmán Cruchaga) de Silvia Soubllette, <i>Alma mía</i> (poesía de Manuel Magallanes Moure) de Alfonso Leng, <i>Alma</i> (poesía de Juan Guzmán Cruchaga) de Ramón Campbell, <i>I.a Gitana</i> (poesía de Rafael Alberti) de Juan Orrego Salas, <i>Balada de la estrella</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Ema Ortiz y <i>Storia d'una bimba</i> (poesía de S. Bignotti) de Enrique Soro	Soprano: Florencia Centurión Pianista: Erika Vöhringer

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

	1995	Biblioteca Nacional	<i>Alma no me digas nada</i> (poesía de Juan Guzmán Cruchaga) de Roberto Puelma	Barítono: Manuel Domínguez Pianista: Lucía Pereira
	1995	Biblioteca Nacional	<i>Balada</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Edgardo Cantón; <i>Dame la mano</i> (poesía Gabriela Mistral) de Federico Heinlein; <i>Preámbulo y Anti prosa</i> (poesía de Rabindranath Tagore) de Santiago Vera y <i>El amor</i> (poesía de Violeta Parra) de Luis Advis	Soprano: Patricia Vásquez Pianista: Ana María Cvitanic
	1995	Centro Cultural de España	<i>Zamacueca</i> de María Luisa Sepúlveda, <i>La engañosa</i> de Eustaquio Guzmán y <i>El amor</i> de Luis Advis	Soprano: Patricia Vásquez Pianista: Elvira Savi
	1995	Sala Isidora Zegers	<i>Los olivos grises, La plaza tiene una torre y La lluvia</i> (poesía de Antonio Machado) de Federico Heinlein, <i>Canción</i> (poesía de Alberto Spikin) de Ida Vivado, <i>Balada</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Edgardo Cantón, <i>Para entonces</i> (poesía de Manuel Gutiérrez Nájera) de Ricardo Escobedo y <i>A cantar un villancico</i> (poesía de Roque Cerlut) de Jaime González	Soprano: Teresa Domínguez Pianista: Lila Solís
<b>Vol. 50 n° 185 1996</b>	1996	Centro Cultural de España	<i>Two Songs</i> (poesía de James Joyce) de Eduardo Maturana	Soprano: Paula Elgueta Pianista: Cirilo Vila



CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

1996	Centro Cultural de España	<i>Romance</i> (versos de M. Morel), <i>L'absence</i> (poesía de A. Coupigny) de Isidora Zegers, <i>Que bellos ojos tenía</i> (poesía de Juan Guzmán Cruchaga), <i>Serenata campera</i> (texto de D. Puelma) de Roberto Puelma, <i>Canción de cuna</i> (poesía del autor) de Domingo Santa Cruz, <i>Las lagrimas y El arco iris</i> (poesía S. Skolnik) de Estela cabezas, <i>Canción de cuna</i> (poesía del autor) para voz y guitarra de Pedro Núñez Navarrete; <i>Espiral</i> (poema de A. Morel), para voz y guitarra Pablo Délano,; <i>Canción, Op. 13</i> , (poesía M. Arellano) Alfonso Letelier, <i>Il canto della luna</i> de Enrique Soro	Agrupación Musicámara – Chile
1996	Instituto Chileno Norteamericano	<i>Tres canciones antiguas</i> Alfonso Letelier, <i>Cima, Du, Du fragst, Lass rneine Trarum fliessen y Schlussstück</i> de Alfonso Leng	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Elvira Savi
1996	Sala SCD (Sociedad Chilena de Derecho de Autor)	<i>El madrigal del peine perdido, La gitana de Juan Orrego Salas y Tres canciones sobre versos de Antonio y Manuel Machado</i> de Federico Heinlein	Soprano: Patricia Vásquez Pianista: Elvira Savi
1996 (21, 23 y 24 de noviembre)	Teatro Municipal de Santiago	<i>Vitales de la Anunciación, Op. 20</i> (poesía de Paul Claudel) para soprano, coro femenino y orquesta de cámara de Alfonso Letelier	Maureen Marambio Orquesta Filarmónica de Santiago Dirección: Max Valdés
1996	Teatro Municipal de	<i>Epitafio a Vicente Huidobro</i> de León	Soprano: Paula Elgueta

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

		Santiago	Schidlowsky, para soprano, violín, flauta, vibráfono, xilófono y percusiones	Flauta: Wilson Padilla Xilófono: José Díaz Vibráfono: Marcelo Espíndola Percusiones: Sergio Menares y Gonzalo Muga Dirección: Carlos Vera
	1996	Centro de Extensión Universidad Católica de Chile	<i>Suite pehuenche</i> para contralto, violín, cello, y percusión de Eduardo Cáceres	Contralto: Carmen Luisa Letelier Violín: Juan Sebastián Leiva Cello: Eduardo Salgado Percusión: Gerardo Salazar Dirección: Guillermo Rifo

<b>Vol. 50 n° 186 1997</b>	1996	Academia Chilena de Bellas Artes	<i>Brouillard, Chant d'automne, Chanson de l'oubli, Sehnsucht, Dufragst, Lass meine tranenfließen, Du, Wehe mir, Vigilien, Schlusstück</i> y <i>Cima</i> de Alfonso Leng. <i>Canciones de cuna (La luna de plata, Suavidades, La noche, Canción); Canciones antiguas (Al alba venid, Enemiga que soy, Míos fueron); Otoño; Balada, y Madrigal</i> de Alfonso Letelier	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Elvira Savi
	1996 (5 de junio)	Goethe Institut	<i>Una cuenta que saldar</i> (poesía de Paul Eluard), <i>Alone y Ecce puer</i> (poesía de James Joyce) de Eduardo Maturana. <i>De cómo amó y murió el porta estandarte</i> <i>Cristóbal Rilke</i> (fragmento del poema	Soprano: Paula Elgueta Pianista: Cirilo Vila

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

			en prosa de Rainer M. Rilke) de Tomás Lefever	
1996 (25 de junio)	Centro Cultural Montecarmelo		<i>Decires de espanto y amor</i> <sup>199</sup> para soprano de Fernando García	Soprano: Claudia Trujillo Pianista: Inés Grandela
1996	Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea "World Music Days 1996" (Copenhagen, Dinamarca)		<i>Cinco poemas de Horizon Carré</i> para voz, flauta, arpa y guitarra (con textos del poemario homónimo de Vicente Huidobro) de Fernando García	Soprano: Marianne Lund Flautista: Eva Ostergaard Andersen Arpa: Sofía Asunción Claro Guitarra: Lars Trier
1996	Centro de eventos OZ de Santiago		Ópera <i>El encuenciamiento</i> con música de Patricio Solovera y libreto de Juan Radrigán	Carmen Barros, Sebastián Dahm, Luis Vera, Francisca Castillo, Romana Satt, Jorge Larrañaga, Julio Milostic, Paula Canales, Fernando Ortiz, Pablo Vera, Sandra Lema
1996	Centro Cultural de España		<i>Sabellíades para Ruiseñor rojo</i> de Fernando García, en versión para guitarra y voz de Juan Mauras	Soprano: Gabriela Lehmann Guitarra: Juan Mauras
1997 (2 de abril)	Sala Isidora Zegers (Universidad de Chile)		<i>El alba del alhelí</i> (Prólogo, La novia, El pregón, La flor del candil, la gitana, El pescador sin dinero, Madrigal del peine perdido, El farolero y su novia, Al puente la golondrina, Castilla tiene castillos) poesía de Rafael Alberti de Juan Orrego Salas	Soprano: María Luz Martínez Pianista: Alfredo Saavedra

<sup>199</sup> Del poeta chileno Omar Lara Mendoza 1. *En la hora*, 2. *Apuntes para un retrato general*, 3. *Baja marea* y 4. *Verano extraño*.

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

	1997 (6 de agosto)	Sala Isidora Zegers (Universidad de Chile)	<i>Decires de espanto y amor</i> para soprano de Fernando García	Soprano: Claudia Trujillo Pianista: Inés Grandela
	1997	Universidad metropolitana de Ciencia de la Educación	<i>Balada</i> (poesía Gabriela Mistral) de Edgardo Cantón	Soprano: Patricia Vasquez Pianista: Elvira Savi
	1997	Centro Cultural Montecarmelo	<i>Ausencias</i> (poesía Cecilia Carmona) de Oscar Carmona	Soprano: Claudia Trujillo Pianista: Marta Montes
	1997	Centro Cultural Montecarmelo	<i>Poema XV</i> (poesía de Pablo Neruda) de Pablo García Huidobro	Barítono: Nelson Durán Guitarra: Víctor Padilla
	1997	Teatro Municipal de Santiago	<i>Dame la mano</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Federico Heinlein, <i>La gitana</i> (poesía de Rafael Alberti) <i>Juan Orrego-Salas</i> y <i>Storia d'una bimba</i> (poesía S. Bignotti) de Enrique Soro	Soprano: Patricia Vásquez Pianista: Elvira Savi
	1997	Sala Isidora Zegers	<i>Cima</i> (poesía Gabriela Mistral), de Alfonso Leng, <i>Cuatro cantares quechuas</i> (textos anónimos) de Carlos Botto	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Elvira Savi
	1997 (26 de agosto)	Teatro del Colegio San Ignacio El Bosque (Santiago)	<i>Queridas aguas</i> (poesía de Raúl Zurita) de Federico Heinlein, <i>Cueca y Rin</i> de Luis Advis, Epigramas (poesía de Elicura Chihuailaf) de Eduardo Cáceres, <i>Pasión y muerte</i> (sobre un poema de Vicente Huidobro) de Fernando García	Contralto: Carmen Luisa Letelier Ensamble instrumental Bartók
<b>Vol. 51 n° 188 1997</b>	1997	Sala Elena Waiss de la Escuela Moderna de Música (Santiago)	<i>Canciones antiguas</i> de Alfonso Letelier	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Cirilo Vila

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

<b>Vol. 51</b> <b>n° 187</b> <b>1998</b>	1996 (2 de octubre)	Sala Isidora Zegers	<i>Tres canciones</i> ( <i>Engalanada, Los soldados, Trío</i> textos de Efraín Barquero) de Sergio Ortega y <i>Puede ser</i> (poesía de Graciela de Olivari) de Edgardo Cantón	Barítono: Marcelo Olivari Pianista: Ruth Sánchez
	1996 (2 de octubre)	Departamento de Música de la Universidad de La Serena	<i>Poema XV</i> (poesía de Pablo Neruda) para tenor y guitarra de Pablo García Huidobro	Tenor: Patricio Álvarez Guitarra: Víctor Padilla
	1996 (3 de octubre)	Sala Isidora Zegers	<i>Madre mía y Canción de cuna</i> (textos del compositor) de Domingo Santa Cruz, <i>Madrigal</i> (poesía de Gutierre de Cetina) y <i>Balada</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Alfonso Letelier, <i>Dame la mano</i> y <i>Meciendo</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Federico Heinein, <i>Cima</i> (poesía de Gabriela Mistral), <i>Du Fragst</i> (poesía de Wilhelm Sucht), <i>Schlussstück</i> (poesía de Rainer Maria Rilke) de Alfonso Leng	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Elvira Savi
	1996 (3 de octubre)	Sala Isidora Zegers	<i>Quietud</i> (texto de Juana de Ibarbourou), <i>Vida mía</i> (anónimo), <i>Tres canciones españolas</i> ( <i>Los olivos grises</i> y <i>La plaza tiene una torre</i> , poesía de Antonio Machado, <i>La lluvia</i> , con texto de Manuel Machado), <i>Meciendo</i> , <i>Dame la mano</i> , <i>Nocturno</i> (poesía de Gabriela Mistral) y <i>Balada Matinal</i> de Federico Heinein	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Elvira Savi

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

1996 (21 de octubre)	Academia Chilena de Bellas Artes	<i>Quietud</i> (poesía de Juana de Ibarbourou), <i>Vida mía</i> (anónimo), <i>Tres canciones españolas</i> ( <i>Los olivos grises</i> , y <i>La plaza tiene una torre</i> , textos de A. Machado), <i>La lluvia</i> texto de M. Machado), <i>Meciendo</i> , <i>Dame la mano</i> y <i>Nocturno</i> (con textos de Gabriela Mistral) y <i>Balada matinal</i> (poesía de Manuel Machado) de Federico Heilein	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Elvira Savi
1996 (27 de noviembre)	Academia Chilena de Bellas Artes	<i>Canciones del Mar</i> ( <i>Las rocas</i> , <i>Balada de la animita</i> , <i>Olas</i> , <i>El viento</i> ), con poesía del compositor), y <i>Cantos de soledad</i> ( <i>Dolor</i> , <i>Madre mía</i> , <i>Canción de cuna</i> ), <i>Piececitos</i> (texto de Gabriela Mistral) de Domingo Santa Cruz	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Elvira Savi
1996 (27 de noviembre)	Academia Chilena de Bellas Artes	<i>Madre mía</i> y <i>Canción de cuna</i> (textos del compositor) de Domingo Santa Cruz; <i>Madrigal</i> (poesía de Gutierre de Cetina y <i>Balada</i> (poesía Gabriela Mistral) de Alfonso Letelier; <i>Dame la mano</i> y <i>Meciendo</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Federico Heinlein, y <i>Cima</i> (poesía de Gabriela Mistral) y <i>DuFragst</i> (poesía de Wilhelm Sucht) de Alfonso Leng	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Elvira Savi
1996 (18 de diciembre)	Teatro Municipal de Santiago (Sala Arrau)	Micro ópera <i>Del diario morir</i> de Roberto Falabella	Barítonos: Pablo Oyanedel y Nelson Durán Percusionista: José Díaz
1996	Departamento de Música de	<i>Y yo lloraba</i> , para soprano, cello y piano	Soprano: Claudia Padilla

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

	la Universidad de La Serena	de Carla Bravo	Cello: Víctor Véliz Pianista: Carola Bravo
1996	Sala Isidora Zegers	<i>Cantos de soledad (Dolor, Canción de cuna y Madre mía, con poesía del compositor), Piececitos (poesía de Gabriela Mistral), Rocas, Balada de la animita y Plenilunio, del ciclo Canciones del mar (poesía del compositor) de Domingo Santa Cruz</i>	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Elvira Savi
1997	Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile	Mini ópera <i>Del diario morir</i> <sup>200</sup> de Roberto Falabella	No especificado
1997 (7 de marzo)	Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura	<i>Cueca y Rin</i> (poesía de Jaime Silva y Luis Advis), de Luis Advis, <i>Tiempo Op. 43</i> (poesía de Gabriela Mistral), cantata de cámara de Carlos Botto	Contralto: Carmen Luisa Letelier Ensamble instrumental Bartók
1997	Sala Isidora Zegers	<i>Antevíspera</i> para soprano, piano y guitarra de Jaime González	Soprano: Vanessa Rojas Guitarra: Víctor Padilla Pianista: Luis Muñoz
1997	Salón de Honor Universidad de Chile	<i>Sabellíades a Ruiseñor Rojo</i> (poesía de Andrés Sabella) de Fernando García	Soprano: Gabriela Lehmann Pianista: Cirilo Vila
1997	<i>Chiesa della Badia Fiorentina</i> (Italia)	<i>Phonei</i> , para soprano, magnetófono, amplificación e instrumentos varios, de Jorge Martínez	No especificados

<sup>200</sup> Mini ópera para dos voces masculinas y percusión.

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

<p><b>Vol. 52</b>  <b>n° 189</b>  <b>1998</b></p>	1997	Sala Isidora Zegers	<i>Arte poética</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Miguel Aguilar	<p>Contralto: Carmen Luisa Letelier                  Clarinete: Henry Cáceres                  Corno: Jaime Ibáñez                  Violín: Mauricio Vega                  Cello: Clara Yuri                  Dirección: Carlos Zamora</p>
	1997	Sala Isidora Zegers	<i>Canciones de hogar</i> (poesía de César Vallejo) de Celso Garrido-Lecca	<p>Soprano: Magdalena Matthey                  Guitarra: Luis Orlandini                  Cuarteto: Cuarteto Sur</p>
	1997	Sala Isidora Zegers	<i>Tres poemas</i> (poesía de Miguel Arteche) de Cecilia Plaza	<p>Contralto: Carmen Luisa Letelier                  Pianista: Elvira Savi</p>
	1997	Sala Isidora Zegers	<i>Viernes Santo</i> (textos del Nuevo Testamento y poesía de Gabriela Mistral) de Carlos Zamora	<p>Tenor: Jaime Caicompai                  Oboe: Osvaldo Molina                  Fagot: Jorge Espinoza                  Trompeta: Rodolfo Castillo                  Trombón: Rodolfo Bravo                  Tuba: Carlos Daniel Herrera                  Dirección: Carlos Zamora</p>
	1997	Sala Isidora Zegers	<i>Las manos del día</i> (poesía de Pablo Neruda) de Hernán Ramírez	<p>Tenor: Jaime Caicompai                  Flauta: Jaime Kachele                  Clarinete bajo: Rubén González                  Percusión: Rodrigo Kanamori                  Pianista: María Paz Santibáñez</p>



CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

				Cello: Cristián Gutiérrez Dirección: Aliocha Solovera
1997	Sala Isidora Zegers	<i>El espejo de agua</i> (sobre poesía de Vicente Huidobro) de Antonio Carvallo	Soprano: Carolina Robleros Cello: Silvia Palm Pianista: Inés Grandela	
1997	Sala Isidora Zegers	<i>Retrospecciones</i> (poesía de Vicente Huidobro) Fernando García	Soprano: Rosario Cristi Saxofón alto: Miguel Villafruela Pianista: Clara Luz Cárdenas	
1997 (10 de octubre)	Teatro Concepción (Chile)	Ópera <i>El ahijado de la muerte</i> . Música de Wilfried Junge y libreto de Jaime Fernández, basada en un cuento de los hermanos Grimm	- Barítono bajo: Rodrigo Navarrete (Padre) Tenor: Rubén Martínez (su hijo, Dr. Bernardo) Bajo: Mateo Palma (la Muerte) Tenor: Enrique Salgado (El Demonio) Soprano: Myriam Singer (Arcángel) Soprano: Marcela Maturana (Muchacha) Tenor: Isaac Verdugo (Potentado) Barítono: Igor Concha (Emir) Soprano: Claudia Virgilio (hija del Emir) Orquesta Sinfónica de	

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

				Concepción Coro de Concepción Conjunto de Danza "Orpiz" Dirección general: maestro español Alexis Soriano
1998	Sala Isidora Zegers	<i>Non m'ami piú y Il canto della luna</i> de Enrique Soro		Soprano: Viviana Mella
1998 (5 de enero)	Sala Isidora Zegers	<i>Sabelliades del Ruiñeñor Rojo</i> (poesía de Andrés Sabella) Fernando García		Soprano: Gabriela Lehmann Pianista: Cirilo Vila
1998	Iglesia del Cristo Pobre de Cartagena (Chile)	<i>Chile</i> (poesía de Pablo Neruda) de Marcelo Fortín <i>Sabelliades del Ruiñeñor Rojo</i> (poesía Andrés Sabella) Fernando García		Soprano: Gabriela Lehmann Tenor: Juan Carvajal Pianista: Cirilo Vila
1998	Universidad Austral de Chile	<i>I will pray</i> de Juan Amenábar		Mezzosoprano: Pérsida Montes Pianista: Ignacio Moreno
1998	Sala Diego de Rivera de Puerto Montt (Chile)	<i>Sabelliades del Ruiñeñor Rojo</i> (poesía Andrés Sabella) Fernando García		Soprano: Gabriela Lehmann Pianista: Cirilo Vila
1998	Simon Fraser University (Canadá)	<i>India hembra</i> (poesía de Enrique Valdés) de Guillermo Rifo, <i>Queridas aguas</i> (poesía de Raúl Zurita) de Federico Heinlein, <i>Rin</i> (texto del compositor) de Luis Advis, <i>Pasión y muerte</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Fernando García, <i>Nocturno</i> (texto del compositor) de Alfonso Letelier y <i>Epigramas</i> (poesía de Elicura Chihuailaf) de Eduardo Cáceres		Contralto: Carmen Luisa Letelier Ensamble instrumental Bartók

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

1998	Sala SCD (Sociedad Chilena de Derecho de Autor)	<i>Ausencias</i> (poesía de Cecilio Carmona) de Oscar Carmona	Soprano: Claudia Trujillo Pianista: Marta Montes
1998	Sala SCD (Sociedad Chilena de Derecho de Autor)	<i>Ártica</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Mauricio Córdoba	Soprano: Nora Miranda Flauta: Claudia Riquelme Clarinete: Cristián Díaz Percusiones: Rodrigo Kanamori Cello: Víctor Véliz
1998 (3 de octubre)	Sala Isidora Zegers	<i>Canto a Jerusalén</i> de Cirilo Vila	Contralto: Carmen Luisa Letelier Clarinete: Valene Georges Cello: Eduardo Salgado Pianista: Karina Glasinovic
1998 (12 de octubre)	Sala Isidora Zegers	<i>Tres poemas</i> (poesía de Miguel Arteche) de Cecilia Plaza	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Elvira Savi
1998 (12 de octubre)	Sala Isidora Zegers	<i>El espejo de agua</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Antonio Carvallo	Soprano: Carolina Robleros Cello: Silvia Palma Pianista: Inés Grandela
1998	Sala Diego Rivera (Puerto Montt-Chile)	<i>Sabelláades para Ruiseñor Rojo</i> (poesía Andrés Sabella) de Fernando García	Soprano: Gabriela Lehmann

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

<b>Vol. 52, n° 189 1998</b>	1997 (7 de noviembre)	Sala Isidora Zegers	<i>Ártica</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Oscar Carmona	Soprano: Nora Miranda Oboe: Lucy Earle, Clarinete: Cristián Díaz Percusión: Rodrigo Kanamori Cello: Víctor Véliz
	1997 (10 de diciembre)	Sala SCD (Sociedad Chilena de Derecho de Autor)	<i>Ártica</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Oscar Carmona	Soprano: Nora Miranda Oboe: Lucy Earle, Clarinete: Cristián Díaz Percusión: Rodrigo Kanamori Cello: Víctor Véliz
	1997 (10 de diciembre)	Sala SCD (Sociedad Chilena de Derecho de Autor)	<i>Ausencias</i> (poesía Cecilio Carmona) de Héctor Carmona	Soprano: Claudia Trujillo Pianista: Marta Montes
	1998 (12 de enero)	Sala Isidora Zegers	<i>Arte poética</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Miguel Aguilar	Contralto: Carmen Luisa Letelier Clarinete: Henry Cáceres Corno: Jaime Ibáñez Violín: Mauricio Vega Cello: Clara Vuri Dirección: Carlos Zamora
	1998 (15 de enero)	Sala Isidora Zegers	<i>El espejo de agua</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Antonio Carvallo	Soprano: Carolina Robleros Cello: Silvia Palma Pianista: Inés Grandela
	1998 (15 de enero)	Sala Isidora Zegers	<i>Retrospecciones</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Fernando García	Soprano: Rosario Cristi Saxofón alto: Miguel Villafruela

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

				Pianista: Clara Luz Cárdenas
1998 (21 de enero)	Sala Isidora Zegers	<i>Non m'ami piú, Il canto della luna</i> , de Enrique Soro		Soprano: Viviana Mella
1998 (14 de abril)	Sala Isidora Zegers	<i>Retrospectiva</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Fernando Garda		Soprano: Rosario Cristi Saxofón alto: Miguel Villafruela Pianista: Clara Luz Cárdenas
1998 (21 de abril)	Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación	<i>Que bellos ojos tenías</i> (poesía de Juan Guzmán Cruchaga) de Roberto Puelma, <i>Canción Op. 13</i> (poesía de Manuel Arellano) de Alfonso Letelier, <i>El arco iris</i> y <i>Las lágrimas</i> de Estela Cabezas, <i>Canción de cuna</i> para voz y guitarra de Pedro Núñez Navarrete, <i>Espiral</i> (poesía de Alicia Morel) para voz y guitarra de Pablo Délano y <i>Tres antívísperas -Agua de otro río, El tiempo aprisiona tu rostro y Amaba el mar-</i> (poesía de Matías Rafide) de Jaime González		Agrupación Musicámara-chilena
1998 (6 de mayo)	Biblioteca Nacional	<i>Dame la mano y Balada matinal</i> de Federico Heinlein, <i>A te</i> y <i>Non m'ami Piú</i> de Enrique Soro, <i>Madrigal del peine perdido</i> y <i>La guitarra</i> de Juan Orrego Salas		Soprano: Patricia Vásquez Pianista: Alfredo Saavedra
1998 (4 de junio)	Instituto Profesional Escuela Moderna de Música	<i>In souvenir, Storia d'una bimba</i> de Enrique Soro, <i>La gitana, El pescador sin dinero</i> y <i>Al puente de la golondrina</i> de Juan Orrego-Salas		Sopranos: Claudia Virgilio y Mariselle Martínez Pianista: Alfredo Saavedra
1998 (5 de	Biblioteca	<i>Quietud</i> (poesía Juana		Barítono:

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

	agosto)	Nacional	de Ibarbourou), <i>La lluvia y Balada matinal</i> (poesía Manuel Machado) de Federico Heinlein	Gennán Remmele Fischer Pianista: Felipe Browne
	1998	Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación	<i>Preámbulo y anti prosa</i> (poesía de Rabindranath Tagore) de Santiago Vera	Soprano: Patricia Vásquez Piano: Ana María Cvitanic

<b>Vol. 53 n° 191 1999</b>	1997 (14, 15 y 16 de diciembre)	Teatro Municipal de Santiago	Ópera <i>Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta</i> (Texto de Pablo Neruda) de Sergio Ortega	Cristián Dasse (Caballero Tramposo) Myriam Singer (Teresa) Patricio Méndez (Juan Tres Dedos) Pilar Díaz (La Cantante Negra) Orquesta Filarmónica del Teatro Municipal Coro del Teatro Municipal Dirección: David Miller
	1998	Concierto denominado "Exilio musical de España y su legado", NY City (USA)	<i>Cantos al amor y a la muerte</i> (poesía tradicional xina <i>La flauta de jade</i> ) de Carlos Botto	No especificado
	1998 (7 y 8 de octubre)	Centro Cultural Montecarmelo	<i>Cuatro Canciones del capitán</i> (poesía de Pablo Neruda) de Sergio Ortega, <i>Tres Canciones Huilliches</i> <sup>201</sup> de Carlos Isamith	Soprano: Carolina Robleros Tenor: Jaime Cancompay Pianistas: David Insulsa y Dante Sasmay
	1998	Sala SCD	<i>Cueca y Rin</i> (poesía de Luis Advis y Jaime Silva) de Luis Advis, <i>Maestranzas de noche</i> (poesía de Pablo	Ensamble musical Bartók

<sup>201</sup> Etnia chilena que habita en el sur del país (tienen su propio idioma).

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

			neruda) de Juan Lehmann, <i>Parrianas</i> (poesía de Nicanor Parra) de Gabriel Matthey, <i>Nocturnos o Queridas aguas</i> (poesía de Raúl Zurita) <sup>202</sup> de Federico Heinlein, <i>Epigramas</i> (poesía de Helicura Chihuailaf) de Eduardo Cáceres	
1998	Campus Casona de Las Conde Universidad Andrés Bello	<i>Cueca y Rin</i> (poesía de Luis Advis y Jaime Silva) de Luis Advis, <i>Maestranzas de noche</i> (poesía de Pablo Neruda) de Juan Lehmann, <i>Parrianas</i> (poesía de Nicanor Parra) de Gabriel Matthey, <i>Nocturnos o Queridas aguas</i> (poesía de Raúl Zurita) de Federico Heinlein, <i>Epigramas</i> (poesía de Helicura Chihuailaf) de Eduardo Cáceres	Ensamble musical Bartók	
1998	Centro Cultural Estación Mapocho	Ópera Electroacústica <i>Patria</i> (libreto de Alfonso Escobedo) de Mauricio Díaz	Barítono: Homero Pérez Mezzosoprano: Gleysi Lovillo Narrador: Alfonso Escobedo Dirección: Mauricio Díaz	
1999 (28 de marzo)	Sala Domeyko Universidad de La Serena	Ópera <i>La Cenicienta</i> de Jorge Peña Hen	Solistas sin especificar Orquesta Sinfónica de la Universidad de La Serena Dirección: Agustín Cullerell	
1998	Saarbrücken (Alemania)	<i>Lamento</i> (poesía de H. Heine) para contratenor y orquesta de cámara de León Schidlowsky	Solista no especificado Dirección: Erico Freisis	

<sup>202</sup> Raúl Zurita (1950-). Premio Nacional de Literatura año 2000.

<b>Vol. 53 n° 192 1999</b>	1999	Auditorio del Instituto Chile, Academia Chilena de Bellas Artes	<i>Cantos de soledad</i> ( <i>Dolor, Madre mía, Canción de cuna</i> ) de Domingo Santa Cruz	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Elvira Savi
	1999	Auditorio del Instituto Chile, Academia Chilena de Bellas Artes	<i>Dos canciones</i> <sup>203</sup> (poesía de Pablo Neruda) de Juan Lehmann	Contralto: Carmen Luisa Letelier Clarinete: Valene Georges Violín: Héctor Viveros Cello: Eduardo Salgado Pianista: Karina Glasinovic
	1999	Auditorio del Instituto Chile, Academia Chilena de Bellas Artes	<i>India hembra</i> de Guillermo Rifo, <i>Rapa Nui</i> de Santiago Vera, <i>Maestranza de noche</i> y <i>Puentes</i> de Juan Lehmann, <i>Nocturno</i> de Alfonso Letelier, y <i>Epigramas mapuches</i> de Eduardo Cáceres	Contralto: Carmen Luisa Letelier Clarinete: Valene Georges Violín: Héctor Viveros Cello: Eduardo Salgado Pianista: Karina Glasinovic

<b>Vol. 54 n° 193 2000</b>	1999 (16 de diciembre)	Auditorio del Instituto Chile, Academia Chilena de Bellas Artes	<i>Madrigal</i> de Alfonso Letelier, <i>Tres canciones españolas</i> <sup>204</sup> de Federico Heinlein y <i>Cuatro cantares</i> (textos quechuas) de Carlos Botto	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Elvira Savi
	2000 (28 de marzo)	Auditorio del Instituto Chile, Academia Chilena de Bellas Artes	<i>Meciendo y Dame la mano</i> (poesía de Gabriela Mistral), <i>Balada matinal</i> (poesía de Manuel Machado) de Federico Heinlein	Soprano: Ulise Simpdendorfer Pianista: Patricia Rodríguez
	2000 (28 de marzo)	Auditorio del Instituto Chile, Academia Chilena de Bellas Artes	<i>Die Weise</i> (poesía de Ruth Schaumann) y <i>Das Schifflein</i> (poesía de Ludwig Ubland), <i>La carta de Violeta</i> (poesía	Soprano: Marisol González Pianista: Patricia Rodríguez

<sup>203</sup> 1. *Maestranza de noche*, 2. *Puentes*.

<sup>204</sup> 1. *Los olivos grises*; 2. *La plaza tiene una torre*; 3. *La lluvia*



CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

			de Violeta Parra) para soprano y guitarra de Federico Heinlein, <i>Quietud</i> (poesía de Juana de Ibarbourou) y <i>Lluvia</i> (poesía de Ernesto Morales)	Guitarra: Luis Orlandini
2000	Sala Santa Cecilia de Temuco		<i>El amor</i> de Luis Advis, <i>Dame la mano</i> de Federico Heinlein, <i>Balada</i> de Edgardo Cantón, <i>Plenilunio</i> de Domingo Santa Cruz y <i>La gitana</i> de Juan Orrego-Salas	Soprano: Patricia Vásquez Pianista: Elvira Savi
2000 (17 de mayo)	Biblioteca Nacional		<i>Alma no me digas nada</i> (poesía de Juan Guzmán Cruchaga) de Ramón Campbell, <i>Madrigal</i> (poesía de Gutierre de Cetina) de Alfonso Letelier, <i>Gracias a la vida</i> (poesía de Violeta Parra) de V. Parra-Santiago Vera-Rivera, <i>Balada</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Edgardo Cantón, <i>Barrio sin luz</i> (poesía de Pablo Neruda) de Juan Lehmann, <i>Madrigal del peine perdido</i> y <i>La gitana</i> (poesía de Rafael Alberti) de Juan Orrego-Salas	Soprano: Claudia González Pianista: Erika Vöhringer
2000 (15 de mayo)	Instituto Chile, Academia Chilena de Bellas Artes		<i>Barrio sin luz</i> (poesía de Pablo Neruda) de Juan Lehmann	Soprano: Claudia González Pianista: Erika Vöhringer
2000 (28 de junio)	Biblioteca Nacional		<i>Preámbulo y antiprosa</i> para soprano (poesía de Tagore) de Santiago Vera	Soprano: Patricia Vásquez Pianista: Ana María Cvitanic
2000 (12 de julio)	Goethe Institut		<i>El agua</i> (poesía de Gabriela Mistral) y <i>Pedro Cortés</i> (poesía de Nicolás Guillén) de	Tenor: José Quilapi Pianista: Cirilo Vila

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

			<p>Andrés Alcalde, <i>Ve, Te</i> (poesía de Enrique Lihn) de Rodrigo Cádiz, <i>El monte y el río</i> (poesía de Pablo Neruda) de Cecilia Cordero, <i>Capitanía</i> (poesía de C. Miranda) de Pablo Garrido, <i>Romance y Reyerta</i> (poesía de Federico García Lorca) de Alejandro Guarello <i>Soneto 52</i> (poesía de Pablo Neruda) de Jorge Hermsilla, <i>Canción mapuche</i> (poesía tradicional mapuche) de Carlos Isamitt <i>Oda a la esperanza</i> y <i>El fugitivo</i> (poesía de Pablo Neruda) de Cirilo Vila</p>	
2000 (22 de julio)	Teatro Municipal de Viña del Mar		<i>Guárdame en ti</i> (poesía de Raúl Zurita) de Edgardo Cantón	Soprano: María Luz Martínez Pianista: Roberto Bravo
2000 (23 de julio)	Teatro Municipal de Santiago		<i>Guárdame en ti</i> (poesía de Raúl Zurita) de Edgardo Cantón	Soprano: María Luz Martínez Pianista: Roberto Bravo
2000 (26 de septiembre)	Goethe Institut		<i>Testamento</i> (poesía de Pablo Neruda) de Juan Allende-Blin	Tenor: Héctor Calderón Flauta: Guillermo Lavado Clarinete: Marcelo González Trompeta: Cristián Muñoz Corno: Scot Hohannon Trombón: Jorge Cerda Saxo: Miguel Villafruela Pianista: Thomas Günther Dirección:

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

				Klaus Linder
2000 (28 de septiembre)	Goethe Institut	<i>Cinco canciones yiddish</i> de Juan Allende-Blin		Tenor: Hans Stein Flauta: Carolina Cavero Clarinete: Marcelo González Trompeta: Cristián Muñoz Trompeta: Cristián Muñoz Trombón: Jorge Cerda Violín: Denis Kolovbov Cello: Celso López Percusión: Rodrigo Kanamori Pianista: Thomas Günther Dirección: Klaus Linder
2000 (28 de septiembre)	Sala SCD (Sociedad Chilena de Derecho de Autor)	<i>Antártida</i> (texto de Alonso de Ercilla) de Miguel Letelier, <i>Rapa Nui</i> (poesía tradicional), de Santiago Vera, <i>Autorretrato</i> , para clarinete, violín, cello y piano, de Nino García, <i>Rosa perfumada entre los astros</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Fernando García, <i>Nocturno</i> (poesía del compositor) de Alfonso Letelier y <i>Epigramas Mapuche</i> (poesía de Elicura Chihuailaf) de Eduardo Cáceres		Contralto: Carmen Luisa Letelier Ensamble musical Bartók

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

<b>Vol. 54</b> <b>n° 194</b> <b>2000</b>	2000 (21 de junio)	Teatro Municipal de Viña del Mar	<i>Las máscaras</i> (poesía de Pablo Neruda) de Eduardo Cáceres	Tenor: Víctor Alarcón Percusión: Gerardo Salazar Pianista: Cirilo Vila
	2000 (28 de septiembre)	Sala SCD (Sociedad Chilena de Derecho de Autor)	<i>Antártida</i> (texto de Alonso de Ercilla) para contralto, clarinete, violín, cello y piano, de Miguel Letelier, <i>Rapa Nui</i> (poesía tradicional Rapa Nui) de Santiago Vera, <i>Rosa perfumada entre los astros</i> (poesía de Vicente Huidobro) para contralto, clarinete, violín, cello y piano, de Fernando García, <i>Nocturno</i> (poesía del compositor), para el mismo quinteto, de Alfonso Letelier, <i>Epigramas</i> (poesía de Elicura Chihuailaf) de Eduardo Cáceres	Contralto: Carmen Luis Letelier Ensamble musical Bartók
	2000	Teatro Municipal de Viña del Mar	<i>Epigramas</i> (poesía de Elicura Chihuailaf) de Eduardo Cáceres	Tenor: Víctor Alarcón Percusión: Gerardo Salazar Pianista: Cirilo Vila
	2001 (19 de enero)	Sala Isidora Zegers	<i>Antevísperas</i> de Jaime González	Soprano: Claudia González Pianista: Lila Solís Guitarra: Héctor Sepúlveda
	2001 (22 de enero)	Sala Isidora Zegers	<i>Recitativo y Aria</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Fernando García	Barítono: Gerardo Wistuba Pianista: Alfredo Saavedra
	2001 (26 de enero)	Patio de los Naranjos del Palacio de Gobierno	Obras sin especificar de Edgardo Cantón y Joaquín Bello	Soprano: María Luz Martínez Pianistas: Leonora Letelier y Roberto Bravo

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

2001 (20 de febrero)	Centro Cultural Estación Ferroviaria de Caldera	Obras sin especificar <sup>205</sup> de Edgardo Cantón y Joaquín Bello	Soprano: María Luz Martínez Pianistas: Leonora Letelier y Roberto Bravo
2001 (20, 23, 24 y 25 de marzo)	Teatro Oriente (Santiago)	Ópera electrónica <i>Arequipa</i> (texto de Alfonso Escobedo) de Mauricio Díaz	Soprano: Carolina Grammelstorf Mezzo: Evelyn Ramírez Tenor: Fernando Marchant Barítono: Marcelo San Martín Actores: Aránzazu Jancovic, Carlos Díaz, Beatriz Liebe y Alfonso Escobedo
2001 (28 de marzo)	Goethe Institut	<i>Dos Lieder</i> de Federico Heinlein	Soprano: Marisol González Pianista: Patricia Rodríguez
2000 (11 de noviembre)	Estación Mapocho (Santiago)	<i>Sabellieades para rruiseñor rojo</i> (poesía de Andrés Sabella) <sup>206</sup> de Fernando García	Soprano: Gabriela Lehmann Guitarra: Juan Mouras
2000 (22 de noviembre)	Universidad SEK (Santiago)	<i>Alma</i> (poesía de Juan Guzmán Cruchaga) de Ramón Campbell, <i>Balada</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Edgardo Cantón, <i>Dame la mano</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Federico Heinlein, <i>Madrigal</i> de Alfonso Letelier, <i>Madrigal del peine perdido</i> y <i>La gitana</i> de Juan Orrego	Soprano: Marisol González Pianista: Erika Vöhringer

<sup>205</sup> *Guárme en ti* (poesía Raul Zurita) y *Pueda Ser* (poesía de Graciela Olivari) de Edgardo Cantón. *Progresiones* de Joaquín Bello.

<sup>206</sup> Obra original para canto y piano.

<b>Vol. 55 n° 196 2001</b>	2001 (18 de abril)	Centro Cultural Montecarmelo	<i>Meciendo, Dame la mano, Quietud, Lluvia, Die Wiese, Das Schifflein, Vida mía y Balada matinal</i> de Federico Heinlein	Soprano: Marisol González Pianista: Patricia Rodríguez
	2001 (7 de julio)	Sala Claudio Arrau del Teatro Municipal de Santiago	<i>Epigramas</i> de Eduardo Cáceres	Contralto: Carmen Luisa Letelier Ensamble musical Bartók
	2001 (17 de julio)	Sala Santa Cecilia de Temuco	<i>Romance</i> de Isidora Zegers, <i>La engañosa</i> de Eustaquio Segundo Guzmán, <i>Zamacueca</i> de María Luisa Sepúlveda, <i>Plenilunio</i> de Domingo Santa Cruz, <i>Lass meine tränen flissen</i> de Alfonso Leng, <i>Il canto della luna</i> de Enrique Soro	Soprano: Patricia Vásquez Pianista: Alfredo Saavedra
	2001 (23 de julio)	Sala Claudio Arrau del Teatro Municipal de Santiago	<i>Cueca</i> de Luis Advis	Soprano: Carolina Robleros Pianista: Cirilo Vila
	2001 (23 de julio)	Instituto Cultural de Providencia	<i>Antártida, prólogo</i> (texto de Alonso de Ercilla) de Miguel Letelier, <i>Cinco canciones a seis</i> (poemas españoles del siglo XX) de Juan Orrego-Salas; <i>Autorretrato</i> de Nino Garda; <i>Parrianas</i> (poesía de Nicanor Parra) de Gabriel Matthey, <i>Rosa perfumada entre los astros</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Fernando García, <i>Talagante</i> de Danvin Vargas, y <i>Epigramas mapuches</i> (poesía de Elicura Chihuailaf) de Eduardo Cáceres	Contralto: Carmen Luisa Letelier Ensamble musical Bartók

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

	2001 (21 de agosto)	Instituto Chileno Norteamericano de Cultura	<i>La gitana y Pregón</i> (ciclo <i>El alba del alhelí</i> ) de Juan Orrego-Salas	Soprano: María José Brañes Pianista: Christoph Scheffelt
	2001 (26 de agosto)	Auditorio Radio Universidad de Chile	<i>Qué bellos ojos tenía</i> de Roberto Puelma, <i>Vos sois la estrella más linda</i> de Jorge Urrutia Blondel y <i>Balada matinal</i> de Federico Heinlein, <i>Canción de cuna</i> para soprano y guitarra de Pedro Nuñez Navarrete y <i>Espiral</i> para soprano y guitarra de Pablo Délano. Las obras para canto, guitarra y piano <i>Antivísperas</i> y <i>Soñé que estaba entre flores</i> de Jaime González Piña	Soprano: Viviana Mella Pianista: Lila Solís Guitarra: Héctor Sepúlveda

<b>Vol. 56 n° 197 2002</b>	2001 (7 de octubre)	Capilla del Buen Pastor (Santiago)	<i>Quintay</i> de Guillermo Rifo, <i>Aguas queridas</i> de Federico Heinlein, <i>De los sueños</i> de Fernando Carda, <i>Eólico</i> de Francesca Ancarola y <i>Puentes</i> de Juan Lehmann.	Contralto: Carmen Luisa Letelier Ensamble musical Bartók
	2001 (14 de octubre)	Salón Independencia de la Universidad Andrés Bello	<i>Antártida</i> de Miguel Letelier, <i>Autorretrato</i> de Nino García, <i>Nocturno</i> de Alfonso Letelier, <i>Parrianas</i> de Gabriel Matthey, <i>Talagante</i> de Danvin Vargas y <i>Epigramas</i> de Eduardo Cáceres	Contralto: Carmen Luisa Letelier Ensamble musical Bartók
	2001 (24 de octubre)	Academia Chilena de Bellas Artes	<i>Tres cantos de soledad</i> (poesía del compositor) <sup>207</sup> y <i>Ante el mar</i> (poesía del compositor) <sup>208</sup> de Domingo Santa Cruz	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Elvira Savi

<sup>207</sup> 1. Dolor, 2. Madre mía, 3. Canción de cuna.

<sup>208</sup> Del ciclo *Canciones del Mar* Op. 29 n°7. "Dedicado a Clara Oyuela y a la inolvidable memoria de Mario".

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

2001 (11 de noviembre)	Sala Isidora Zegers (Facultad de Artes Universidad de Chile)	<i>Romance, L'absence, Canción y Les tombeaux violes</i> , de Isidora Zegers	Soprano: Patricia Vásquez Pianista: Elvira Savi
2002 (22 de febrero)	Hotel Antumalal de Pucón	<i>Friso araucano</i> <sup>209</sup> de Carlos Isamitt	Soprano: Ilse Simperdörfer Pianista: Alfredo Saavedra
2002 (13 de mayo)	Corporación Cultural de Providencia	<i>Romance y L'absence</i> de Isidora Zegers, <i>Adieu</i> de Federico Guzmán, <i>Los años vienen y van</i> de Enrique Arancibia, <i>Volkslied</i> de Carmela Mackenna, <i>El aire, Los huasos y Zamacueca</i> de María Luisa Sepúlveda, <i>Lass meinen Tränen fließen</i> de Alfonso Leng, <i>Mientras baja la nieve</i> de Pedro H. Allende, <i>Rocío</i> de Ema Ortiz, <i>El vaso</i> de René Amengual, <i>Yo no tengo soledad</i> de René Amengual, <i>Balada de la animita</i> Jorge Urrutia Blondel, <i>Plenilunio</i> de Domingo Santa Cruz <i>Storia d'una bimba e Il canto della luna</i> de Enrique Soro	Soprano: Patricia Vásquez Pianista: Elvira Savi
2002 (19 de agosto)	Goethe Institut	<i>Preámbulo y antiprosa</i> (textos de Rabindranath Tagore) de Santiago Vera <i>Retazos de poesía</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Fernando García, <i>Balada</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Hernán Ramírez, <i>El tiempo</i> (poesía de Pedro Prado) de Miguel Letelier, <i>Canciones</i>	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Elvira Savi

<sup>209</sup> Obra original para soprano, barítono y orquesta sinfónica. Arreglo para piano del autor.



CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

			(poesía de Antonio Machado) de Federico Heinlein, <i>Madrigal</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Alfonso Letelier, <i>Du, Vigilien</i> y <i>Schulsstück</i> de Alfonso Leng, <i>Cuatro canciones quechuas</i> de Carlos Botto	
2002 (19 de agosto)	Instituto de música de la Universidad católica		<i>A te</i> de Enrique Soro	Soprano: Carla Andrade Pianista: Mario Lobo
2002 (5 de junio)	Biblioteca Nacional		<i>Romance</i> (poesía A. Morel), <i>L'absence</i> (poesía de A. F. De Coupigni), de Isidora Zegers, <i>La engañosa</i> (textos anónimos) de Eustaquio Segundo Guzmán, <i>Adieu</i> (poesía de A. de Musset) de Federico Guzmán, <i>Los años vienen y van</i> (poesía de Heinrich Heine) de Enrique Arancibia, <i>Volkslied</i> (anónimo) de Carmela Mackenna, Zamacueca de María Luisa Sepúlveda, <i>Lass meinen Tränen Fliessen</i> (poesía de Wilhem Sucht) de Alfonso Leng, <i>Mientras baja la nieve</i> (versos de Gabriela Mistral) de Pedro Humberto Allende, <i>Le detachment vivant</i> de Acario Cotapos, <i>Rocío</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Ema Ortiz, <i>El vaso</i> (poesía de Gabriela Mistral) de René Amengual, <i>Yo no tengo soledad</i> (versos de Gabriela Mistral) de Jorge Urrutia Blondel,	Soprano: Patricia Vásquez Pianista: Elvira Savi

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

			<p><i>Las canciones del mar (Balada de la animita, Plenilunio)</i> con versos y música de Domingo Santa Cruz, Storia d 'una bimba de A. Bignotti e <i>Il canto della luna</i> de Enrique Soro</p>	
	2002 (12 de junio)	Biblioteca Nacional	<p><i>Dame la mano</i> (poesía de Gabriela Mistral) y <i>Balada matinal</i> (poesía de Manuel Machado) de Federico Heinlein, <i>Madrigal</i> (poesía de Gutiérrez de Cetina) de Alfonso Letelier, <i>Canción</i> (poesía de Alberto Spikin) de Ida Vivado, <i>Madrigal del peine perdido</i>, <i>Castilla tiene castillos</i> (del Ciclo <i>El alba del alhelí</i>, poesía de Rafael Alberti) de Juan Orrego-Salas, <i>I will pray</i> (poesía de Ramón Cruchaga) de Juan Amenábar, <i>Cultivo una rosa blanca</i> (poesía de José Martí) de Estela Cabezas, <i>Isla</i> (poesía de Juan Guzmán Cruchaga) de Sylvia Soublette, <i>Academias de jardín</i>, <i>La rosa y Décimas</i> (poesía de Polo de Medina) de Carlos Botto, <i>Todo es ronda</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Alfonso Montecino, <i>Canción del ángel sin suerte</i> y <i>El ángel ceniciento</i> (del ciclo <i>Sobre los ángeles</i>, poesía de Rafael Alberti) de Carlos Riesco, <i>Aria de la cantata Entrada de la madera</i> (poesía de</p>	<p>Soprano: Patricia Vásquez Pianista: Elvira Savi</p>

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

			Pablo Neruda) de Gustavo Becerra <i>Tierra y Alba</i> (poesía de Federico García Lorca) de Marcelo Morel, <i>Tarde en el hospital</i> (poesía de Carlos Pezoa Véliz) de Wilfred Junge, <i>Cueca</i> (poesía de J. Silva) y <i>El amor</i> (poesía de Violeta Parra) de <i>Canto para una semilla</i> , de Luis Advis	
	2002 (2 de julio)	Sala Isidora Zegers	<i>Pueda Ser</i> (poesía de Graciela Olivari) de Edgardo Cantón	Soprano: María Luz Martínez Pianista: Leonora Letelier
	2002 (9 de julio)	Biblioteca Nacional	<i>El Aconcagua y El hambre</i> , (de <i>Bestiario</i> , versos de Nicolás Guillén) de Fernando García, <i>Il départ</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Cirilo Vila, <i>Desamparo</i> (de Tres canciones, texto anónimo) de Miguel Letelier, <i>Reyerta</i> (poesía de Federico García Lorca) de Alejandro Guarello, <i>El viento en la isla</i> (poesía de Pablo Neruda) de Eduardo Cáceres, <i>A cantar un villancico</i> (anónimo) de Jaime González. <i>Balada</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Edgardo Cantón, <i>El agua</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Andrés Alcalde, <i>Barrio sin luz</i> (poesía de Pablo Neruda) de Juan Lehmann, <i>El amor que calla</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Hernán Ramírez, <i>Duerme, duerme niño</i>	Soprano: Patricia Vásquez Pianista: Elvira Savi

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

			<i>cristiano</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Pablo Délano y <i>Preámbulo y Anti prosa</i> (poesía de Rabindranath Tagore) de Santiago Vera	
	2002 (10 de julio)	Sala Isidora Zegers	<i>Tres canciones antiguas</i> de Federico Heinlein	Tenor: Daniel Farías Pianista: Virna Osses
	2002 (12 de julio)	Sala Isidora Zegers	<i>Alone y Ecce puer</i> de Eduardo Maturana	Soprano: Cecilia Barrientos Pianista: no especificado
	2002 (12 de julio)	Sala Isidora Zegers	<i>Motivos del son</i> de Hernán Ramírez	Barítono: Gerardo Wistuba Pianista: no especificado

<b>Vol. 57 n° 199 2003</b>	2002 (23 de noviembre)	Centro de Extensión Universidad Católica	<i>Música a cuatro</i> para soprano, clarinete, violín y piano de Tomás Lefever	Ensamble Contemporáneo del Departamento de Música y Sonología de la Universidad de Chile Dirección: Aliocha Solovera
	2002 (10 de diciembre)	Sala Isidora Zegers	<i>Manos de obrero</i> de Gustavo Becerra	Soprano: Constanza Dörr, Guitarra: Nicolás Emilfork
	2003 (21 de enero)	Sala Isidora Zegers	<i>Alabanza a la Virgen</i> de Juan Orrego-Salas	Soprano: Carolina Grammesltorf Pianista: Alfredo Saavedra
	2003 (21 de enero)	Sala Isidora Zegers	<i>El pregón, La flor del candil y La gitana</i> (del ciclo <i>El alba del alhelí</i> ) de Juan Orrego-Salas	Soprano: Patricia Cifuentes Pianista: Virna Osses
	2003 (23 de enero)	Universidad SEK	<i>Alma no me digas nada</i> de Ramón Campbell y	Soprano: Claudia Godoy

			<i>Balada</i> de Edgardo Cantón	Pianista: Erika Vörhinger
	2003	Iglesia Essen-Rellinghause (Alemania)	<i>Fragmento sobre textos de Hölderlin</i> , para soprano, trompeta y eufonium, <i>Le voyage</i> (poesía de Charles Baudelaire), cantata para barítono y 10 instrumentos de Juan Allende Blin	No especificado

<b>Vol. 58 n° 200 2003</b>	2003	Sala Isidora Zegers	<i>L'absence</i> de Isidora Zegers, <i>Lassen meine Tränen fliessen</i> (poesía de Wilhem Sucht) de Alfonso Leng, <i>Storia d'una bimba</i> (poesía de A. Bignotti) de Enrique Soro, <i>Tres canciones</i> <sup>210</sup> (poesía de Antonio y Manuel Machado) de Federico Heinlein	Soprano: Patricia Vázquez Pianista: Elvira Savi
	2003 (30 de abril)	Sala Isidora Zegers	<i>La partida</i> , <i>Han llovido tus ojos</i> y <i>Finis Terrae</i> (del ciclo <i>Canciones de mar</i> ) de Eduardo Maturana	Soprano: Cecilia Barrientos Pianista: Alfredo Saavedra
	2003 (12, 14, 17, 19, 21 y 23 de junio)	Teatro Municipal de Santiago	Ópera <i>Fulgor y muerte de Joaquín Murieta</i> (Texto de Pablo Neruda) de Sergio Ortega	No especificado
	2003 (17 de junio)	Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, Santiago	<i>Vida mía</i> de Federico Heilein, <i>Mientras baja la nieve</i> de Pedro Humberto Allende, <i>Debajo de un limón, verde</i> y <i>el encuentro de tonada</i> (dúos) de Pedro Humberto Allende	Soprano: Carolina García Barítono: Gonzalo Simonneti Pianista: Marta Montes
	2003 (4 de agosto)	Sala Isidora Zegers	<i>Il souvenir</i> y <i>Nel bosco</i> de Enrique Soro	Soprano: Carolina Muñoz Pianista: Alfredo Saavedra

<sup>210</sup> 1. La plaza, 2. tiene una torres, 3. Los olivos, 4. La lluvia.

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

2003 (25 de agosto)	Instituto Cultural de Providencia	<i>Seis poemas de amor y soledad</i> , Op. 12 (poesía de James Joyce) de Enrique Soro	Soprano: Siri Garson Pianista: Alfonso Montecino
2003 (28 de agosto)	Sala Isidora Zegers	<i>Cueca</i> (poesía de J. Silva) de Luis Advis, <i>Madrigal</i> (poesía de Gutiérrez de Cetina) de Alfonso Letelier, <i>Balada matinal</i> (poesía de Manuel Machado) de Federico Heinlein, <i>Cultivo una rosa blanca</i> (poesía de J. Martí) de Estela Cabezas, <i>Balada</i> (poesía de G. Mistral) de Edgardo Cantón, <i>A cantar un villancico</i> (poesía tradicional) de Jaime González, <i>La Gitana</i> (del ciclo <i>El alba del alhelí</i> , poesía de Rafael Alberti) de Juan Orrego Salas	Soprano: Patricia Vázquez Pianista: Elvira Savi
2003 (29 de agosto)	Instituto Cultural de Providencia	<i>Canciones Castellanas</i> Op. 20 de Juan Orrego Salas	No especificado
2003 (8 de septiembre)	Sala Isidora Zegers	<i>Dos canciones</i> de Federico Heinlein	Soprano: Marisol González Guitarra: Luis Orlandini
2003 (9 de septiembre)	Sala Isidora Zegers	<i>Adieu</i> de Federico Guzmán, <i>La engañosa</i> de Eustaquio Segundo Guzmán, <i>Les regret d'une bergère</i> y <i>Les tombeaux violés</i> de Isidora Zegers	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Elvira Savi
2003 (15 de septiembre)	Sala Isidora Zegers	<i>Canción de cuna</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Jorge Pacheco	Contralto: Nurys Olivares Pianista: Luciano Claude
2003 (19 de septiembre)	Instituto Chileno Norteamericano de Cultura	<i>Storia d'una bimba</i> de Enrique Soro	Soprano: Angela Cárdenas Pianista: Alfredo Saavedra

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

	2003 (24 de septiembre)	Instituto Chileno Norteamericano de Cultura	<i>Aria de Rosendo Juárez</i> de la ópera <i>Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta</i> de Sergio Ortega	Barítono: Leonardo Aguilar Pianista: Elisabeth Mendieta
	2003 (25 de septiembre)	Instituto Chileno Norteamericano de Cultura	<i>Seis poemas de amor y soledad</i> , Op. 12 (poesía de James Joyce) de Enrique Soro	Soprano: Siri Garson Pianista: Alfonso Montecino

<b>Vol. 58 n° 201 2004</b>	2003 (31 de octubre)	Teatro Lord Cochrane de Valdivia	<i>Reversible</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Tomás Lefever	Soprano: Nora Miranda Flauta: Cristian González Clarinete: Dante Burotto Viola: Davor Miric Pianista: Alexandros Jusakos
	2003 (octubre)	Vilnius, Alytus y Kaunas (Lituania)	<i>Antártica</i> (textos de Alonso de Ercilla) de Miguel Letelier, <i>Rin</i> de Luis Advis, <i>Epigramas mapuches</i> de Eduardo Cáceres	Contralto: Carmen Luisa Letelier Ensamble musical Bartók
	2003 (5 de noviembre)	Sala Isidora Zegers	<i>El amor</i> de Luis Advis	Soprano: Patricia Vázquez Pianista: A.M. Cvitanic
	2003 (13 de noviembre)	Centro de Extensión Universidad Católica	<i>Salmo al pueblo de Lota</i> para soprano, mezzo, barítono, flauta, violín, cello y piano de Rafael Díaz, <i>De sueños y ...</i> para mezzo, flauta, cello y piano de Cirilo Vila	No especificado
	2003 (14 de diciembre)	Goethe Istitut	<i>La carta de Violeta</i> y <i>Clara Sandoval</i> de Federico Heinlein	Soprano: María José Brañes Guitarra: Luis Orlandini
	2004 (12 de enero)	Sala Isidora Zegers	<i>A dos razones</i> , <i>Engalanada</i> , <i>Los dos soldados</i> , <i>Trío</i> (poesía de Efraín Baquero) de	Tenor: Daniel Farías Pianista: Cirilo Vila

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

			Sergio Ortega	
	2004 (13 de enero)	Sala Isidora Zegers	<i>Por la justicia y la paz</i> (del ciclo <i>Justicia y Una cuenta que saldar</i> , poesía de Paul Eluard) de Eduardo Maturana	Tenor: Daniel Farías Pianista: Cirilo Vila
	2004 (16 de enero)	Sala Isidora Zegers	<i>Cartas del poeta que duerme en una silla</i> (poesía de Nicanor Parra) de Edgardo Cantón	Mezzosoprano: Mariana Ossandón Barítono: Gerardo Wistuba Corno: Eugenio Cáceres Trompeta: Claudio Anaís Trombón: Cristián Mezzano Pianista: Fernanda Ortega Dirección: Cirilo Vila
	2004 (26 y 27 de abril)	Teatro Universidad de Chile	<i>Las preguntas</i> para barítono (poesía de Pablo Neruda) de Eduardo Cáceres, <i>Cuatro canciones del mar</i> ( <i>El gran océano</i> de Edgardo Cantón, <i>La otra orilla</i> de Rafael Díaz, <i>Se llama a una puerta</i> de Aliocha Solovera y <i>Todos aquí</i> de Gabriel Matthei)	Soprano: Patricio Herrera Barítono: Patricio Sabaté Orquesta Sinfónica de Chile

<b>Vol. 58 n° 202 2004</b>	2004 (5 de abril)	Sala Isidora Zegers	<i>No me lo pidan</i> (poesía de Pablo Neruda) de Gustavo Becerra	Tenor: Daniel Farías Pianista: Cirilo Vila
	2004 (23 y 24 de abril)	Teatro de la Universidad de Chile	<i>América, no en vano invocamos tu nombre</i> , para soprano, coro masculino, orquesta sinfónica y cinta magnetofónica con la voz de Pablo Neruda y orquesta, con palabras de Neruda, de Fernando García	Soprano: Miryam Singer Barítono: Leonardo Aguilar Coro Sinfónico de la Universidad de Chile Dirección: Hugo



CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

				Villarroel
2004 (junio)	Centro de Extensión Universidad Católica	<i>De sueños y evanescencias</i> <sup>211</sup> (poesía de Pedro Lastra) de Cirilo Vila	Mezzosoprano: Claudia Godoy Flauta: Nicolás Faunes Cello: Celso López Piano: Fernanda Ortega Dirección: Pablo Aranda	
2004 (9 de julio)	Sala Isidora Zegers	<i>Recuerdo el mar</i> (poesía de Pablo Neruda) de Cirilo Vila y <i>Cuatro canciones</i> <sup>212</sup> de Sergio Ortega <i>Sabelliades para ruiñeñor rojo</i> (poesía de Andrés Sabella) de Fernando García <i>Por la justicia y la paz</i> (poesía de Paul Eluard) de Eduardo Maturana, <i>Poema de amor</i> (poesía de Pablo Neruda) de Carmela Mackenna, <i>Tiranía</i> (poesía de Pablo Neruda) de Juan Pablo González y <i>No me lo pidan</i> (poesía de Pablo Neruda) de Gustavo Becerra	Tenor: Daniel Farías Pianista: Leonora Letelier	
2004 (12 de julio)	Estadio Cerrado Polivalente de la Municipalidad de Pudahuel (Santiago)	<i>Cuatro canciones</i> , sobre poemas de Efraín Barquero de Sergio Ortega, <i>Sabelliades para ruiñeñor rojo</i> , (poesía de Andrés Sabella) de Fernando García, <i>Por la justicia y la paz</i> (poesía de Paul Eluard) de Eduardo Maturana, <i>Fragancias de lilas</i> (poesía de Pablo Neruda) de Pedro Núñez Navarrete,	Soprano: Gabriela Lehmann Tenor: Daniel Farías Pianista: Leonora Letelier	

<sup>211</sup> 1. *Sisifo*, 2. *Acción de gracias*, 3. *Copla*, 4. *Canción de amor*, 5. *Parábola*

<sup>212</sup> 1. *A dos razones*; 2. *Engalanada*; 3. *Los dos soldados*; 4. *Trio*

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

			Tiranía (poesía de Pablo Neruda) de Juan Pablo González, y <i>Poema de amor</i> (poesía de Pablo Neruda) de Carmela Mackenna, <i>No me lo Pidan</i> (poesía de Pablo Neruda) de Gustavo Becerra. <i>Recuerdo al mar de Cirilo</i> (poesía de Pablo Neruda) de Cirilo Vila	
2004 (12 de julio)	Auditorio del Colegio de Ingenieros del Perú, en la ciudad de Trujillo		<i>Me dijo un alba</i> y <i>Refranes</i> (poesía de Antonio Machado) de Jorge Martínez	Tenor: Gabriel Huaroc Orquesta Sinfónica Trujillo Dirección: Abraham Padilla
2004 (17 de agosto)	Biblioteca Nacional		<i>La plaza tiene una torre</i> (Poesía de Antonio Machado) de Federico Heinlein	Soprano: Luz María De Petris Pianista: Clara Luz Cárdenas
2004 (31 de agosto)	Sala Isidora Zegers		<i>No sólo el fuego</i> y <i>La noche en la isla</i> (poesía de Pablo Neruda) de Sergio Ortega	Soprano Cecilia Barrientos Pianista: Alfredo Saavedra
2004 (21 de septiembre)	Biblioteca Nacional		Aria <i>Tú Carolina</i> , del 1er acto de la ópera <i>Lord Byron</i> de Luis Stefano Giarda, aria <i>Noche inefabile</i> de la ópera <i>Mauricio</i> de Carlos Mela Cruz, <i>Solo de Ginebra</i> , de la 1ª escena de la obra <i>Voces de Gesta</i> , de Acario Cotapos, aria <i>Gloria a España</i> , final del 1º acto de la ópera <i>Lautaro</i> de Eleodoro Ortiz de Zárate, <i>Yo soy como el agua clara</i> de <i>Ardid de amor</i> de Roberto Puelma, <i>Voz de la autora</i> de la ópera <i>El retablo del rey pobre</i> y <i>Voz de Gracia</i> de <i>Las Viudas</i> de Juan Orrego-	Soprano: Patricia Vásquez Pianista: Isolée Cruz

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

			Salas, <i>La barcarola y Pero ¡Ay!</i> de la ópera <i>Fulgor y muerte de Joaquín Murieta</i> de Sergio Ortega, <i>La estrella en el cielo</i> de la cantata <i>Murales extremeños</i> de Luis Advis	
	2004 (octubre)	Biblioteca Nacional	<i>La plaza tiene una torre</i> (poesía de Antonio Machado) de Federico Heinlein	Soprano: Luz María De Petris Pianista: Clara Luz Cárdenas

<b>Vol. 59 n° 203 2005</b>	2004 (15 de junio)	Instituto Chileno Norteamericano	<i>El alba del alhelí (Madrigal del peine Perdido, La gitana)</i> Juan Orrego Salas	Soprano: Mariana González Cox Pianista: Maribel Adasme
	2004 (17 de junio)	Instituto Chileno Norteamericano	<i>Il canto della luna</i> de Enrique Soro y <i>Madrigal</i> de Alfonso Letelier	Soprano: Carla Andrade Tenor: Francisco Manalich Pianista: Mario Lobos
	2004 (29 de junio)	Instituto Chileno Norteamericano	<i>Nel bosco</i> de Enrique Soro	Soprano: María Carolina Muñoz Manalich Pianista: Alfredo Saavedra
	2004 (9 de septiembre)	Instituto Chileno Norteamericano	<i>Canciones de asombro</i> de Pablo Délano	Mezzosoprano: Elena Pérez Violín: Leonardo Godoy Cello: Paulina Muhle-Viehoff Pianista: Silvia Sandoval
	2004 (9 de septiembre)	Auditorio Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile	<i>Recitativos</i> de Fernando García	Tenor: Daniel Farias, Pianista: Miguel Sepúlveda
	2004 (6 de)	Sala Isidora Zegers	<i>Du Fragst, Vigilien, Cima y Schlusstuck</i> de	Contralto: Carmen Luisa

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

	octubre)		Alfonso Leng	Letelier Pianista: Elvira Savi
	2004 (20 de octubre)	Sala Isidora Zegers	<i>Chanson d'automne, Me gustas cuando callas y El vaso</i> de Alfonso Letelier	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Alfredo Saavedra
	2004 (27 de octubre)	Sala Isidora Zegers	<i>Cuatro canciones quechuas</i> de Carlos Botto	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Alfredo Saavedra
	2004 (2 de noviembre)	Sala Isidora Zegers	<i>Poema de amor Op.4</i> de Carmela Mackenna, <i>Pequeña Rasa, No solo el fuego, La reina y El viento es un caballo</i> de Sergio Ortega, <i>El viento en la isla</i> de Eduardo Caceres, <i>Recuerdo el mar</i> de Cirilo Vila	Sopranos: Marisol González y Clara Molina Tenor: Leonardo Pohl Pianistas: Cristina Lizama y Constanza Rosas
	2004 (21 de noviembre)	Sala Isidora Zegers	<i>No me lo pidan</i> (poesía de Pablo Neruda) de Gustavo Becerra	Tenor: Daniel Farías Pianista: Cirilo Vila

<b>Vol. 59 n° 204 2005</b>	2005 (6 de abril)	Biblioteca Nacional	<i>Mientras baja la nieve</i> de Pedro Humberto Allende, <i>Rocío</i> de Ema Ortiz, <i>Dame la mano, Meciendo y Nocturno</i> , de Federico Heinlein; <i>Todo es ronda</i> , de Alfonso Mortecinos. <i>El vaso</i> de René Amengual, <i>Balada</i> de Edgardo Cantón; <i>El agua</i> , de Andrés Alcalde, y <i>Montañas mías, Duerme niño cristiano y Canto que amabas</i> de Pablo Délano <sup>213</sup>	Soprano: Patricia Vásquez Pianista: Elvira Savi
	2005 (15 de)	Teatro	Ópera infantil <i>La</i>	No especificado

<sup>213</sup> Todas las obras están escritas sobre poesía de Gabriela Mistral.

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

abril)	Malibran de Venecia (Italia)	<i>Cenicienta</i> de Jorge Peña Hen	
2005 (25 de abril)	Biblioteca Nacional	<i>Dolor, Madre y Canción de cuna</i> (poesía del compositor) de Domingo Santa Cruz, <i>La cueca</i> (poesía de Jaime Silva) y <i>El amor</i> (poesía de Violeta Parra) de Luis Advis, <i>Isla</i> (poesía de Rosa Cruchaga) de Sylvia Soublette, <i>Alma</i> (poesía de Rosa Cruchaga) de Ramón Campbell, <i>El Aconcagua</i> y <i>El hambre</i> , (poesía de Nicolás Guillén) de Fernando García, <i>El viento en la Isla</i> (poesía de Pablo Neruda) de Eduardo Cáceres	Soprano: Patricia Vásquez Pianista: Elvira Savi
2005 (23 de mayo)	Instituto Cultural de Providencia	<i>Dame la mano, Meciendo y Nocturno</i> , de Federico Heinlein, <i>La niña de cera</i> , de Estela Cabezas, <i>Suavidades y La noche</i> , de Alfonso Letelier, <i>Mientras baja la nieve</i> , de Pedro Humberto Allende, <i>Cima</i> , de Alfonso Leng, y <i>Balada</i> , de Edgardo Cantón	Soprano: Marisol González Pianista: Virna Osses
2005 (23 de mayo)	Sala Isidora Zegers	<i>Cantiga, Villancico y Ofrenda (de Alabanza a la Virgen)</i> , de Juan Orrego-Salas	Soprano: Carolina Grammeltorff Pianista: Alfredo Saavedra
2005 (19 de junio)	Teatro Municipal de Viña del Mar	<i>Yo no puedo olvidar Valparaíso</i> (poesía de Jaime Silva) y <i>Rin</i> (poesía del compositor) de Luis Advis, <i>No sólo el fuego</i> (poesía de Pablo Neruda) y, <i>La</i>	Sopranos: Loreto Pizarro, Catherine Cartes y Hanny Briceño Pianista: Michael Landau

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

			<i>noche en la Isla</i> (poesía de Pablo Neruda) de Sergio Ortega, <i>Ñuil ñil</i> , (del ciclo Friso Araucano, poesía tradicional mapuche) de Carlos Isamitt	
2005 (29 de junio)	Biblioteca Nacional		<i>A cantar un villancico</i> (anónimo del siglo XVII) de Jaime González, <i>La rosa y Décima</i> , (poesía de Salvador Jacinto Polo de Medina) de Carlos Botto, Madrigal (poesía de Gutierre de Cetina) de Alfonso Letelier <i>Noche, Tierra y Alba</i> (poesía de Federico García Lorca) de Marcelo Morel, <i>Los olivos grises, La plaza tiene una torre, La lluvia y Balada matinal</i> (poesía de Antonio y Manuel Machado) Federico Heinlein, <i>Madrigal del peine perdido</i> y <i>La gitana</i> (del ciclo <i>El alba del alhelí</i> , poesía de Rafael Alberti) de Juan Orrego Salas	Soprano: Patricia Vásquez Pianista: Elvira Savi
2005 (6 de julio)	Sala Isidora Zegers		<i>La plaza tiene una torre</i> y <i>La lluvia</i> de Federico Heinlein, <i>Rosa del mar</i> y <i>Cueca</i> de Luis Advis	Mezzosopranos: Elena Pérez y Shamla Moena Pianista: Virna Osses
2005 (6 de julio)	Salón de Honor Universidad de Chile		<i>Epigramas mapuches</i> , de Eduardo Cáceres	Contralto: Carmen Luisa Letelier Ensamble musical Bartók
2005 (6 de julio)	Teatro de la Universidad de Chile		<i>La noche en la isla</i> (poesía de Pablo Neruda) para barítono y orquesta de Víctor Hugo Toro	Barítono: Patricio Álvarez Orquesta Sinfónica de Chile Dirección: David del Pino

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

2005 (6 de septiembre)	Centro Cultural Montecarmelo	<i>Alma mía</i> (poesía de Manuel Magallanes Moure) de Alfonso Leng, <i>Aromas</i> (poesía de Nicanor Parra), <i>Último brindis</i> (poesía de Nicanor Parra) de Héctor Garcés	Sopranos: Soledad Mayorga y Yeanethe Munzenmayer Tenor: Daniel Farías Pianista: Pilar Peña
2005 (6 de septiembre)	Centro Cultural Montecarmelo	<i>Las cordilleras del Duce</i> (poesía de Raúl Zurita), de Sebastián Vergara, <i>Relámpagos, difuntos</i> (poesía de Nelson Torres) y <i>Canto V</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Claudio Pérez, obras dirigidas por Guillermo Rifo, <i>Los Sea Harrier</i> (poesía de Diego Maquieira), de Sebastián Errázuriz, <i>Hay un día feliz</i> (poesía de Nicanor Parra) de Juan Arzic	Soprano: Rocío Ulloa Pianistas: Ignacio Urrejola, Pablo Bruna, Jaime Ramos Clarinete: Alfredo Torres Cello: Abraham Bellota Flauta: Maximiliano Trigo, Marcela Bianchi
2005 (22 de septiembre)	<i>Bates Recital Hall del College of Fine Arts</i> de la Universidad de Texas (USA)	<i>Nocturno</i> de Alfonso Letelier y <i>Epigramas mapuches</i> de Eduardo Cáceres	Contralto: Carmen Luisa Letelier, Ensamble musical Bartók
2005 (27 de septiembre)	Salón de Honor Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación	<i>Mientras baja la nieve</i> de Pedro Humberto Allende, <i>Rocío</i> de Ema Ortiz, <i>Dame la mano, Meciendo, Nocturno y Balada Matinal</i> de Federico Heinlein, <i>Todo es ronda</i> de Alfonso Montecino, <i>El vaso</i> René Amengual, <i>Balada</i> de Edgardo Cantón <i>Cueca y El amor</i> Luis Advis	Soprano Patricia Vásquez Pianista: Elvira Savi
2005 (29 de septiembre)	Refectorio de la Recoleta Dominicana	<i>Las tres Pascualas y Madrigal</i> de Alfonso Letelier	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Ruby Ried

<b>Vol. 60 n° 205 2006</b>	2005 (13 de octubre)	Sala Isidora Zegers	<i>Alabanzas a la virgen, Villancico, Alborada y Ofrenda</i> de Juan Orrego Salas, <i>El encuentro</i> (dúo) de Pedro Humberto Allende	Sopranos: Ángela Largo y Sonia Vásquez Pianista: Edwin Godoy
	2005 (9 de noviembre)	Teatro Universidad de Chile	<i>Dame la mano, Nocturno y Meciendo</i> de Federico Heinlein, <i>La niña de cera</i> de Estela Cabezas, <i>Suavidades y La noche</i> de Alfonso Letelier, <i>Mientras baja la nieve</i> de Pedro Humberto Allende, <i>Cima</i> de Alfonso Leng, y <i>Balada</i> de Edgardo Cantón <sup>214</sup>	Soprano: Marisol González Pianista: Vima Osses
	2005 (9 de noviembre)	Aula Magna del edificio de la Biblioteca de la Universidad de los Andes	<i>Cueca y Rin</i> de Luis Advis, <i>Epigramas mapuches</i> de Eduardo Cáceres	Contralto Carmen Luisa Letelier, Ensamble Bartók
	2005 (22 de noviembre)	Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica	<i>Waqay</i> <sup>215</sup> de Cecilia Cordero	Contralto: Carolina Matus Flauta: Cristián González Violín: Davor Miric Guitarra: Mauricio Valdebenito Percusión: Pablo Soza
	2005 (28 de noviembre)	Sala Isidora Zegers	<i>Alabanzas a la virgen, Villancico, Alborada y Ofrenda</i> de Juan Orrego Salas, <i>Río Blanco</i> de Alfonso Letelier, <i>El encuentro</i> (dúo) de Pedro Humberto Allende	Sopranos: Ángela Largo y Sonia Vásquez Pianista: Edwin Godoy
	2005 (21 de diciembre)	Salón de Honor	Balada de Alfonso Letelier, <i>Yo no tengo</i>	Contralto: Carmen Luisa

<sup>214</sup> Todas las obras están basadas en poemas de Gabriela Mistral.

<sup>215</sup> Palabra de origen Quechua que significa llanto.



		Universidad de Chile	<i>soledad</i> de Juan Orrego-Salas <sup>216</sup>	Letelier Pianista: Elvira Savi
	2006 (11 de enero)	Sala Isidora Zegers	<i>Recuerdo el mar</i> (poesía de Pablo Neruda) de Cirilo Vila, <i>No me lo pidan</i> (poesía de Pablo Neruda) de Gustavo Becerra	Tenor: Daniel Farías Pianista: Leonora Letelier

<b>Vol. 60 n° 205 2006</b>	2006 (1 de abril)	Espace 1789 de Saint-Ouen (Francia)	<i>Los Cantos del capitán</i> (poesía de Pablo Neruda) de Sergio Ortega	Soprano: Sophie Geoffroy Pianista: François Sikirdji
	2006 (28 de abril)	Gran Sala de Conciertos ciudad de Ginebra	<i>Cuatro Canciones (La fe del ciego, Todo el mundo me murmura, Ausencias, Dicen que el mundo es redondo), Balada Op. 35</i> de Alfonso Montecino	Mezzosoprano: Jing Juang Pianista: Shun Hansaki Soprano: Priscille Laplace Clarinete: Benoît Trapezaroff Cello: Clémence Tilquin
	2006 (15 de junio)	Sala Isidora Zegers	<i>Prólogo, pregón, el farolero y su novia y La gitana</i> (del ciclo <i>El alba del alhelí</i> ) de Juan Orrego Salas	Soprano: Carmen Sánchez Pianista: Alfredo Saavedra
	2006 (19 de junio)	Sala Isidora Zegers	<i>De profundis</i> (poesía de Federico García Lorca) de Javier Muñoz	Tenor: Daniel Farías Piano: Camila Vaccaro
	2006 (20 de junio)	Sala Isidora Zegers	<i>Canción y madrigal</i> de Alfonso Letelier, <i>Alabanza a la virgen Op. 49</i> de Juan Orrego Salas	Tenor: Daniel Farías Piano: Camila Vaccaro
	2006 (28 de junio)	Instituto Cultural de Providencia	<i>Dame la mano</i> de Federico Heilein, <i>El amor de Luis Advis</i> , <i>Madrigal del peine perdido</i> (del ciclo <i>El alba del alhelí</i> ) de Juan Orrego Salas, <i>Cultivo una rosa blanca</i> de	Soprano: Patricia Vazquez Pianista: Isolé Cruz

<sup>216</sup> Ambas obras con poesía de Gabriela Mistral.

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

			Estela cabezas, <i>Balada</i> de Edgardo cantón, <i>Lass meinen Tränen fließen</i> de Alfonso Leng, <i>Preámbulo y antiprosa</i> de Santiago Vera	
	2006 (3 de julio)	Sala Isidora Zegers	<i>De profundis</i> (poesía de Federico García Lorca) de Javier Muñoz	Tenor: Daniel Farías Piano: Camila Vaccaro
	2006 (4 de julio)	Sala Isidora Zegers	<i>Al puente la golondrina</i> y <i>La flor del candil</i> (del ciclo <i>El alba del alhelí</i> ) de Juan Orrego Salas, <i>Cuando rompa el alba</i> de Guillermo Bascuñán	Soprano: Emily Duke Pianista: Virna Osses
	2006 (4 de septiembre)	Sala Isidora Zegers	<i>A te</i> (poesía de A. Bignotti) de Enrique Soro	Soprano: Marisol González Pianista: Virna Osses
	2006 (8 de septiembre)	Sala Isidora Zegers	<i>El alba del alhelí</i> de Juan Orrego Salas	Soprano: Carmen Sánchez Pianista: Alfredo Saavedra

<b>Vol. 61 n° 207 2007</b>	2006 (6 de octubre)	Sala Isidora Zegers	<i>Recuerdo el mar</i> (poesía de Pablo Neruda) de Cirilo Vila, <i>Poemas en tiempos de guerra</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Fernando García, <i>A dos razones</i> , <i>Engalanada</i> , <i>Los dos soldados</i> y <i>Trío</i> (poesía de Efraín Baquero) de Sergio Ortega, <i>Justicia</i> y <i>Una cuenta que saldar</i> (poesía de Paul Eluard) y <i>No me lo pidan</i> (poesía de Pablo Neruda) de Gustavo Becerra	No especificado
	2006 (23 de noviembre)	Salón de Honor Universidad de Chile	<i>Epigramas mapuches</i> (poesía Helicura Chihuailaf) de Eduardo Cáceres	Contralto: Carmen Luisa Letelier Ensamble

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

				musical Bartók
	2006 (12 de diciembre)	Sala Isidora Zegers	<i>Cuatro apuntes líricos</i> <sup>217</sup> de Fernando García	Soprano: Denise Torres Pianista: Alfredo Saavedra
	2006 (19 de diciembre)	Biblioteca Nacional	<i>El pescador sin dinero</i> (del ciclo <i>El alba del alhelí</i> ) de Juan Orrego Salas	Soprano: Lucía Parot Pianista: sin especificar

<b>Vol. 61 n° 208 2007</b>	2007 (16 de mayo)	Sala Isidora Zegers	<i>Poemas en tiempo de guerra</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Fernando García	Tenor: Daniel Farías Pianista: Leonora Letelier
	2007 (31 de mayo)	Sala Isidora Zegers	<i>El espejo de agua</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Fernando García	Bajo: David Gáes, Pianista: Alfredo Saavedra
	2007 (6 de junio)	Sala Isidora Zegers	<i>Il canto della luna y Storia d'una bimba</i> de Enrique Soro	Soprano: Ingrid Orellana Pianista: Edwin Godoy
	2007 (6 de junio)	Sala Isidora Zegers	<i>Alabanza a la virgen de Juan Orrego Salas, Balada de Edgardo Cantón, La flor del andil y la gitana</i> del ciclo <i>El Alba del Alelhi</i> de Juan Orrego Salas	Sopranos: Carem Canto, Jessica Poblete, Virginia Berríos Pianista: sin especificar
	2007 (19 de junio)	Escuela moderna de música	<i>Madrigal</i> de Alfonso Letelier	Mezzosoprano: Francisca Muñoz Pianista: sin especificar
	2007 (21 de julio)	Escuela moderna de música	<i>Dame la mano</i> (poesía de Gabriela Mistral), <i>Quietud</i> (poesía de Juana Ibarburu) de Federico Heinlein, <i>Balada</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Edgardo Cantón, <i>Madrigal del peine perdido</i> del ciclo <i>El</i>	Soprano: Marisol González Pianista: Virna Osses

<sup>217</sup> Poesía de Vicente Huidobro, César Vallejo, Alberto Pérez y Sonia Luz Carrillo.

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

			<i>Alba del alhelí</i> de Juan Orrego Salas	
<b>Vol. 62 n° 209 2008</b>	2007 (4 de octubre)	Sala Isidora Zegers	<i>Storia d'una bimba</i> de Enrique Soro	Soprano: Ingrid Orellana Pianista: Edwin Godoy
	2007 (22 de noviembre)	Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica	<i>Zum Greiffen Nah</i> , para soprano, flauta, clarinete, guitarra, violoncello y percusión, de Ramón Gorigoitia	Sin especificar
	2007 (6 de diciembre)	Sala Isidora Zegers	<i>Garden Songs</i> Op. 47, de Juan Orrego Salas	Soprano: Sonia Vásquez Flauta: Roberto Cisternas Viola: Mitzy Becerra Arpa: Gabriela Gumucio
	2008 (14 de enero)	Sala Isidora Zegers	<i>Recuerdo el mar</i> y <i>El fugitivo</i> (poesía de Pablo Neruda) Cirilo Vila	Tenor: Daniel Farías Pianista: Pilar Peña
	2008 (5 de marzo)	Teatro Municipal de Santiago	Ópera <i>Viento blanco</i> con libreto de Felipe y Rodrigo Ossandón de Sebastián Errázuriz	Orquesta Filarmónica de Santiago y un grupo de trece solistas nacionales: Maribel Villarroel, Carmen Luisa Letelier, Mauricio Miranda, Juan Pablo Dupré, Sergio Gallardo, Homero Pérez, Pedro Espinoza y Pablo Oyanedel Dirección: José Luis Domínguez
	2008 (entre el 28 de abril y el 16 de diciembre)	Sala de Música Contemporánea del Conservatorio Municipal de	Ópera de barrio <i>Y de pronto la tarde. Seis madrigales escénicos</i> de Andrés Alcalde	No especificado

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

	La Ligua		
2008 (6 de junio)	Instituto Cultural de Providencia	<i>Mapuche soy</i> de Fernando Lecaros, <i>Cielo azul</i> de Federico Longás, <i>Madrigal</i> , de Alfonso Letelier, <i>Dame la mano</i> , de Federico Heinlein, <i>Balada</i> , de Edgardo Cantón, <i>Cueca</i> de Luis Advis, <i>Alma</i> de Ramón Campbell, <i>Mientras baja la nieve</i> de Pedro Humberto Allende y <i>Storia d'una bimba</i> e <i>Il canto della luna</i> de Enrique Soro	Soprano: Patricia Vásquez Pianista: Isolée Cruz
2008 (9 de junio)	Biblioteca Nacional	<i>El alba del alhelí</i> , con textos de Rafael Alberti, <i>Canción tonta</i> y <i>De profundis</i> (poesía de Federico García Lorca) de Fernando García	Sopranos: Carmen Sánchez y Soledad Mayorga Pianista: Alfredo Saavedra y Pilar Peña
2008 (7 de julio)	Biblioteca Nacional	<i>Canciones de Gabriela</i> de Pablo Délano, <i>Tres canciones españolas</i> de Federico Heinlein, <i>El viento en la Isla</i> de Eduardo Cáceres, <i>Canciones sobre textos de Eugenia Echevarría</i> ( <i>Hay amores</i> y <i>Qué significa</i> ), de Francisco Rañilao, <i>Pequeña rosa</i> y <i>El viento es un caballo</i> , de Sergio Ortega	Sopranos: Susan Phillips y Camila García Mezzosoprano: María José Urizarri Pianista: Patricia Castro y Miguel Ángel Castro
2008 (14 de julio)	Biblioteca Nacional	<i>Canciones antiguas</i> de Alfonso Letelier, <i>Sehnsucht</i> , <i>Brouillard</i> , <i>Chant d'automne</i> y <i>Du fragst</i> de Alfonso Leng, <i>Madrigal</i> y <i>Canción</i> Alfonso Letelier, <i>Los fantasmas</i> y <i>Qué significa</i> de Francisco Rañilao, <i>Vida mía</i> y <i>Balada matinal</i> de Federico Heinlein	Sopranos: Vanessa Rojas y Sonia Vásquez :Contralto Carmen Luisa Letelier Pianista: Edwin Stevenson

Vol. 62 nº 210 2008	2008 (6 de junio)	Feria del Libro de Madrid	<i>Ártica</i> , para soprano, oboe, clarinete, percusión y cello, y <i>Automne Régulier</i> , para soprano, oboe, clarinete y cello de Mauricio Córdova	No especificado
	2008	Instituto Italiano de Cultura	<i>Qué significa</i> y <i>Los fantasmas</i> (textos de Eugenia Echevarría), de Francisco Rañilao, <i>Tres canciones antiguas</i> , para de Alfonso Letelier	Sopranos: Sonia Vásquez y Vanessa Rojas Pianista: Edwin Stevenson
	2008 (27 de septiembre)	Instituto Italiano de Cultura	<i>Qué significa</i> y <i>Los fantasmas</i> (textos de Eugenia Echevarría), de Francisco Rañilao, <i>Tres canciones antiguas</i> , para de Alfonso Letelier	Sopranos: Sonia Vásquez y Vanessa Rojas Pianista: Edwin Stevenson
	2008 (21 de noviembre)	Sala Isidora Zegers	<i>Dolor</i> para contralto, fagot, saxo tenor, violín de David Cortés, <i>Das Genie des Herzens</i> (texto de Friedrich Nietzsche), para contralto, flauta, fagot, violín y piano de César Gacitúa, <i>Ecos</i> , para soprano, dos percusionistas y piano Héctor Garcés, <i>A Divine Image</i> (texto de William Blake), para contralto, fagot, saxo tenor, violín y de Edgard Ugarte, <i>Canción monocordia</i> , para contralto, fagot, saxo alto, violín y piano de Vicente Yáñez	Dirección: Pablo Aranda, Andrés Maupoint
	2009 (12 de enero)	Instituto Italiano de Cultura	<i>Tres canciones</i> , para contralto <i>La détresse</i> y <i>Au delà de l'ennui</i> , (poesía de la Comtesse de Noailles), <i>Nocturno</i> , para contralto y cuatro instrumentos de Miguel	Contralto: Carmen Luisa Letelier Clarinete: Cristóbal González Piano: Patricia

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

			Letelier	Castro Cello: Nelson Campos Guitarra: Luis Orlandini
	2009 (12 de enero)	Salón de Honor de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación	<i>El sonido de la memoria</i> <sup>218</sup> para mezzosoprano; <i>Cosas vistas</i> , <i>De crónicas de un forastero</i> y <i>Para canta</i> para tenor, <i>El poeta en el campo</i> y <i>Sentado frente al fuego</i> dúos de mezzosoprano y tenor poesía Jorge Teillier) de Bárbara Osses	Mezzosoprano Elena Pérez, tenor Gonzalo Araya, piano Elizabeth Mendieta

<b>Vol. 63, n° 212 2009</b>	2009 (21 de septiembre)	Biblioteca Nacional	<i>Alma mía</i> , de Alfonso Leng, y <i>Sabelliades para ruiseñor rojo</i> , de Fernando García, <i>Muero</i> , y <i>Sueño de la séptima noche</i> de Patricio Wang, <i>Tres canciones sobre textos de Antonio y Manuel Machado</i> , de Federico Heinlein, <i>Noche en la Isla</i> , de Sergio Ortega, y <i>Alma</i> de Ramón Campbell	Soprano: Soledad Mayorga Piano: Pilar Peña
	2009 (13 de mayo)	Aula magna Universidad de Santiago de Chile	<i>Canciones de Altacopa</i> , para conjunto instrumental y tenor de Gustavo Becerra-Schmidt	Tenor Daniel Farías, Orquesta USACH, dirección David del Pino
	2009 (3 de junio)	Corporación del Patrimonio (Santiago)	<i>Vida mía y Calle sombreada de sauces</i> de Federico Heinlein; <i>El vaso</i> de René Amengual, <i>Madrigal y Suavidades</i> de Alfonso Letelier	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Alfredo Saavedra
	2009 (3 junio)	Universidad Austral de Chile (Valdivia)	<i>Romance</i> , <i>Los secretos de una pastora</i> y <i>Las tumbas violadas</i> de Isidora Zegers	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista:

<sup>218</sup> *La llave, La ventana abierta y Daría todo el oro del mundo*

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

				Ximena Cabello
	2009 (14 de julio)	Instituto Cultural de Providencia	<i>Madrigal y Suavidades</i> , de Alfonso Letelier, <i>Balada Matinal y Vida mía</i> de Federico Heinlein	Contralto Carmen Luisa Letelier, piano Elisa Elsiná
	2009 (14 de julio)	Sala Isidora Zegers	<i>Rosa del mar</i> (poesía de Sara Vial), de Luis Advis, y <i>Balada Matinal</i> (poesía de Manuel Machado), de Federico Heinlein	Soprano: Marisol González Piano: Virna Osses
	2009 (22 de agosto)	Universidad Federico Santa María (Valparaíso)	<i>Cueca y Rin</i> de Luis Advis e <i>India hembra</i> de Guillermo Rifo	Contralto Carmen Luisa Letelier, Ensamble Bartók

<b>Vol. 64 n° 213 2010</b>	2009 (7 de octubre)	Sala Isidora Zegers	<i>Dibujo de enero</i> y <i>El erizo</i> (poesía de Andrés Sabella) de Fernando García	Tenor: Daniel Gómez López Pianista: Edwin Stevenson
------------------------------------	---------------------	---------------------	--	--

<b>Vol. 64 n° 214 2010</b>	2010 (7 de julio)	Sala Isidora Zegers	<i>No hay tiempo que perder</i> (poesía de Vicente Huidobro), <i>Nocturno</i> , <i>Canto que amabas</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Federico Heilein, <i>Cima</i> (poesía de Gabriela Mistral) para voz y piano de Alfonso Leng, <i>La noche en la isla</i> , <i>El monte y el río</i> (poesía de Pablo Neruda) de Sergio Ortega, <i>A te e Il canto de la luna</i> , <i>Storia di una bimba</i> , <i>In souvenir</i> de Enrique Soro	Soprano: Marisol González Tenor: German Greene Pianista: Virna Osses
	2010 (31 de agosto)	Instituto de Música, Universidad Católica	<i>Cinco Lieder</i> para canto y piano: <i>Chant d'automne</i> , <i>Cima</i> (poesía de Gabriela Mistral), <i>Vigilien</i> (poesía de Rainer Rilke); <i>Wehe mir</i> (poesía de Rainer	Contralto: Carmen Luisa Letelier Pianista: Patricia Castro



CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

			Rilke); <i>Sehnsucht</i> (poesía de Wolfgang von Goethe) de Alfonso Leng. 3 canciones antiguas de Alfonso Letelier	
2010 (31 de agosto)	Sala Isidora Zegers		<i>Il canto de la luna, Storia di una bimba</i> de Enrique Soro	Soprano: Carla Vilches Pianista: Edwin Godoy
2010 (9 de septiembre)	Instituto de Música, Universidad Católica		<i>Le détachement vivant</i> para voz, piano y arpa de Acario Cotapos	Soprano: Andrea Aguilar Pianista: Paulina Suazo Arpa: María Eugenia Villegas
2009 (10 de septiembre)	Instituto Nacional de Capacitación		<i>Sola</i> , ópera para voces, violines, viola, cello, contrabajo, flautas traversas, piano, guitarras y soporte electrónico de Andrés Alcalde	No especificado
2009 (10 de septiembre)	<i>Deutsche Oper</i> (Berlín)		<i>Cantos al amor y a la muerte</i> (poemas anónimos de la Flauta de Jade) para tenor y cuarteto de cuerdas de Carlos Botto	Tenor: Felipe Rojas Velozo Orquesta de Cámara de la Deutsche Oper
2010 (2, 15 y 16 de mayo, 12 y 26 de abril, 10, 17, 23 y 28 de julio, 3 de agosto)	Casa central Pontificia Universidad Católica, Liceo Daniel Armand Ugón, Colonia Valdense, Colonia, Uruguay. Iglesia Evangélica Valdense, Colonia Valdense, Colonia, Uruguay. Iglesia Católica, La		<i>Cantos ceremoniales para aprendiz de Machi</i> (poesía de Elicura Chihuailaf) para solista, coro femenino, timbales y orquesta de cuerdas de Eduardo Cáceres	Coro Femenino de Cámara y Orquesta de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso Voz y danza: Viviana Morales Dirección: Boris Alvarado Timbales: Camila Sánchez

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

		<p>Paz (C.P.)                  Colonia,                  Uruguay, Casa                  de la Cultura                  de Nueva                  Helvecia,                  Nueva                  Helvecia,                  Colonia,                  Uruguay,                  Iglesia                  Católica de                  Rosario,                  Rosario,                  Colonia,                  Uruguay.                  Hotel de                  Pirlápolis,                  Maldonado,                  Uruguay. Sala                  Fundadores de                  la Biblioteca                  Rodó, Juan                  Lazace,                  Colonia,                  Uruguay.                  Centro de                  Extensión                  CNCA                  [Consejo                  Nacional de la                  Cultura y las                  Artes]                  Valparaíso.                  Universidad                  de Valparaíso,                  Auditorium de                  la Facultad de                  Arquitectura.                  Centre Català,                  Providencia</p>		
<p><b>Vol. 65</b>  <b>n° 215</b>  <b>2011</b></p>	<p>2010 (5 de                  octubre)</p>	<p>Aula Magna                  Universidad                  Austral de                  Chile</p>	<p><i>Un fugitivo irlandés</i>                  (2008) para soprano y                  orquesta, <i>Vocalise</i> para                  soprano y piano, Carlos                  Zamora</p>	<p>Soprano: Cecilia                  Barrientos                  Orquesta de                  Cámara de la                  Universidad                  Austral de Chile                  Pianista:                  Ximena Cabello</p>

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

2010 (9 de octubre)	Aula de la Universidad de Lund, Suecia	<i>El viento en la isla</i> de Eduardo Cáceres	Soprano: Rocío Olalde Pianista: Tania Naranjo-Golborne
2010 (12 de octubre)	<i>Fürstensaal</i> , Escuela Superior de Música Franz Liszt, Weimar	<i>Winnipeg</i> (2010) para mezzosoprano y octeto instrumental de Ramón Gorigoitia	Soprano: Carolina Krogius Ensamble Iberoamericano Dirección: Joan Pagès Valls
2010 (13 de octubre)	Biblioteca Nacional	<i>Canciones</i> II y III de la serie de tres (1981-1982) para clarinete, piano y contralto de Miguel Letelier	Contralto: Carmen Luisa Letelier Clarinete: Rodrigo Matamala Pianista: Patricia Castro
2010 (13 de octubre)	Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso	<i>Lonquén</i> para soprano y conjunto de Sergio Ortega	Soprano: Maysa López Orquesta Andina Dirección: Félix Cárdenas
2010 (10 de noviembre)	Auditorio GAM	<i>Retorna para siempre</i> Matías Catrileo Quezada <sup>219</sup> para mezzosoprano, flauta, violín, cello y piano de Rafael Díaz	Mezzosoprano: Nancy Gómez Dirección: Pablo Aranda Taller de Música Contemporánea
2010 (13 de noviembre)	Teatro Municipal de Santiago	<i>Mi corazón se muere de vivir</i> para voz femenina, corno, vibráfono y piano de Gabriel Gálvez Silva	Soprano: Vanessa Medo Corno: Camilo Leal Pianistas: Julio Torres y Cristián Ramos
2010 (13 de noviembre)	<i>Fürstensaal</i> , Escuela Superior de Música Franz Liszt, Weimar	<i>Nace la aurora</i> , Op. 50 (poesía de Pablo Neruda) para voz y cuarteto de cuerdas de Fernando García	Soprano: Natasha López Ensamble Iberoamericano Dirección: Joan Pagès Valls
2010 (17 de noviembre)	Iglesia San Francisco,	<i>Cantos al amor y la muerte</i> para orquesta de	Tenor: Iván Rodríguez

<sup>219</sup> 1. *Canción de cuna*, 2. *El ángel de la iluminación*, 3. *Canción de cuna*, 4. *El ángel comunero*, 5. *Canción del regreso*, 6. *El ángel de Temuco*, 7. *El ángel de Vilcún*, 8. *El ángel del olvido*

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

		Santiago	cuerdas y tenor de Carlos Botto	Orquesta de Cámara de Chile Dirección: Juan Pablo Izquierdo
2010 (17, 18, 19 y 20 de noviembre)	Iglesia San Francisco, Santiago. Iglesia María Madre de Misericordia, Santiago, Iglesia San Ignacio, Santiago. Universidad Federico Santa María, Valparaíso		<i>Canciones castellanas</i> Op. 20 (1948) para voz y conjunto instrumental de Juan Orrego Salas	Soprano: Nora Miranda Orquesta de Cámara de Chile Dirección: Juan Pablo Izquierdo
2010 (2 de diciembre)	Centro GAM, Santiago		<i>Caminata en el bosque...</i> (poesía de Elicura Chihuailaf) para mezzosoprano, saxofón, percusión, piano, contrabajo de Sergio Nuñez, <i>Pido venganza por el valiente!!</i> (poesía de Francisco Pezoa) para tenor, fagot, saxofón, percusión, piano, contrabajo de René Silva Ponce	Tenor: César Sepúlveda Mezzosoprano: Vanessa Rojas Saxofón: Isaías Zamorano Fagot: Jorge Espinoza Percusión: Nicolás Moreno Contrabajo: Carlos Arenas Pianista: Joy Smith Dirección: René Silva
2010 (10 de diciembre)	Aula Magna de la Universidad de Oldenburgo		<i>Wenn ich einmal nicht schlafen kann</i> para canto y piano, <i>Agua dormida</i> (1971) para soprano y piano de Gustavo Becerra	No especificado
2011 (10 de enero)	Teatro Municipal de Santiago		<i>Busco una estirpe nueva</i> para soprano y orquesta de cuerdas de Sebastián Errázuriz	Soprano: Patricia Cifuentes Orquesta Filarmónica de Santiago Dirección: Rani Calderón
2011 (12 enero)	Sala Isidora Zegers		<i>Free Will is a Sweet Illusion</i> para soprano,	Soprano: Camila García

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

			percusión, piano y contrabajo de Andrés Abarzúa	Percusión: Leonardo Mandujano Pianista: Daniela Saavedra Contrabajo: Camilo Gaete
2011 (7 de febrero)	Teatro del Lago, Semanas Musicales de Frutillar. Temuco		Ópera <i>Tirana Rit</i> de Gustavo Barrientos	Solistas: Carolina Muñoz, Arturo Jiménez de Santiago y Carlos Campos de Puerto Montt Coro de la Ponticia Universidad Católica Coro de la Universidad de Los Lagos Bailarines de la compañía "Danzahora" y 4 actores de la Agrupación de Actores, todos de Puerto Montt
2011 (10, y 13 de mayo)	Universidad de Tula, Tula, Rusia. Sala de Conciertos, Universidad de Saoksky, Saoksky, Rusia. Teatro <i>Moulin D'Ande</i> Centro Cultural <i>Moulin D'Ande, Normandie</i> , Francia		<i>Espiral</i> (poesía de Alicia Morel), <i>Me tuviste</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Pablo Délano	Soprano: Ana Álvarez Kemp Guitarra clásica: Patricio Henríquez Ulloa
2011 (8 de junio)	Sala Isidora Zegers		<i>Sabelliades a Ruiseñor Rojo</i> (poesía de Andrés Sabella), <i>El espejo de agua</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Fernando	Soprano: Cecilia Barrientos Bajo: David Gaez Pianista: David

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

			García	Inzunza Universidad de Chile
	2011 (10 de agosto)	Sala Isidora Zegers	<i>Tres canciones (A las nubes, Cuando baja la nieve, El surtidor)</i> de Pedro Humberto Allende	Soprano: Yeanethe Munzenmayer Pianista: David Inzunza

<b>Vol. 66 n° 217 2012</b>	2011 (8 de octubre)	Concerts Chez Moi, Villa Gaudalet, París	<i>Cantos del Capitán</i> (poesía de Pablo Neruda) de Sergio Ortega	Soprano: Sophie Geoffroy-Dechaume Pianista: María Paz Santibáñez
	2011 (7, 11 y 27 de octubre)	Teatro Municipal de Viña del Mar, Universidad Técnica Federico Santa María, Valparaíso, Gran Templo de la Gran Logia de Chile, Santiago	<i>Epigramas mapuches</i> para contralto, clarinete, violín, violoncello y piano de Eduardo Cáceres	Contralto; Carmen Luisa Letelier Ensamble musical Bartók
	2011 (22 de octubre y 17 de noviembre)	Auditorio Palacio Cousiño, Valparaíso. Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM)	<i>Antes de morir</i> para flauta dulce, guitarra, soprano y actriz de Sebastián de Larraechea	Soprano: Cecilia Barrientos Flauta dulce: Paola Muñoz Guitarra: Diego Castro Actriz: Loreto Calderón Escenografía: Victoria Jolly Dirección: Sebastián Larraechea
	2011 (26 de octubre)	Sala Isidora Zegers	<i>Eudora</i> de José Manuel Gatica	Mezzosoprano: Claudia Godoy Pianista: Jorge Pepi-Alos
	2011 (28 y 29 de octubre)	Sala Isidora Zegers	<i>Sonetos de la muerte</i> (poesía de Gabriela Mistral) para voz femenina y orquesta de Alfonso Letelier	Soprano: Carolina Muñoz Orquesta Sinfónica de Chile Dirección:

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

				Tobías Volkman
2011 (4 de noviembre)	Teatro Antonio Varas	Ópera de cámara en un acto <i>La sugestión</i> (1959), libreto de Cipriano Rivas música de Pablo Garrido	Soprano: Yeanethe Münzenmayer Barítono: Eduardo Jahnke, Regie y producción: Hanns Stein Escenografía: Gerardo Wistuba Vestuario: Germán Droghetti	
2011 (17 de noviembre)	Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM)	<i>En el silencio de la baja tarde</i> (texto del compositor) <sup>220</sup> para mezzo soprano, clarinete, violín, viola, cello y piano, de Rafael Díaz	Mezzosoprano: Ana Navarro Violín: Fabián Esparza Viola: Luis Ramírez Cello: Violeta Mura Piano: Esteban Ravanal Dirección: Carlos Valenzuela	
2011 (19 de noviembre)	Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM)	<i>Cinco haiku</i> (1997-2011) para voz femenina, flauta dulce y guitarra de Francisco Silva	Soprano: Cecilia Barrientos Flauta dulce: Paola Muñoz Guitarra: Diego Castro	
2011 (21 de noviembre)	Auditorio del Instituto de Chile	<i>La détresse</i> (poesía de la Comtesse de Noailles) para piano, voz de contralto y clarinete en Si bemol de Miguel Letelier	Contralto: Carmen Luisa Letelier Ensamble musical Bartók	
2011 (21, 26 y 27 de noviembre)	Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), Universidad Técnica	<i>Rosa perfumada entre los astros</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Fernando García	Contralto: Carmen Luisa Letelier Ensamble musical Bartók	

<sup>220</sup> El texto está en castellano y mapudungún (idioma de la etnia mapuche).

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

		Federico Santa María, Valparaíso, Universidad Técnica Federico Santa María, Valparaíso		
	2012 (9 de enero)	Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM)	<i>Para sanarte vine, Me habló el Canelo (Sustain, Tranán, poesía de Elicura Chihuailaf)</i> para contralto, clarinete, violín, cello y piano de René Silva	Ensemble Taller de Música Contemporánea Dirección: Pablo Aranda
	2012 (11 de enero)	Sala Isidora Zegers	<i>Sabellíades a Ruiseñor rojo</i> de Fernando García	Soprano: Claudia Pereira Pianista: David Inzunza
	2012 (11 de enero)	Sala Isidora Zegers	<i>Tres canciones sobre</i> textos de Dogen Zenji de Víctor Ortíz	Soprano: Denise Torres Flauta: Roberto Cisternas Piano: Esteban Ravanal Dirección: Lautaro Mura
	2012 (11 de enero)	Sala Isidora Zegers	<i>Estravagario</i> (poesía de Pablo Neruda) para barítono, flauta, violoncello y piano de Jorge Pepi-Alos	Barítono: Patricio Sabaté Cello: Cristián Gutiérrez Flauta: Guillermo Lavado Pianista: Jorge Pepi-Alos
<b>Vol. 66 n° 218 2012</b>	2012 (13 junio)	Sala Isidora Zegers	<i>Canciones para Inés</i> <sup>221</sup> (poesía Gabriela Mistral), <i>Canciones para Georgeanne</i> <sup>222</sup> (poesía de Hugo Montes) de Darwin Vargas Wallis	Contralto: Carmen Luisa Letelier Piano: Patricia Castro
	2012 (6 de julio)	Centro Nacional de	<i>El viento en la isla</i> de Eduardo Cáceres	Soprano: Rocío Olalde

<sup>221</sup> 1. Balada, 2. Todo es ronda, 3. Gotas de hiel

<sup>222</sup> 1. Invocación, 2. Este pueblo, 3. Crecimiento



CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

		Las Artes, Auditorio Blas Galindo, Ciudad de México		Pianista: Tania Naranjo- Golbone
	2012 (30 de julio)	Sala Isidora Zegers	<i>No era yo</i> (del ciclo <i>Dos canciones</i> , poesía Alicia Morel) de Pablo Délano	Soprano: Yaritza Véliz Pianista: David Inzunza
	2012 (30 de julio)	Sala Isidora Zegers	<i>In souvenir, Il canto de la luna</i> de Enrique Soro	Soprano: Carolina Muñoz Pianista: Alfredo Saavedra
	2012 (10 de agosto)	Biblioteca Nacional	<i>Dame la mano, Meciendo</i> (poesía de Gabriela Mistral), <i>Balada matinal</i> (poesía de Manuel Machado) <i>Tres canciones españolas</i> (1945) ( <i>Los olivos grises, La plaza tiene una torre, La lluvia</i> , poesía de Manuel Machado) de Federico Heinlein, <i>Otoño, Suavidades, Canción, Canción de cuna, La noche</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Alfonso Letelier	Soprano: Ilse Simpfendörfer Mezzosopranos: Fernanda Carter y Ana Navarro Pianistas: Patricia Castro y Alfredo Saavedra
	2012 (17 de agosto)	Escuela de Música <i>Angel Music</i> , Tokio	<i>El amor</i> (poesía de Violeta Parra) versión soprano y guitarra de Luis Advis	Soprano: Ana Álvarez Kemp Guitarra: Patricio Henríquez Ulloa
	2012 (18 de agosto)	Sala Isidora Zegers	<i>Espiral</i> (poesía de Alicia Morel), <i>Me tuviste</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Pablo Délano	Soprano: Ana Álvarez Guitarra: Patricio Henríquez Ulloa
<b>Vol. 67 n° 219 2013</b>	2012 (23 de marzo)	Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM)	Ópera <i>Gloria</i> basada en un libreto de Felipe Ossandón, para cuarteto de cuerdas, cuarteto de vientos, trio de jazz y coro de Sebastián Errázuriz	Sopranos: Constanza Dörr y Claudia Pereira Mezzosoprano: Claudia Godoy Tenor: Pedro Espinoza

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

				<p>Barítono: Patricio Sabaté Dirección de arte: Cristián Reyes Regie: María Izquierdo Coreografías: Francisca Sazié Actores-bailarines: Emilio Edwards y Sebastián de la Cuesta. Cuarteto de cuerdas, cuarteto de vientos, trío de jazz y coro: (sin especificar) Dirección: Sebastián Errázuriz</p>
2012 (10 y 20 de noviembre)	Sala Santo Domingo, Providencia, Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado	<p><i>Sudor y látigo</i> (poesía de Nicolás Guillén) de Gustavo Becerra, <i>El viento en la isla</i> de Eduardo Cáceres, <i>Espiral II</i> y <i>Canción</i> (poesía de Alicia Morel) de Pablo Délano, <i>La carta a Violeta</i> de Federico Heinlein, <i>Yo no quiero enamorarme</i> y <i>Canción de cuna para Martín</i> (poesía del compositor), <i>Oda al aire</i> y <i>Oda a la cebolla</i> (poesía de Pablo Neruda)<sup>223</sup>, <i>Mi, La, Re, Sol, Si</i> (texto de Juan Orrego Salas) de Pedro Núñez Navarrete</p>	<p>Soprano: María Carolina Acuña Guitarra: Tatiana Muñoz</p>	
2012 (28 de noviembre)	Sala Isidora Zegers	<p><i>El surtidor, Mientras baja la nieve</i> de Pedro Humberto Allende</p>	<p>Soprano: Yeanethe Münzenmaier Pianista: David Inzunza</p>	

<sup>223</sup> Odas Elementales.

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

	2012 (22 de octubre)	Auditorio de Minas, Guanajuato, México	<i>Epigramas mapuches</i> de Eduardo Cáceres	Contralto: Carmen Luisa Letelier Ensamble musical Bartók
	2012 (22 de noviembre)	Sala Isidora Zegers	<i>Vida mía</i> (anónimo), <i>Quietud</i> , (poesía de Juana de Ibarbourou), <i>Balada matinal</i> , poesía Manuel Machado), <i>Canciones españolas</i> <sup>224</sup> (anónimos) <i>Canciones antiguas</i> <sup>225</sup> (anónimos) de Alfonso Letelier	Contralto: María Fernanda Carter Mezzosopranos: Ana Navarro y Vanessa Rojas Pianista: Alfredo Saavedra
	2012 (1 de diciembre)	Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM)	<i>Y pa' cantar a porfía</i> , para soprano, piano y guitarrón chileno sobre un texto de Violeta Parra de Ignacio Sierra	Soprano: Nicole Flández Piano y guitarrón: Ignacio Sierra
	2012 (4 de diciembre)	Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM)	<i>Dónde están? y Como si mi corazón tuviera una ventana rota</i> (poesía de Eugenia Echeverría) para soprano, flauta, clarinete, violín, viola, cello y piano de René Silva	Soprano: Camila García Flauta: Paulina Loyola Clarinete: Santiago Bruna Viola: Diana Cáceres Cello: Elías Allende Violín: Máximo Farías Pianista: Patricia Castro Dirección: René Silva
	2012 (6 de diciembre)	Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM)	<i>Fei chang</i> para soprano y flauta sobre un poema de Lao Tsé de Fernando Munizaga	Soprano: Carolina Matus Flauta: Natalia Martorell

<b>Vol. 67 n° 220 2013</b>	2013 (29 de abril)	Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile	<i>Epigramas mapuches</i> de Eduardo Cáceres	Contralto: Carmen Luisa Letelier Ensamble musical Bartók
------------------------------------	--------------------	---	--	---

<sup>224</sup> 1. *Los olivos grises*, 2. *La plaza tiene una torre*, 3. *La lluvia*

<sup>225</sup> 1. *Al alba venid*, 2. *Enemiga le soy*, 3. *Mios fueron*

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

	2013 (8 de mayo)	Sala Isidora Zegers	<i>Canto a Jerusalén</i> (texto antiguo hebreo) para canto, clarinete, cello y piano de Cirilo Vila	Contralto: Carmen Luisa Letelier Ensamble musical Bartók
	2013 (24 de mayo)	Sala Isidora Zegers	<i>Me gustas cuando callas</i> (poesía de Pablo Neruda) René Amengual	Soprano Carolina Muñoz, piano Alfredo Saavedra
	2013 (24 de julio)	Biblioteca Nacional	<i>Tres canciones</i> de Pedro Humberto Allende	Soprano: Yeannethe Münzenmayer Piano: David Inzunza
	2013 (2 de agosto)	Catedral de St. Giles, Edimburgo, Escocia	<i>El viento en la isla</i> (poesía de Pablo Neruda) de Eduardo Cáceres, <i>Sabelliades a Ruiseñor Rojo</i> <sup>226</sup> (poesía de Andrés Sabella) <i>Balada y Miedo</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Hernan Ramírez, <i>Tres pequeñas canciones sobre poemas de Eugenia Echeverría</i> <sup>227</sup> de Francisco Rañilao	Soprano: Camila García Guitarra: no especificado

<b>Vol. 68 n° 221 2014</b>	2013 (12, 15 y 23 de octubre)	Goethe Institut, Lima, Perú, Auditorio del Instituto Cultural Peruano-Norteamericano del Cuzco, Perú, Sala Isidora Zegers	<i>Epigramas mapuches</i> de Eduardo Cáceres	Contralto: Carmen Luisa Letelier Ensamble musical Bartók
	2013 (13 de octubre)	Sala Isidora Zegers	<i>Madrigal</i> de Alfonso Letelier	Soprano: Micaela Morales Pianista: David Inzunza

<sup>226</sup> 1. *Dibujo de enero*, 2. *Lengua de erizo*, 3. *Balletto azul marino*

<sup>227</sup> 1. *Hay amores*, 2. *Los fantasmas*, 3. *Qué significa*

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

2013 (17 de octubre)	Centro de Extensión Edificio Cousiño DUOC UC	<i>Caminante</i> <sup>228</sup> para cuarteto de cuerdas, piano y soprano de Rodrigo Silva	Soprano: Natalia Cortes Violín: Felipe Robles e Ingrid Cotton Viola: Javiera Campos Cello: Felipe Piñones Pianista: Danae Méndez Dirección: Rodrigo Silva
2013 (23 de octubre)	Sala Isidora Zegers	<i>Silogística II</i> (textos, misterios de Rapa Nui) de Santiago Vera	Ensamble musical Bartók Dirección: Valenne Georges
2013 (4 de noviembre)	Aula Magna de la Universidad Católica de la Santísima Concepción	<i>La puerta abierta hacia la noche</i> de Ángel Aguilar	Soprano: Annya Pinto Pianista: Sabrina Pérez
2013 (20 de noviembre)	Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM)	<i>Incidir No. 1</i> para soprano, violín y piano de David Núñez	Soprano: Nancy Gómez Violín: David Núñez Pianista: Fernanda Ortega
2013 (21 y 27 de noviembre)	Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), Sala Isidora Zegers	<i>Tres canciones sobre textos de Dogen Zenji</i> para soprano y ensamble de Víctor Ortiz	Soprano: Carolina Grammelstorff Ensamble Compañía de Música Contemporánea, Universidad de Chile Dirección: Carlos Valenzuela Ramos
2013 (8 de diciembre)	<i>Metronomen</i> , Copenhague, Dinamarca	<i>Cuatro apuntes líricos</i> <sup>229</sup> (poesía de Alberto Pérez y Sonia Luz Carrillo) de	Mezzosoprano: Yolanda Méndez Pianista: Valeria

<sup>228</sup> 1. Miedo, 2. Volar, 3. Derrumbame, 4. Alma, 5. Sueño, 6. Libertad

<sup>229</sup> 1. Me he pasado todo el día..., 2. Seré...

			Fernando García	Zanini
	2013 (12 de diciembre)	Biblioteca Nacional	<i>Canciones para una muñeca blanca</i> <sup>230</sup> de Tomás Brantmayer, <i>Cantar de los cantares</i> para soprano, tenor y piano (basada en el <i>Cantar de los cantares</i> de Salomón) de Esteban Vargas	Soprano: Nicole Flández, Mezzosoprano: Gabriela Gómez Tenor: Francisco Huerta Pianista: María Josefa Silva
	2013 (4 de diciembre)	Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM)	<i>Ecos en la memoria</i> para soprano y cuarteto de guitarras de Sergio Núñez	Soprano: Alysin Rosales Ensamble de guitarras de Chile: Carla García, Diego Cruz, Patricio Araya y Eugenio González
	2013 (18 de diciembre)	Club de la Unión, La Paz, Bolivia	<i>Cultivo una rosa blanca</i> (poesía de José Martí) de Estela Cabezas, <i>Balada matinal</i> (poesía de Manuel Machado) de Federico Heilein	Soprano: Ilse Simferdorfer Pianista: Karina Glasinovic
	2014 (4 de enero)	Sala Isidora Zegers	<i>El espejo de agua</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Fernando García	Barítono: Ismael Latrach Pianista: David Inzunza
	2014 (16 de enero)	Sala Isidora Zegers	<i>Fragmentos líricos</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Fernando García	Soprano: Camila García Piano: Svetlana Kotova

<b>Vol. 69 n° 223 2015</b>	2014 (14 de octubre)	Centro de Extensión Edificio Cousiño DUOC UC, Valparaíso	<i>El canto de Teresa</i> <sup>231</sup> (obra basada en la vida de Teresa Wilms Montt) para soprano, clarinete, violonchelo, violín, contrabajo, piano, acordeón, bailarina y relatora de Mariela Sánchez	Soprano: Carolina Araya Clarinete: Claudia Peñailillo Cello: Catalina González Violín: Denisse Garrido Contrabajo: Keila Olate
------------------------------------	----------------------	--	--	--

<sup>230</sup> *Preludio. Mantis*, 1. *Canción de los niños que se aman*, 2. *La casa borrada*; 3. *La noche de San Juan*, 4. *El amor*, 5. *Canción de la mantis*

<sup>231</sup> Teresa Wilms Montt (1893-1921) escritora chilena precursora en el país del movimiento feminista. En España publicó *En la Quietud del Mármol* y *Mi destino es errar*.

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

				Pianista: Javiera Benavides Acordeón: Mariela Sánchez Bailarina: Francisca Silva Relatora: Pamela Bahamondes
2014 (22 de octubre)	Biblioteca Nacional	<i>Los cantos del capitán</i> (poesía de Pablo Neruda) de Sergio Ortega	Soprano: Sophie Geoffroy-Dechaume Pianista: Daniel Gardiole	
2014 (25 de octubre)	Auditorio Citerior de la Gran Logia de Chile	<i>Dame la mano</i> (poesía de Gabriela Mistral) de Alfonso Letelier	Ensamble musical Bartók Dirección: Valenne George	
2014 (10 de noviembre)	Biblioteca Nacional	<i>El alba del alhelí</i> , Op. 29 <sup>232</sup> ) de Juan Orrego Salas	Soprano: Doris Silva Pianista: Pablo Terraza	
2014 (12 de noviembre)	Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM)	<i>Esas olas glicinas</i> (poesía de Yamabe no Akahito) para soprano, flauta, piano, violín y violonchelo, texto de de Nicolà Kliwadenko	Taller de Música Contemporánea UC Dirección: Pablo Aranda	
2014 (16 de noviembre)	Gimnasio Escuela Luis Uribe, Castro, Chiloé	<i>Cantata por las ánimas del Baker</i> (2011) para soprano, cuarteto de guitarras y violín y cello de René Silva	Soprano: Camila García Guitarras: Gonzalo López, Felipe Zelada, Alex Panes y Jorge Cárcamo Cello: Máximo Farías	
2014 (24 de noviembre)	Academia Chilena de Bellas Artes, Salón de Honor	<i>La doncella y la muerte</i> para voz, clarinete, violín, violonchelo y piano de Renán Cortés, <i>Elástica</i> para voz, clarinete, violín, violonchelo y piano de Mauro Esparza, <i>Lengua de sol</i> (para voz,	Soprano: Carolina Muñoz Ensamble musical Bartók	

<sup>232</sup> 1. Prólogo, 2. La novia, 3. El pregón, 4. La flor del Candil, 5. La gitana, 6. El pescador sin dinero, 7. El madrigal del peine perdido, 8. El farolero y su novia, 9. Al puente de la golondrina, 10. Castilla tiene castillos

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

			clarinete, violín, violonchelo y piano de Patricio Gutiérrez: <i>Cantos de otoño</i> para voz, clarinete, violín, violonchelo y piano de Rodrigo Herrera, <i>Tánur</i> para voz, clarinete, violín, violonchelo y piano de Gabriel Kauer	
	2015 (7 de enero)	Sala Isidora Zegers	<i>Camino y Casa</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Cecilia Margaño	Soprano: Ángela Lemus Pianista: Cecilia Margaño
	2015 (14 enero)	Sala Isidora Zegers	<i>Canciones humanas</i> para barítono, viola y piano de René Silva	Barítono: Juan Contreras Viola: Carola Fredes Pianista: Julio Torres
	2015 (9 de marzo)	Biblioteca Nacional	<i>Camino y Casa</i> (poesía de Vicente Huidobro) de Cecilia Margaño	Soprano: Ángela Lemus Pianista: Cecilia Margaño

<b>Vol. 69 n° 224 2015</b>	2015 (25 y 26 de abril)	Teatro Universidad de Chile	<i>La noche de cristal</i> , Op. 50 (1961), Sinfonía para tenor, coro masculino y orquesta León Schidlowsky	Camerata Vocal de la Universidad de Chile Orquesta Sinfónica de Chile Dirección: Juan Pablo Izquierdo
	2015 (25 y 26 de abril)	Teatro Universidad de Chile	<i>La noche de cristal</i> , Op. 50 (1961), Sinfonía para tenor, coro masculino y orquesta León Schidlowsky	Camerata Vocal de la Universidad de Chile Orquesta Sinfónica de Chile Dirección: Juan Pablo Izquierdo
	2015 (27 de abril)	Biblioteca Nacional	<i>La piedra de la viuda</i> para voz, contrabajo y guitarra, <i>Desde las cenizas</i> para voz, contrabajo y guitarra de Rodrigo Maripangui, <i>Tres Anti poemas anti</i>	Contrabajo: Carlos Saavedra Guitarra: Javier Rojas Voz: Rodrigo Maripangui Soprano:



CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

			<i>musicalizados</i> (anti poemas de Nicanor Parra) para soprano, guitarra, cello, acordeón, violín y <i>Ni una sola más</i> para soprano, flauta, clarinete, guitarra, violín, violonchelo, piano de Manuel Segura	Cynthia Lemarie Guitarra: Alex Panes Cello: Francisco Martínez Acordeón: Joaquín Muñoz Violín: Ailinne San Martín
2015 (12 de mayo)	Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM)		<i>Canción de Pablo Déloro</i>	Soprano: Yaritza Véliz Pianista: David Inzunza
2015 (20 de mayo)	Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM)		<i>La flor del candil y La gitana</i> (del ciclo <i>El alba del alhelí</i> , Op. 29) de Juan Orrego Salas	Soprano: Yaritza Véliz Pianista: David Inzunza
2015 (12, 16, 18, 19, 21, 22 y 26 de mayo, 15 de junio)	Universidad de Beijing, Amanecer Concert Hall, China <i>World Culture Open Korea</i> (WCO), Seúl, Corea del Sur, Fundación Coreana, King College de Londres, Inglaterra, Cambridge, Wolfson College, Lee Hall, Inglaterra, Hotel Gran Meliá Don Pepe de Marbella, Málaga España, Salón de Honor del Instituto de		<i>Epigramas mapuches</i> de Eduardo Cáceres, <i>Silogistika II</i> , <i>Misterios de Rapa Nui</i> <sup>233</sup> (textos tradicionales Rapa Nui) de Santiago Vera	Soprano: Carolina Muñoz Ensamble Bartók

<sup>233</sup> Riu 1: *E te ua matabai*; Riu 2: *Nigharu Te Ariki*; Riu 3: *Tangi*

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

	Chile, Santiago		
2015 (8 de junio)	Sala Marcel Landowsky del Conservatoire à Rayonnement Régional de París	<i>Diásporas</i> (poesía de Vicente Huidobro) para piano, barítono, orquesta de cuerdas y timbales de Mauricio Arenas, <i>Desierto</i> (poesía de Gabriela Mistral) para barítono y orquesta de cuerdas de Patricio Wang	Barítono: Cristián Senn Pianista: Aline Piboule Orquesta de cuerdas <i>Des Arts Sonant</i> Dirección: Boris Alvarado
2015 (8 de junio)	Biblioteca Nacional	<i>Sayeda</i> (Arias <i>Ishak de Mosul</i> , <i>Aria de Sayeda</i> , <i>Aria del mendigo cantor</i> ) de Próspero Bisquertt, Ópera <i>Velleda</i> ( <i>Canción del joven pescador</i> , <i>Aria de Velleda</i> ) (1898) libreto y música de Raoul Hügel, Ópera <i>María</i> ( <i>Aria de María</i> ) (1903), ópera inconclusa, libreto de Luis y Alejandro Rodríguez Gamboa y música de Alfonso Leng, Ópera <i>Lautaro</i> . Primer acto (1901) libreto del compositor y de Fulvio Fulgonio de Eleodoro Ortiz de Zárate, Ópera <i>Ardid de amor</i> (1951), libreto de Lautaro Silva, (fragmento) de Roberto Puelma	Alex Valencia ( <i>Aria Ishak de Mosul</i> ) Soledad Mayorga ( <i>Aria de Sayeda</i> ) Nicolás Suazo ( <i>Aria del mendigo cantor</i> ) Pianista: Yudalys Perdomo Mauricio Arriagada ( <i>Canción del joven pescador</i> ) Marisol Caparotta ( <i>Aria de Velleda</i> ) Belem Abraham ( <i>Aria de María</i> ) Sebastián Ferrada (Lautaro) Soledad Mayorga (Guacolda) William Camus (Pedro de Valdivia) Nicolás Suazo (Catiray) Rodrigo Navarrete (Ayamanque) Pianista: Yudalys Perdomo

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

				Dirección: Gonzalo Cuadra
2015. 4, 5 y 6 de septiembre	Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM)	Ópera <i>La isla de los peces</i> <sup>234</sup> de Guillermo Eisner	Mezzosoprano: Evelyn Ramírez Coro de Cámara de la Universidad Alberto Hurtado (UAH) Libreto y régie: Carla Romero Dirección: Paula Torres	
2015. 30 y 31 de octubre	Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM)	Ópera <i>Allende a Salvador (2013)</i> <sup>235</sup> , para soprano, mezzosoprano, tenor, barítono actor-narrador, quinteto de cuerdas, flauta travesa en Do y en Sol, guitarra acústica y electrónica, piano, amplificación, bases pregrabadas y multimedia, texto basado en carta y discursos de Salvador Allende, con citas originales y testimonios de Rafael Díaz	Narrador: Edmundo Benitos (Salvador Allende) Barítono: Rodrigo Quinteros (Salvador Allende) Soprano: Pamela Flores (Tencha Bussi de Allende) Mezzosoprano: Ana Navarro (Beatriz Allende) Contralto: Melisa Arriagada (Amanda) Tenor: Gonzalo Cuadra (Cardenal Silva Henríquez) Alejandro Lavanderos (vocero Secretario	

<sup>234</sup> Secciones: 1. *Preludio*, 2. *La noche veneciana*, 3. *A descansar*, 4. *Los pájaros cantan*, 5. *La madre y su hijo*, 6. *Desvelo*, 7. *Quiebre*, 8. *Minuto cero*, 9. *Crónica de salvación*, 10. *La rabia*, 11. *La madre*, 12. *Pasar la pena*, 13. *El sueño de la madre*. Ópera de cámara inspirada en el tsunami ocurrido en la Isla Orrego en Constitución (Chile).

<sup>235</sup> Encargo de la Asociación de Chilenos Nacidos en el Exilio en Londres para conmemorar los cuarenta años de la muerte del presidente Salvador Allende.

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

				<p>General de la Presidencia)  Gonzalo Venegas (Patricio Aylwin)  Violín I: Cristián González  Violín II: Fabiola Paulsen  Viola: Melisa Collao  Cello: Francisco Palacios  Contrabajo: Egon Hoffmann  Guitarra acústica y electroacústica: Darío Fuentes  Flauta travesera en Do y en Sol: Alejandro Lavanderos  Pianista: Jonathan Layala  Sonido: Alfonso Pérez  Iluminación: Marcelo Parada  Multimedia: Lorena Pérez  Registro fílmico: Rodrigo del Torre  Director musical: Gonzalo Venegas  Música, guion y dramaturgia: Rafael Díaz</p>
--	--	--	--	---

<b>Vol. 70 n° 225</b>	2015 (7 de	Salón de Honor, Casa	<i>Tres canciones</i> <sup>236</sup> (poesía de Pablo	Soprano: Millaray
---------------------------	------------	----------------------	--	-------------------

<sup>236</sup> *Poema dos, Poema tres, Poema nueve.* Del libro *Veinte poemas de amor y un canción desesperada*

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

2016	octubre)	Central, Universidad de Chile	Neruda) de Jorge Martínez	González Pianista: Patricia Castro
	2015 (17 de octubre)	Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV)	<i>Tres Anti poemas anti musicalizados</i> (anti poemas de Nicanor Parra) para soprano, guitarra, acordeón, violín y cello de Joaquín Muñoz	Soprano: Cynthia Lemarie Guitarra: Álex Panes Acordeón: Joaquín Muñoz Violín: Ailinne San Martín Cello: Francisco Martínez
	2015 (23 de octubre)	Sala Fundación Telefónica	<i>Silogistika II</i> (Misterios de Isla de Pascua: Riu 1, <i>E te ua matabai</i> ; Riu 2, <i>Ngaru Te riki</i> ; Riu 3, <i>Tangi</i> ) de Santiago Vera	Soprano: Carolina Muñoz Ensemble musical Bartók
	2015 (5 de noviembre)	Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM)	<i>El desvarío del apuntador</i> para soprano, flauta, clarinete, piano violín, cello, marimba de Pablo Aranda	Taller de Música Contemporánea Dirección: Pablo Aranda
	2015 (7 de noviembre)	Centro Cultural Gabriela Mistral	<i>Sino solo tu pecado</i> (texto basado en una décima popular del canto a lo poeta) para soprano, flauta, clarinete, piano, violín y cello, de Ignacio Veillón	Ensamble Contemporáneo UC Dirección: Aliocha Solovera
	2015 (18 de noviembre)	Salón de Honor, Casa Central, Universidad de Chile	<i>Il Canto della Luna, In Souvenir</i> de Enrique Soro	Soprano: Carolina Muñoz Pianista: Alfredo Saavedra
	2015 (22, 24 y 25 de noviembre, 11, 12 y 13 de diciembre)	Teatro Municipal de Santiago	<i>Papelucho en la ópera</i> , <sup>237</sup> ópera inspirada en el célebre personaje creado por Marcela Paz con libreto de María Izquierdo y música de Sebastián Errázuriz	Soprano: Valentina Paz González (Papelucho) Mezzosoprano: Claudia Godoy (Marcela Paz) Pedro Espinoza Tenor: (papá y

<sup>237</sup> Obra encargada por el Teatro Municipal de Santiago para la Temporada Pequeño Municipal 2015.

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

				<p>Padre Rector)  Soprano:  Andrea  Betancourt  (Urquieta y  Madre)  Mezzosoprano:  Florencia  Romero  (Principito y  niño internado)  Soprano: Javiera  Saavedra (Alicia  y niño  internado)  Soprano: Camila  García  (Domitila y niño  internado)  Soprano: Tabita  Martínez  (Gómez)  Bailarina:  Teresa Prieto  (mujer pobre)  Coro femenino:  Denise Torre,  Cynthia Le  Marie, Pilar  Garrido, Fanny  Leyton, Micaela  Morales  (compañeros de  internado)  Ensamble Music  Actual: Daniela  Ribera (violín I),  Mónica  Betancourt  (violín II), Sara  Masrín (viola),  Juan Ángel  Muñoz  (violonchelo),  Marcela Bianchi  (flauta), Pascal  Montenegro  (oboe), Kathya  Galleguillos  (clarinete),</p>
--	--	--	--	--

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

				Alejandra Vera (fagot), Sebastián Duplaquet (guitarra), César Vilca (percusión), Tomás Moreno (percusión), Daniel Bertin (contrabajo) Dirección: Sebastián Errázuriz
2015 (2, 10 y 11 de diciembre)	Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), Club Central Masónico, Valparaíso, Espacio Matta, Santiago	<i>Añañucas y vertientes</i> para flauta, clarinete, voz, piano, violín, cello de Camilo Cárdenas	Soprano: Carolina Muñoz Flauta: Franco Inostroza Clarinete: Santiago Bruna Violín: Fabián Esparza Cello: Isidora O'Rayan Dirección: Gonzalo Ortiz, Iván Toledo	
2015 (2,10 y 11 de diciembre)	Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), Club Central Masónico, Valparaíso, Espacio Matta, Santiago	<i>Tres canciones de amor</i> para soprano y ensamble de Lautaro Reinao, <i>Serás ausencia</i> para soprano y ensamble de Manuel Segura, <i>¿Dónde están?</i> para flauta, clarinete, voz, piano, violín, viola, cello de René Silva	Soprano: Carolina Muñoz Copiuensamble Dirección: Sebastián Ramírez	
2015 (4 de diciembre)	Teatro Municipal de Antofagasta	<i>Vocalise Arcoiris de Luna</i> para gran orquesta de cuerdas, arpa y soprano ligera de Francisco Mendoza	Soprano: Constanza Biagini Frigerio Orquesta Sinfónica de Antofagasta (OSA) Dirección: Christian Baeza	
2015 (12 de diciembre)	Aula Magna Universidad del Bío-Bío,	<i>Monólogo para soprano</i> de Sergio Núñez	Soprano: Victoria Sanhueza	

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

	Concepción		
2015 (15 de diciembre)	Biblioteca Nacional	<i>Sangre cristal</i> para soprano y piano de Manuel Segura	Soprano: Katherine Arriola Pianista: Yudalys Perdomo
2016 (6 de enero)	Asociación Cristiana de Jóvenes, Santiago (YMCA)	<i>Espirales</i> de Pablo Délano, <i>Balada matinal</i> de Federico Heilein, <i>Canción de cuna</i> de Alfonso Letelier, <i>Storia d'una bimba</i> de Enrique Soro, <i>Planté una mata de rosa</i> y <i>Voz sois la estrella más linda</i> de Jorge Urrutia Blondel	Soprano: Gabriela Dossow Tenor: Francisco Huerta Pianista: Patricia Castro
2016 (6 de enero)	Salón de Honor, Casa Central, Universidad de Chile	<i>Il Canto della Luna, In Souvenir</i> de Enrique Soro	Soprano: Carolina Muñoz Pianista: Alfredo Saavedra
2016 (13 de enero)	Salón de Honor, Casa Central, Universidad de Chile	<i>Alguien iba a nacer</i> para arpa y voz de Ignacio Escobar	Soprano: Ana Navarro Arpa: Manuel Jiménez
2016 (23 de marzo)	Sala Isidora Zegers	<i>La coquette fixée, Les regrets d'une bergère, Les Tombeaux Violés</i> de Isidora Zegers	Mezzosoprano: Claudia Godoy Pianista: Pablo Morales



2.9.2. *Intérpretes de música vocal chilena mencionados en la Revista Musical Chilena entre 1945 y el primer semestre de 2016.*

En las siguientes tablas se han identificado los intérpretes tanto vocales como los pianistas que han interpretado en concierto obras de compositores chilenos y la cantidad de menciones en cada caso. En caso de los cantantes se ha hecho una clasificación respecto de su tesitura<sup>238</sup> y la cantidad menciones en la revista.

**Tabla 19. Sopranos**

Soprano	Cantidad de menciones en la RMCH
Patricia Vásquez	30
Maria Luz Martínez	11
Cecilia Barrientos	10
Marisol González	10
Clara Oyuela	8
Gabriela Lehmann	8
Carolina Muñoz	6
Camila García	6
Nora Miranda	6
Claudia Trujillo	6
Claudia Pereira	5
Sophie Geoffroy Dechaume	5
Viviana Mella	5
Miryam Singer	5
Vanessa Rojas	5
Yeanethe Munzenmayer	5

<sup>238</sup> Rango vocal.

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

Ana Álvarez Kemp	5
Yaritza Véliz	5
Carolina Robleros	4
Ilse Simpdendorfer	4
Claudia González	4
Sonia Vásquez	4
Soledad Mayorga	4
Cynthia Lemarie	3
Olinfa Parada Patricia	3
Blanca Hauser	3
Patricia Cifuentes	3
Ruth González	3
María Carolina Acuña	3
Constanza Dörr	3
Claudia Virgilio	3
Paula Elgueta	3
Carolina Grammelstorf	3
Carmen Sánchez	3
Carolina Araya	3
Rosario Cristi	3
Ángela Lemus	3
Lucía Gana	3
Lila Cerda	2
Helga Engdahl	2
Fedora Alemán	2

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

Matilde Broders	2
Angélica Montes	2
Ahlke Scheffelt	2
Florencia Centurión	2
Luz María De Petris	2
Camila García	2
Andrea Aguilar	2
Nancy Gómez	2
Susan Phillips	2
Carolina Matus	2
Denise Torres	2
Rocío Olalde	2
Ángela Largo	2
Judith Fuentes	1
Adriana Herrera	1
Irma Munita	1
Olga Fariña	1
Elena Finger	1
Elena Ciuffardi	1
Teresa Irrázaval	1
Silvia Soubllette	1
Rayén Quitral	1
Georganne Vial	1
María Elena Guíñez	1
Ivonne Boulanger	1

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

Ida Rojas	1
Zdenka Liberon	1
Teresa Reinoso	1
Mireya Pizarro	1
Margarita Fernández	1
Marisa Lena,	1
Ema Luz Bustos	1
Violaine Soublette	1
Lorna Guzmán	1
Annie Mourat	1
Magdalena Amenábar	1
Patricia Brockman	1
Francesca Ancarola	1
María Teresa Uribe	1
Teresa Domínguez	1
Maureen Marambio	1
Marianne Lund	1
Carmen Barros	1
Claudia Padilla	1
Magdalena Matthey	1
Marcela Maturana	1
María José Brañes	1
Carla Andrade	1
Carolina García	1
Angela Cárdenas	1

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

Patricia Herrera	1
Mariana González Cox	1
Carla Andrade	1
Clara Molina	1
Loreto Pizarro	1
Catherine Cartes	1
Hanny Briceño	1
Priscille Laplace	1
	1
Emily Duke	1
Lucía Parot	1
	1
Rocío Ulloa	1
Elena Pérez	1
	1
Ingrid Orellana	1
	1
Carem Canto	1
	1
Jessica Poblete	1
	1
Virginia Berríos	1
	1
Ingrid Orellana	1
	1
Carla Vilches	1
	1
Rocío Olalde	1
	1
Carolina Krogus	1
	1
Maysa López	1
	1
Vanessa Medo	1
	1
Natasha López	1
	1
Ingrid Orellana	1
	1
Carolina Krogus	1

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

Maysa López	1
Vanessa Medo	1
Micaela Morales	1
Annya Pinto	1
Doris Silva	1
Millaray González	1
Pamela Flores	1
Valentina Paz González	1

**Tabla 20. Mezzosopranos**

<b>Mezzosoprano</b>	<b>Cantidad de menciones RMCH</b>
Ana Navarro	6
Claudia Godoy	4
Inés Pinto	4
Fernanda Carter	3
Siri Garson	3
Georgeanne Vial	2
Evelyn Ramírez	2
Laura Krahn	1
Margarita Letelier Valdés	1
Pérsida Montes	1
Mariselle Martínez	1
Gleysi Lovillo	1
Mariana Ossandón	1
Jing Juang	1
María José Urizarri	1
Nancy Gómez	1
Gabriela Gómez	1
Melisa Arriagada	1

**Tabla 21. Contraltos**

<b>Contralto</b>	<b>Cantidad de menciones en RMCH</b>
Carmen Luisa Letelier	83
Yvonne Hetbo	6
Inés Pinto	4
Mary Ann Font	4
Nuris Olivares	2
Adele Breaux	1
Elba Fuentes	1
Soledad Díaz	1
Pilar Díaz	1
Francisca Muñoz	1
Maribel Villarroel	1

**Tabla 22. Tenores**

<b>Tenor</b>	<b>Cantidad de menciones en RMCH</b>
Daniel Farías	13
Hernuán Würth	11
Hans Stein	7
Jaime Caicompai	3
Abelardo Quinteros	2
Víctor Alarcón	2
Felipe Rojas Veloza	2
Iván Rodríguez	2



CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

César Sepúlveda	1
Jon Otnes	1
Claudio Núñez,	1
Rubén Martínez	1
Enrique Salgado	1
Isaac Verdugo	1
Cristián Dasse	1
José Quilapi	1
Héctor Calderón	1
Gabriel Huaroc	1
Francisco Manalich	1
Leopoldo Pohl	1
Gonzalo Araya	1
Daniel Gómez López	1
German Greene	1
Pedro Espinoza	1
Gonzalo Cuadra	1
Fernando Marchant	1

**Tabla 23. Barítonos**

<b>Barítono</b>	<b>Cantidad de menciones en RMCH</b>
Manuel Cuadros	5
Patricio Sabaté	4
Gerardo Wistuba	3
Leonardo Aguilar	2
Mario Arancibia	1
Emilio Chaigneau	1
Rubén de Lorena	1
Carlos Haiquel	1
Pablo Castro	1
JeanLouis Dumoulin	1
Manuel Domínguez	1
Marcelo Olivari	1
Pablo Oyanedel	1
Nelson Durán	1
Rodrigo Navarrete	1
Igor Concha	1
Gennán Remmele Fischer	1
Homero Pérez	1
Marcelo San Martín	1
Ismael Latrach	1
Juan Contreras	1
Cristián Senn	1
Rodrigo Quinteros	1

**Tabla 24. Bajos**

<b>Bajo</b>	<b>Cantidad de menciones en RMCH</b>
Mateo Palma	1
Patricio Méndez	1
Patricio Álvarez	1
David Gáes	1

**Tabla 25. Pianistas**

<b>Pianista</b>	<b>Cantidad de menciones en RMCH</b>
Elvira Savi	64
Alfredo Saavedra	25
Cirilo Vila	19
David Inzunza	10
Virna Osses	10
Edwin Godoy	9
Patricia Castro	8
Inés Grandela	7
Leonora Letelier	6
Lila Solís	6
Clara Luz Cárdenas	6
Isolée Cruz	4
Ana María Cvitanic	4
Karina Glasinovic	4
Federico Heinlein	4
Rudi Lehmann	4

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

Alfonso Montecino	4
Erika Vóhringer	4
Roberto Bravo	3
Elisa Elsiná	3
Frederick Focke	3
Diego García de Paredes	3
Jaime González	3
Marta Montes	3
Pilar Peña	3
Patricia Rodríguez	3
Maribel Adasme	2
Elba Fuente	2
Galvarino Gallardo	2
Elisabeth Mendieta	2
Tania Naranjo-Golborne	2
Mario Lobos	2
Jorge Pepi-Alos	2
Esteban Ravanal	2
Ruby Ried	2
Carlos Oxley	2
Camila Vaccaro	2
Jorge Astudillo	1
Carola Bravo	1
Felipe Browne	1
Ximena Cabello	1

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

Ramón Campbell	1
Miguel Ángel Castro	1
Luciano Claude	1
Oscar Gacitúa	1
Daniel Gardiole	1
Lucía Gacitúa	1
David Goldstein	1
Shun Hansaki	1
Carla Hübnel	1
David Insulsa	1
Alexandros Jusakos	1
Svetlana Kotova	1
Michael Landau	1
Cristina Lizama	1
Pilar Mira	1
Cecilia Margaño	1
Jorge Marianov	1
Ignacio Moreno	1
Marta Montes	1
Pablo Morales	1
Zita Müller	1
Fernanda Ortega	1
Yudalys Perdomo	1
Pilar Peña	1
Lucía Pereira	1

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

Sabrina Pérez	1
Cristián Ramos	1
Maria Iris Radrigán	1
René reyes	1
Constanza Rosas	1
Silvia Sandoval	1
Ruth Sánchez	1
María Paz Santibáñez	1
Ignacio Sierra	1
Daniela Saavedra	1
Dante Sasmay	1
Christoph Scheffelt	1
François Sikirdji	1
María Josefa Silva	1
Susana Schildowsky	1
Joy Smith	1
Ellen Tanner	1
Pablo Terraza	1
Julio Torres	1
Jacqueline Urízar	1
Eliana Valle	1
María Eugenia Villegas	1
Valeria Zanini	1

2.9.3. Óperas chilenas mencionadas en la Revista Musical Chilena entre 1946 y el primer semestre de 2016

Como se puede apreciar en la siguiente tabla, la ópera nacional no gozaba de demasiada popularidad en el año en que comenzaron a llevarse los registros de la revista, ya que son muchos los títulos que se pueden mencionar antes y después de estas crónicas y que sin embargo, no aparecen mencionadas. Por lo tanto esta recopilación obedece más bien a una estadística de óperas presentadas en circuitos oficiales y subvencionados, quedando fuera las obras de cualquier época que hayan sido presentadas en el circuito alternativo, ya sea por pertenecer a la iniciativa privada o por su relación con iniciativas populares lejanas al acontecer denominado cultural.

Entre el año 1946 1955 se presentaron 3 óperas una de las cuales *Sayeda* Próspero Bisquertt se representó en cuatro años diferentes.<sup>239</sup>



Ilustración 13. Catálogo Centro DAE.

<sup>239</sup> Catálogo Centro DAE (Centro de documentación de las Artes Escénicas). Detalle de la programación de la temporada del Teatro Municipal de Santiago 1929 y 1934.



Ilustración 14. Catálogo Centro DAE (2).

Las restantes fueron Ópera *Mauricio* Carlos Melo Cruz; obra no exenta de polémica porque el lenguaje musical utilizado, a ojos de los entendidos, no tenía la altura de miras de una verdadera obra de arte. Sin embargo, el público al parecer disfrutó del espectáculo, según explica el propio compositor en un artículo en respuesta a la crítica oficial, publicado en el diario *Ilustrado*:<sup>240</sup>

Después de haber escuchado los aplausos entusiastas y sinceros del numeroso público que llenaba totalmente las aposentaduras del Teatro Municipal (...) en el estreno de mi ópera *Mauricio*, he leído las críticas de su rotativo (...) críticas que más bien podrían llamarse diatribas musicales, salpicadas del más malicioso sarcasmo y perversa ironía. (...) Al escribir mi ópera, lo he hecho sinceramente, escribiendo música sencilla y armonías comprensibles y espontáneas, como mi temperamento los exige y lo ha dictado. (...) yo escribo música para el público, que es el que juzga con su sano criterio y es él, el único e inexorable juez imparcial que está lejos de los odios e intrigas del oficio artístico.

<sup>240</sup> Carlos Melo Cruz. Sobre la Ópera *Mauricio*. *El Diario Ilustrado*. *Archivo de Música*. [En línea] [Última consulta: marzo de 2017] Disponible en: <<http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/624/w3-article-329888.html>>.





Ilustración 15. Catálogo Centro DAE (3).

Y *La florista de Lugano* en 1952.<sup>241</sup>



Ilustración 16. Catálogo Centro DAE (4).

<sup>241</sup> Catálogo Centro DAE (Centro de documentación de las Artes Escénicas). Detalle de la programación de la temporada del Teatro Municipal de Santiago 1952. Ilustración 16.

Entre 1955 y 1960 no hay registro de representaciones. Entre 1961 y 1966 una misma ópera *La Sugestión* Pablo Garrido estrenada y revisada para su posterior presentación. Al parecer la revisión resultó exitosa como se puede apreciar en el siguiente comentario aparecido en la sección de *Crónica* de la misma revista.

La ópera de Garrido ha mejorado y se ha clarificado con la revisión a que posteriormente ha sido sometida, de modo que al volver a oírla hallamos, en lo esencial, la ópera fresca y espontánea que escuchamos la primera vez. Sin embargo, en esta última oportunidad, a raíz de la versión mucho más cuidada que la que tuvo en la época del estreno, puede decirse que "La Sugestión" ganó en eficacia dramática y expresiva.<sup>242</sup>

En 1973 sólo se menciona una obra *Ardid de Amor* de Roberto Puelma y *La sugestión* de Pablo Garrido. Luego no se documentan nuevas presentaciones hasta 1994 Opereta *El chivo que no podía estornudar* de Juan Orrego Salas estrenada en Estados Unidos.



Ilustración 17. Temporada Lírica 1972: Ardid de amor.

<sup>242</sup> Comité editorial, Temporada de ópera Municipal 1966, *Revista Musical Chilena*, Vol. 21, No. 99 (1967), p 100-101.

Entre los años 1996 y 1999 se documentan 6 títulos nuevos: *El encontramiento* de Patricio Solovera, Mini ópera *Del diario morir* de Roberto Falabella, *El ahijado de la muerte* de Wilfried Junge, Ópera Electroacústica *Patria de* Mauricio Díaz, *La Cenicienta* de Jorge Peña Hen y *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* de Sergio Ortega.

En el año 2014 se realiza un concierto de arias en que se mencionan títulos que no tenían mención como obra completa: *Lord Byron* de Luis Stefano Giarda, *Voces de Gesta*, de Acario Cotapos, *Lautaro* de Eleodoro Ortiz de Zárate, *El retablo del rey pobre*, *Las Viudas* de Juan Orrego-Salas y *Murales extremeños* de Luis Advis.

En 2005 se repite el título *La Cenicienta* de Jorge Peña Hen pero esta vez como reseña de una presentación en el teatro Malibrán de Venecia. Entre 2008 y 2011 tres títulos nuevos Ópera de barrio *Y de pronto la tarde y Sola* de Andrés Alcalde, *Tirana Rit* Gustavo Barrientos y una reposición, *La Sugestión* Pablo Garrido. En 2013 *Gloria* de Sebastián Errázuriz. En 2015 2 conciertos en los que figuran las arias de Ópera *María*<sup>243</sup> de Alfonso Leng, *Lautaro* de *Ardid de amor*, *La isla de los peces* de Guillermo Eisner. Y un segundo concierto con arias de *Sayeda* Próspero Bisquertt, *Velleda* de Raoul Hügel, *María* la inconclusa ópera de Alfonso Leng, *Lautaro* de Eleodoro Ortiz de Zárate *Ardid de amor* de Roberto Puelma. En el mismo año *La isla de los peces* Guillermo Eisner, *Allende a Salvador* Rafael Díaz y *Papelucho en la ópera* de Sebastián Errázuriz.

Los lenguajes musicales varían dependiendo del año de composición y son evidentemente las más antiguas las más vinculadas a la ópera italiana y en las que difícilmente se puede apreciar diferencia sustancial en cuanto a armonía y ritmo. En años posteriores y por la fuerte vinculación del mundo académico con las vanguardias europeas<sup>244</sup> las composiciones van adquiriendo otro matiz, más cercano a los nuevos lenguajes y, en algunos casos, alguna vinculación con las músicas más populares o del folklore. Ya en el siglo XXI los lenguajes musicales se mezclan con los lenguajes tecnológicos y generan un tipo de obra híbrida que conserva las directrices formales del género pero cuya estética sonora y también dramática cumple con los cánones de la nueva era.

---

<sup>243</sup> Obra inconclusa.

<sup>244</sup> Ver capítulo sobre los orígenes de la música institucionalizada en Chile.

Tabla 26. Programación operística 1946-2015.

Año	Título	Autor	Lugar
1946	Ópera <i>Mauricio</i>	Carlos Melo Cruz	Teatro Municipal de Santiago
1948	Ópera <i>Sayeda</i>	Próspero Bisquertt	Teatro Municipal de Santiago
1952	Ópera <i>La florista de Lugano</i>	Eleodoro Ortiz de Zárate	Teatro Municipal de Santiago
1953	Ópera <i>La Sayeda</i>	Próspero Bisquertt	Teatro Municipal de Santiago
1954	Ópera <i>La Sayeda</i>	Próspero Bisquertt	Teatro Municipal de Santiago
1955	Ópera <i>La Sayeda</i>	Próspero Bisquertt	Teatro Municipal de Santiago
1961	Ópera <i>La Sugestión</i>	Pablo Garrido (libreto de Cipriano Rivas Cherif)	Teatro Municipal de Santiago
1966	Ópera <i>La Sugestión</i>	Pablo Garrido	Teatro Municipal de Santiago
1972	Ópera <i>Ardid de Amor</i>	Roberto Puelma	Teatro Municipal de Santiago
1972	Ópera <i>La sugestión</i>	Pablo Garrido	Teatro Municipal de Santiago
1994	Opereta <i>The Goat who couldn't sneeze (La cabra que no podía estornudar)</i> basada en el cuento tradicional	Juan Orrego Salas	John Waldron Arts Center, Bloomington, Indiana.

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

	mexicano <i>La cabra Benedicta</i>		
1996	Ópera <i>El encuentramiento</i>	Patricio Solovera (libreto de Juan Radrigán)	Centro de eventos OZ de Santiago
1997	1997 Mini ópera <i>Del diario morir</i> <sup>245</sup>	Roberto Falabella	Sin especificar
1997	Ópera <i>El ahijado de la muerte</i> basada en un cuento de los hermanos Grimm	Wilfried Junge (libreto de Jaime Fernández)	Teatro Concepción Chile
1998	Ópera Electroacústica <i>Patria</i>	Mauricio Díaz (libreto de Alfonso Escobedo)	Centro Cultural Estación Mapocho
1998	Ópera <i>La Cenicienta</i>	Jorge Peña Hen	Sala Domeyko Universidad de La Serena
1999	Ópera <i>Fulgor y muerte de Joaquín Murieta</i>	Sergio Ortega(Texto de Pablo Neruda)	Teatro Municipal de Santiago
2001	Ópera electrónica <i>Arequipa</i>	Mauricio Díaz (texto de Alfonso Escobedo)	Teatro Oriente (Santiago)
2003	Ópera <i>Fulgor y muerte de Joaquín Murieta</i>	Sergio Ortega(Texto de Pablo Neruda)	Teatro Municipal de Santiago
2004	Aria <i>Tú Carolina</i> , del 1er acto de la ópera <i>Lord Byron</i>	Varios autores	Biblioteca Nacional (Sala América)

<sup>245</sup> Mini ópera para dos voces masculinas y percusión.

	<p>de Luis Stefano  Giarda, aria <i>Nocte  inefabile</i> de la  ópera <i>Mauricio</i>  de Carlos Mela  Cruz, <i>Solo de  Ginebra</i>, de la 1ª  escena de la obra  <i>Voces de Gesta</i>,  de Acario  Cotapos, aria  Gloria a España,  final del primer  acto de la ópera  <i>Lautaro</i> de  Eleodoro Ortiz de  Zárate, <i>Yo soy  como el agua  clara</i> de <i>Ardid de  amor</i> de Roberto  Puelma, <i>Voz de la  aurora</i> de la  ópera <i>El retablo  del rey pobre</i> y  <i>Voz de Gracia</i> de  <i>Las Viudas</i> de  Juan Orrego-  Salas, <i>La  barcarola</i> y <i>Pero  ¡Ay!</i> de la ópera  <i>Fulgor y muerte  de Joaquín  Murieta</i> de Sergio</p>		
--	--	--	--

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

	Ortega, <i>La estrella en el cielo</i> de la cantata <i>Murales extremeños</i> de Luis Advis		
<b>2005</b>	Ópera infantil <i>La Cenicienta</i>	Jorge Peña Hen	Teatro Malibrán de Venecia (Italia)
<b>2008</b>	Ópera de barrio <i>Y de pronto la tarde</i> (Seis madrigales escénicos)	Andrés Alcalde	Sala de Música Contemporánea del Conservatorio Municipal de La Ligua
<b>2009</b>	<i>Sola</i> , ópera para voces, violines, viola, cello, contrabajo, flautas traversas, piano, guitarras y soporte electrónico	Andrés Alcalde	Instituto Nacional de Capacitación (Santiago)
<b>2011</b>	Ópera <i>Tirana Rit</i>	Gustavo Barrientos	Teatro del Lago, Semanas Musicales de Frutillar. Temuco
<b>2011</b>	Ópera <i>La sugestión</i> (1959),	Pablo Garrido (libreto de Cipriano Rivas)	Teatro Antonio Varas (Santiago)
<b>2013</b>	Ópera <i>Gloria</i> para cuarteto de cuerdas, cuarteto de vientos, trio de jazz y coro	Sebastián Errázuriz (libreto de Felipe Ossandón)	Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) Santiago

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

<p><b>2015</b></p>	<p><i>Sayeda</i> (Arias Ishak de Mosul, Aria de Sayeda de Próspero Bisquertt, Aria del mendigo cantor) Ópera <i>Velleda</i> (Canción del joven pescador, Aria de Velleda) (1898) De Raoul Hügel, Ópera <i>María</i> (ópera inconclusa ) (Aria de María) (1903), Alfonso Leng (Libreto de Luis y Alejandro Rodríguez Gamboa) Ópera <i>Lautaro de</i> Eleodoro Ortiz de Zárate (libreto de Fulvio Fulgonio) Primer acto (1901) Ópera <i>Ardid de</i> <i>amor</i> (1951) de Roberto Puelma (libreto de Lautaro Silva)</p>	<p>Varios autores</p>	<p>Sala América Nacional</p>	<p>Biblioteca</p>
--------------------	--	-----------------------	----------------------------------	-------------------



CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

<b>2015</b>	Ópera <i>La isla de los peces</i>	Guillermo Eisner	Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM)
<b>2015</b>	Ópera <i>a Salvador Allende</i> (2013) <sup>246</sup> para quinteto de cuerdas, flauta travesa en Do y en Sol, guitarra acústica y electrónica, piano, amplificación, bases pregrabadas y multimedia	Rafael Díaz (texto basado en carta y discursos de Salvador Allende, con citas originales y testimonios)	Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM)
<b>2015</b>	Ópera <i>Papelucho en la ópera</i> inspirada en el célebre personaje <i>Papelucho</i> de Marcela Paz	Sebastián Errázuriz (libreto de María Izquierdo)	Teatro Municipal de Santiago

<sup>246</sup> Encargo de *Asociación de Chilenos Nacidos en el Exilio* en Londres para conmemorar los cuarenta años de la muerte del presidente Salvador Allende.

### 3. Catálogos y colecciones musicales

#### 3.1. Catálogo de la creación musical en el *Chile independiente* (1993), Rodrigo Torres-Luis Merino

El catálogo de los profesores Rodrigo Torres y Luis Merino, llegó a nuestras manos gracias a la generosidad del propio Profesor Merino, quien puso a disposición de este estudio todo el catálogo que no se encuentra editado, por lo que no es posible acceder a él a través del sistema de bibliotecas.

Su corpus nos permitió visibilizar las creaciones musicales desde finales del siglo XIX hasta 1993. Centramos nuestra búsqueda en el apartado de música vocal instrumental, específicamente en Voz (voces) y un instrumento (3 a.1) aunque en alguna ocasión también recurrimos al apartado 3 a.1.2 en el caso de composiciones con arreglo para canto piano del propio compositor.

La revisión de las obras arrojaron la cantidad de 324 composiciones (entre ellas algunas colecciones) que cumplen con el requisito de ser música para un instrumento y voz. Sin embargo, en una revisión más depurada, congruente al estudio que realizamos, hemos de descartar las composiciones tradicionales o folklóricas, las composiciones de talante sacro o religioso, los himnos patrióticos, canciones infantiles o de tinte pedagógico y las composiciones cuyo texto no sea poesía o prosa poética.

Se descartaron entonces 100 piezas, quedando 224 que se podrían catalogar como canción de arte. Considerando el lapso de tiempo podemos concluir que no existe un cultivo masivo de este tipo de composición.

El presente catálogo se encuentra dividido por Géneros:

Tabla 27. Temas del catálogo *Chile Independiente*

	<b>Género</b>	<b>Subgénero</b>
1	Música instrumental	a. Cámara
		b. Orquestal
		c. Banda
2	Música vocal	a. Cámara
		b. Orquestal
		c. Banda
3	Música vocal-instrumental	a. Cámara
		b. Orquestal
		c. Banda
4	Música electroacústica y digital ( <i>Tape music</i> , música concreta, sintetizador, ordenador y sintetizador, procedimientos digitales).	
5	Multimedia (combinación de medios audiovisuales con instrumentos tradicionales o no tradicionales, electroacústicos con o sin intervención de voces).	
6	Música para la escena	a. Ópera
		b. Ballet
		c. Otras
7	Música incidental	a. Cine
		b. Teatro
		c. Televisión
		d. Otras

3.1.1. *Abreviaturas en Chile Independiente*

A continuación señalamos las abreviaturas más comunes en el presente documento:

A	alto, contralto,(voz)
Ac	acompañamiento
Adpat	adaptación
Anon	anónimo, anónimamente
Arm	armonización
Arr	arreglo
B	bajo (voz)
Ca	cámara
Can	canción
Cant	cantata
Cass	cassette
CIM	consejo Internacional de la Música
Comp	compositor
Cons	conservatorio
ct	cinta magnética
ded	dedicación, dedicada a
di	disco
ed	editor, editado por
edn	edición
Est	estudio
Fem	femenino
FMCH	Festival de Música Chilena
Fon	fonograma
IEM	Instituto de Extensión Musical, actualmente Facultad de Artes de la
IEM hel	edición heliográfica del IEM
ibidem	en el mismo lugar
imp	impreso
inst	instrumento, instrumental
instr	instrumentación
int	intérprete
li	libreto
masc	masculino
Maz	mazurca
Mez	mezzosoprano (voz)
Mic	micrófono
Mr	menor
MS	manuscrito
Mus	música
Nº	número
Noc	nocturno
Obs	observaciones
Op	ópera
op	opus
op,cit	obra citada
OSCH	Orquesta sinfónica de Chile
Orq	Orquesta de Cámara

## CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

Pf	piano (instrumento)
Poe	poema
Rec	recitador
rec	recitativo
S	soprano (voz)
Sbn	Archivo biblioteca nacional
S ed	sin indicación del editor
sf	sin fecha
Sfa	archivo Facultad de Artes
sfi	sin firma
sl	sin lugar
s/i	sin información
sol	solista
T	tenor(voz)
Text	texto
Ton	tonada
trad	tradicional
trans	transcripción
U	universidad
V, VV	voz, voces
Valpo	Valparaíso
Var	variación
Vers	versión
Vol	volumen

3.1.2. *Abreviatura de Archivos y Bibliotecas*

Aa Archivo del autor

CHI: ASMT Archivo sonoro de Música tradicional. Facultad de Artes Universidad de Chile

CHI: Atm Santiago de Chile, Archivo tetaro Municipal

CHI: Co-dam Concepción, Biblioteca del departamento de Artes , Sección música Universidad de Concepción

CHI: Co-os Archvio de la orquesta Sinfónica de Concepción

CHI: IEM Santiago de Chile. Instituto de Extensión Musical, (1940-1973)

CHI: Sbc Santiago de Chile. Biblioteca del Congreso nacional.

CHI: Sem Santiago de Chile. Biblioteca de la Universidad de Chile, Colección Domingo Edwards Matte.

CHI: Sem-d-EPS Santiago de Chile. Biblioteca de la Universidad de Chile, Colección Eugenio Pereira Salas

CHI: Sem-d -JZ Santiago de Chile. Biblioteca de la Universidad de Chile, Colección José Zamudio

CHI. Sfa Santiago de Chile. Archivo de partituras de compositores chilenos preservados en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

CHI: CD Centro de documentación. Sección Musicología. Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

CHI. Sfa Bc Santiago de Chile. Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Biblioteca Central.

3.1.3. *Resumen del Catálogo*

A continuación se expone un resumen del catálogo a partir de la ordenación alfabética de sus autores:

Acevedo Raposo, Remigio

**1. Himno a la primavera**, V, pf, Text: Julio Fernando Arriagada, Ed: Publicaciones Ministerio de Educación, Santiago de Chile, 1947, Pres: Sfa BC CanPCH57, Obs:14\_obra de “*Tonadas y canciones de Remigio Acevedo Raposo*” pp.37-38, 3 copias.

**2. Mandolineta**, V, Pf, Text: Eugenio Amor, Ed: Ediciones Primavera, Santiago, 1921, Pres: Sfa BC CAN PCH 96, Obs: Partitura de 8 pp. Dedicada a la juventud. Fiesta de la Primavera, 1921.

**3. Frente al otoño**, V, pf, Text: Miguel Aldea, Ed: Publicación Ministerio de Educación, Santiago de Chile, 1947, Pres: Sfa BC CAN p.57. Estren: 1921, Obs: 12ª canción de la colección “*Tonadas y canciones de Remigio Acevedo Raposo*” pp.37-38, 3 copias.

**4. Por los caminos lunados**, 1921,V, pf, Text: Julio Arriagada, Ed: Publicaciones Ministerio de Educación, Santiago de Chile, 1947, Pres: Sfa BC CAN PCH57, Obs:

3ª obra de la colección "*Tonadas y canciones de Remigio Acevedo Raposo*" pp.19-20. Dedicada a la distinguida Sra. Esther Carmona de Ugarte. 3 copias.

**5. Avecita de Sol**, 1944, V, pf, Text: Julio Arriagada. ED: Publicación Ministerio de Educación, República de Chile, 1947, Pres: Sfa BC CAN PCH57, Obs: 10ª obra de la colección "*Tonadas y canciones de remigio Acevedo Raposo*", pp.22-23. 3 copias.

Aguirre Pinto, Luis

**6. Canción de ausencia**, V, pf, Text: Luis Aguirre Pinto, Ed: CA, Santiago, 1940, Pres: Sfa BC CAN PCH 94, Obs: 5ª obra de la colección "*Álbum de ocho canciones chilenas*" premiadas en tres concursos realizados en 1939. Obtuvo 2do Premio en o 73 segundo concurso.

Alba, Antonio

**7. Como enamoran los huasos, op 83**, V. Gui, Ed: Kirsing V, Santiago, Valparaíso Concepción, Obs: Partitura, 6pp con carátula. La obra está en el ciclo "*Cantares del pueblo chileno*". Antonio Alba figura como arreglador. Pres: Sem EPS hay una copia en manuscrito también.

**8. El ciprés op 141**, V, gui, Tiempo de habanera, Ed.: Kirsing Santiago, Valparaíso Concepción, Pres: Sem,d, EPS, obs: Partitura 6pp con carátula. La obra está en el ciclo "*Cantares del pueblo chileno*". Antonio Alba figura como arreglador.

**9. El hallullero op 114**, V, pf, Ed: Otto Becker, Santiago, Pres: Sem, d EPS, Obs: Partitura con 8 pp con carátula. En la portada dice: edición para canto y piano o piano solo; edición para canto y guitarra. Además dice op11 y en el interior op 114. En CHI: Sem hay un ejemplar manuscrito.

**10. El suspiro op 66**, V, gui, Ed: Kirsing Santiago, Valparaíso Concepción, Pres: Sem, d EPS, Obs: Partitura 6pp con carátula. La obra está en el ciclo "*Cantares del pueblo chileno*", en CHI: Sem, d EPS existe un ejemplar manuscrito.

**11. El blanco clavel op 75**, V, gui, Text: tradicional, Ed: Ed: Kirsing Santiago, Pres: Sem, d DEM, Obs: partitura 6 pp con carátula. En colección "*Cantares del pueblo chileno*". Prólogo Antonio Alba.

**12. El tortillero op 70**, V, gui, Text: Tradicional, Ed: Impreso, Pres: Sem, d DEM obs: partitura 2 pp sin carátula.

**13. En la cumbre de los Andes op 63**, V, gui, Ed: Kirsing Santiago, Valparaíso Concepción, Pres: Sem, d EPS, Obs: partitura, 6pp con carátula. La obra se encuentra dentro del ciclo "*Cantares del pueblo chileno*". Prólogo Antonio Alba.

**14. La abuelita op 72**, V, gui, Ed: Kirsing Santiago, Valparaíso Concepción, Pres Sem, d EPS Obs: partitura, 8pp con carátula. La obra se encuentra dentro del ciclo "*Cantares del pueblo chileno*". Antonio Alba figura como arreglador canto guitarra.

- 15. La aloja op 67**, V, gui, Ed: Kirsing Santiago, Valparaíso Concepción, Obs: partitura, 6pp con carátula. La obra se encuentra dentro del ciclo "*Cantares del pueblo chileno*". Antonio Alba figura como arreglador. En CHI: Sem, d EPS, existe un ejemplar manuscrito.
- 16. La chilena op 71**, V, gui, Ed: Kirsing Santiago, Valparaíso Concepción, Pres: Sem, d EPS Obs: partitura, 6pp con carátula. La obra se encuentra dentro del ciclo "*Cantares del pueblo chileno*". Antonio Alba figura como arreglador.
- 17. La hada op 65**, V, gui, Text: tradicional, Ed: Kirsing, Santiago, pres: Sem, d DEM, Obs: Partitura con 6pp con caratula. ciclo "*Cantares del pueblo chileno*".
- 18. La quita pena op 142**, V, pf, Ed: Kirsing Santiago, Valparaíso Concepción, Pres: Sem, d EPS, Obs. Partitura 6pp con carátula La obra se encuentra dentro del ciclo "*Cantares del pueblo chileno*". Antonio Alba figura como arreglador. En CHI: figura un ejemplar manuscrito.
- 19. La solterona op 69**, V, gui, Ed: Kirsing Santiago, Valparaíso Concepción, Pres: Sem, d EPS, Obs. Partitura 8pp con carátula La obra se encuentra dentro del ciclo "*Cantares del pueblo chileno*". Antonio Alba figura como arreglador. En CHI: figura un ejemplar manuscrito.
- 20. La escala de amor op 73**, V, gui, Ed: Kirsing Santiago, Valparaíso Concepción, Pres: Sem, d EPS Obs: partitura, 6pp con carátula. La obra se encuentra dentro del ciclo "*Cantares del pueblo chileno*". Antonio Alba figura como arreglador.
- 21. La más pícaro op 34**, V, gui, Ed: Kirsing Santiago, Valparaíso Concepción, Pres: Sem, d EPS Obs: partitura, 8pp con carátula.
- 22. Soñé op 82**, V, pf o gui, Ed: Kirsing Santiago, Valparaíso Concepción, Pres: Sem, d EPS, Obs. Partitura 8pp con carátula. La obra se encuentra dentro del ciclo "*Cantares del pueblo chileno*". Antonio Alba figura como arreglador.
- 23. A las bellas chilenas op 64**, V, pf, gui. Ed Kirsing Santiago, Valparaíso Concepción, Pres: Sem, d EPS, Obs. Partitura 6pp con carátula La obra se encuentra dentro del ciclo "*Cantares del pueblo chileno*". Antonio Alba figura como arreglador para canto piano.
- 24. El padre Francisco op 84**, V, pf, gui. Ed Kirsing Santiago, Valparaíso Concepción, Pres: Sem, d EPS, Obs. Partitura 6pp con carátula La obra se encuentra dentro del ciclo "*Cantares del pueblo chileno*". Antonio Alba figura como arreglador para canto piano.
- 25. La Avecilla**, V, pf, gui. Ed Kirsing Santiago, Valparaíso Concepción, Pres: Sem, d EPS, Obs. Partitura 4pp con carátula La obra se encuentra dentro del ciclo "*Cantares del pueblo chileno*". Antonio Alba figura como arreglador para canto, guitarra y piano.



- 26. La Japonesa op 68**, V, 2 gui Ed Kirsing Santiago, Valparaíso Concepción, Pres: Sem, d EPS, Obs. Partitura 8pp con carátula La obra se encuentra dentro del ciclo "*Cantares del pueblo chileno*". Antonio Alba figura como arreglador. En CHI: hay un ejemplar manuscrito.
- 27. La pura verdad op 62**, V, pf, gui, Ed Kirsing Santiago, Valparaíso Concepción, Pres: Sem, d EPS, Obs. Partitura 6pp con carátula La obra se encuentra dentro del ciclo "*Cantares del pueblo chileno*". Antonio Alba figura como arreglador.
- 28. La Vecilla op 102**, V, pf, gui. Ed Kirsing Santiago, Valparaíso Concepción, Pres: Sem, d DEM, Obs. Partitura 4pp con carátula La obra se encuentra dentro del ciclo "*Cantares del pueblo chileno*".
- 29. La más pícaro op 34**, V, pf, gui. Ed Kirsing Santiago, Valparaíso Concepción, Pres: Sem, d EPS, Obs. Partitura 8pp con carátula La obra se encuentra dentro del ciclo "*Cantares del pueblo chileno*". Antonio alba figura como arreglador.
- 30. María op 122**, V, pf, gui. Ed Kirsing Santiago, Valparaíso Concepción, Pres: Sem, d EPS, Obs. Partitura 4pp con carátula La obra se encuentra dentro del ciclo "*Cantares del pueblo chileno*". Antonio alba figura como arreglador.
- 31. Mi Negro op 94**, V 2 gui, Ed Kirsing Santiago, Valparaíso Concepción, Pres: Sem, d EPS, Obs. Partitura 8pp con carátula La obra se encuentra dentro del ciclo "*Cantares del pueblo chileno*". Antonio alba figura como arreglador. En CHI: un ejemplar manuscrito.
- 32. Mis ilusiones op 162**, gui, Text: tradicional Ed Kirsing Santiago, Valparaíso Concepción, Pres: Sem, d EPS, Obs. Partitura 8pp con carátula La obra se encuentra dentro del ciclo "*Cantares del pueblo chileno*" cantada con gran éxito por la simpática artista Dolores Mendoza. Prólogo Antonio Alba . Texto revisado por Ronquillo.
- 33. Río... río op 117**, V, pf, gui. Ed Kirsing Santiago, Valparaíso Concepción, Pres: Sem, d EPS, Obs. Partitura 6pp con carátula La obra se encuentra dentro del ciclo "*Cantares del pueblo chileno*". Antonio alba figura como arreglador. En CHI: un ejemplar manuscrito.
- 34. Triste recuerdo op 153**, V, pf, gui. Ed Kirsing Santiago, Valparaíso Concepción, Pres: Sem, d EPS, Obs. Partitura 6pp con carátula La obra se encuentra dentro del ciclo "*Cantares del pueblo chileno*". Antonio alba figura como arreglador. En CHI: un ejemplar manuscrito.
- 35. Triste recuerdo op 153** V, pf, gui. Ed Kirsing Santiago, Pres: Sem, d DEM, Obs. Partitura 6pp con carátula La obra se encuentra dentro del ciclo "*Cantares del pueblo chileno*". Antonio alba figura como arreglador. En CHI: un ejemplar manuscrito.

**36. Tus lindos ojos op 160**, V, pf, gui. Ed Kirsing Santiago, Pres: Sem, d DEM, Obs. Partitura 6pp con carátula La obra se encuentra dentro del ciclo “*Cantares del pueblo chileno*”. Texto revisado por Ronquillo.

Allende, Humberto

**37. A las nubes**, S, pf, Text: Gabriela mistral, Ed: Impreso. Edición del autor, Santiago de Chile, 1927, Pres: Sfa BC CAN P CH 4 6pp partitura, Obs: Dedicado a la señora Enriqueta Basavibaso de Catelín. 3 copias.

**38. Ave maría**, S, pf, Ed: Impreso, Edición del autor, Santiago 1927. Pres: Sfa BC CAN PCH 3.

**39. El surtidor**, S, pf, Text: Gabriela Mistral, Ed: Impreso, edición del autor, Santiago, 1927, Pres: Sfa BC CAN PCH 8. Obs: Dedicada a la señora Elena Petit de Matte. Partitura de 12pp , 2 copias.

**40. Mientras baja la nieve**, S, pf, Text: Gabriela mistral, Ed: Impreso, edición del autor, Santiago, 1927, Pres: Sfa BC CAN PCH 10, Obs: dedicada a la señora María Pini de Chretía. 4 copias.

**41. Canciones infantiles**, 1926, S, pf, 1. Este niño compró un huevito; 2.Tutito hagamos ya..; Pimpón sarabín; 4.Mañana domingo; 5.Cotón colorado; 6.Comadreja rana, text: tradición popular; P:H: Allende. Dur: 7’10”, Ed: CA (casa amarilla), 1927, Santiago, Pres: sfa BC CAN PCH 5,6,92. Fon: IEM, Santiago, Pres Sfa (M-8073-A), Estr: 1928, París, Obs: Ref RMCH,XLIV/174 (julio-diciembre 1990), p.43.Posee en pág. Anteriores una indicación con mímicas para cada una de las canciones.

**42. La Cenicienta. Cuento musicado**, Santiago, 1948, V, cdas: vn I-II, va, vc, cb., 12 partes. Text: Ikela allende, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (A-5-12); Sbn (archivo biblioteca nacional) (Mic127), Estr: Santiago 1948, escuela N\_226. Obs: Existe una reducción para soprano y piano. Ref RMCH,XLIV/174 (julio-diciembre, 1990) p.52.

Amengual Astaburuaga, René

**43. Amo Amor**, V, pf, Text: Gabriela mistral, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (A-2-4a); Sbn (MIC 68), Obs: Ref. Catálogo RMCHXVIII/90 (octubre-diciembre,1964), pp.70-72.

**44. Caricia**, V, pf, Text : Gabriela Mistral, Ed: revista del Arte N\_7Fac. Bella Artes, Univ. De Chile, Santiago, 1935, Pres: Sfa BC CAN PCH 15, 12pp. 5 copias.

**45. Chanon d’automme**, 1938, V, pf Text: Paul Verlaine, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (A-2-5a), BC CAN PCH 97; Sbn (MIC 68), Obs: ref. catálogo RMCHXVIII/90 (octubre-diciembre,1964), pp.70-72.

**46. Me gustas cuando callas...**, 1938, V, pf, Text: Pablo Neruda, Ed: IEM hel, Santiago; Pres: Sfa(A-2-5); Sbn (MIC 68) Obs: ref. catálogo RMCHXVIII/90(octubre-diciembre, 1964), pp.70-72.

**47. El vaso**, 1942, V, pf, text: Gabriela Mistral, Dur: 5'40'', Ed: IEM hel, Santiago, Pres Sfa (A-2-4), BC CAN PCH 99: Sbn(MIC68), Fon: IEM, Santiago, 1947, Pres: Sfa (2124), Estr: 1945, Obs: En catálogo RMCHXVIII/90 dice: El Vaso, para soprano y conjunto de cámara. En Sfa sólo existen ejemplares partitura canto piano, la versión de cámara no existe en los archivos.

Antonietti, Daniele

**48. Al camposanto**, V, pf. Ed: impreso propiedad del autor, Pres: Sem, d DEM, obs: partitura 12pp con carátula. Dedicada a mi distinguida discípula Elena Zegers.

Aracena Infanta, Aníbal:

**49. Ave María op 72**, V, pf 1. Andante religioso, ed: Imprenta Pino, Santiago 1937, Pres: Sfa BC PCH 27, obs: partitura de 2 pp con 2 copias. Ami adorada madre. La obra está en "*Hojitas de Album*".

**50. Da te lontano, op 99**, V, pf, 1.Andante, Text: Luigi Giovanolla, Ed: Imprenta Pino, Santiago, 1937, Pres: Sfa BC CAN PCH 27, Obs: Partitura 3 pp, 2 copias. A la señora Adela Tirreau.

**51. Himno a San Ignacio (Colegio San Ignacio) op 81**, V, pf,1. Grandioso maestoso, text R. Padre Zorrilla S.I., Ed: Imprenta Pino, Santiago, 1937 ,Obs: partitura de 5 pp con 2 copias. La obra está en "*Hojitas de álbum*".

**52. Io t'amo op 30**, V, pf, 1. Andante, Ed: Imprenta Pino, Santiago, 1937, Pres: Sfa BC PCH 27, A la señora Aida Balcells de Morales. partitura de 4 pp con 2 copias. La obra está en "*Hojitas de álbum*".

**53. Las 7 palabras de nuestro señor Jesucristo op 146**, V, pf, 7 movimientos, text: María Haramboure D., Ed: Impreso, Santiago, Pres: Sfa BC CAN PCH 13, Obs: Dedicatoria "Sencillo homenaje de profunda gratitud a la que fue, todo bondad, dignidad y generosidad, Sta. Jesús Sánchez Vargas, fallecida el 20 de nov. De 1924. En contratapa aparece una aprobación de la autoridad Eclesiástica. Partitura 14 pp con carátula. Movimientos: 1. Perdónales; 2. Hoy serás conmigo; 3. Mujer, he ahí a tu hijo; 4. Dios mío ¿Por qué?; 5...; 6. Todo está consumado;7. Padre, en tus manos.

**54. La rondas de niños op 89**, V, pf, 1.¿En dónde tejemos la ronda?; 2.La Margarita; 3.Invitación; 4.Dame la mano; 5.Las que no danzan; 6.La tierra; 7.Jesús; 8.Todo es ronda, Ed: Impreso, edición del autor, Santiago, Pres: Sfa BC CAN PCH12, Obs: dedicado al Exmo. Sr. Enviado extraordinario Ministro Plenipotenciario de Méjico en Chile, Don Carlos Trejo y Lerdo de Tejada. Lucila Godoy directora del Liceo Teresa Prats Sarratea.

**55. La rondas de niños op 89**, V, pf, Text: Gabriela Mistral, 1.¿En dónde tejemos la ronda?; 2.La Margarita; 3.Invitción; 4.Dame la mano; 5.Las que no danzan; 6.La tierra; 7.Jesús; 8.Todo es ronda, Ed: Impreso, edición del autor, Santiago, Ed: Imprenta Pino, Santiago, 1937, Pres: Sfa BC CAN PCH27, Obs: partitura de 16pp con dos copias. La obra está en “*hojita de álbum*”.

**56. ¡Junto al mar! Op 84**, V, pf, 1.Tempo de barcarola. Lento, Ed: Imprenta Pino, Santiago, 1937, Pres: Sfa BC HIM 27, Obs: partitura de 3 pp con dos copias. A la señorita Rosa Marcoleta Aranguiz. La obra está en “*hojita de álbum*”.

**57. Gracias a las naciones op 170**, 1939, V, pf, Text: María Haramboure, Ed. La Nación S.A, Santiago Pres: Sfa BC HIM 4, Sem, d DEM, Obs: homenaje de profunda gratitud a todas la naciones que fueron noblemente generosas con mi patrio: Chile!-En la desgracia del 24 de enro de 1939.

Ayarza de Morales, Rosa Mercedes

**58. En la torre de mi gusto**, V, pf, Ed: La crónica-Variedades, Lima 1941, Pres: Sem, d EPS, obs: partitura de 4pp con carátula. De la colección Folklórica de la señora Mercedes Ayarza de Morales.

**59. Guere, gueren...**, V, pf, Ed: V, pf, Ed: La crónica-Variedades, Lima 1941, Pres: Sem, d EPS, obs: partitura de 4pp con carátula. De la colección Folklórica de la señora Mercedes Ayarza de Morales.

Barrios Pizarro, Filomena

**60. Banderita**, V, pf text: Filomena Barrios, Ed: CA, edn de la autora, Santiago, Pres: Sfa BC CAN PCH 65, Obs: partitura de 3pp,. Recuerdo cariñoso a la señorita Blanca Ortíz. 4ta parte de la obra de la colección: Rondas de Filomena Barrios Pizarro.

**61. El globito**, V, pf text: Filomena Barrios, Ed: CA, edn de la autora, Santiago, Pres: Sfa BC CAN PCH 65, Obs: partitura de 3pp. Para la distinguida y siempre recordada señorita Ruth Kock. 3ta parte de la obra de la colección: Rondas de Filomena Barrios Pizarro.

**62. Mariposita**, V, pf text: Filomena Barrios, Ed: CA, edn de la autora, Santiago, Pres: Sfa BC CAN PCH 65, Obs: partitura de 7pp,. Mi Recuerdo a la señoa Adela M. De Barahona. 1ra parte de la obra de la colección: Rondas de Filomena Barrios Pizarro.

**63. Mi canastito**, V, pf text: Filomena Barrios, Ed: CA, ednde la autora, Santiago, Pres: Sfa BC CAN PCH 65, Obs: partitura de 3pp. Dedicado a mi muy querida señorita Arsenia Bahamonde. 2da parte de la obra de la colección: Rondas de Filomena Barrios Pizarro.

**64. Ronda Primavera**, V, pf text: Filomena Barrios, Ed: CA, edn de la autora, Santiago, Pres: Sfa BC CAN PCH 65, Obs: partitura de 3pp. Con todo mi cariño a la

señora Amelia M de Soto. Blanca Ortíz. 5ta parte de la obra de la colección: Rondas de Filomena Barrios Pizarro.

Caballero, Manuel

**65. Gran vals de la zarzuela chateau Margaux**, V, pf, Text: D.J. Jackson Veyan, Ed: Brandt, Santiago, Valparaíso, Concepción, Pres: Sem, d EPS, Obs: partitura 8 pp con carátula. Incompleta. Cantado por la Sta, Alba(L).

**66. Antofagasta**, V, pf, Text: Armando Cabrera, Ed:CA, Santiago, Pres: Sem, d EPS: Sfa BC CAN PCH 88, Obs: partitura,4 pp con carátula. Aparte contiene toda la letra, Autor premiado con medalla de oro en la Exposición de Sevilla.

**67. Verdejo**, V, pf, Text: Armando Cabrera, ed: Palacio de la Música, Santiago, Pres: Sem, d EPS, Obs: partitura 4pp con carátula. Al final contiene todo el texto.

Cesari, Pedro

**68. Canto a Prat**, 1886, V, pf, Text: manuel Idalgo carrasco, Ed: centro editorial de música, Santiago, Pres: Sem, d JZ, Obs: partitura 8pp con carátula. Para la inauguración del monumento a Prat el 21 de mayo de 1886. El compositor vivió entre 1836 y 1902.

Chacón, Elías

**69. Viva Montt op 36**, V, pf, Ed: Brandt, Valparaíso, Pres: Sem, Obs: partitura 8pp con carátula. Dedicado a S.E el Presidente de la República don Pedro Montt.

Cienfuegos de Honorato, Corina

**70. Rosita**, 2VV, pf, text: René Honorato Cienfuegos, Ed: edición de la autora, Santiago 1928, Pres: SfaBC CAN PCH 89, Obs: Zamacueca que obtuvo la segunda mayoría de votos en el concurso de la Casa Max Glüsmann.

Codoñer, José María

**71. Recuerdos de un roto en la Argentina**, Valparaíso, 1918, V, pf, text: Vicente Espí, Ed: Imprenta Portaña, Valparaíso, Pres: Sem, d DEM, Obs: Partitura 4pp con carátula. Dedicada al amigo D. Luis Riesco. Creación de Teresita Zazá en Chile, reina del couplet ingenuo.

Cotapos Baeza, Acario

**72. Escena I de Voces de Gesta**, V, pf, 1.Introducción; 2.Aria de Ginebra., Text: Ramón del valle Inclán, Ed: CA, Santiago. Pres: Sem, d EPS, obs. Partitura 5pp con carátula. Reducción para canto piano del original de orquesta. Edición correspondiente al N-18 de la Revista Arte, facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Seleccionado por la Asociación nacional de Compositores (Chile) 1938. La obra está junto al Preludio II del mismo autor.

Cristóforo, Alfonso M. Dante de

**73. Cántico a Santa Teresita del Niño Jesús, op 36**, V, pf, ar u óg. 1. Invocación; 2. Súplica; 3. Petición; 4. Conclusión, Text: Florián del Carmelo C.D., Ed: CA, Santiago, Pres: Sem, d, EPS, obs: Partitura 8pp con carátula. La obra está en "Colección de música sagrada, a una y dos voces iguales con acompañamiento de órgano o armonio. Motetes- Cánticos- responsorios. En honor del Smo. Sacramenti; de la Sma Virgen del Carmen: del Seráfico Padre san Francisco de Asís; de San Antonio de Padua; Santa Teresita del Niño Jesús; San Jydas Tadeo, Ave Marías, Letanías, Misa etc. Adon Jorge Donoso y a su distinguida esposa dona maría Gatica de Donoso, homenaje del autor.

Cuadra, Gregorio Segundo

**74. A Montt y Varas**, V, Pf, Text: José Ignacio Escobar, Ed: Sem, d DEM, Obs. Partitura y parte de voz, 12 pp con carátula. A los Sres. Pedro Montt y Miguel Varas respetuoso del homenaje de los autores al conmemorar la inauguración en Santiago del monumento a sus ilustres progenitores. Cantado por 2mil alumnos de la escuela de instrucción pública en la inauguración de este monumento.

Daase, Rodolfo

**75. Berliner op 494**, V, pf, Ed: Kirsinger V, Valparaíso, Pres: Sem, d DEM, obs: partitura con 6pp con carátula. En contratapa explica la manera de bailar Kreuz-polka.

De Petris, Fabio

**76. Al trabajo y a la paz**, V, pf, Text: Raimundo del R. Valenzuela, Ed: Lit Leblanc, Santiago, Pres: Sfa BC HIM 5, Sem, d DEM, Estr: 1901, 12, Santiago, Conservatorio Nacional de Música, Obs: Partitura con 16 pp con carátula. Himno de la Sociedad de la Unión Comercial de Santiago. En carátula aparece nota explicativa de la Casa Editora, fechada en Santiago en Marzo de 1901, donde indica el certamen donde esta obra ganó medalla de Oro y que había sido compuesta para coro, solista y orquesta.

Díaz, Filiberto A.

**77. Pensando en ti**, V, pf, Ed: MS, Pres: Sem, d DEM, Obs: Partitura 4pp.

E.G., R.

**78. El licor de los Incas**, V, pf, Ed: Impreso, Sin editor responsable, Pres: Sem, d EPS, Obs: partitura de 6 pp con carátula. Dedicada al Sr. Exequiel Quevedo.

Espíndola Molina, Joaquín

**79. Golondrina**, V, pf; Text: Samue Fernández Montalva, Ed: Impreso, propiedad del autor, Pres: Sem, dEPS, Obs: Partitura de 12pp con carátula. El poema completo aparec al reverso de la carátula.

Estrade Eduardo

**80. Las canciones de Natacha**, V, pf, 1. Andante; 2. Andante;3 . Moderato; 4. Moderato; 5. Moderato; 6. Andante, Text: Juana de Ibarbourou, Ed: Ediciones Musicales Casa Wagner, Santiago, 1934, Pres: Sfa BC CAN PCH 98, Obs: Carta de agradecimiento a la Editorial y al compositor la musicalización de sus poemas.

Fraser, Norman

**81. A sea dirge**, V, pf, text: Shakespeare, Ed: Augener Lda, Londres 1934, Pres: Sfa BC CAN PCH 17, obs: Partitura de 8pp.

**82. Chanson d'automne**, V, pf, Txt: Paul Verlaine, Ed. Ediciones Musicales Casa Wagner, Santiago 1935, Pres: Sfa BC CAN PCH 18, Obs: Partitura de 8 pp.

**83. Chanson Triste**, V, pf, text: Norman Fraser, , Ed: ediciones musicales Casa Wagner, Santiago 1935, Pres: Sfa BC CAN PCH 19, obs. Dedicada a Esther Coleman. Partitura de 8pp.

Frick y Eltze, Guillermo

**84. An die Erwaehlte (a la prometida)**, Valdivia, V, pf, Ed: Impreso Luis Kober, Valdivia 1900, Pres: Sem, d DEM, Obs: Partiruta de 2 pp sin carátula. Dedicado a la Srta. Rosario Henson. En “*Valdivianische Musik, Band III*”.

**85. Der Saenger (El trovador)**, V, pf, Maestoso, Ed: Impreso Luis Kober, Valdivia, 1900, Pres: Sem, d DEM, Sem, d EPS, obs. Partitura de 3pp con carátula. Tiene explicación de G. Fick en la primera pág. Del álbum “*Valdivianische Musik, Band II*”.

**86. Frauenlob, Chilenisch**, V, pf, Obs: Partitura de 8 pp con carátula. En CHI: Sem, d EPS existe un ejemplar fotocopiado de una edición impresa.

**87. Skolie im Abendrot (Canción del amanecer)**, 2 T, pf, , ED: Impreso Luis Kober, Valdivia 1904, Pres: Sem, d`DEM, Obs: Partitura de 2 pp sin carátula. En “*Valdivianische Musik, Band III*”.

**88. Trinklied im Mai (Brindis de primavera)**, 2T, pf, Ed. Impreso Luis Kober, Valdivia 1904, Pres: Sem, d`DEM, Obs: Partitura de 2 pp sin carátula. En“*Valdivianische Musik, Band III*”.

**89. Frauenlob (alabanzas a la mujer)**, Valdivia 1860, V, pf, Impreso Luis Kober, Valdivia 1900, Pres: Sem, d DEM; Sem d, EPS, Obs: Partitura de 2 pp son carátula. En el carácter de la tonaditas, como se cantaban con acompañamiento de guitarra, en

la época de mi llegada a Chile en el año de 1840. Dedicada en 1860 a mi amada esposa, Clotilde Asenjo Molina.

**90. Froher Mut (Alegría en el espíritu)**, Valdivia 1860.03.04, 2 S, pf, Ed: Impreso Luis Kober, Valdivia 1900, Pres: Sem, d DEM; Sem d, EPS, Obs: Partitura de 2pp sin carátula. En "*Valdivianische Musik, Band III*".

**91. Weisleins Klage lied**, Valdivia 1860.06.13, V, pf, Ed Impreso Luis Kober, Valdivia 1900, Pres: Sem, d DEM; Sem d, EPS, Obs: Partitura de 2 pp sin carátula. Canción lamento del huerfanito en "*Valdivianische Musik, Band II*". Tiene la sgt. Anotación: *Armes Wailein! Deine schlichten worte bekunden dass du noch sehr Klein bist um so mehr rührt dein Schmerz alle mit, leidigen seelen.*

**92. Abendgedanken**, Valdivia 1860.10.14, V, pf, Ed: Impreso Luis Kober, Valdivia 1900, Pres: Sem, d DEM, Obs: Partitura de 1p sin carátula. En "*Valdivianische Musik, Band II*".

**93. Die zufriedeneheit (La satisfacción)**, Valdivia 1861.02, S, A pf, Allegro, Ed Impreso Luis Kober, Valdivia 1900, Pres: Sem, d DEM; Sem d, EPS, Obs: Partitura de 2 pp sin carátula. En "*Valdivianische Musik, Band II*".

**94. Schweizers Heimweh (Nostalgia de un suizo)**, Valdivia, Chile 1862.06.27, V, pf, Text: Joh. Rud. Wyssm Ed: Impreso Luis Kober, Valdivia 1900, Pres: Sem, d EPS; Sem d, DEM, obs: Partitura de 6pp con carátula. En "*Valdivianische Musik, Band II*".

García Guerrero, Alberto

**95. To Maud Allan**, V, pf, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (G-81).

Garrido Vargas, Pablo

**96. Veinte canciones de arte**, 1978, bar, pf, Fon: IEM, Santiago, 1978, Pres; Sfa (M-8113), Estr: 1978.09.06. Santiago, Instituto Goethe, Obs: versión existene en Sfa corresponde al estreno.

**97. La golondrina perdida**, V, pf, Ed: Centro Editorial de música, Santiago, Pres: Sem, d DEM, obs: Partitura de 6pp con carátula. Dedicada a la Sta. Rosario Montt. Inspiración musical de Pedro Gastón Mesni...(no aparecía el apellido completo).

Guzmán Frías, Federico

**98. Capricho Mazurka**, Santiago de Chile, V, pf, Ed: MS, Pres: CD; Sbn (MIC 655), Obs: texto en italiano con numerosas correcciones. En la portada lleva una dedicatoria: Obsequio a la señorita Carmeli Oballe. Su amigo Javier Iñiguez. El ejemplar preservado en CD es una fotocopia.

**99. Les Hirondelles, walsa de canto**, Río de Janerio, Brasil 1880, V, pf, Obs: Ver registro documentado de presentaciones.



**100. 2° Grand Valse**, París , Francia 1883, V, pf, Obs: Ver registro documentado de presentaciones.

**101. Rapelle toi, duetto op 53**, París , Francia, c 1868-1869, 2S, pf, text: Alfred de Musset, Dur: 4'58'', Ed. Schott, Pres: CD, Sem, d EPS, Fon: IEM, Santiago 1980, Sala Isidora Zegers, Elvira Savi, Pres: Sfa (M-6254F; S-2101), Obs: Dedicado a Mademoiselle Luois Gonzalez y Urbegoso. La versión preservada en Sem , d EPS es una copia manuscrita. En Sem, d EPS existe otra versión de inferior caligrafía y sin el texto. El ejemplar preservado en CD es una fotocopia de la primera. Ref BMCH, p 78, i 569. UHML, p.699. Ver además registro documentado de presentaciones.

**102. Adieu mélodie**, París, Francia, ca. 1869, V, pf, Text: Alfred Musset, Dur. 2'08'', Ed.Schott, p N°21266, Pres: Cd; Sbc; Sbn (MIC 654), Fon: IEM, C. Araya (S), Elvira Savi (pf), Santiago, 1980, sala I. Zegers, Pres: sfa(M-6254D), obs: El nombre del compositor se indica como Frédéric Guzman. Al pie de la primera pág. Se indica "Lyre Française n° 1172". El ejemplar preservado en CD es una fotocopia. En su poema dedicado a Federico Guzman publicado en 1873, Rafael De Zayas Enrique, hace referencia a este Lied (tropicales. Ensayos poéticos, p. 134).

Gianciarulo, Oscar

**103. La Dalia**, v, pf, vn, Ed: Ediciones económicas La Lira Chilena, Santiago. Pres: Sem, d DEM, Obs, Partitura de 4 pp con carátula. Estrenado con gran éxito por la orquesta Naldini en el fancy Tea Room.

Gil Bonifacio:

**104. Villancicos**, V, pf, 1.Venid pastorcitos; 2. Cançó de Nadal; 3. Los pastores q' supeiron; 4.Villancico del vestido; 5. Carraclás; 6.Corderito divino, Text: Folklore español, Ed: Unión Musical Española editores, Madrid. Pres: Sem, d EPS, obs: partitura de 16pp con carátula

González, Clodomiro

**105. Himno Sportivo** V, pf, Ed 1. Intoducción; 2. Coro; 3. Estrofa, Text: Carlos Fuentes Silva, Ed. CA Santiago 1925, Pres: Sfa BC HIM 7, Obs: Partitura de 6 pp.

González , Juan de Dios

**106. Himno por Don Juan Egaña**, V, pf, Text : Juan Egaña. Ed: Lit Federico Schrebler, Santiago, Pres: Sem , d EPS, obs: Partitura de 4 pp sin carátula. Himno por el eminente patriota D. Juan Egaña. Dedicado a las escuela públicas de Valparaíso por el Intendnte de la provincia D. Francisco Echaurren. Música arreglada para piano. Ref Pepreira salas 1978: 70.

Guerra. Gustavo

**107. *Jamais***, V, pf, Ed: Tipo-Lito y Calc del Colegio Pio IX, Buenos Aires, Pres: Sem, d. Eps, Obs: partitura de 10 pp con carátula. Posee la sgte. Dedicación: “*Pour le blessé de France*”, manuscrita y fechada ensantiago el 2 de octubre de 1916 (del autor).

**108. *Salve Aurora***, V, pf, Text: A.U.B Tipo-Lito y Calc del Colegio Pio IX, Artes y Oficios, Buenos Aires, Pres: Sem, d EPS, obs: partitura de 6pp con carátula. Ala señora G. Ovalle de Briceño. Dedicatoria manuscrita y fechada en Santiago el 2 de octubre de 1916.

Guzmán Frías, Eustaquio Segundo

**109. *Célebre zamacueca White***, V, pf, vn, ED: Centro editorial de música, Santiago, Pres: Sem, dEPS, obs: Partitura de 4 pp con carátula, Arreglo para canto piano, eventualmente la voz puede ser reemplazada por el violín (Violín ad lib.). Ref Pereira Salas 1979: 74.

**110. *La engañosa op 69***, V, pf , Ed: Brandt, Santiago, Pres: Sem, dEPS, Obs: Partitura de 6pp con carátula. Escrita para la estudiante porteña.

**111. *La morena***, V, pf, Ed: Juan Krausse, Santiago, Pres: Sem, dEPS, Obs: partitura de 6pp con carátula forma parte de la colección La Lira Chilena, repertorio de canciones i zamacuecas para piano i canto, arregladas por Esutaqui Guzmán. Ref. Pereira Salas 1978:73.

Hanlon, Alfredo (LEES)

**112. *Geheimniss, op 33***, V, pf, Ed: Wilhem Hansen Musik Verlag, Kopenhagen, Leipzig, Pres: Sem, d EPS, Obs: Forma parte del cico “*Vier Lieder*”. Partitura de 6 pp con carátula. La dedicatoria dice: “*Frau Ellen Nordgren Guldbranson gewidnet*”.

**113. *Leise zieht durch mein Gemüth, op 33***, V, pf, Ed: Wilhem Hansen Musik Verlag, Kopenhagen, Leipzig, Pres: Sem, d EPS, Obs: Forma parte del ciclo “*Vier Lieder*”. Partitura de 4 pp con carátula. La dedicatoria dice: “*Frau Ellen Nordgren Guldbranson gewidnet*”.

**114. *Suchen und Finden op 42***, V, pf, text: julius Sturn, Ed: Steigräber, verlag, Leipzig, Pres: Sem , d EPS, Obs: Partitura de 6pp con carátula. “*Frau Martha von Grumbkow gewidnet*”

Herrera César

**115. *A la urnas***, V, pf, Text: César Herrera D, Ed: Casa editorial de música Juam M. Sepúlveda, Santiago, Pres: Sem, d, EPS, obs: partitura de 4 pp con carátula. Dedicatoria manuscrita del editor: A la distinguida Sra. De Arata afectusa,ente/el editor/ Juan Sepúlveda V./ Arica 1925.

Herrera, Emilio

**116. ¡A la armas! Op 22**, V, pf, Text: Carlos Walker Martínez, Ed: Centro Editorial de Música, Santiago, Pres: Sem, d, DEM, obs: Obra titulada como Nueva Canción nacional Chilena. Partitura de 8 pp con carátula. Dedicada al ejército marino de la República. Letra del himno in extenso al final de la obra. Ref. Pereira Salas 1978:85.

Heuser, G, Carl L

**117. Tres canciones chilenas**, V, pf, 1. Ojos azules; 2. El cruel; 3. Dolor; 4. El destino: ed: Kirsing V, Santiago, Valparaíso, Pres: Sem, d EPS, Obs: Partitura de 6pp con carátula. Dedicada la señora María Avey de Naylor, Valparaíso, Chile. En carátula aparece como tres canciones chilenas.

Hügel Arturo

**118. Samacueca sentimental op 8**, V, pf, Ed. Brandt, Valparaíso, Santiago, Pres: Sem, dEPS, Obs: "*Chilensche leibestanz*". Partitura de 10 pp con carátula. Dedicada a la distinguida señorita Inés Engber de Hoefe. Fue ejecutada en 1886 por el célebre pianista francés Voyer. Ref. Perira Salas 1978: 86.

Hunneus del Río, Berta

**119. Neige**, V, pf text: Lily Iñiguez Matte, Ed: Impreso, Pres: Sfa BC CAN PCH 55, obs: Partitura de 6pp.

**120. Vieux Jardin**, V, pf, Text: Lily Iñiguez Matte, Ed: CA, Santiago, 1929. Sfa BC CAN PCH 21, Obs: partitura de 8pp tres copias.

Isamitt, Carlos

**121. Friso Araucano, 1931**, S,T, Orq: 2fl, pic, 2ob, corn ing, 2cl, clb, 2fg, cfg, 4cor, 3tpt, 3tbn, tu, tim, plat, tamtam, kultrún, cel, 2arp, cds, Ver obs. Text: tradicional mapuche, Dur: 10'49'', Ed: IEM hel, Santiago. Pres: Sfa (I-1-3); Sbn (Mic286-287), Fon: IEM, Santiago, 1946, PresSfa (2069), Obs: El compositor escribió una versión para canto y piano. En Sfa se preservan 4 versiones grabadas de esta obra. Ref, RMCH, XX/97 (julio septiembre,1966), p. 54, 60-61.

Balmaceda, Pedro; Kloss B, Jorge

**122. Cantares chilenos**, V, pf, 1. Celos; 2. La Cabaña; 3. La Ingrata; 4. Recuerdos; 5. El Za2al; 6. Ayes y Lamentos; 7. Qué haré sin ti!; 8. el Nombre; 9. Quiéreme a mí; 10. Me niegas un favor., Ed: Adrian Riev; Otto Becker, Buenos Aires; Santiago, Pres: Sem, d EPS, Obs: partitura 26pp con carátula. "Colección de veinte canciones escogidas de Aires regionales, divididos en dos series de diez canciones cada una". "Serie II".

Larraín Vicuña de Armstrong, Amalia

**123. Ave María**, V, pf, Ed: Lit. Ed. Cadot, Pres: Sem, d DEM, Obs: Partitura de 8 pp con carátula. "A la memoria del Rvdo Padre Justino Delaunnay. Inventor del licor Delaunnay" (texto escrito en la carátula con lápiz grafito). Apareció anunciada en "El Independiente", el 7 de agosto de 1871. Ref: Pereira Salas 1978:91.

**124. Doce del día**, V, pf, text: Guillermo Matta, Ed: Lit Cadot, Pres: Sem, d DEM, Obs: Partitura 6 pp con carátula. La partitura lleva la siguiente nota: "Edición hecha especialmente á beneficio de los damnificados del terremoto del día 10 de noviembre de 1922".

Lavín Acevedo, Carlos

**125. Kontenan (Fatalidad)**, V, Pf, Ed: Impreso. Edición del Autor, Pres: Sfa BC CAN PCH 22, Obs: Palabras transcritas por M.T Guevara. Adaptación francesa por Emile Damais.

Lecaros Sánchez, Fernando

**126. Huelén**, V, pf, Text: Fernando Lecaros Sánchez, Ed: casa Calvetty, Santiago, Pres: Sem, d EPS, Obs: Partitura 4 pp con carátula. Letra de la obra in extenso en el centro de la partitura.

**127. Sólo recuerdo una ilusión**, V, pf, text: Fernando Lecaros, Ed: CA, Santiago, Pres: Sem d EPS, Obs: Partitura 4 pp con carátula. Letra in extenso en el centro de la partitura.

Lefever Chatterton, Tomás

**128. Música, Op 21**, S, pf, Text: Rilke, Dur: 5'30'', Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa(L-3-4): Sbn (Mic 440), Fon: IEM, Santiago, 1960, Pres: Sfa (M-8054 E ), Estr: 1960,11, Santiago.

**129. Tres cantos del Rey salomón**, 1961, T, pf, El cantar de los cantares: 1. Por la noche; 2. Quién es quién; 3. Ponme como sello. Dur: 5'20'', Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (L-3-8); Sbn (Mic 439), Fon: IEM, Santiago, 1964, Pres: Sfa (S- 2018 D), Estr: 1964, 11, Santiago. Obs: Obra dedicada a Hugo Andrade. En la portada dice: "Voz de tenor y reducción para piano".

Leng Haygus , Alfonso

**130. Diez canciones**, V, pf, Dur: 23'00'', Ed: IEM, Santiago, Fon: IEM; VBS-452 Obras Maestras, Santiago, Pres: Sfa (M -8099 A), Obs: Corresponde a la colección de todos los Lieder del compositor. En Sfa existen siete versiones de esta obra.

**131. Du Fragst**, V, pf, andante, Text: Wilhelm Sucht, Ed: IEM hel; Compositores de Chile Serie V, Santiago, 1975, Pres: Sfa (L-1-9), BC CAN PCH 50, Obs: Obra dedicada a María Eugenia Cuevas de Leng. Ref: RMCH XI/54 (agosto-septiembre 1954) , pp. 76-78.

- 132. *Lotosblume***, V, pf, Andante, Text andante, Text: Wilhelm Sucht, Ed: IEM hel; Compositores de Chile Serie V, Santiago, 1975, Pres: Sfa (L-1-9), BC CAN PCH 50, Obs: Obra dedicada a María Eugenia Cuevas de Leng.
- 133. *Schlussstück***, V, pf, Andante, Text: Rainer María Rilke, Ed: IEM hel; 1919, CAN PCH; Sbn ( Mic 306), Obs: Corresponde al N° 14 de la colección de Lieder del compositor. Obra dedicada a Carmen Luisa Letelier Valdés.
- 134. *Brouillard***, 1911, V, pf, Largo, Ed: IEM hel: Compositores de Chile Serie V, Santiago, 1975, Pres: Sfa (L-1-9), BC CAN PCH 50, Obs: Dedicado a María Eugenia Cuevas de Leng, Ref: RMCH XI/54 (agosto-septiembre,1954), pp. 76-78.
- 135. *Chason de l'oubli***, 1911, V, pf, Andante, Ed: IEM hel: Compositores de Chile Serie V, Santiago, 1975, Pres: Sfa (L-1-9), BC CAN PCH 50, Estr: 1939.10.09, Santiago, Auditorium de amigos del Arte, Obs: Obra dedicada a María Eugenia Cuevas de Leng y a Inés Pinto de Viel. Ref. RMCH XI/54 (agosto-septiembre, 1954), pp. 76-78.
- 136. *Chant d'automne***, 1911, V, pf, Andante, Text: Lucien Boyer, Ed: IEM hel; Compositores de Chile Serie V, Santiago, 1975, Pres: Sfa (L-1-9), BC CAN PCH 50, Obs: María Eugenia Cuevas de Leng.
- 137. *Rêve***, 1911, V, pf, Andante tranquilo, Text: F. Perpona, Ed: IEM hel; Compositores de Chile Serie V, Santiago, 1975, Pres: Sfa (L-1-9), BC CAN PCH 50, Obs: María Eugenia Cuevas de Leng.
- 138. *Lass meinen Tränen fließen***, Santiago, 1918, V, pf, Andantino, Text: Wilhelm Sucht, Dur: 2'00'', Ed: IEM hel; Compositores de Chile Serie V, Santiago, 1975, Pres: Sfa (L-1-9), BC CAN PCH 50, Fon: IEM, Santiago, 1947, Pres: Sfa (2027 B), Estr: 1947.08, Santiago, Obs: Dedicada a María Eugenia Cuevas de Leng y Blanca hauser de Carvajal. En Sfa existe la versión para orquesta de esta canción.
- 139. *Sehnsucht***, 1918, V, pf, Andante tranquilo, Text: Goethe, Ed: IEM hel Compositores de Chile Serie V, Santiago, 1975, Pres: Sfa (L-1-9), BC CAN PCH 50. Ref RMCH XI/54 (agosto-septiembre, 1957), pp. 76-78.
- 140. *Alma mía***, 1919, V, pf, Largo, Text: Manuel Magallanes Moure, Ed: IEM hel, Compositores de Chile Serie V, Santiago, 1975, Pres: Sfa (L-1-9), BC CAN PCH 85, Obs: Dedicada a María Eugenia Cuevas de Leng con todo el amor y la ternura de A. Leng. Hay otra dedicatoria: A Jorge Urrutia, gran compositor, afectuosamente A. Leng. Ref. RMCH XI/54 (agosto-septiembre 1957).
- 141. *Cima***, 1922, V, pf, Text: Gabriela Mistral, Dur: 4'30'', Ed: IEM hel; Compositores de Chile Serie V, Santiago, 1975, Pres: Sfa (L-1-9), BC CAN PCH 23, Fon: IEM, RCA Victor, Santiago, Pres: Sfa (66244 B), Obs: obra dedicada a María Eugenia Cuevas de Leng y a marta Petit de Huneeus. Ref RMCH XI/54 (agosto-septiembre,1957), pp. 76-78.

**142. *Frühlingslust***, 1931, V, pf, Andante, Text: H. Heine, Ed: IEM hel; Compositores de Chile Serie V, Santiago, 1975, Pres: Sfa (L-1-9), BC CAN PCH 50, Obs: Dedicada a María Eugenia Cuevas de Leng. Ref: RMCH XI/54 (agosto-septiembre, 1957), pp. 76-78.

**143. *Wehe mir***, 1931, V, pf, Andante, Text: Wilhelm Sucht, Ed: IEM hel; Compositores de Chile Serie V, Santiago, 1975, Pres: Sfa (L-1-9), BC CAN PCH 50, Obs: Dedicada a María Eugenia Cuevas de Leng.

**144. *Warte nur***, 1954, V, pf, Andante, Ed: IEM hel; Compositores de Chile Serie V, Santiago, 1975, Pres: Sfa (L-1-9), BC CAN PCH 50, 84, Estr: 1955, 11, Santiago, Salón Sur, Hotel Carrera Obs: Dedicada a María Eugenia Cuevas de Leng y a Jorge Urrutia gran compositor. Ref, RMCH XI/54 (agosto-septiembre, 1957), pp. 76-78.

**145. *Vigilien***, 1955, V, pf, Andante, Text: Rainer maría Rilke, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (L-1-19), Estr: 1955. 11, Santiago, Salón Sur, Hotel Carrera, Dedicada a María Eugenia Cuevas de Leng. Corresponde al n° 11 de la colección de Lieder del compositor.

Letelier Llona, Alfonso

**146. *Balada, op 10***, 1935-1936, Text: Gabriela Mistral, Ed: IEM. Serie V, Santiago, Pres: Sfa BC CAN PCH 56, Obs: Partitura 16pp, Esxiten 2 copias.

**147. *Otoño***, 1935-1936, V, pf, Text: Gabriela Mistral, Ed. Revista Arte, Facultad de artes, Universidad de Chile, Santiago, Pres: Sfa BC CAN PCH 26; Sem, d DEM, Obs: partitura 12pp con carátula. Dedicado a Luz Letelier Llona.

**148. *Tres canciones antiguas Op 24***, Santiago 1949-1950, v pf, 1. Alma venid; 2. Enemiga le soy, madre; 3. Míos fueron mi corazón, Text: Anónimos españoles, siglo XVI, Dur: 7'50'', Ed: IEM hel; Unión Panamericana, 1960 (Peer International), Santiago; New York, Pres: Sfa (L-2-10), BC CAN PCH 24; Sbn (Mic 98), Fon: IEM, Santiago, Pres: Sfa (M-8032 D), Estr: 1950. 04. 24, Santiago, Obs: Ref RMCH, XXXV/ 153-155 (enero –septiembre,1981), p. 106.

Lucas, Francesco

**149. *La Luca***, V, pf, Text: Francesca de Lucas, Ed: Lit Alberto Lagenbuch, Santiago, Pres: Sem, de JZ, Obs: Partitura 8pp con carátula. “Cantado por el señor Castro en la inauguración del club Musical de Valparaíso”.

Mackena, Carmela

**150. *Poema de Amor, op 4***, Berlín, 1930, V, pf, Text: Pablo Neruda, Ed: Impreso, edición de la autora, Pres: Sfa BC CAN PCH 27, Obs: Canción basada en el poema XV de los “veinte poemas de amor y una canción desesperada” de Pablo Neruda. En Sfa existen 2 copias. Partitura 8 pp.

Manzano Puga, Esteban

**151. El adiós**, 1862, 1864, V, pf, Ed: MS copia, Pres: Sem, d EPS, Obs: Partitura 4 pp. Con carátula. “Canción para mi querida esposa Magdalena Kern”.

Martínez Núñez, Esther

**152. En Chillán planté una rosa**, v, pf, Text: Esther Martínez Núñez, Ed: CA, Santiago, 1940, Pres: Sem d EPS; Sfa BC CAN PCH 94, Obs: partitura 4 pp. Con carátula. Al final de la partitura la letra de la tonada se encuentra in extenso. La obra participó en los Concursos de Música Popular Nacional, organizados por la audición “El Periódico Vivo y Casa Amarilla, obteniendo el tercer premio. Sexta obra de la colección “Álbum de ocho canciones chilenas, 1939.

Martínez Serrano, Luís

**153. El temporal**, V, pf, Ed: Palacio de la Música, Casa Calvetty Ediciones, Santiago, Pres: Sfa BC CAN PCH67, Fon: Disco Victor nº 4784, Obs: Partitura 6 pp. En la portada dice: “ la mejor cueca chilena del año y la más entretenida”.

Martínez de Ferrari, Marcial A.

**154. Maitre avce le printemps**, V, pf, Text : Lamartine, Ed: Lit. F. Leblanc Sant, Pres: Sem d EPS, Obs: Partitura 8 pp con carátula.

**155. Marchitas flores op 10**, V, pf, Text: Espronceda, Ed: Propiedad del autor, Pres: Sem, d EPS, Obs: Partitura 12 pp. Con carátula. Dedicada “A lady Monson”.

**156. Si, j'avais su! Op. 4**, V, pf, Text: Agustin filon, Ed: impreso sin editor responsable, Pres: Sem d EPS, Obs: Partitura 6 pp. Con carátula. Existen dos versiones de la misma edición.

**157. Une plainte, Op. 8**, V, pf, Text: Marcial A. Martínez de Ferrari, Ed: Lit. F. Noverraz 6 Fils. Propiedad del autor, Pres: Sem d'Eps, obs: Partitura 8 pp. Con carátula. “A mademoiselle Heriette Genequand”.

Masferrer, Luis A.

**158. El Cigarrito**, V, pf, Ed. Inghirami & Brandt, Valparaíso, Santiago. Pres: Sem, d'EPS, Obs: Partitura 6 pp. Con carátula.

Maturana Araya, Eduardo

**159. Por la justicia y la Paz**, 1965.04.25, V, pf, 1. Justicia; 2. Una cuenta que saldar Text: Paul Eluard, Dur: 5'45", Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (M-5-16); Sbn (mic 394), Fon: IEM, Santiago, Teatro Antonio Varas, Pres: Sfa (S-2022 C), Estr: 1965.05.31, Santiago, Teatro Antonio Varas, Obs: “ A la memoria de los caídos en la guerra de Vietnam”. La nº 1 dedicada a Fernando García; la segunda a león Schidliwsky. Ref Silvia Herrera 1985.

**160. Cinco Canciones**, 1968-1969, S, pf, 1. Moderadamente; 2. Movido; 3. Cómodo; 4. Rápido; 5. Lento, Text: Eduardo Maturana, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (M-5-22), Obs: Partitura 15 pp. Dedicadas a Silvia Wilckens, Ref Silvia Herrera 1985.

**161. Dos Canciones**, 1970, V, pf, 1. Alone; 2. Ecce puer, Text: James Joyce, Ed. IEM hel, Santiago. Pres: Sfa (M- 5-23); Sbn (Mic 398), Obs: Existe, además de la partitura de voz y piano, la parte de voz con etra traducida al castellano, y una explicación de signos no tradicionales.

**162. Canciones del Mar**, 1976, s, pf, 1. Mares de Finis Terra; 2. La Partida; 3. Han llovido tus ojos, Text: Eduardo Maturana, Dur: 11'30'', fon: IEM, Santiago, Pres: Sfa (m- 8079 A), Estr: 1976.11.06, Santiago, *Goethe Institut*, Obs: Dedicadas a mary Anne Fones. Ref Silvia Herrera 1985.

Melo Cruz, Carlos

**163. Amor que soñé**, V, pf, Text: F. Melo cruz, Ed: Editorial Capra, Santiago, Pres: Sfa BC CAN PCH 31, Obs: Partitura 5 pp. Reseña biográfica del autor y algunas críticas y artículos de prensa nacional y extranjera. Parte de la colección "Canciones Románticas".

**164. Amor...Amor...V**, pf, Text: E. Valenzuela Olivos, Ed: Editorial Capra. Lo mejor de la música. Santiago, Pres: Sfa BC CAN PCH 31, Obs: Partitura 4 pp., Existen tres copias. Reseña bibliográfica del autor y algunas críticas y artículos de prensa nacional y extranjera. 4ª obra de la colección "Canciones Románticas".

**165. Guitarra Triste**, V, pf, Ed: Ricordi americana, Buenos Aires, 1946, Pres: Sfa BC CAN PCH 32, Obs: partitura 4 pp. Corresponde al nº 4 de la colección "Ocho canciones Chilenas". Dedicada "a mi hermana Dora Puelma".

**166. Que bellos ojos tenía!** V, pf, Text: Juan Guzmán Cruchaga, Ed: Ricordi americana, Buenos Aires, 1946, Pres: Sfa BC CAN PCH 32, Obs: Partitura 5 pp. Corresponde al nº 3 de la colección "Ocho canciones Chilenas". Dedicada a "Berta Gisin".

**167. Serenata**,V, pf, Text: E. Valenzuela Olivos, Ed: Editorial Capra. Lo mejor de la música. Santiago, Obs: Partitura 4 pp. Esxisten tres copias. Reseña bibliográfica del autor y algunas críticas y artículos de prensa nacional y extranjera. 2ª obra de la colección "Canciones Románticas". Dedicada " a la memoria de mi hija María".

**168. Tristeza de Amor**, V, pf, text: E. Valenzuela Olivos, Ed: CA, Santiago, Pres: Sfa BC CAN PCH 31; Sem , d EPS, Obs: Partitura 4 pp. Con carátula. " A mi madre, señora Lucrecia Cruz de melo". Incluye reseña biográfica del autor.

**169. Vals Romántico**, V, pf, Text: E. Valenzuela Olivos, Ed: : Editorial Capra. Lo mejor de la música. Santiago, Pres: sfa BC CAN PCH 31, Obs: partitura 4 pp. Exiten 3 copias, Reseña biográfica del autor.



Merino, Claudio

**170. Lota, Carbón**, 1985, V, Pf, Text: Claudio merino, Dur: 3'00'', Fon: IEM, Santiago, 1987, Pres: Sfa (S-2093 D).

**171. Ni siquiera sé tu nombre**, 1985, V, pf, Dur: 2'0'', Fon: IEM, Santiago, 1987, Pres: Sfa (S-2093 D).

**172. Que lindo paseíto**, 1986, V, pf, text: Claudio merino, Dur: 1'00'', Fon: IEM, Santiago, 1987, Pres: Sfa (S-2093 D).

Mirales, Justo

**173. Himno a Reyes**, 1896.08, V, pf, Text: Justo Mirales, Ed: Impreso, Pres: Sem, d DEM, Obs: Partitura 4 pp. Con carátula. Pseudónimo de Baldomero Castro.

Molinare, Nicanor

**174. Oro purito**, V, pf, text: Nicanor Molinare, Ed: CA, Santiago, 1940, Pres: Sfa BC CAN PCH 94, Obs: 2ª obra de la colección "Álbum de ocho canciones Chilenas premiadas en tres concursos realizados en 1939.

**175. Rosita de Cachapoal**, V, pf, Text: Nicanor Molinare. Ed: *Southern Music International*, Santiago, 1942, Pres: Sfa BC CAN PC 117, Obs. Partitura 8 pp.

Montesino Montalva , Alfonso

**176. En la Huerta nace la Rosa**, 1944, V, pf, Grazioso, text: Gil Vicente, Dur: 3'00'', Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (M-1-3 A), BC CAN PCH 28, Fon: IEM, Santiago, Pres: Sfa (6410 B), Obs: Ref CA, Vol 19,1979, p. 90.

**177. Herbst**, 1945, V, pf, Expresivo y sin lentitud, Text: Rainer María Rilke, Dur: 4'00'', Ed.: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (M-1-3 A), BC CAN PCH 29, Sbn (Mic 441-4), Obs: Ref CA, Vol 19, 1979, p. 90.

**178. Herbstimmung**, 1945, V, pf, con expresión trágica y apasionada, Text: Rainer María Rilke, Dur: 3'15'', Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (M1-3 A); Sbn (Mic 442), Fon: IEM, Santiago, 1951, Pres: Sfa (6425), obs: Ref CA, Vol 19, 1979, p. 90.

**179. Meciendo**, 1945, V, pf, moderato, Text: Gabriela Mistral, Dur: 3'00'', Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (M-1-1); Sbn (ic 445), Fon: IEM, Santiago, 1951, Pres: Sfa (6411), Obs: dedicada a " Vivianne, cariñosamente". Ref CA, Vol, 19, 1979, pág. 90.

**180. Todo es Ronda**, 1945, V, pf, Allegro grazioso, Text: Gabriela Mistral, Dur: 6'48'', Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (M-1-3 A); Sbn (mic 441), Fon: IEM, Santiago, 1951, Pres: Sfa (6410 A), Obs: Ref Ca, Vol 19, 1979, p. 90.

**181. El adiós**, 1946, v, pf, Pesado, con expresión trágica., text: Guillaume Apollinaire, Dur: 3'00'', Ed: IEM, Santiago, Pres: sfa (M-1-1), BC CAN PCH 30; sbn (Mic 445), Obs: ref CA Vol 19, 1979, p. 90.

**182. Sorpresa**, 1946, S, pf, Lento rubato, text: Federico García Lorca, Dur: 4'25'', Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (M-1-30); Sbn (Mic 441), Fon: IEM, Santiago, 1951, Pres: Sfa (6424), Obs: Ref CA Vol 19, 1979, p. 90.

**183. Yo no sé cuales manos**, 1946, V, pf, andante expresivo, text: Gabriela Mistral, Dur: 5'00'', Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (M-1-1); Sbn (Mic 445), Obs: Ref CA Vol 19, 1979, p. 90.

**184. Cuatro Canciones**, New York 1950, v, pf, 1. La fe del ciego; 2. todo el mundo me murmura; 3. Ausencia; 4. Dicen que el mundo es redondo., Text: Poesías populares chilenas, Dur: 16'00'', Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (M-2-10), BC CAN PCH 113.; Sbn (Mic 441), fon: IEM, Santiago, 1959, Pres: Sfa (M-8072 B), Obs: Obra dedicada "A Siri". Estas cuatro canciones están concebidas como una unidad y no deberán cantarse separadamente. Ref CA Vol 19, 1979, p. 90.

**185. Cinco Canciones**, New York, 1953-1954, V, pf, 1. Serenata; 2. Ay; 3. Mi niño se fue al mar; 4. Cazador; 5. A Irene García., text: Federico García Lorca, Dur: 16'00'', Ed: IEM hel, Santiago, Pres: sfa (M-2-9); sbn (Mic 443), Obs: Ref CA Vol 19, 1979, p. 90.

Montero, Fernando

**186. La Pena**, V, pf, text: Fernando Montero, Ed: CA, Santiago, 1940, pres: Sfa BC CAN PCH 94, Obs: 3ra obra de la colección "Álbum de ocho canciones chilenas premiadas en 3 concursos realizados en 1939".

Morel Chaigneau, Marcelo

**187. Canciones Abstractas**, 1968, S, pf, 1. No era yo; 2. El Borde; 3. Dolor, text: Alicia Morel Chaigneau, Ed: Ediciones Morvar, Pres: Sfa BC CAN PCH 82, Obs: Partitura 16 pp. Obra dedicada "Para mi hermana Alicia".

**188. Canciones de Soledad**, 1959, V, pf, 1. Noche; 2. Alba; 3. Tierra, text: Alicia Morel, Dur: 8'00'', Ed: IEM, Compositores Serie C, Santiago, Pres: Sfa BC CAN PCH 81, Fon: IEM, Santiago, 1986, Pres: Sfa (S- 2094 F), Estr: 1986.11, Obs: Dedicadas "a mis hijos: I. Noche Constanza; II. Alba Marcelo; III. Tierra Patricia". En Sfa existen 6 copias de esta partitura.

Norambuena, Rodolfo

**189. La niña canta al río**, Santiago, 1983, S, pf, text: Lea Goldberg, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (N-4-2), BC CAN PCH 105; Sbn (Mic 506), est: 1984, Santiago, teatro Municipal, Obs. Existe versión preservada en Sama.

Nunes Robres, Lázaro

**190. La Cimarroncita**, V, pf, Ed: MS (copia), Pres: Sem, d DEM, Obs: Partitura 2 pp. Sin carátula. La obra está junto a “Danza habanera”.

Núñez Navarrete, Pedro

**191. Canción de Cuna**, V, pf, Dur: 1’45’’, Fon: IEM, Santiago, 1949, Pres: Sfa (2182-B), Estr: 1949.06, Santiago, Obs: Pertenece al ciclo “Canciones de Cuna”.

**192. Canción de Cuna nº4**, V, pf, Moderato, Text: Pedro Núñez Navarrete, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (N-1-13); Sbn (mic 466-467), Obs: dedicada “ a Gioconda caracci Onetto”. En Sfa fue catalogada en canciones de cuna.

**193. Canción en negro**, V, pf, Moderato, text: Guillermo Herrera, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (N-1-16); Sbn (mic 442).

**194. Canto de angustia**, V, pf, Andantino, text: Alejandro Flores, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (N-1-14); Sbn (mic 467).

**195. Cuando regreses**, pf, Allegretto, Text: Manuel Gandarillas, Dur: 3’33’’, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (N-1-14); Sbn (Mic 465), Fon: IEM, Santiago, 1961, Pres: Sfa (8025 F).

**196. La abuela y la niña**, V, pf, Moderato, Text: Rubén Darío, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (N-1-14); Sbn (Mic 467).

**197. La canción del río**, V (S ó T), pf, Moderato, text: carlos Préndez Saldías, ed: IEM hel Santiago, Pres: Sfa (N-1-16); Sbn (Mic 471).

**198. Remordimeinto**, T, of, Allegretto, text: Oscar castro, Dur 3’25’’, ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (N-1-3); Sbn (Mic 465), Pres: Sfa (8025 b) Fon: Montevideo, 1961.10.

**199. Sensación de otoño**, V, pf, Moderato, text: Gerardo Seguel, Ed: IEM hel , Santiago, Pres: Sfa (N-1-14); Sbn (Mic 467).

**200. Vecina**, V, pf, moderato , Text: Juan Guzmán Cruchaga, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (N-1-16); Sbn (Mic 472).

**201. Yo tenía un anillo**, T, pf, Moderato, text: Juan Guzmán Cruchaga, Dur: 2’15’’, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (N-1-14); Sbn (Misc 467), Fon: IEM, Santiago, 1961. Pres: Sfa (8025-B), Estr: 1961.10, Montevideo.

**202. Ave María nº 1**, 1938, V, pf, Andante religioso, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (N-1-16); Sbn (Mic 472).

**203. Me diste un ramo de albahacas**, 1938, V, pf, Moderato, text: Pedro Núñez, Dur: 2’05’’, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (N-1-16); Sbn (Mic 472), Fon: IEM, Santiago, 1961, Pres: Sfa (8025- E).

- 204. Canción de Cuna n°1**, 1939, V, pf, Moderato. Text: Manuela Magallanes Moure, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa ( N- 1 -13); Sbn (Mic 466-467), Obs: En Sfa está catalogada en canciones de cuna.
- 205. Canción de Cuna n°2**, 1940, V, pf, Moderato, text: Del folklore chileno, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (N-1-13); Sbn (Mic 466457), Obs: En Sfa está catalogada en canciones de cuna.
- 206. Por la sombría Alameda**, 1940, V, pf, Lento, Text: Pedro Núñez Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa N-1-16); Sbn (Mic 472).
- 207. Adoración**, 1941, Bar, pf, Andante, Text: herán Gómez, ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (N-1-16); Sbn (Mic 471).
- 208. Canción de cuna n°3**, 1941, V, pf, Modertao, Text: Del folklore chileno, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (N-1-13); Sbn (Mic 466-467), Obs: En Sfa está catalogada en canciones de cuna.
- 209. Canción de cuna n°5**, 1943.11., V, pf, Moderato, Text: Pedro Núñez Navarrete, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (N-1-13); Sbn (Mic 466-467), Obs: En Sfa está catalogada en canciones de cuna.
- 210. Soneto XII**, 1947, Bar, pf, tex: Jorge Romero, Ed. IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (N-1-16); Sbn (Mic 472).
- 211. Canción de cuna n°6**, 1949.07, V, pf, Moderato, Text: Pedro Núñez Navarrete, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (N-1-13); Sbn (Mic 466-467),Obs: dedicada “A Pedrito Gozález Portus”, En Sfa está catalogada en canciones de cuna.
- 212. Canción de cuna n°7**, 1951.07.19, V, pf, Moderato, Text: pedro Núñez Navarrete, Dur: 2’25’’, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (N-1-13); Sbn (Mic 466-467), Fon: IEM Santiago, 1961, Pres: Sfa (8025 D), Obs, dedicada “A Braulio Matus Valenzuela”. En Sfa está catalogada en canciones de cuna.
- 213. Oración para que no me olvides**, 1952, V, pf, text: Oscar Castro, Dur: 4’25’’, ED: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (N1 -13); Sbn (Mic 465), Fon: IEM , Santiago, 1961. Pres: Sfa (8025 C).
- 214. Canción de cuna n°8**, 1952.01, V, pf, Text: Pedro Núñez Navarrete, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (N-1-13); Sbn (Mic 466-467), Obs: dedicada “A Juanita Urbina Isamitt”. En Sfa está catalogada en canciones de cuna.
- 215. Ave María n°2**, 1953.01.19, V (S ó T), pf, Moderato, Text: Carlos Marcoleta Aránguiz, Ed IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (N-1-16); Sbn (472).
- 216. Balada junto al mar**, 1954.05.19, T, pf, Moderato, text: Miguel Fernández Solar, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (N-1-14); Sbn (Mic 467).

**217. Canción de los amantes muertos**, 1964.02.24, v, pf, Moderato, text: Pablo Neruda, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (N-1-14); Sbn (Mic 467).

**218. Amor en primavera**, 1964.04.21, V, pf, Moderato, Text: Gerardo Seguel, Ed: IEM hel, Santiago Pres: Sfa (N-1-13); Sbn (Mic 467), Obs: Dedicada "A Margarita Valdés Letelier".

**219. Canción de cuna n°9**, 1964.09.05, V pf, Mderato, Text: pedro Nñunez Navarrete, Ed: IEM hl, Santiago, Pres: Sfa (N-1-13), Sbn (Mic 466-467), Obs: "A Antonio Carlos Arenas Romero". En Sfa está catalogada en canciones de cuna.

**220. Tres canciones de nostalgia**, 1967.10., S, pf, 1. Alero; 2. Fragancia de Lilas; 3. Queja, Text: Ver Obs, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (N-1-20); Sbn (Mic 473), Obs: Autores de los textos: 1. Juan Guzmán Cruchaga, comuesta en jluio 22, 1967; 2.pablo Neruda, compuest en Septiembre 1967; 3. Alfonsina Storni, compuesta en octubre 2, 1967.

Orrego salas, Juan

**221. Tocando en un tamborino**, bar, pf, Dur: 4'03'', Fon: Santiago 1959, Pres: Sfa (M-6105 A), Obs: No aparece en los catálogos de la RMCH. Los intérpretes de la grabación son Manuel Cuadros (Bar) y Cirilo Vila (pf).

**222. Dos canciones Op 4**, Santiago, 1937, S, pf, 1. Trágica; 2. Yo no tengo soledad, text: G M de Jovellanos; Gabriela Mistral, Dur: 4'00'', Ed: IEM hel, Santiago, Estr: 1942, Santiago, Obs: La canción n°1 se estrenó en Santiago en 1942 en radio chilena por Teresa Orrego Salas (S), rené Amengual (pf); la 2ª en Santiago, 1945, radio Nacional de Minería, por teresa Orrego salas (S) , Federico Heinlein (pf). La canción n°1 fue completada en 1937; la n°2, dedicada a teresa Orrego Salas, fue completada en 1942. Ref RMCH XXXII/142-144 (abril –diciembre, 1978), p. 80.

**223. Villancico**, 1945, V fem, pf, Text: Anónimo español, Estr: 1947, Obs. La dedicatoria dice. "A mi mujer en el 2º aniversario de matrimonio, Juan". Es probable que este villancico correponda al op.7 de 1944. Ref RMCH XXXII/142-144 (abril- diciembre, 1978), p. 81. No figura en los catálogos de RMCH.

Orrego, Manuel Antonio

**224. Mi Delirio**, V, pf, Ed: Juan Augusto Böhme, Sem dEPS, Obs: Partitura 6 pp. Con carátula.

**225. Tu corazón y el mío**, V, pf, Ed: MS; Carlos F. Niemeyer, Santiago, Pres: Sem, d Eps, Obs: Tonada "de pata en quinchá". Partitura 8 pp. MS y 6pp. Impresos con carátula. 2 Páginas sin numerar. Pág. En blanco del MS.

Ortega Alvarado, Sergio

**226. A dos corazones**, V, pf, Text: Efraín Barquero, ED: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (0-3-7) ; Sbn (Mic 312).

- 227. Buscad Acero**, T, pf, Text: Marcos Ana, Dur: 2',35'', Fon: IEM, Santiago, 1965, Pres: Sfa (S-1022 D). Est: 1965.05, Santiago, Teatro Antonio Varas.
- 228. Cuatro canciones**, V, pf, Dur: 9'40'', Fon IEM, Santiago, 1966, Pres: Sfa (S-2022), Estr: 1966.09, Santiago, Obs: Este ciclo de 4 canciones corresponde a las fichas ORTESE 1251, 1252, 1253, 1254.
- 229. En ti la Tierra**, V, pf, Text: Lope de Vega.
- 230. Engalanada**, V, pf, Text: Efraín Barquero, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (0-3-7); Sbn (Mic 312).
- 231. Los soldados**, V, pf, Text: Efraín Barquero, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (0-3-6); Sbn (Mic 311).
- 232. Marcha para los mineros del carbón**, T, pf, Dur: 3'18'', Fon: IEM, Santiago, 1970. Pres: Sfa (M-8104), Estr: 1970.04, Santiago.
- 233. Me peina el viento los cabellos**, T, pf, Text: Pablo Neruda, Dur: 4'55'', Fon: Santiago, Pres: Sfa (S-2108 C), Estr: 1987. 07.29, Santiago, Sala Isidora Zegers, Obs: Se anota el estreno en Chile.
- 234. Trío**, V, pf, Text: Efraín Barquero, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (0-3-6); Sbn (Mic 311).
- 235. Falta el Rey**, 1986, S, pf, Text: Pablo Neruda, Dur: 2'14'', Fon: Santiago, Pres: Sfa (S-2108 A).

Ortíz de Zárate, Eleodoro

- 236. La Ondina del Cachapoal**, V, pf, text: Rojelio Robles, Ed: Litografía Rojas, Santiago, Pres: Sem, d EPS, Obs: Vals alusivo a una leyenda. Partitura 12 pp. Con carátula. "A la sta. Lucila Ojeda G." Propiedad del autor.

Ortíz, Ema

- 237. Hallazgo**, 1946, V, pf, Text: Gabriela Mistral, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (0-2-1); Sbn (Mic 530), Fon: IEM, Santiago, 1948, Pres: Sfa (6130), Estr: 1948.11, Santiago, Obs: Ref RMCH LXIII/171 (enero - junio, 1989), pp. 42-103.
- 238. La Noche**, 1946, V, pf, Text: Gabriela Mistral, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (0-2-1); Sbn (Mic 530), Fon: IEM, Santiago, 1948, Pres: Sfa (6130), Estr: 1946.06.13, Santiago, Sala Cervantes, Obs: Ref RMCH XLIII/171 (enero - junio 1989), pp. 42-103.
- 239. Meciendo**, 1946, V, pf, Text: Gabriela Mistral Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (0-2-1); Sbn (Mic 530), Fon: IEM, Santiago, 1948, Pres: Sfa (6130), Estr: 1946.06.13, Santiago, Sala Cervantes, Obs: Ref RMCH XLIII/171 (enero - junio 1989) pp 42-103.

**240. Rocío**, 1946, V, pf, Text: Gabriela Mistral Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (0-2-1); Sban (Mic 530), Fon: IEM, Santiago, 1948, Pres: Sfa (6130), Estr: 1947, Buenos Aires.

Padovani, Alfredo

**241. Canción del Lego de Noche Buena**, V, pf, Ed: Kirsing V, Lit. F. Leblanc, Valparaíso, Santiago, Concepción, Pres: Sem, d EPS, Obs: Partitura 8 pp. Con carátula. Ref Eugenio Pereira Salas 1957, pp 304.

Perceval, Julio

**242. La Madrugada**, V, pf, Dur: 3'00'', Fon: IEM, Santiago, 1980, Pres: Sfa (M-6257 J), Estr: 1980.10, Santiago.

**243. No se puede olvidar**, V, pf, Dur: 2'30'', Fon: IEM, Santiago, 1980 Pres: Sfa (M-6257 J), Estr: 1980.10, Santiago. Obs: Existe además versión en agosto 1980 interpretada por Marisa Lena (S), Graciela Yazigi(pf), cinta S-7143.

**244. Te he soñado**, V, pf, Dur: 2'44'', Fon: IEM, Santiago, 1981, Pera: Sfa (S-7153 I), Estr: 1981.09, Santiago.

**245. Triste me voy a los campos**, S, pf, Dur: 1'42'', Fon: IEM, Santiago, 1981, Pres: Sfa (S-7143 Ñ), Estr: 1981.08, Santiago. Obs: En Sfa existe además versión interpretada por Marisa Lena (S), Mariana Grisar (pf), Septiembre 1981 (Cinta S-7153 I).

Pérez Freire, Osmán

**246. Castellanita hermosa**, V, pf, Ed: Carlos Friedemann; Casa Amarilla, Sem, d EPS, d JZ, Obs: Partitura 4pp. Con carátula.

**247. Confesión**, V, pf, text: Antonio Orrego Barros, ED: CA, Santiago, Pres: Sem, d EPS, Obs: partitura 4pp. Con carátula. "A la señora Josefina San Ramón de Zaldívar".

**248. Decime pa' que viviste**, V, pf, Tex: Eduardo Correo Robin, Ed: CA, Santiago, Pres: Sem, d DEM, Obs: Partitura 4 pp. Con carátula. "A mariano Gutiérrez Casares y Gaspar Areco". En última pág. Se promocionan tres obras del autor: PIM-POM, soldaditos, San Cristóbal, Te imploro. Últimas producciones editadas por CA.

**249. El delantal de la china**, V, pf, text: Antonio Vergol, Ed: CA, Santiago, Pres: Sfa BC CAN PCH 102; Sem, d DEM, Obs: Partitura 4pp. Con carátula. En portada hay una foto del autor.

**250. El marinertio**, V, pf, Ed: CA, Santiago, Pres: Sem, d EPS, Obs: Partitura 4pp. Con carátula. 2 ejemplares de distinta edición.

- 251. Kiti-Kiti (No sé, no sé)**, V, pf, Ed. CA, Santiago, Pres: Sem, d DEM, Obs: partitura de 4 pp. Con carátula. En CHI: Sem d DEM existe otro ejemplar de la obra, sin embargo, figura como Rag- Time y con edición de la Sociedad Argentina de Compositores (Buenos Aires).
- 252. Maldito Tango!**, V, pf, Text: Luis Roldán, Ed: CA, Santiago, Pres: Sem d DEM, Obs: partitura 4pp. Con carátula.
- 253. Para siempre se perdió**, V, pf, Ed: Grimm & Kern, Santiago, Pres: Sem, d DEM, Obs: Partitura 4 pp. Con carátula. Con lápiz de grafito dice: “A la Srta. Jimena Amunátegui L”. La obra está en “Obras Escogidas”.
- 254. Partí**, V, pf, Text: V. Di Napoli Vita, Ed: Sociedad Argentina de Compositores, Buenos Aires, Pres: Sfa BC CAN PCH 112; Sem d DEM, Obs: Partitura 8 pp. Conc carátula. “Dedicado al eximio Tita Ruffo”.
- 255. Por ti**, V, pf, Text: Luis Sandoval, Ed: CA, Santiago, Pres: Sem, d EPS, Obs. Partitura 4pp. Con carátula. 2 ejemplares de distinta edición.
- 256. Yo quisiera**, V pf, Text: Salvador Díaz Miron, Ed: Grimm & Kern, Santiago, Pres: Sem, d DEM, Obs. Partitura 3pp. Conc carátula. “A Tulio Maqueira, Cónsul General de Chile en la república Argentina”. La obra se encuentra en “Obras Escogidas”.
- 257. Ay, Ay, Ay**, V, pf, Tempo de vialita. Ed: CA; Juan M. Sepúlveda V; Santiago, Pres: Sfa BC CAN PCH 63; BC CAN PCH 25, Obs: Subtitulada “Reminiscencias cuyanas”. Partitura de 6 pp. La 1era pág. Se encuentra en mal estado (original). Existen tres copias (2 fotocopias). Existe así mismo una versión para canto guitarra, incluida en “Preciosa Colección de Composiciones para piano, guitarra y canto de los más célebres compositores”.

Puelma Francini, Roberto

- 258. Alma no me digas nada**, V, pf, Text: Juan Guzmán Cruchaga, Ed: Ricordi Americana, Buenos Aires, 1946. Pres: Sfa BC CAN PCH 32; Obs: Partitura 5 pp. Dedicada a Margarita Salvi, 5ta Canción de la colección “Ocho canciones chilenas”.
- 259. Canción del Lago**, V, pf, Ed: Ricordi Americana, Buenos Aires, 1946, Pres: Sfa BC CAN PCH 32, Obs, Partitura 8 pp. 2da Canción de la colección “Ocho canciones chilenas”.
- 260. Eterna Herida**, V, pf, text: Carlos Puelma, Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1946, Pres: BC CAN PCH 32, Obs: 8 pp. 1ra Canción de la colección “Ocho canciones chilenas”.
- 261. Serenata Campera**, V, pf, text: Dora Puelma, Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1946, Pres: BC CAN PCH 32, Obs: 8 pp. 8va. Canción de la colección “Ocho canciones chilenas”.



**262. Te quedas como la Luna**, V, pf, Text: Carlos Casaus, Ed: Ricordi latinoamericana, Buenos Aires, 1946, Pres: Pres: BC CAN PCH 32, Obs: 8 pp. 8va. Canción de la colección “Ocho canciones chilenas”.

**263. Topeaduras**, V, pf, Text: Rafael Barra, Ed: Ricordi Americana, Buenos Aires, 1946, Pres: Pres: BC CAN PCH 32, Obs: 8 pp. 7ma. Canción de la colección “Ocho canciones chilenas”.

Quinteros Figueroa, Abelardo

**264. Seis canciones**, V, pf, Dur: 9’25”, Fon: IEM, Santiago, 1950, Pres: Sfa (6344), Estr: 1950.11, Santiago.

**265. Ciclo y Vida**, Santiago, 1950.08, V, pf, 1. Canción nocturna; 2. Dime; 3. Subes de ti mimso; 4. Camino triste; 5. Canción del otoño; 6. Eternidad, Text: Juan ramón Jimenez, Dur: 4’40”, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (Q-1-1); Sbn (Mic Recom AA 65223), Fon: IEM, Santiago, Pres: Sfa (S-2028 C), Estr: 1964(1950?), Santiago.

Renjifo, Javier

**266. Campana azules**, V, pf, Ed: CA, Santiago, 1932, Pres: Sem, d EPS, Obs: Partitura 4 pp. con carátula. “Al célebre Tito Schipa, con toda admiración”. Autografiada por el autor, “Afectuosamente a M. Alberto Vargas V. 4 de mayo de 1932, Santiago de Chile.

**267. El Secreto**, V, pf, Ed: Impreso , Pres: Sfa BC CAN PCH 108, Obs: partitura 8 pp. “Con todo afecto a los cuatro huasos, cultores del arte nacional , Jorge Bernales valdes, Fernando Donoso Silva, Raúl Velasco García, Eugenio Vidal Tagle”.

**268. Himno Chile nuevo**, V, pf, lento, coro estrofa, text: Victor Domingo silva, Ed: CA, Santiago, 1929, Pres: Sfa BC HIM 16. Obs: partitura 8 pp. “A S.E. el Presidente de la República general don Carlos Ibanez del campo”.

**269. Tally- Ho!**, V, pf. Text: Jorge Hurtado Baquedano, Ed: CA, Santiago 1932, Pres: Sem, d EPS, Obs: “Canción oficial de Santiago Paperchase club”. Partitura 4 pp. Con carátula.

**270. Tango triste**, V, pf, text. Antonio Orrego Barros, Ed: J, A Yantorno, Santiago, Pres: Sem, d DEM, Obs: Partitura 4 pp. con carátula. En CHI: Sem, d DEM otro ejemplar 2da edición.

**271. Vals de amor**, V, pf, Ed: CA, Santiago 1929, 1941, Pres: Sem, d EPS, Obs: Partitura 4 pp. Con carátula. “ Ala señora Luisa Irrarázabal “Autografiada por el autor.

Rivera Bozinovich, Enrique

**272. El hombre acecha**, V , pf, 1. Canción primera; 2. Interludio; 3. Canción última, Text: Miguel Hernández, Dur: 9'30'', ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (R-2-6); Sbn (Mic 447), Fon: IEM, Santiago 1969, Pres: Sfa (8048 C ), Etsr: 1969.04, Santiago.

Robles, Manuel

**273. Canción Nacional**, V, pf, Marziale, text: Bernardo vera y Pintado, Dur: 4'00'', Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (R-6-1); CHI: Sem, d EPS, Fon: IEM , Santiago, Pres: Sfa (M-5124 A ). Estr: 1820.

Rosen Michel

**272. En Voule Vous**, V, pf, text: Maro Constantino, Ed: Litografía H. C. Gilet, Valparaíso, Pres: Sem, d EPS, Obs: partitura 4 pp. Con carátula. "A Valparaíso recuerdo de M. Preziosi, julio 1884". Ref Pereira Salas 1978, pp. 110.

Santa Cruz Wilson , Domingo

**274. Cantos de Soledad, op 10**, 1926-1927, V fem, pf, 1. Dolor; 2. Madre mía; 3. Canción de cuna, Text: Domingo santa Cruz, Dur: 8'00'', Ed: IEM hel (Nº1-1); revista del arte, II/9, 1936, Santiago, Pres: Sfa (S-1-28), BC CAN PCH 33; CHI: Sem, d EPS, Estr: 1932.11.21, Santiago, Obs: En el programa de estreno, 1932, la obra lleva el título "In memoriam". En 1936 fueron editados como suplemento musical de la revista de Arte. En Sfa existe edición de los Nº 1 y 2. Ref RMCH; XXXIII/146-147 (abril –septiembre,1979), p. 65.

**275. Cuatro poemas de Gabriela Mistral Op 9**, 1927, V fem, pf, 1. Arbo muerto; 2. Piececitos; 3. Tres árboles; 4. La lluvia lenta, Text: Gabriela Mistral, Dur: 17'00'', Ed: IEM hel, Santiago; Nº 2 Revista de Arte, I/I, 1928, Santiago, Pres: Sfa (S-1-1), BC CAN PCH 52, Fon: Nº4: IEM, Santiago, Pres: Sfa (S-2028 B), Estr: 1932.11.21, Santiago, Obs: La edición separada de "Piececitos" en Revista del Arte, esta dedicada a Jorge Urrutia Blondel. Originalmente fueron dedicadas a carlos Humenres (Nº1), Laura y Lucia Vergara (Nº2) y Samuel Negrete (Nº4). Ref RMCH XXXIII/146-147 (abril-septiembre, 1979), p. 656.

**276. Alabanzas del adviento Op 30**, 1952.11.24, coinf, órg, 1. Preludio; 2. Más movido; 3. Más lento; 4. Lento; 5. Movido; 6. Alabanza, Text Folklore religioso chileno, Dur: 7',45'', Ed: IEM hel, *Peer International*, 1962, Santiago, New York, Pres : Sfa (S-1-11), Fon: Pittsburg, 1952, Pres: Sfa (M- 8116 B), Estr: 1952.11.25, Pittsburg, Pennsylvania, Obs: esta ora fue comisionada para el primer festival de Música Contemporánea de Pittsbrug, 1952. Ref RMCH XXXIII/146-147 (abril-septiembre, 1979)np. 76.

**277. Canciones del Mar Op.29**, Santiago, 1955, S, pf, 1. Rocas; 2. Amanecer junto al mar; 3. Olas; 4. Balada de animita; 5. Lejana; 6. Plenilunio; 7. Ante el mar; 8. Pinos de costa; 9. La noche; 10. Gaviotas; 11. Reflejos; 12. Desde lo alto. Text: Domingo santa Cruz, Dur: 40'35'', Ed: IEM hel, Santiago, Pres Sfa (S-1-17), Fon:

IEM, Santiago, 1956, Pres : Sfa (M-8002), Estr: 1956.11.30, Santiago, V FMCH, Obs: La dedicatoria dice: "A Clara Oyuela y la inolvidable memoria de Mario". Ref RMCH XXXIII/146-147 (abril-septiembre 1979), p.76.

Schidlowsky Gaete, León

**278. *Drei Liebeslieder***, Santiago, 1953, T, pf, text: Georg Trakl, Dur: 4'55'', Fon: IEM, Santiago, 1966, Pres: Sfa (S-2005 F), Estr: 1957, Santiago, Obs: Dedicadas a su esposa. Ref RMCH XXII/104-105 (abril-diciembre 1968) p. 48.

**279. *Tres Poemas***, 1955, Mez, pf, text F. García Lorca, V. Huidobro, Dur: 2'25'', Ed: IEM hel, Santiago, Fon; IEM , Santiago, 1964. Pres : Sfa (S-2018). Estr: 1964.01, Santiago, Instituto Cultural de Providencia. Obs: Obra dedicada "A la memoria de Alban Berg". Ref RMCH XXII/104-105 (abril-diciembre 1968), p. 49.

Sepúlveda Maira, María Luisa

**280. *Ananké***, V, pf, Text: Carlos Préndez Saldías, ED: MS, Santiago, Pres: Sfa BC CAN PCH 66, obs: partitura 6 pp. En la última pág. Aparece el poema Anaké de Carlos Préndez Saldías.

**281. *Ay, un imposible***, V, gui, Ed: MS, Pres: Sem, d EPS, Obs: partitura 2 pp. Sin carátula. Parece un manuscrito de la propia autora.

**282. *Canción de la luz***, V, pf, Text: Félix Armando Núñez, Ed: CA, Santiago, 1932, Pres: Sfa BC CAN PCH 75, Obs: Partitura 2 pp. , obra nº 5 de la colección "Canciones escolares. Música María Luisa Sepúlveda M". Vol I. Existe un Vol II pero no se encuentra eb Sfa BC.

**283. *Canción del día feliz***,V, pf, Jaime Torres Bodet (mexicano), Ed. CA, Santiago, 1932, Pres: Sfa BC CAN PCH 75. Obs. Corresponde al nº 2 de la colección Canciones escolares. Música María Luisa Sepúlveda M". Vol I. Existe un Vol II pero no se encuentra eb Sfa BC.

**284. *Corazón***,V, pf, Text: Juan Guzmán Cruchaga, Ed: CA, ed de la autora, Santiago, 1928, Pres Sfa CAN BC PCH 78, obs: Partitura 8 pp. "Dedicada a la Señora Consuelo Norgués Guzmán Cruchaga".

**285. *Iré por los cielos***, V, pf, Text: Julio Barnechea, Ed: MS, Pres: Sem, d EPS, Obs , Partitura 4 pp. Con carátula.

**286. *Corazón***, V, pf, Text: Juan Guzmán Cruchaga, Ed: CA, ed de la autora, Santiago, 1928, Pres Sfa CAN BC PCH 78, obs: Partitura 8 pp. "Dedicada a la Señora Consuelo Norgués Guzmán Cruchaga".

**287. *Iré por los cielos***, V, pf, Text: Julio Barnechea, Ed: MS, Pres: Sem , d EPS, Obs, Partitura 4 pp. Con carátula.

**288. *Ronda de Paz***, V, pf, text: Paul Fort, Ed: CA, Santiago,, Pres: Sfa BC CAN PCH 37, Obs: Partitura 6 pp. Dedicada a los niños.

**289. Solidaridad** , V pf, text: Amado Nervo, Ed: CA Santiago, 1932. Pres: Sfa BC CAN CH, Obs: Partitura 2 pp. . Obra nº 4 de la colección Canciones escolares. Música María Luisa Sepúlveda M<sup>ra</sup>. Vol I.

**290. Te quiero porque te quiero**, V, pf, Text: Miriam Elim, Ed : Ed de la autora, Santiago, Pres: Sfa BC CAN PCH 38, Obs: partitura 6 pp.

**291. Zamacueca**, V, pf, Ed: Ricordi Americana, Buenos Aires, Pres: Sem, d EPS, Obs: partitura 8 pp. Con carátula. Obra premiada en el Concurso de temas Populares del Ateneo de Valparaíso en los juegos Florales del año 1924.

Smith de Escobar, Matilde

**292. Ensueño**, V, pf, José Mármol, Ed: CA, Santiago, Pres: Sem, d EPS, Obs: Partitura 4 pp. Con carátula.

Soro, Enrique

**293. Ave maría**,V, pf, Ed. Schirmer, new York, 1919, Pres: Sfa BC CAN PCH 110, Obs: La obra está dedicada a la distinguida señora Sara del campo de Montt. Partitura 4pp.

**294. Due Liriche**, V, pf; 1. *Vignetta*; 2. *In sogno io piansi assai*, tex: carducci, Ed: Ricordi E. C Editori, Buenos Aires,1927, Pres: Sfa BC CAN PCH 111, obs, la obra Vignettta está dedicada a la señora Elvira Wilson de Grez y In sogno a Camila Bari de zañartu.

**295. I've dreamed of you**, V, pf, Ed: G. Schirmer, New York, 1926, Pres: Sfa BC CAN PCH 43, obs: Versión en inglés por el Dr. TH Baker. Partitura 10 pp., 2 copias.

**296. Il canto della luna**, V, pf, Ed: Kirsing V, Valparaíso, Pres: Sfa BC CAN PCH 39, obs: partitura 10 pp. Forma parte de la colección "Composiciones para canto y piano".

**297. In Remebrance (in souvenir)**, V, pf, text: A Bignotti, Ed. S Schirmer. Inc. New York, 1928, Pres: Sfa BC CAN PCH 51, Obs: dedicada a "A. Bignoti", versión en inglés por Frederick H. Martens. Partitura 10 pp.

**298. M'han detto**,V pf, Ed: Impreso, Santiago, Pres Sfa BC CAN PCH 41, Obs: partitura 12 pp.

**299. Nel bosco**, V, pf, ED. Impreso, edición del autor, Santiago. Pres : Sfa BC CAN PCH 109, Obs: la obra está dedicada "Al señor Don ventura Bñanco". Partitura 12 pp.

**300. Non m'ami piú**, Romanza, V, pf, Ed: G. Schirmer, New York, 1926. Pres: Sfa BC CAN PC Obs. Partitura 6 pp.

**301. Viva la tarde**, V, pf, Ed: impreso [Cadof: editor propietario], Pres: Sem, d EPS, Sfa BC CAN PCH 59, obs: partitura 6 pp. 2 copias.

Sondy Flores, Guillermo

**302. Arriando un piño**, V, pf, Guillermo Sondy, Ed: CA; Santiago 1940. Res: Sfa BC CAN PCH 94, obs: Cuarta obra de la colección "Album de ocho canciones chilenas" premiada en tres concursos realizados en 1939. En el 2º concurso obtuvo el 1er premio.

Soto Kloss, Eduardo

**303. Poemas de éxtasis**, V, pf: Text: Rabindranath Tagore, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (S-10-5); Sbn (Mic 451-452).

**304. A unos ojos verdes**, 1963.10.13, V, pf, text: Antonio Machado, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (S-10-4); Sbn (Mic 451).

Toro, Julio

**305. Entre Junio y Julio**, V, pf, Text: Miguel Alfaro B., Ed: Edición del autor, Santiago, Pres Sfa BC CAN PCH 68, Fon: Discos Victor, Obs: Partitura 6 pp.

**306. Razones del corazón**, V, pf, text: Julio Toro, Ed: CA Santiago, 1940, Pres: Sfa BC CAN PCH 94, Obs: Obtuvo el primer Premio en el tercer concurso en el año 1939, Corresponde al nº 7 de la Colección "Álbum de ocho canciones chilenas".

Urrutia Blondel, Jorge

**307. Dos canciones de cuna**, S, pf, text: Gabriela Mistral, Dur: 6'35", Fon: IEM, Santiago, 1950, Pres: Sfa (2211), Obs: No está determinado a cual de las tres series de canciones de Cuna pertenecen estas dos.

**308. Tres Poemas Op. 20**, V, pf, 1. Yo no tengo soledad; 2. Hallazgo; 3. Corderito., Text: Gabriela Mistral. Ed: revista de Arte, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago. Pres: Sfa BC CAN PCH 44, Obs. Partitura 14pp, 6 copias, Dedicada "A Lila Cerda".

Vargas Wallis, Darwin

**309. Canciones para Georgeanne**, Talagante, 1972, V, pf, 1. Invitación; 2. Este pueblo; 3. Crecimiento, text: Hugo Montes, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (V-2-13); Sbn (Mic 592-593), Obs: Dedicada "A Georgeanne Vial con aprecio y admiración del autor".

Vera, Rivera Santiago

**310. Poesía para un niño**, 1982, V, pf, Text: Santiago Vera, Ed: IEM, MS, Pres: Sfa (V-10-13); Sbn (mic 407).

Vivanco G., Guillermo

**311. Mosaico infantil**, V, pf, 1. Un muñeco; 2. Duérmete pequeño mío; 3. Himno a Prat; 4. Vamos a Belén (villancico); 5. Canción de Navidad. Ed. CA; Santiago, 1961. Pres: Sfa BC CAN PCH 74, Obs: Partitura 20 pp.

Werner Kerten, M.

**312. Don Pedro se divierte**, V, pf, text: J. Vásquez, Ed: CA Santiago, Pres: Sem d EPS, Obs. Partitura 4 pp. Con carátula.

Würth M., Hernán

**313. Cuatro canciones**, V, pf, text: Roque esteban Scarpa, Federico García Lorca, Ed: IEM hel, Santiago, Pres: Sfa (W-1-1).

Zegers de Huneeus, Isidora

**314. Canción**, S, pf, Text: Julio Arboleda, Dur: 3'07", Ed: MS, Pres: CHI: Sem d EPS, Fon: IEM Santiago, 1980, Pres: Sfa (M6254 C), obs: Partitura 4 pp. Con carátula. "Puesta en música y dedicada al general T.C Mosquera por una verdadera amiga suya"

**315. La coquette Fixée**, V, pf, Text: mlle Aurora, Ed: MS, Pres: Sem, d EPS, Obs: partitura 4 pp. Con carátula. "*Dédiée a Mlle Amande Charpentier*", "*Mise en musique avec accompagt de piano*".

**316. Les secrets d'une bergere**, V, pf, Text: A. Gauthier. Ed: MS; París, chez l'auteur., Pres: Sem, d EPS, obs: Partitura 4 pp. Con carátula, "*Mise en musique avec accompagt de piano*" "*Dédiée a Mll Juliett Duplessi*". Ref E. Pereira salas, 1978, p. 128.

**317. L'Absence**, 1823.01, V, pf, text: A. F. Coupigny, Ed: MS, Pres: Sem, d EPS; Sfa BC CAN PCH 72, obs. En la partitura dice: "*Mise en musique avec accompagt de piano*". "*Dédiée a Mll Agathe Bunel*".

**318. Romance**, París, 1823.01, V, pf, text: Mr. Morel, Ed: MS, Pres: Sem, d EPS; Sfa BC CAN PCH 73, Obs. Partitura 4 pp. Con carátula. 2 ejemplares.

**319. Les Tombeaux violes (Chant heroique)**, Santiago, 1829.12, V, pf, Text: M. Goivel, Ed. MS, Pres Sem, d EPS, Obs: Partitura 4 pp. Sin carátula. Se hace referencia al texto de M Goivel como de la *Fregate Francaise "THETYS"*.

### 3.2. Archivo Central Andrés Bello<sup>247</sup>

En el archivo Central Andrés Bello se encuentran resguardadas 691 partituras, reunidas en tres colecciones: Domingo Edwards Matte (1890-1964), Eugenio Pereira Salas (1904-1979) y José Zamudio Zamora (1918-1977). La gran mayoría de las partituras se podrían considerar como música de salón, compuesta y ejecutada en el primer siglo de vida republicana en Chile. Son partituras representativas del acontecer nacional, que nos dan una visión global no solo de los acontecimientos artísticos sino también desde el punto de vista político y cultural (entendido como social). El archivo contiene copias únicas, ediciones raras, transcripciones de canciones del folklore y manuscritos. Queda aquí de manifiesto el cómo de los procesos de ilustración y modernidad vividos en la nación durante el primer siglo de vida republicana, así como también del surgimiento de la identidad nacional en conjunto con las ideas de progreso y desarrollo artístico y educacional.

Los tres personajes que legaron y dan nombre a las colecciones del fondo de música eran eminentes bibliófilos que dejarían una huella indeleble en los anales de la cultura del Chile republicano. Gracias a su implacable trabajo recopilador, estamos ahora en condiciones de explorar un territorio pretérito que de otra manera habría resultado casi imposible conocer. No se debe olvidar que la historia se escribe en presente, es decir, que es la mirada contemporánea a los acontecimientos la que nos describe la realidad del momento.

Según señala la licenciada en artes Fernanda Vera<sup>248</sup>

respecto de la composición, la mayoría de ellas son autoría de chilenos o extranjeros residentes en Chile, desde mediados del siglo XIX hasta las tres primeras décadas del siglo XX (con algunas excepciones anteriores a esta fecha). Por su parte, la edición de dichas piezas es representativa de la labor de casas

<sup>247</sup> Archivo Central Andrés Bello [En línea]. [Última consulta: abril de 2017]. Disponible en: <www.archivobello.uchile.cl>.

<sup>248</sup> Investigadora encargada del proyecto de digitalización del archivo musical Andrés Bello de esta Universidad. A través de ella tuvimos acceso a los catálogos online de la Colección Andrés Bello, además de un ejemplar del catálogo razonado realizado por el equipo. Es también colaboradora en el proyecto de digitalización de partituras del Archivo del Seminario Pontificio Mayor de Santiago de Chile.

editoriales asentadas en nuestro país, y su difusión fue, fundamentalmente, local, centrándose sobre todo en el salón decimonónico.<sup>249</sup>

Las colecciones se articulan de la siguiente manera:

Colección Domingo Edwards Matte: 197 entradas

Colección Eugenio Pereira Salas: 436 entradas

Colección José Zamudio Zamora: 57 entradas

La información se señala en el siguiente orden:

Sección- Colección / Número de inventario.  
Número de páginas - hojas / Ilustración / Laminación  
Medidas /alto x ancho en cm  
Estado de conservación  
Autor /apellido, nombre  
Nacionalidad del autor  
Datos completos de la portada  
Titulo  
Editorial / Lugar / Casa litográfica  
Fecha  
Formación instrumental  
Género  
Letra  
Autor de la letra  
Observaciones  
Comentarios

La línea de trabajo utilizada está basada en la norma ISAD-G<sup>250</sup> para archivos, que ha sido utilizada antes en otros fondos con características similares como son: el Archivo Musical de la Catedral de Santiago, el Archivo Musical del Seminario Pontificio Mayor de Santiago y el Archivo Musical de la Recoleta Dominica. Según la profesora Vera

---

<sup>249</sup> “Partituras Archivo Central Andrés Bello”. Catálogo razonado.

<sup>250</sup> En los anexos se adjunta documento con la “Norma Internacional General de Descripción Archivística”.



Esta metodología nos permitió apreciar los materiales que componen este corpus como un todo coherente, tanto gramaticalmente como en su texto, contexto y el medio sociocultural del que formó y vuelve a formar parte.<sup>251</sup>

3.2.1. *Colección Domingo Edwards Matte. Sección de Partituras*

Encargado: Fernanda Vera

Año de elaboración: 2012

Ítems Totales: 194 registros de los cuales 67 contienen la formación instrumental canto piano o canto guitarra. Los géneros son variados: Canción, Habanera, Romanza, Zamacueca, Himno, Lamento, Cueca, Canto litúrgico, Kreuz-Polka, Vals, Poema, Cuadrilla, Marcha Canción, Shimmy-Fox, Tango, Couplet, Polka, Fantasía, Canción Romanza.

**Tabla 28. Colección Domingo Edwards Matte**

Nº	Autor	Título Completo Partitura	Editorial/Lugar/Casa litográfica	Fecha	Formación Instrumental	Género
1	Alba, Antonio	La avecilla. Canción Popular chilena Opus 102. Cantares del Pueblo Chileno	C. Kirsinger y Cía.	S/D	Canto, piano y guitarra	Canción
2	Alba, Antonio	El blanco clavel. Habanera Opus 75. Cantares del Pueblo Chileno	C. Kirsinger y Cía.	S/D	Canto y guitarra	Habanera
3	Alba, Antonio	La más Picara. Zamacueca. Op. 34	C. Kirsinger y Cía., Valparaíso y Santiago	c.1900	Canto y guitarra	Zamacueca
4	Alba, Antonio	Mis Ilusiones. Canción Habanera Op. 162. Cantares	C. Kirsinger y Cía.	S/D	Canto, piano y guitarra	Canción Habanera

<sup>251</sup> Vera Malhue Fernanda, Izquierdo König, José Manuel, Contreras Stoltze, José, *Partituras Archivo Central Andrés Bello*. Catálogo razonado. Ed. Universidad de Chile, Archivo Central Andrés Bello, Santiago de Chile, p. 24.

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

		del Pueblo Chileno				
5	Alba, Antonio	El suspiro. Habanera. Op. 66. Cantares del Pueblo Chileno	C. Kirsinger y Cía.	S/D	Canto y guitarra	Habanera
6	Alba, Antonio	Triste Recuerdo. Romanza. Op. 153. Cantares del Pueblo Chileno	C. Kirsinger y Cía.	S/D	Canto, piano y guitarra	Romanza
7	Alba, Antonio	Tus lindos ojos. Habanera. Op. 160. Cantares del Pueblo Chileno	C. Kirsinger y Cía.	S/D	Canto, piano y guitarra	Habanera
8	Antonietti, Daniele	Al camposanto. <i>Romanza per canto con accompagnamento di piano</i>	Chessa	S/D	Canto y piano	Romanza
9	Aracena Infanta, Aníbal	Gracias a las Naciones. Himno. Op. 170	La Nación S.A.	1939	Canto y piano	Himno
10	Bravo, Isabel	¡A las armas! Canción Guerrera	S/D	S/D	Canto y piano	Canción
11	Carnicer, Ramón	Himno Patrio de Chile	S/D, Santiago.	10 de Julio de 1910	Canto y piano	Himnos
12	Carnicer, Ramón	Himno Patrio de la República de Chile	Litografía F. Leblanc, Santiago	Septiembre de 1910	Canto y piano	Himno
13	Carnicer, Ramón	Himno Patrio de la República de	Litografía F. Leblanc,	Septiembre	Canto y piano	Himno

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

		Chile	Santiago	de 1910		
14	Cifuentes, Guillermo	¡Horas felices! Lamentos chilenos...! Para canto y piano o guitarra	Almacén de Música de Carlos Friedemann, Santiago	S/D	Canto, piano y guitarra	Lamento
15	Claro, Samuel	Antología de la Música Colonial en América del Sur	Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago	1974	Varios	Varios
16	Codoñer, José María	Recuerdos de un Roto en la Argentina. Cueca	Imprenta Porteña, Valparaíso	8 de Diciembre de 1918	Canto y piano	Cueca
17	Cristóforo, Alfonso Dante de	<i>Hymnus "Te Deum Laudamus" ad duas voces aequeales organo comitante</i> (Opus 50)	Casa Amarilla, Santiago	1931	Dos voces y órgano	Canto litúrgico
18	Cuadra S., Gregorio Segundo	A Montt y Varas. Himno triunfal	Litografía F. Leblanc,	1904	Canto y piano	Himno
19	Chacón Barahona, Elías	Viva Montt. Marcha triunfal Opus 36	Carlos Brandt, Almacén de Música, Valparaíso	c. 1905	Canto y piano	Marcha
20	Daase, Rodolfo	<i>Berliner, Kreuz</i> Polca. Op. 494	C. Kirsinger y Cía. Valparaíso, Concepción y Santiago	S/D	Canto y piano	Kreuz- Polka
21	De Petris, Fabio	Al trabajo y la paz. Himno de la Sociedad Unión Comercial de Santiago	Litografía F. Leblanc, Santiago	Marzo de 1901	Canto y piano	Himno
22	Díaz, Filiberto A.	Pensando en ti.	manuscrito S/D	S/D	Canto y piano	Danza

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

		Danza americana				
23	Espíndola Molina, Joaquín	Golondrina, vals lento para piano y canto	Litografía Granzini, Santiago	S/D	Canto y piano	Vals
24	Fernández, Pedro	Sobre la montaña. Vals para piano	Carlos F. Niemayer. Lit. Art. San Cristóbal, Lima	S/D	piano	Vals
25	Fernández Caballero	Reminiscencia sobre la zarzuela "La gallina ciega"	E.Niemeyer é Jnghirami. Valparaíso, Santiago, Lima	S/D	Piano a cuatro manos	Reminiscencia
26	Filomeno, Josefina	El Monitor Peruano. Polka	Litografía de Iácobsen Hermº, Valparaíso	c.1870	Piano	Polka
27	Frick, Guillermo	Himno a los Vencedores de Maipo	S/D	S/D	Cinco voces y piano	Himno
28	Frick, Wilhelm	<i>Valdivianische Musik, Band I</i>	Luis Kober Litografía e Imprenta, Valdivia	1899	Voz y piano	S/D
29	Frick, Wilhelm	<i>Valdivianische Musik, Band II</i>	Luis Kober Litografía e Imprenta, Valdivia	1900	Voz y piano	S/D
30	Frick, Wilhelm	<i>Valdivianische Musik, Band III</i>	Luis Kober Litografía e Imprenta, Valdivia	c.1900	Voz y piano	S/D
31	Herrera, Emilio	¡¡A las armas!! Nueva Canción Nacional, Chilena	Centro Editorial de Música, Santiago /Lit. P.	c.1880	Canto y piano	Himno

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

		Op. 22	Cadot			
32	Herrera D., César	A las urnas. Himno patriótico para piano y canto	Casa Editorial de Música de Juan M. Sepúlveda D., Santiago	c. 1900	Canto y piano	Himno
33	Lara, Narciso E.	La Quinta Bella. Polka para piano	Almacén de Música de Carlos R. Marsch, Santiago / Litografía Guzmán	c.1885	Piano	Polka
34	Larraín de A., Amalia	Ave María	Lit. Ed. Cadot	1871	Canto y piano	Canto litúrgico
35	Larraín Vicuña, Amalia	Las Doce del Día. Romanza	Lit. Cadot	c.1870	Canto y piano	Romanza
36	Letelier, Alfonso	Otoño. Poema	Ediciones de la "Revista de Arte", Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Santiago	1935	Canto y piano	Poema
37	Menares, Ana Rosa	Vuelta a la Patria. Vals de salón para piano	Lit. Rocamora y Ca. Valparaíso	S/D	Piano	Vals
38	Mesni, Pedro Gastón	La golondrina perdida. Romanza	Centro Editorial de Música, Santiago	S/D	Canto y piano	Romanza
39	Mirales, Justo	Himno a Reyes	S/D	Agosto de 1896	Canto y piano	Himno
40	Mulder, Ricardo	Fabbri Polka	Litografía de E. Guzmán,	S/D	Piano	Polka

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

			Santiago			
41	Nebel, Teodoro	La Elegancia. Cuadrilla	Manuscrito / S/D	ca.1880	Piano	Cuadrilla
42	Neuhaus, Carlos T.	Corazón de Nieve. Habenera	Carlos Brandt Almacén de Música, Santiago, Valparaíso y Concepción	S/D	Canto y piano	Habenera
43	Nuñez Robres, Lázaro	La Cimarroncita / Danza Habenera	Manuscrito	S/D	Canto y piano / piano	S/D / Habenera
44	Pellegrini, Innocenzo	<i>La notte.</i> Romanza	Manuscrito	S/D	Canto y piano	Romanza
45	Pérez Freire, Osmán	La canción Tacneña	Editores Grimm & Kern, Valparaíso, Santiago y Concepción / Lito. Universo / L.A.A Villalobos	1925	Canto y piano	Marcha- Canción
46	Pérez Freire, Osmán	Decime pa que viniste. Tonada provinciana	Casa Amarilla. Santiago	S/D	Canto y piano	Tonada
47	Pérez Freire, Osmán	El Delantal de la China. Tonada chilena	Imprenta y Litografía Casa Amarilla, G. Mateos. Santiago	S/D	Canto y piano	Tonada
48	Pérez Freire, Osmán	Kiti-Kiti (No sé, No sé) Shimmy- Fox	Imprenta y Litografía Casa Amarilla, G. Mateos. Santiago	S/D	Canto y piano	Shimmy-Fox
49	Pérez Freire,	Maldito Tango! Tango Couplet	Casa Amarilla, Santiago	S/D	Canto y piano	Tango

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

	Osmán	para Canto y piano				
50	Pérez Freire, Osmán	No sé, no sé... Rag-time	Sociedad Arg. de Compositores, Buenos Aires	S/D	Canto y piano	Rag-time
51	Pérez Freire, Osmán	Obras Escogidas	Grimm & Kern, Santiago	1920	Canto y piano	Vals / tango / shimmy / one-step / tonada
52	Pérez Freire, Osmán	Partí...! Romanza para canto y piano	Sociedad Arg. de Compositores, Buenos Aires	S/D	Canto y piano	Romanza
53	Rengifo, Javier	Himno Sagrado de la Asociación de las Jóvenes Católicas	Propiedad del autor. Javier Rengifo. Miembro de la Sociedad de autores y compositores europeos	S/D	Canto y piano	Himno
54	Rengifo, Javier	Tango Triste	J.A. Yantorno, Santiago	S/D	Canto y piano	Tango
55	Renjifo, Javier	Tango Triste	Gran Exposición Musical de J.A. Yantorno, Santiago	S/D	Canto y piano	Tango
56	Santa Cruz, Ruperto	La Bombera. Polka	Litografía P. Cadot, Santiago	c.1865	Piano	Polka
57	Sardoni, Lawrence	Ave María. Para contralto y barítono con acompañamiento de violín y órgano	C. Kirsinger y Ca., Valparaíso, Santiago y Concepción / Lit. Sud Americana, Valparaíso	S/D	Violín, canto y órgano	S/D

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

58	Sedas, A.	Cielito lindo! Precioso couplet para canto y piano	Casa Amarilla, Santiago	S/D	Canto y piano	Couplet
59	Sepúlveda, María Luisa	Himno de la Cruz Roja Chilena	Casa Silva, Santiago	c.1945	Canto y piano	Himno
60	S/D	El Copihue Rojo. Preciosa canción chilena para guitarra y canto	Centro Editorial de Juan M. Sepúlveda V, Santiago	c.1915	Canto y guitarra	Canción
61	S/D	El Restaurador. Himno Patriótico "El Republicano"	Imp i Lit. de "El Republicano"	S/D	Canto y piano	Himno
62	S/D	El Tortillero Tonada. Op. 70.	C. Kirsinger y Cía.	S/D	Canto y guitarra	Tonada
63	Soro, Enrique	Himno a la Bandera Chilena	Litografía Barcelona	S/D	Voces y piano	Himno
64	Viret, Frédéric	<i>Aux défenseurs de la Constitution Chilienne. Chant patriotique</i>	Imprint Joly, París	c.1891	Tres voces y piano	S /D
65	Yradier / Man Sanz / Ric.	El Eco de Los Andes. Colección de canciones	Almacén de Música de E.	c.1850	Canto, piano y guitarra	Canción
66	Zapiola, José	Himno de Yungay completo. Para piano i canto, i para piano solo. 4a edición	Kirsinger i Cía., Santiago y Valparaíso / Litografía de Pedro Cadot	1893	Canto y piano	Himno
67	Zapiola, José	Himno Marcial del triunfo de Yungai	Imprenta y Litografía del Estado	1839	Canto y piano	Himno



## 3.2.2. Colección Eugenio Pereira Salas

Encargado: Fernanda Vera

Año de elaboración: 2012

Ítems Totales: 436 registros de los cuales 174 contienen la formación instrumental canto piano o canto guitarra. Los géneros son variados: Canción, Habanera, Romanza, Zamacueca, Himno, Lamento, Cueca, Canto Litúrgico, Kreuz-Polka, Vals, Poema, Cuadrilla, Marcha Canción, Shimmy-Fox, Tango, Couplet, Polka, Copla, Pregón, Tonada, Lied, Vals Boston, Escena dramática, melodía, Aire.

Tabla 29. Colección *Eugenio Pereira Salas*

Nº	Autor	Título completo partitura	Editorial/Lugar/Casa litográfica	Fecha	Género
1	Ajuria, Fray Cristóbal	Coplas de Fray Cristóbal Ajuria / Himno del Instituto Nacional	Manuscrito / S/D	S/D	Coplas / Himno
2	Alba, Antonio	Nº3 Op. 64. A las bellas Chilenas. (Vals) con acompañamiento de Piano o Guitarra. Cantares del Pueblo Chileno	C. Kirsinger y Cía., Santiago, Valparaíso y Concepción	S/D	Vals
3	Alba, Antonio	Nº11 Op. 72. La Abuelita. (Canción). Cantares del Pueblo Chileno	C. Kirsinger y Cía., Santiago, Valparaíso y Concepción	S/D	Canción
4	Alba, Antonio	Nº6 Op. 67. La Aloja. (Tonada), Cantares del Pueblo Chileno	C. Kirsinger y Cía. Santiago, Valparaíso y Concepción	S/D	Tonada
5	Alba, Antonio	La Aloja. Tonada	Manuscrito / S/D	S/D	Tonada

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

6	Alba, Antonio	N°17 La AVECILLA. Op. 102 Cantares del Pueblo Chileno	C. Kirsinger y Cía., Santiago, Valparaíso y Concepción / Impreso por C.G. Röder, Leipsic.	S/D	Canción
7	Alba, Antonio	Brumas Vals Boston para piano Op. 99	C. Kirsinger y Cía., Santiago, Valparaíso y Concepción / Estampado musical de C.G. Leipsic.	1904	Vals Boston
8	Alba, Antonio	N°23 Op. 141 El Ciprés (Canción Habanera ) Cantares del Pueblo Chileno	C. Kirsinger y Cía., Santiago, Valparaíso y Concepción.	S/D	Habanera
9	Alba, Antonio	N°15 Op. 83 Como enamoran los huasos ( Tonada) Cantares del Pueblo Chileno	C. Kirsinger y Cía. Santiago, Valparaíso y Concepción	S/D	Tonada
10	Alba, Antonio	Como enamoran los huasos. Tonada	Manuscrito / S/D	S/D	Tonada
11	Alba, Antonio	N°10 Op. 71 La Chilena ( Canción) Cantares del Pueblo Chileno	C. Kirsinger y Cía., Santiago, Valparaíso y Concepción / Impreso por C.G. Röder, Leipsic.	1898	Canción
12	Alba, Antonio	N°12 Op. 73 La escala de amor ( Canción) Cantares del Pueblo Chileno	C. Kirsinger y Cía., Santiago, Valparaíso y Concepción / Impreso por C.G. Röder, Leipsic-	S/D	Canción
13	Alba, Antonio	El Hallullero, Tonada Popular Chilena. Op. 111	Otto Becker, Santiago / Lit. Ed. Cadot	c.1900	Tonada
14	Alba, Antonio	El Hallullero.	Manuscrito / S/D	S/D	Tonada

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

		Tonada			
15	Alba, Antonio	Nº7 Op. 68 La Japonesa (Zamacueca), Cantares del Pueblo Chileno	C. Kirsinger y Cía., Santiago, Valparaíso y Concepción / Impreso por C.G. Röder, Leipsic	S/D	Zamacueca
16	Alba, Antonio	La Japonesa. Zamacueca	Manuscrito / S/D	S/D	Zamacueca
17	Alba, Antonio	Nº22 Op. 122 Maria. (Canción). Cantares del Pueblo Chileno.	C. Kirsinger y Cía., Santiago, Valparaíso y Concepción / Impreso por C.G. Röder, Leipsic	S/D	Canción
18	Alba, Antonio	Nº18 Op. 103 La Mariposa (Canción). Cantares del Pueblo Chileno	C. Kirsinger y Cía., Santiago, Valparaíso y Concepción / Impreso por C.G. Röder, Leipsic	S/D	Canción
19	Alba, Antonio	La más pícara. Zamacueca	Manuscrito / S/D	S/D	Zamacueca
20	Alba, Antonio	Nº20 Op. 94 Mi Negro (Verdadera Zamacueca) Cantares del Pueblo Chileno	C. Kirsinger y Cía., Santiago, Valparaíso y Concepción / Impreso por C.G. Röder, Leipsic	S/D	Zamacueca
21	Alba, Antonio	Mi Negro. Verdadera Zamacueca	Manuscrito / S/D	S/D	Zamacueca
22	Alba, Antonio	Nº16 Op. 84 El Padre Francisco (Canción ) con acompañamiento de Piano ó Guitarra.	C. Kirsinger y Cía., Santiago, Valparaíso y Concepción / Impreso por C.G. Röder, Leipsic	S/D	Canción

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

		Cantares del Pueblo Chileno			
23	Alba, Antonio	N° 1 Op. 62 La Pura Verdad (Mazurka) con acomp. de Piano ó Guitarra. Cantares del Pueblo Chileno	C. Kirsinger y Cía., Santiago, Valparaíso y Concepción / Impreso por C.G. Röder, Leipsic	S/D	Mazurca
24	Alba, Antonio	N° 24 Op. 142 La Quita-Pena (Tonada Huasa)	C. Kirsinger y Cía., Santiago, Valparaíso y Concepción / Impreso por C.G. Röder, Leipsic	S/D	Tonada
25	Alba, Antonio	La Quita-pena. Tonada Huasa	Manuscrito / S/D	S/D	Tonada
26	Alba, Antonio	II° Serie N°21 Op. 117 Rio...rio (Canción ) Cantares del Pueblo Chileno	C. Kirsinger y Cía., Santiago, Valparaíso y Concepción / Impreso por C.G. Röder, Leipsic	S/D	Canción
27	Alba, Antonio	Rio...rio. Tonada	Manuscrito / S/D	S/D	Tonada
28	Alba, Antonio	N°8 Op. 169 La Solterona (Tonada)	C. Kirsinger y Cía., Santiago, Valparaíso y Concepción / Impreso por C.G. Röder, Leipsic	S/D	Tonada
29	Alba, Antonio	N°14 Op. 82 Soné (Canción Habanera) con acomp. de piano ó guitarra	C. Kirsinger y Cía., Santiago, Valparaíso y Concepción / Impreso por C.G. Röder, Leipsic	S/D	Habanera
30	Alba; Antonio	N°5 Op. 66 El Suspiro. (Habanera) Cantares del Pueblo	C. Kirsinger y Cía., Santiago, Valparaíso y Concepción /	S/D	Habanera

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

		Chileno	Impreso por C.G. Röder, Leipsic		
31	Alba; Antonio	Nº9 Op. 70 El Tortillero (Tonada) Cantares del Pueblo Chileno	C. Kirsinger y Cía., Santiago, Valparaíso y Concepción / Impreso por C.G. Röder, Leipsic	S/D	Tonada
32	Alba, Antonio	Nº25 Op. 153 Triste Recuerdo (Romanza). Cantares del Pueblo Chileno	C. Kirsinger y Cía., Santiago, Valparaíso y Concepción / Impreso por C.G. Röder, Leipsic	S/D	Romanza
33	Alba, Antonio	Nº27 Alba Op. 161 Ven á mis brazos (Canción amorosa)	C. Kirsinger y Cía., Santiago, Valparaíso y Concepción	S/D	Canción
34	Allende, Pedro Humberto	12 Tonadas de Carácter Popular Chileno	Editions Maurice Senart, París	1923	Tonada
35	Allende, Pedro Humberto	Pregones Callejeros	Manuscrito / S/D	c.1930	Pregón
36	Allende, Humberto / Bisquertt, Próspero / García Guerrero, Alberto / Leng, Alfonso / Lavín, Carlos / Pereira, Celerino / Rengifo, Javier / María L., Sepúlveda	Los Diez. Músicos Chilenos	Ediciones de Los Diez, Santiago	1917	S/D
37	Allende Sarón, Adolfo	En la tarde campesina. Tonada	La Nación, Santiago de Chile	1 de junio de 1941	Tonada
38	Aracena Infanta, Aníbal	Hojas de Album. Tenerezza Op. 59, Fresia Op. 60 y Visión Op. 62	S/D	S/D	S/D
39	Araya, Derlinda	10 Creaciones de la	Ediciones Musicales	1940	Tonada /

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

	/ Frías C., M.	Cantante Típica Chilena Derlinda Araya.	"Aurora" / Talleres Gráficos "Iberia"		Canción / Tonada Campesina / Vals / Vals Criollo
40	Arrieta, Luis	¿Estudias Chita? Pregunta musical	Manuscrito S/D	15 de Octubre de 1884	Mazurka
41	Arrieta, Luis	Il Pecatore. Dúo Infantil	Manuscrito S/D	25 de Mayo de 1886	Dúo
42	Arrieta, Luis	¡Heu Lacerti! Ensayo al Vals	Manuscrito S/D	24 de Septiembre de 1886	Vals
43	Ayarza de Morales, Rosa Mercedes	En la Torre de mi Gusto. Resfalosa	Casa Editora "La Crónica - Variedades", Lima-Perú	1941	Resbalosa
44	Banderas Le Brun, Tulio	El Atleta. Vals para piano	Lito. Luis F. Rojas y Cía. Argomedo 20, Santiago.	S/D	Vals
45	Brescia, Domingo	Capricho para bajo	Manuscrito	S/D	Capricho
46	Brown, Ricardo	Las Confidencias. Cuadrillas. Op. 1	Ricardo Brown, Santiago	S/D	Cuadrillas
47	Brown, Ricardo	Todo por ti. Habanera por Ricardo Brown	Ricardo Brown, Santiago / Lit. P. Cadot	S/D	Habanera
48	Cabero, Telésforo	El Sol de Mayo. Perseguidor	E. Niemayer e Inghirami, Santiago / Lit. de Iácobsen herm. Valparaiso	S/D	Perseguidor
49	Carnicer, Ramón	Canción Nacional Chilena para Piano	Casa Wagner, Santiago	S/D	Himno
50	Carnicer, Ramón	Canción Nacional	Grimm & Kern,	1910	Himno

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

		de Chile	Valparaíso, Santiago, Concepción		
51	Carnicer, Ramón / Zapiola, José	Canciones Nacional y de Yungay	Litografía "Moderna" Valparaíso	S/D	Himno
52	Carnicer, Ramón	Himno Patrio de la República de Chile	Marinetti S.A.	1941	Himno
53	Carnicer, Ramón	Himno Patriótico de Chile	S/D	c.1825	Himno
54	Carrera, Armando	Antofagasta. Vals para canto y piano	Casa Amarilla, Santiago	S/D	Vals
55	Carrera, Armando	Melenita Caprichosa. Tango para Piano y Canto	Casa Editorial de Música de Juan M. Sepúlveda D., Santiago	S/D	Tango
56	Cristóforo, Alfonso Dante de	Colección de Música Sagrada. A una y dos voces iguales con acompañamiento de Órgano o Armonio. Cántico a Santa Teresita del Niño Jesús Op. 36	Convento de San Francisco, Santiago / Imprenta Casa Amarilla	1929	Sacro
57	Cristóforo, Alfonso Dante de	Homenaje Musical al Seráfico Patriarca S. Francisco de Asís	Comisaría de Tierra Santa, Santiago / Impreso en la Casa Amarilla	1926	Misa / Antífona / Introito / Himno
58	Cristóforo, Alfonso Dante de	Inno dell' Instituto Italiano d'Instruzione	Casa Amarilla, Santiago	1929	Himno
59	Deichert, Gme.	Polka brillante sobre La Risa. Célebre Canción cantada por Carlota Patti	Carlos R. Marsch, Santiago. Valparaíso C. Kirsinger / Lit. Guzmán	S/D	Polka

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

60	E. C.	La Semana. Polka para piano	Litografía Guzmán y Ca., Santiago	S/D	Polka
61	E.G.R.	El Licor de Los Incas Habanera para canto con aocompto. de piano	Litografía de la Penitenciaría, Santiago Imprenta i	S/D	Habanera
62	Escalante, Máximo Segundo	Himno al 18 de Setiembre	Manuscrito / S/D	S/D	Himno
63	Fragua N.	Joyas Musicales de Salón. La Convención	Centro Editorial de Música Juan Augusto Böhme, Santiago	S/D	Polka-mazurca
64	Frick, Guillermo	<i>Frauenlob. Chilenisch</i>	Manuscrito / S/D	c.1845	S/D
65	Fumagalli, G.	Donna Juanita. Opera de Suppé	Kirsinger i Cía., Valparaíso	S/D	Fantasia
66	Gaztambide	Romanza de Contralto de la Zarzuela Las Hijas de Eva	S/D	S/D	Romanza
67	Giarda, Luigi Stefano	Himno Masónico Chileno	Casa Amarilla, Santiago	1949	Himno
68	González, Juan de Dios	Himno por el eminente patriota Don Juan Egaña dedicado a las escuelas públicas de Valparaíso	Federico Schrebler, Santiago	S/D	Himno
69	Gottschalk, L.M.	<i>Dernière Espérance Méditation</i>	Mayence chez les fils de B. Schott e hijos,	S/D	Meditación Religiosa



CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

		<i>religieuse</i> Op. 16	Bruselas, Londres y Leipzig		
70	Gottschalk, L.M.	Sus Ojos Célebre Polka	S/D	c.1866	Polka
71	Guerra, G.	<i>Jamais</i>	Tipo y Lito del Colegio Pío X, Buenos Aires	2 de Febrero de 1916	S/D
72	Guerra, G.	Salve Aurora	Tipografía y Litografía del Colegio Pío X de Artes y Oficios, Buenos Aires	2 de Febrero de 1916	S/D
73	Guzmán Frías, Eustaquio 2o	La Morena - Zamacueca	Juan Krausse, Santiago	1877	Zamacueca
74	Guzmán Frías, Eustaquio 2o	Célebre Zamacueca White	Centro Editorial de Música, Santiago	c.1878	Zamacueca
75	Guzmán Frías, Federico	Victoria Marcha Triunfal para Piano Ob. 39	Centro Editorial de Música, Santiago	S/D	Marcha
76	Guzmán Frías, Federico	<i>Rapelle-Toi. Duetto avec accompagnement de Piano</i> Op. 53	Manuscrito S/D	S/D	Duetto
77	Guzmán Frías, Federico	<i>Rapelle-toi</i>	Manuscrito S/D	S/D	Duetto
78	Harthan, Hans	<i>Die Lieder eine mittlere Singstimme mit Pianoforte No2 Geheimniss Dier Sieder.</i>	Wilhelm Hanse, Musik-Verlag. Copenhague y Leipzig	S/D	Lied
79	Harthan, Hans	<i>Die Lieder eine mittlere Singstimme mit Pianoforte No 4. Leise zieht durch</i>	Wilhelm Hanse, Musik-Verlag, Copenhague y Leipzig	S/D	Lied

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

		<i>mein Gemüth.</i>			
80	Herrera, Emilio	!!A las armas!! Nueva Canción Nacional Chilena República de Chile para Canto y Piano Op. 22	Centro Editorial de Música, Santiago / Lit. P. Cadot	S/D	Himno
81	Heuser, G. Carl L.	Tres Canciones Chilenas	C. Kirsinger y Cía. Almacén de Música, Santiago, Valparaíso y Concepción / Stamperia musicale di C.G. Röder, Lipsia.	S/D	Canción
82	Hügel, A.	Samacueca Sentimental ( <i>Chilenischer Liebestanz</i> )	Carlos Brandt Almacén de Música, Santiago y Valparaíso	c.1885	Zamacueca
83	Isamitt, Carlos	<i>Pichi Pürun</i> (Pequeña Danza)	Ediciones de la "Revista de Arte", Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Santiago / Imp. y Lit. Casa Amarilla	1935	Danza
84	Isamitt, Carlos	Quietud	Ediciones de la Revista Aulos (auspiciadas por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile) / Imprenta y Litografía Casa Amarilla, Santiago	1932	S/D
85	Kloss, Alberto. / Balmaceda P., Jorge	Cantares Chilenos. Veinte canciones escogidas de aires regionales. Serie II	Adrián Rieu, Buenos Aires	S/D	S/D

86	Lagos, P. Roberto	Himno a la Ciencia	Sten Grafica / Società Tipográfico-Editrice Nazionale, Torino	S/D	Himno
87	Landaeta, Juan José	Himno Nacional de Venezuela	Taller Gráfico Raúl Santana M., Caracas	1947	Himno
88	Leduc, Alphonse	<i>Reve du Coeur. Pensée Romantique</i>	E. Niemeyer & Inghirami, Valparaíso, Santiago y Lima / Hamburgo, G.W. Niemeyer	S/D	S/D
89	Leng, Alfonso	Otoñales	No 13 de la Revista de Artes, Facultad de Bellas Artes de la U. de Chile, Santiago / Imp. y Lit. Casa Amarilla	1937	S/D <sup>252</sup>
90	Leng, Alfonso	Poema	Ediciones de la Revista Aulos (Auspiciada por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile) / Imprenta y Litografía Casa Amarilla, Santiago	1932	S/D <sup>253</sup>
91	Manzano Puga, Esteban	El Adiós	Manuscrito / S/D	1863	Canción
92	Marchetti, F.	<i>Melodie dell'Opera Ruy Blas</i>	F. Lucca, Milano	S/D	S/D
93	Martínez de F, M.A.	Air. Marchitas Flores Op. 10	S/D	S/D	Aire

<sup>252</sup> Según nuestra investigación y después de la revisión de la partitura, concluimos que se trata de un *Lied*.

<sup>253</sup> *Ibid.*

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

94	Martínez de F, M.A.	<i>Naitre avec le printemps.</i> Melodía	Lit.F.Lebanc, Sant.	S/D	Melodía
95	Martínez de F, M.A.	<i>Una Plainte. Scéne dramatique</i> Op. 8	Lith F. Noverraz & Fils	S/D	Escena dramática
96	Martínez de F, M.A.	<i>Si J'avais su. Romance</i>	S/D	[ca . XX]	Romance
97	Martínez Núñez, Esther	En Chillán planté una rosa. Tonada	Casa Amarilla, Santiago	1939	Tonada
98	Masferrer, Luis A.	El Cigarrito. Canción Española	Inghirami & Brandt, Valparaíso y Santiago	S/D	Canción española
99	Melo Cruz, Carlos	Tristeza de Amor. Romanza- Canción	Casa Amarilla, Santiago Instituto de Investigaciones Musicales, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Santiago.	S/D	Romanza- Canción
100	Mouth, Miguel	Cánticos para las funciones de la Iglesia con acompañamiento de armonio	S/D	1931	S/D
101	Muratori, C.A.	Embriaguez de Amor. Valse para piano	Inghirami & Brandt, Valparaíso y Santiago	S/D	Vals
102	Negrete Woolcock, S.	Armonías Campestres I. Pórtico	Ediciones de la Revista Aulos, Santiago / Imprenta y Litografía Casa Amarilla S. Diego 128 Santiago de Chile	1932	S/D

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

<b>103</b>	Neumane, Antonio	Inno=Jesu corona celsior	Manuscrito / S/D	c.1853	S/D
<b>104</b>	Neumane, Antonio	Salmo=Beatus Vir	Manuscrito / S/D	c.1855	S/D
<b>105</b>	Núñez Navarrete, Pedro	Amor en Primavera	Manuscrito mimeografiado / Santiago	21 de Abril de 1964	S/D
<b>106</b>	Orrego, Manuel Antonio	Tu corazón y el mío. Esquinazo	Carlos F. Niemeyer, Santiago, Lima y Valparaíso	S/D	Esquinazo
<b>107</b>	Orrego, Manuel Antonio	Ven a mis brazos. Tonada	Manuscrito / S/D	S/D	Tonada
<b>108</b>	Orrego Salas, Juan.	Canticos de Navidad Villancico I	S/D	1948	Villancico
<b>109</b>	Ortés, Luis	La Estrella 9 Atlas Musical de Chile	S/D	S/D	Tonada /Canción
<b>110</b>	Ortiz de Zárate	La Ondina del Cachapoal Vals para piano y canto	Litografía Luis F. Rojas y Cía., Santiago	S/D	Vals
<b>111</b>	Padovani, Alfredo	Zarzuela en un acto. Noche Buena. Canción del Lego arreglada para piano y canto	C. Kirsinger y Cía., Valparaíso, Santiago y Concepción	c.1900	Canción
<b>112</b>	Pérez Freire, Osmán	Castellanita Hermosa. Serenata	Carlos Friedmann Establecimiento Musical, Santiago / Casa Otto Becker / Casa Amarilla	S/D	Serenata
<b>113</b>	Pérez Freire, Osmán	Confesión. Tango	Casa Amarilla, Santiago y	S/D	Tango

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

			Valparaíso		
114	Pérez Freire, Osmán	El Marinerito. One Step para canto y piano	Imprenta y Litografía Almacén de Música Casa Amarilla, Santiago	S/D	<i>One step</i>
115	Pérez Freire, Osmán	Parti...! Romanza para piano y canto	Ediciones Casa Amarilla, Santiago	1941	Romanza
116	Ponisio, J.	Una palabra de amor. Mazurca	S/D	S/D	Mazurka
117	Pons, Emilio	<i>Spirito Aereo. Ariele</i>	C.Kirsinger y Cía. Valparaíso, Santiago y Concepción	c.1900	<i>Ariele</i>
118	Raventós, José	Yo sé. Criolla para cinco voces mixtas	Ediciones del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional "José Martí", La Habana, Cuba	1961	Criolla
119	Rebagliati, Claudio	Tonada Chilena	Manuscrito / S/D	c.1950	Tonada
120	Rebagliati, Claudio	Tonada Chilena	<i>Stabilimento di</i> Edoardo Sonzogno, Milano	1870	Tonada
121	Rebagliati, Claudio	No 21. Tonada Chilena	Manuscrito / S/D	c.1950	Tonada
122	Rengifo, Javier	Tally - Ho! Canción Oficial del Santiago Paperchase Club	Imp. y Lit. Casa Amarilla, Santiago	1932	Canción
123	Robles, Manuel	Canción Nacional Chilena	Universidad de Chile, Instituto de Extensión Musical, Santiago	S/D	Himno

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

124	Román Heitman, D.	Llanto del Cielo. Triste	Ediciones Musicales Casa Wagner, Santiago y Valparaíso	1940	Triste
125	Rosen, Michel	<i>En voulez-vous?</i> <i>Chanson de genre</i>	Litografía H.G. Gillet, Valparaíso	Julio 1884	Canción
126	Rouget de Lisle, Claude Joseph	<i>La Marseillaise</i>	Mayence / B. Schott, Bruselas, Londres y Leipzig	c.1860	Himno
127	Ruiz Espadero, Nicolás	Canto del Guajiro	Ediciones del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional "José Martí", La Habana / Impreso por "la polilla"	1961	S/D
128	Sandoval B., Luis	Álbum Sonoro. Selección de canciones populares chilenas. 2a Edición. No 5	Casa Wagner, Santiago	1937	Varios
129	Sandoval B., Luis transcriptor	Debajo de un limón verde. Zamacueca Popular	Almacén de Música Casa Amarilla, Santiago	1928	Zamacueca
130	Sandoval B., Luis [transcriptor]	La Palomita. Célebre Tonada	Casa Wagner, Santiago	1935	Tonada
131	Sandoval R., Adolfo	Arturo Prat. Marcha Patriótica Militar para piano	Casa Amarilla, Santiago	S/D	Marcha
133	Santa Cruz, Domingo	Cantos de Soledad	No9 de la "Revista de Arte", Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Santiago / Imprenta y Litografía	1936	<i>Lied</i>

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

			Casa Amarilla, Santiago		
133	Santa Cruz, Ruperto	Penas del Corazón (Habanera Sentimental) / Hermana de Mi Tula (Habanera Alegre)	Ruperto Santa- Cruz Henríquez, Santiago / Lit. Penitenciaria, Santiago	30 de Septiembre de 1890	Habanera
134	S/D	Bailes Nacionales. El Negrito. Zamacueca para canto y acompañamiento de piano o guitarra	Grimm & Kern, Valparaíso, Santiago, Concepción	S/D	Zamacueca
135	S/D	Bailes Nacionales para el piano. No1 Zamacueca. Chile	Almacén de Música. Santiago	S/D	Zamacueca
136	S/D	Cancionero Popular del Niño Venezolano. Segundo Volumen	Editado por el Ministerio de Educación Nacional, Caracas - Venezuela / Agencia Musical	1946	S/D
137	S/D	Canción	Texto mecanografiado	Noviembre de 1935	S/D
138	S/D	Canción del Rey Maurata / Baile Kanapa: El Upa / Canto religioso de la Isla de Pascua / Juguete Kanaka	Manuscrito / S/D	S/D	S/D
139	S/D	Cancionero Popular del Niño Venezolano. 1o y 2o Grados	Ministerio de Educación Nacional, Caracas / Agencia Nacional	1946	S/D
140	S/D	Primer Álbum de	Departamento de Asuntos Indígenas,	1940	Danzas folclóricas



CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

		Música Indígena	México DF		
<b>141</b>	S/D	El Sauce. Tonada	Manuscrito / S/D	S/D	Tonada
<b>142</b>	S/D	El Victorioso. Vals	S/D	S/D	Vals
<b>143</b>	S/D	Pequeñas Canturias y Danzas Venezolanas	Ministerio de Educación Nacional. Dirección de Cultura, Caracas, Venezuela. Biblioteca Venezolana de Cultura / Edit. Grafolit	1947	Tonadas / aguinaldos / canciones
<b>144</b>	Sepúlveda Maira, María Luisa	Canciones y Tonadas Chilenas del siglo diecinueve para canto y guitarra	Editorial, Imprenta y Litografía Casa Amarilla	S/D	Canciones / tonadas
<b>145</b>	Sepúlveda Maira, María Luisa	Tonadas chilenas antiguas para canto y piano	Ediciones Casa Amarilla	S/D	Tonadas
<b>146</b>	Sepúlveda, María Luisa	Cantos Escolares	Editorial Casa Amarilla	S/D	Coral / canon
<b>147</b>	Sepúlveda, María Luisa	Iré por otros cielos	Manuscrito / S/D	S/D	S/D
<b>148</b>	Sepúlveda Maira, María Luisa	Zamacueca. Baile popular chileno para canto y piano	G. Ricordi e C. Editores, Buenos Aires	S/D	Zamacueca
<b>149</b>	Smith de Escobar, Matilde	Ensueño. Romanza para canto y piano	Casa Amarilla, Santiago y Valparaíso	S/D	Romanza
<b>150</b>	Sojo, V. E.	Diez cánones de ronda	Dirección de Cultura del Ministerio de Educación Nacional, Caracas / Edit. Grafolit	1948	Canon

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

<b>151</b>	Solar, Fidelis P. del	Lanceros Chilenos	Carlos Brandt, Almacén de Música. Valparaíso y Santiago	S/D	Cuadrilla
<b>152</b>	Soler, F.	Mi Chilena. Cueca de Salón	S/D	S/D	Cueca
<b>153</b>	Soro, Enrique	Himno Pan-Americano (Pan-American Hymn)	Casa Amarilla, Santiago	13-VII-1942	Himno
<b>154</b>	Soro, Enrique	Viva la tarde, Zamacueca	Eduardo Cadot	c.1895	Zamacueca
<b>155</b>	Torrente, Benito	Coronel Ibáñez, Marcha- Himno para piano y canto	Casa Amarilla, Santiago	S/D	Marcha - Himno
<b>156</b>	Urrutia Blondel, Jorge	Himno a la Victoria de Yerbas Buenas (Anónimo)	Manuscrito / S/D	S/D	Himno
<b>157</b>	Urrutia Blondel, Jorge	Himno a la Victoria de Yerbas Buenas (Anónimo)	Manuscrito / S/D	S/D	Himno
<b>158</b>	Wagner, Richard	O Star of Eve. Recit and Romance	Novello & Co., Ltd., Londres	S/D	Romance
<b>159</b>	Werner Kersten, M.	Don Pedro se divierte. Shimmy para canto y piano	Imprenta y Litografía Almacén de Música Casa Amarilla Brandt, Valparaíso y Santiago	S/D	Shimmy
<b>160</b>	Zapiola, José	Bolero	Manuscrito / S/D	c.1850	Bolero
<b>161</b>	Zapiola, José	Christus	Manuscrito / S/D	c.1860	S/D
<b>162</b>	Zapiola, José	Himno a la Victoria	Grimm & Kern,	S/D	Himno

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

		de Yungay. Arreglada para Piano i Canto ó Piano Solo	Valparaíso y Concepción		
163	Zegers, Isidora	Canción	Manuscrito / S/D	c.1850	Canción
164	Zegers, Isidora	<i>L'Absence, Romance</i>	Manuscrito / S/D	c.1850	Romance
165	Zegers, Isidora	<i>La Coquette Fixée. Romance. Mise en musique avec accompagt. de piano</i>	Manuscrito / S/D	c.1850	Romance
166	Zegers, Isidora	<i>Les Decrets d'une bergere. Romance</i>	Manuscrito / S/D	c.1850	Romance
167	Zegers, Isidora	<i>Les Tombeaux Violes. Chant Héroïque</i>	Manuscrito / S/D	1829 [copia c.1850	Canto heroico

## 3.2.3. Colección José Zamudio

Encargado: Fernanda Vera

Año de elaboración: 2012

Ítems Totales: 57 registros de los cuales 13 están identificados con la formación instrumental canto piano, géneros diversos como Polka, Vals, Canción, Himno y Tonada.

Tabla 30. Colección José Zamudio

Nº	Autor	Título completo de la partitura	Editorial/Lugar/ Casa litográfica	Fecha	Género
1	Billet, Enrique	Mi Porvenir. Polka	S/D	S/D	Polka
2	Boltz, Óscar	Recuerdos de Santiago. Vals para piano. Op. 20	C. Kissinger y Cía., Santiago y Valparaíso	S/D	Vals
3	Bravo, I.	¡A las armas! Canción Guerrera para piano i canto	S/D	S/D	Canción
4	Carnicer, Ramón	18 de Septiembre de 1910. Canción Nacional de Chile	Talleres Gráficos Musicales Breyer Hermanos, Buenos Aires. Doggenweiler Hermanos y Cía., Santiago y Valparaíso.	1910	Himno
5	Cesari, Pedro	Canto a Prat	Centro Editorial de Música, Santiago	21 de mayo de 1886	Canción
6	Espejo, Hipólito	Homenaje a los Héroes del Combate de Iquique el 21 de mayo de 1879. Vals brillante para piano	S/D	1889	Vals
	González, Juan de Dios	La Ninfa de Las Aguas. Hermoso valse arreglado para piano	S/D	S/D	Vals

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

7					
8	Herrera, Emilio A.	La Dicha. Polka elegante para piano Op. 10	Almacén de Música de Juan Krause, Santiago	S/D	Polka
9	Lara, Narciso E.	La Quinta Bella. Polka para piano	Almacén de Música de Carlos R. Marsch, Santiago / Lit. A. Saling	S/D	Polka
10	Lucas, Francesco de	La Luna. Canto Americano con acompañamiento de piano	Lit. de Alberto Langenbuch. Nuevo Almacén de Música, Santiago	S/D	Canción
11	Oliva, F.	Himno a la Industria	S/D	c. 1863 de 1875	Himno
12	T. de Ruiz, Blanca	Canciones populares chilenas	Casa Amarilla, Santiago	S/D	Canción / tonada
13	Urzúa Cruzat, Susana	Me tuviste. Canción de cuna	Casa Amarilla, Santiago	S/D	Canción

### 3.3. Seminario Pontificio Mayor de Santiago

La biblioteca del Seminario Pontificio mayor nace conjuntamente con el Seminario y con la primera catedral de Santiago en 1584. En sus inicios presentó problemas por la falta de recursos y en estricto rigor, el crecimiento de la biblioteca se hizo posible en la década de 1770, con los primeros volúmenes llegados desde Europa bajo el rectorado de Juan Blas Troncoso, con la ayuda del conde de Quinta Alegre<sup>254</sup>. Hacia el año 1857 la colección se elevaba ya a los treinta mil volúmenes.

Las actuales instalaciones contemplan un sector de atención al público, el depósito de libros, administración y procesamiento del material.

En la actual colección patrimonial de la biblioteca se encuentran algunos fondos plenamente catalogados y otros en proceso de catalogación:

Fondo antiguo: 6.931

Títulos Fondo 1800 - 1900: 47.000

Títulos Fondo moderno: 23.868

Títulos Fotografía: 7.068 imágenes

Multimedia: 189 títulos

Fondo musical: 1184 piezas musicales

El Fondo musical fue digitalizado mediante un convenio con la Universidad de Harvard en el año 2011.

Se realizó un trabajo *in situ* durante una visita en el año 2012, en donde se pudieron revisar las partituras resguardadas físicamente, así como las digitalizadas que permitían una mayor rapidez en el proceso de selección. Las partituras no están catalogadas por género musical, por lo que, en una primera selección, se procedió a separar las piezas que incluyeran las condiciones de ser piezas para canto y piano. En una segunda selección se descartaron las obras de carácter litúrgico, patriótico (himnos, marchas, etc.), canciones de películas y obras en las que no figuraba un autor. En una tercera

---

<sup>254</sup> José Antonio Alcalde y Hernández de Ribera III conde de Quinta Alegre.

revisión se omitieron las obras que tenían motivo folklórico extranjero como es el caso de Corrido Mexicano, Vals Peruano, Pasodoble, Bulería, etc.

Luego de este proceso se llegó a la conclusión de que el Fondo musical no aportaba material que encajara exactamente con el perfil de Canción de Arte, no obstante presentar una variada cantidad de canciones con acompañamiento de piano.

**Tabla 31. Seminario Pontificio Mayor de Santiago.**

Nº	Autor	Título	Editorial
1	Deleurie, L.	<i>La Derelitta</i> , Romanza in chiave di Sol.	Milano F.Lucca
2	Marriot, Val.	<i>Promise to Remembe"</i> , Valse Song.	<i>Supplement to The Young Ladies Journal</i>
3	Revel, Harry	<i>Tú eres mi pasado, presente y futuro</i> , slow – Canción	Casa Amarilla 1934
5	Don Filinto y Aguariguay	<i>¡Tengo Celos!</i> , Bolero	Casa Amarilla
6	María Grever	<i>¿Para qué recordar?</i>	
8	Tito y Pepe Guizar	<i>¿Qué será?</i> Canción de la Rancherita del Carmen	Casa Amarilla
9	Yablokoff, Herman	<i>A Brief – A Letter</i>	<i>Kammen Music</i>
10	Montbrun Ocampo, C.	<i>A unos ojos</i> Vals	Casa Amarilla
12	Fernández, Pedro	<i>Al Fin solos</i> , vals	Carlos Niemeyer Valparaiso

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

13	Robert, Cecil	<i>Al pasito Armandito</i> , Cueca para Piano y Canto	Casa Amarilla 1941
15	Lucantoni, G.	<i>Alla Sera – I Canti D'Italia</i>	Casa Amarilla
16	Ripu, Salvador	<i>Alma Gitana</i>	Casa Amarilla
18	Sarabia, José Enrique	<i>Ansiedad</i> , Vals	Editorial Musical Copihue, Casa amarilla
19	Grever, María	<i>Así</i> , Canción-Bolero	Casa Amarilla
20	Autor no identificado	<i>Bajo los puentes de París</i> , Vals-Canción	Casa Amarilla 1932
21	Francini, Stamponi y Contursi	<i>Bajo un cielo de estrellas</i> (Por ella)	Casa Amarilla
23	Montorio y Alqueró, Daniel – T. Warren	<i>Barquita de Vela-Vela</i> , – <i>Baion de Ali Baba</i> , Bolero	Casa Amarilla
24	Lecaros Sánchez, Fernando	<i>Boga boga</i> , <i>Marinero</i>	Casa Amarilla
26	Flores del Campo, Francisco	<i>Campo Lindo</i> , Tonada de la Pérgola de las Flores	Casa Amarilla
27	L. Alda, Angel	<i>Caribe Soy</i> , bolero –Son	Casa Amarilla
28	Mc. Hugh, Jimmy	<i>Chico de Puerto Rico</i>	Casa Amarilla
29	Sedas, A.	<i>Cielito Lindo!</i> precioso couplet	Casa Amarilla



CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

30	González Malbrán, Armando	<i>Clavel Marchito</i> , Vals criollo.	Casa Amarilla
31	Don Fabián	<i>Cobardía, Beguine</i>	Casa Amarilla
33	Martínez Smart, Laureano	Compañera mía, Vals Criollo.	Casa Amarilla
34	López, Fernando	<i>Corazón a Corazón</i> Bolero	Casa Amarilla
35	Pérez Freire, María Pérez	<i>Corazón de Mujer</i>	Casa Amarilla
36	Orefiche, Armando	<i>Corazón... para que?</i> , Bolero	Casa Amarilla
37	Gregg, Hubert	<i>Cuando las luces se encienden en Londres</i> , Fox-trot	Casa Amarilla
38	Allú, R.P.	<i>De la Patria del Cacao</i> , Habanera La Gallina Ciega	C. Kirsinger Valparaíso 1884
39	Lecuona, Ernestina	<i>Déjame amarte aunque sea un día</i> , Vals-Canción.	Casa Amarilla
40	Ríspoli, Joe	<i>Deuda de Amor</i> , Bolero	Casa Amarilla
41	Marquietti, Luis	<i>Deuda</i> , Bolero.	<i>Southern Music International</i> , Casa Amarilla
42	Alarcón, Rolando	<i>Doña Javiera Carrera</i> , Refalosa	Casa Amarilla
43	Canaro, Francisco	<i>Dos Corazones</i> , Vals Romance	Casa Amarilla
44	Larrea, Carmelo	<i>Dos Cruces</i> , Bolero	EDAMI

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

45	González M. Armando	<i>Dos Guitarras, Célebre Canción Rusa para piano y canto</i>	Casa Amarilla
46	Carelli, B.	<i>Eco di Posilipo, Barcarola</i>	S/D
47	Rumshisky, I.M.	<i>Eili, Eili</i>	S.Goldberg
48	Fain, Sammy	<i>El amor es algo Maravilloso (Love is a many-splendores thing)</i>	Canciones del Mundo
49	Diez, Gabriel	<i>El Ángel del Hogar</i>	Breyer Hermanos Buenos Aires
50	Regulez, Jesus	<i>El Beso, Bolero</i>	Casa Amarilla
51	Lichius, Santiago	<i>El Cantor</i>	Editorial Guadalupe
52	Negrete, Eduardo	<i>El Cielo y Tú</i>	Casa Amarilla
53	Claveau de Trujillo, Ernestina	<i>El Desvalido, Romanza para piano y canto</i>	Casa Amarilla
55	Canaro, Francisco	<i>El Jardín de Amor</i>	Wagner Editores
56	Costa, I.	<i>El Jazmín – Célebre Habanera</i>	Carlos R. Marsch, Litografía Guzmán
58	Maestro Padilla	<i>El Relicario, Canción para piano y canto</i>	Casa Amarilla
59	Mevin, Ethelbert	<i>El Rosario, Romanza para canto y piano</i>	Casa Amarilla
60	Zeller, Carlos	El Vendedor de Pájaros	Otto Becker

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

61	Brunelli, Feliciano	<i>En un barco velero</i> (Ana Maria), Vals	Casa Amarilla
62	Manzanos, Estevan	<i>Ercilla</i> , Mazurka	S/D
63	Mattei, Tito	<i>Es ist nicht wahr</i>	Joh. André
64	Emparan E, Roberto	<i>Esos Ojos Azules</i> , Vals	Casa Amarilla
65	García, José y Gómez, Graciano M. L.	<i>Esta noche de luna</i>	Casa Amarilla
66	Azócar Yavar, Jorge	<i>Estío</i> para piano y canto	1929
67	Mato, Victor Manuel	<i>Estoy Perdido</i> , Bolero	EDAMI1956
68	Ponce, M.M.	<i>Estrellita</i> , Canción Mexicana	Casa Amarilla
69	Barbirolli, A.	<i>Fremito d'amore</i> , Vals	S/D
70	López, Francis	<i>Gitana</i> , Zambra-Bolero	Crismar
71	Bixio, C.A.	<i>Háblame de amores Mariu</i>	Palacio de la Música
72	Valdés Leal, F.	<i>Hace un año</i> , canción	Southern Music International
73	Soudy Flores, Guillermo	<i>Hechito está para Ti</i> , Esquinazo Chileno	Casa Amarilla
74	Díaz, Porfirio.	<i>Hojas de Calendario</i> , Vals	Casa Amarilla
75	Lecaros, Fernando	<i>Hoy comienza mi vida</i>	Casa Amarilla

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

76	Avena, Renato	<i>Ilusione</i> , Melodía	Ricordi
77	Orrego, Mercedes	<i>Imposible</i> , canción Bolero	Casa Amarilla
78	Sabino, Oscar	Incomprensión, Vals	Casa Amarilla Mayo, 1946
79	Leon, D.	<i>Jardín Infantil Los Jacintos</i> , Vals	Casa Amarilla
80	Calo, Miguel	<i>Jugando...Jugando...</i> Vals	Casa Amarilla
81	Bagnati, José María	<i>Kika</i> , Shimmy-Canción	Almacen de Música Calvetty
82	Alba, Antonio	<i>La Alojja</i> , Tonada de Cantares del Pueblo Chileno	C. Kirsinger Valparaiso
83	Retes, Roberto	<i>La Barcarola</i>	Casa Amarilla
84	Cepeda, Luis	<i>La Calesera</i>	
85	Luis Aguirre Pinto	<i>La Canción del Carretero</i>	Casa Amarilla
86	Sänger, Bertrand	<i>La Canción del Nisamis</i>	S/D
87	Walton del Pedregal, Celia	<i>La Canción del Recuerdo</i>	<i>Southern Music international</i>
88	Rubí, Francisco	<i>La Cariñosa</i> , Cueca	Casa Amarilla
89	Serradel, Narciso	<i>La Golondrina</i> , Canción Mejicana	Impreso por Casa Amarilla
90	J. Ignacio Infante	<i>La Paloma Blanca y el Jaleo de Jerez</i>	1855

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

91	Fuertes, Soriano	<i>La Pepa</i> , Canción española	S/D
92	Fall, Leo	<i>La Princesa de los Dollars</i>	Ediciones Escogidas
93	Braga, G.	<i>La Serenata (Angels Serenade), Légende Valaque</i>	<i>B. Schött's Söhne</i>
94	Hargreaves, F.A.	<i>La Tejedora de Ñanduti</i>	Hartmann Buenos Aires
95	Hernández, R	<i>Lamento Borincano</i>	Casa Amarilla
96	Vigentini, Antonio	<i>L'Anello Il Rosario e La Ciarpa</i>	<i>Schott</i>
97	Grenet, Eliseo	<i>Las Perlas de Tu Boca</i> , Rumba-Bolero	Casa Amarilla 1936
98	Robledo, J.	<i>Las Tres de la mañana</i>	Casa Amarilla
99	Usiglio, Emilio	<i>Le Educande di Sorrento</i>	F. Lucca
100	Muzio, E.	<i>Le Sorelle</i> , Valse Brillante	<i>B. Schott</i>
101	Apolloni, G.	<i>L'Ebreo</i> Cavatina para Soprano	S/D
102	Guercia, Alfonso	<i>L'Eco del mio pensiero</i> . Album di sei pezzi vocali. N°4 <i>Quanto ti amai</i> , Melodía	Ricordi
103	Juan del Sur	<i>Libreme Dios...!</i> Bolero	Casa Amarilla
104	Orefiche, Armando	<i>Linda Chilena</i> , Bolero	Casa Amarilla, Julio Korn
105	Faro, Chito	<i>Llanto de Amor</i> , Vals	Casa Amarilla

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

106	Gutiérrez, Julio	<i>Llanto de Luna</i> , Bolero	Casa Amarilla
107	Sánchez-Gavagnach, Francisco	<i>Lontan!</i>	S/D
108	Álvarez, F.M.	<i>Los ojos negros</i> . Canción Española	Kirsinger, Valparaíso
109	Longás, Federico	<i>Luna Castellana</i> , Bolero	Casa Amarilla
111	Retes, Roberto	<i>Mi Vida por un beso</i>	Casa Amarilla
112	Ciaffei, Fr.	<i>Moja Matka, Mia Madre</i>	<i>Naklad Ferdynanda Hösick</i>
113	Tirandello, P.A.	<i>Myosotis!...</i> Melodía	Ricordi 1906
113	Palacios, Alfonso	<i>No me culpes</i> , Vals Peruano	Casa Amarilla
114	Márquez, Paul y Hernández, Blas	<i>No pida más perdón</i> , Bolero	<i>Southern Music International</i>
115	J. Sentís	<i>No se porqué</i> , canción de Melodía de Arrabal	Casa Amarilla
116	Don Fabián	<i>No te olvides de mi corazón</i> , Vals	Casa Amarilla
117	Rupes, Georges	<i>Non ti Scordar</i>	Leduc
118	Galiana, A.	<i>Paella</i> , Vals Jota	Casa Amarilla
119	Carobbi, C.	<i>Paletot</i> , canción Habanera	Carlos Brandt
120	Cottrau, Teodoro	<i>Palummella</i> , Mandolinata per Piedigrotta	Napoli Piazza 1873

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

122	Monreal - Rodolfo Sciammarella	<i>Pepe Romero - Por 4 días Locos</i>	Julio Korn
123	Alba, Antonio	<i>Peteneras</i>	<i>Kirsinger &amp; Cia</i>
124	De Angelis, Alfredo	<i>Pregonera</i>	Casa Amarilla
125	Homero, Ricardo	<i>Presentimiento, bolero</i>	Casa Amarilla
126	Carresons, Julio	<i>Prisionero, Vals</i>	Casa Amarilla
127	Mireille	<i>Puesto que te vas de viaje, Canción-fox</i>	Casa Amarilla
128	Flores del Campo, Francisco	<i>Que Bonita Va... Tonada</i>	Casa Amarilla 1964
129	Cabral, Ángel – Tiomkin, Dimitri	<i>Que nadie sepa mi sufrir Alto y Poderoso</i>	Casa Amarilla
130	Flores del Campo, Francisco	<i>Que será lo que me pasa, La Pérgola de las Flores</i>	Casa Amarilla
131	Palacios, Vera	<i>Que te bendiga Dios</i>	Casa Amarilla
132	García, Juan	<i>Quien tiró la piedra</i>	Casa Amarilla
133	Borel Clerc, Ch.	<i>Recordar, de su Noche de Bodas</i>	Victor Talking Machine
134	Orozco, Efraín	<i>Romance de Amor, canción</i>	Casa Amarilla
135	Vásquez Vigo, J. y Gaulier, Luis	<i>Secreto de amor, Vals.</i>	El palacio de la música

CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

136	Mesías, Pedro	<i>Sin Ti. Bolero</i>	Casa Amarilla 1945
137	Luzzi, Louis	<i>Six Melodies pour Chant et Piano,</i> Nro. 3 <i>Adieu</i>	F.Lucci
138	Zerené Muñoz, Oscar	<i>Soñando Despierto, Bolero</i>	Casa Amarilla
139	De Silva, Jolson	<i>Sonny Boy, Blues</i>	Casa Amarilla
140	Campana, Fabio	<i>Souvenir des Bains de Lucques</i>	Ricordi
141	Bianchi, Raúl	<i>Susana, Marchinha</i>	Casa Amarilla
142	Prado, Miguel	<i>Te Quiero Así, Bolero</i>	EDAMI 1956
143	Sureda, Antonio	<i>Te quiero mucho más</i>	Casa Amarilla
144	Camejo, A.	<i>Tengo Celos, Pasillo</i>	Casa Amarilla
145	Flores del Campo, Francisco	<i>Tonada de Medianoche de la Pérgola</i> <i>de las Flores</i>	Casa Amarilla
146	Bastida - Zarzoso	<i>Torres de mi Alhambra La Maja del</i> <i>Rumbo</i>	Publicaciones Musicales Tempo
147	Sciamarella, Rodolfo	Tres recuerdos, vals.	Casa Amarilla 1941
148	Galán, Carlos	<i>Tu pálida voz, Vals</i>	Casa Amarilla
149	Demargo, Vicente	<i>Tu Pálido Final</i>	Casa Amarilla
150	Novarro, Osvaldo	<i>Tu Vida y Mi Vida</i>	Casa Amarilla



CATÁLOGOS Y COLECCIONES MUSICALES

151	Videla, Juan Esteban	<i>Un beso me dio...</i> Bolero	Casa Amarilla
152	Lecaros, Fernando	<i>Un hombre de la Calle,</i> Vals Canción	Casa Amarilla
153	Revolini, J.	<i>Una Lágrima,</i> Vals Canción	Casa Amarilla
154	Goyzueta, Felipe	<i>Una más,</i> Vals Peruano	Editorial Casa Amarilla
155	Maffei, E.	<i>Una Pasión.</i> Melodía.	S/D
156	Guercia, A.	<i>Una Primavera a Roma</i>	<i>B. Schott</i>
157	Ulloa Díaz, Carlos	<i>Uno que ha sido Marino</i> Vals	Casa Calvetty
158	Díaz, Porfirio	<i>Vals Viejo Lobo Chilote</i> Barcarola Chilota	Casa Amarilla
159	Giarda, Luigi Stefano	<i>Valzer op.72</i> para soprano	<i>Kirsinger &amp; Cia</i>
160	Retes, Roberto	<i>Vamos al Cine...</i>	Casa Amarilla
161	Soro, Enrique	<i>Verde y Rosa,</i> canción	Casa Amarilla
162	Soro, Enrique	<i>Viva la Tarde,</i> zamacueca	Eduardo Cadog
163	Grommon	<i>Ya Verás</i>	Casa Amarilla
164	Neuhaus, Carlos T.	<i>Yaraví</i>	Carlos Niemeyer Valparaíso
165	Canaro, Francisco	<i>Yo no sé qué me han hecho tus ojos</i>	Pablo Lara

#### 4. Acercamiento a la génesis del *Lied* y su evolución

A pesar de considerar que el género del *Lied* está suficientemente analizado por grandes eruditos en la materia, creemos necesario esbozar una pequeña cronología y perfil del género para poder contrastarlo luego con la historia musical y las obras encontradas en los archivos musicales del país en cuestión.

Como, acertadamente, propuso el destacado barítono alemán Dietrich Fisher-Dieskau en su libro *Hablan los sonidos, suenan las palabras*,<sup>255</sup> la delimitación exacta del nacimiento de la canción para una sola voz es de difícil datación, ya que podemos remontarnos a la Edad Media<sup>256</sup> cuando las canciones polifónicas se interpretaban con un solista e instrumentos que tocaban del resto de voces. Sin embargo, señala el autor, no debemos restringir el criterio solo a la interpretación ya que la información de la que disponemos no es clara, al no haber podido ser contrastada. Por lo tanto, el criterio podría ser el de la notación, es decir, el acompañamiento escrito para instrumento armónico. Si utilizamos este criterio, la primera obra de la que se tiene conocimiento es la colección de libros de *Frottole*<sup>257</sup> publicada por el conocido editor Ottaviano Petrucci (1466-1539) en el año 1504 en Venecia.

Según el catálogo razonado de la obra de impresión y edición de Petrucci, escrita por el profesor de la Universidad de Nueva York Stanley Boorman, el orden de publicaciones sería el siguiente:

---

<sup>255</sup> Fisher-Dieskau, Dietrich, "*Hablan los sonidos, suenan las palabras*", Ed. Turner, S.A. Madrid.1990.

<sup>256</sup> Nos podríamos remontar incluso a la música en la Grecia clásica.

<sup>257</sup> Composición para dos o tres voces en que la voz aguda lleva la melodía y que era frecuentemente de textura homofónica (en contraposición a la contrapuntística imperante). Se hacía acompañar por un instrumento armónico (generalmente el laúd).

*Frottole libro primo: 28 Nov. 1504*

*Frottole libro secondo: 8 Jan. 1505, 29 Jan. 1508*

*Frottole libro tertio: 6 Feb. 1505, 26 Nov. 1507<sup>258</sup>*

*Frottole libro quarto: [August 1505], 31 July 1507*

*Frottole libro quinto: 23 Dec. 1505*

*Frottole libro sexto [sic]: 5 Feb. 1506<sup>259</sup>*

*Frottole libro octavo [sic]: 21 May 1507*

*Frottole libro septimo: 6 Jun. 1507<sup>260</sup>*

*Frottole libro nono: 27 Jan. 1509*

*Frottole libro decimo: 1512<sup>261</sup>*

*Frottole libro undecimo: 24 Oct. 1514<sup>262</sup>*

Si partimos de la aseveración de Fischer-Dieskau, estaríamos en presencia de una de las primeras formas de canción artística que fueron desarrollando su estilo dependiendo del país donde se cultivó en los siglos venideros. No podemos dejar de mencionar el nacimiento del *Madrigal* como protagonista absoluto de la música profana de la Italia del siglo XIV, que combina poesía y música y que potenciaba la voz superior por sobre la segunda menos elaborada. Hacia el siglo XVI un ejemplo claro fue el trabajo realizado por Adrian Willaert<sup>263</sup> sobre poemas de Petrarca, en que el texto es respetado en la composición musical para dar claridad a la expresión cantada. Como señala Fischer -Dieskau:

<sup>258</sup> Boorman, Stanley. "*Ottaviano Petrucci : A Catalogue Raisonne*". Oxford University Press. NY, 2006. p 279.

<sup>259</sup> Ibid, p. 288.

<sup>260</sup> Ibid. p.297.

<sup>261</sup> Ibid. p. 302.

<sup>262</sup> Ibid. p 305.

<sup>263</sup> Compositor flamenco. Se le atribuye la fundación de la Escuela veneciana. UC Press E-Books Collection, 1982-2004. *The Madrigals of Adrian Willaert* [En línea]. [Última consulta: abril de 2016]. Disponible a: <<http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft238nb1nr&chunk.id=d0e15070&toc.id=&brand=ucpress>>.

la música debe coincidir con su armonía y su retórica con el objeto contenido y métrica de la poesía y de este modo estar en armonía con el tema.<sup>264</sup>

El Renacimiento y su cambio de pensamiento potenció una música en la que el canto expresara el contenido poético, que era ni más ni menos la visión y el sentir de este nuevo hombre que salía de una "masa" para constituirse como individuo. Para conseguirlo debían componer de manera menos enrevesada que en el anterior período, y fueron tendiendo paulatinamente hacia la homofonía (este sería el primer paso hacia la canción para una sola voz).

Destacamos la obra del compositor Vincenzo Galilei (ca.1520-1591)<sup>265</sup> cuyo trabajo de recuperación de los himnos del poeta y compositor griego Mesomedes y posterior publicación, además de su propia obra como las "Lamentaciones de Jeremías" para solistas y acompañamiento de violas, allanaría el camino de los que, como él, veían en la simpleza de forma una vía genuina de expresión.

Este nuevo estilo de canto artístico tenía como regla principal no arruinar el verso; abogaban por que, al cantar, la palabra no resultara menoscabada por una dicción deficiente. El gran representante del *Stilo recitativo* fue Giuglio Caccini (1551-1618) quien define la monodia y sienta las bases para el desarrollo del género de la ópera.

Estos cambios en el pensamiento afectaron directamente la manera de componer música (*Nouve Musiche*). La intelectualidad de la polifonía dio paso gradualmente al sentimiento, y éste se expresaba mejor con una línea melódica claramente destacada por sobre un soporte armónico. Este tipo de textura permitía interpretar el texto sutilmente (*Stile recitativo*).

Es evidente el gran aporte de Claudio Monteverdi (1567- 1643) quien cultivó también el nuevo estilo que defendía la claridad del texto por sobre la polifonía. Un buen ejemplo

---

<sup>264</sup> Fisher-Dieskau, Dietrich, "*Hablan los sonidos , suenan las palabras*", Ed. Turner, S.A. Madrid.1990. p 31.

<sup>265</sup> Miembro de la *Camerata Fiorentina*.

es *Lettera amorosa a voce sola* que ya en su título expresa claramente la intención monódica de la pieza.

Lettera amorosa a voce Sola in genere rappresentatio & si cara s'èza batuta 17

E'i languidi miei sguardi s'è sospir' interrotti  
 se le tronche parole non han sin hor potuto o bel  
 Idolo mio farui de le mie Fiamm'intera fede leggete  
 queste note credete' a questa carta a questa carta in cu-  
 i sotto forma d'inchostro il cor stil-  
 la i qui sotto scorgete quell'interai pensieri che con  
 paesi d'amore scorton l'anima mia anzi auampar vedrete com'in sua  
 propria sfera nelle voltre bellezze il foco mio

Ilustración 18. *Se i languidi miei sguardi* (*Lettera amorosa a voce sola in genere rappresentativo*). *Madrigali guerrieri e amorosi* Libro VII, Venezia, Bartolomeo Magni, 1619.

A lo largo del siglo XVII el madrigal para voz solista y canción estrófica italiana fueron introducidos en la forma cantata.

Como señalamos anteriormente, cada país fue rediseñando el estilo acorde con su idiosincrasia y por supuesto con su idioma que, desde el punto de vista musical, tiene un

patrón rítmico diferente. Por lo tanto, no podemos hablar de un gran género en común, si no de aportes a un estilo dependiendo de las particularidades de la región.

En España se cultivaba un tipo de canción con acompañamiento de vihuela, que estaba más conectado con el instrumento que con la voz, como queda de manifiesto en este extracto de uno de los villancicos del vihuelista y compositor valenciano Luis Milán (ca.1510-ca.1550).

The image shows a manuscript page with two systems of musical notation. Each system consists of a five-line staff with diamond-shaped notes and numbers (0-6) indicating fret positions. The first system is followed by the lyrics: "Toda mi vida vos ame / Y por siempre vos amare" and "Si me amays yo no lo se." The second system is followed by the lyrics: "Bie se q' teneys / Se q' soy abor'." A red note in the second system reads: "Este villancico q' se sigue es el mismo q' arriba esta: y d'la maera q' agora esta sonado el cãtor ha d' cãtar llano y la vihuela algo apessa." The word "Vihuela" is written vertically in red on the right side of the first system.

Ilustración 19. Luis Milán. "Toda mi vida vos amé", villancico del Cuaderno VIII de música para cantar y tañer. Francisco Díaz Romano, Valencia, 1536.

#### 4.1. Gran Bretaña

En la Gran Bretaña, el proceso hacia la canción se desarrolló desde los madrigales que dieron paso a la monodia con acompañamiento de laúd. A comienzos del siglo XVII se hacen populares las "*Song or Ayres*". Los compositores John Dowland (1562-ca.1625) o Thomas Morley (1557-1603) son un buen ejemplo de éstas.

Scott James Mcpherson (1736-1796) (al parecer inspirado por la aparición de los poemas del poeta gaélico del siglo III llamado Ossian)<sup>266</sup> publica a partir de 1760:

Fragments of ancient poetry (1760), collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Galic or Erse language, 1760. Fingal, An Ancient Epic Poem, in six books; together with several other Poems, composed by Ossian, the son of Fingal (1761/1762). Temora, an Ancient Epic Poem, in eight books; together with several other poems, composed by Ossian, the son of Fingal; translated from the Galic language by James Macpherson, 1762.

El obispo Thomas Percy (1729-1811) publica en 1765 *Reliquies of Ancient English Poetry*:

Reliques of Ancient English Poetry, consisting of Old Heroic Ballads, Songs, and other Pieces of our Earlier Poets (chiefly of the Lyric kind), together with some few of the later date, 3 vols., Dodsley, 1765; Dublin, 1766; second edition, 3 vols., Dodsley, 1767; third edition, 3 vols., 1775; an edition appeared in London and Frankfort, omitting the dedication and Bishop Percy's name, 1790-91; fourth edition, edited by Thomas Percy, 3 vols., 1794; Frankfort, 1803; fifth edition, 3 vols., 1812, 1830, 1844, 1857; 1839; Ed. R. A. Willmot, illustrated by E. Corbould, Routledge, 1857, 1878; Ed. G. GilfiUan, with Memoir and Critical Dissertation, 3 vols., 1858, with edition of text by C. Cowden Clarke, Cassel, 1877; Tauchnitz Edition, 1866; Ed. H. B. Wheatley, 3 vols., 1876, 1891; Ed. J. V. Prichard, 2 vols., Bohn, 1876; Ed. E. Walford with Glossary and Life (Lansdowne Poets), 1880; Ed. R. A. Willmot, 1893.<sup>267</sup>

Estas publicaciones fueron de gran relevancia en el proceso romántico europeo ya que inspiraron a otros de forma exponencial creando una gran afición por la poesía que traspasó fronteras, lo que llevó a los más prestigiosos artistas del momento a traducir los versos del enigmático Ossian a diversas lenguas.<sup>268</sup>

<sup>266</sup> No se han encontrado pruebas de la existencia del poeta, pudiendo ser una invención de Mc Pherson basado en la tradición poética de las *Highlands* escocesas.

<sup>267</sup> Percy, Thomas, *Percy's reliquies of Ancient English Poetry*, Ed JM Dent & Sons Londres 1906. Pág viii notas del editor.

<sup>268</sup> Fue tal la pasión que despertó el supuesto descubrimiento, que autores como Walter Scott y J. W. von Goethe, no solo tradujeron sino que se inspiraron en él para la creación de algunas de sus obras.

## 4.2. Francia

En Francia, las primeras canciones con estilo monódico datan de la segunda mitad del siglo XVII. El gusto nacional francés no coincidía con el italiano, por lo que durante mucho tiempo convivieron *chansons* o *Airs* a cuatro y cinco voces, y la a una voz. Además, existió lo que se denominó *Récit*, que sería el equivalente al *Recitativo* italiano de la escuela de la *Camerata Fiorentina*. Un destacado cultor de *Airs* fue Jean-Baptiste Lully (1632-1687) y François Couperin (1668-1733).

## 4.3. Alemania

En Alemania, compositores como Hans Leo Hassler (1564-1612)<sup>269</sup> primero y Johann Hermann Schein (1586-1630)<sup>270</sup>, introdujeron el gusto por las innovaciones de la música italiana y crearon un estilo de canción elegante. Ya en el siglo XVIII, este proceso del movimiento romántico en gestación, en todas sus vertientes (música, literatura, plástica etc.) tenía su interés puesto en lo que se denominó lo primitivo. Este adjetivo lejos de ser peyorativo, venía a resaltar la cualidad de la espontaneidad y la simpleza. Pensaban que las personas que eran capaces de crear sin haber tenido una formación previa, poseían una fuerza pura que no había sido contaminada por las sapiencias de la ilustración, y por lo tanto eran un modelo a imitar. Edward Young (1683-1765)<sup>271</sup> señala al respecto:

Genius is a masterworkman, Learning is but an Instrument, and an Instrument, tho's most valuable, yet not always indispensable (...) Many Genius, probably, there has been, which could neither write, nor read.<sup>272</sup>

Esta búsqueda de lo original propició una corriente que llevaría a los artistas a acercarse al folklore tanto literario como musical. Esto significa el comienzo de lo que se denominaría nacionalismo musical y que tuvo gran importancia no sólo en Alemania,

<sup>269</sup> Grove, G. y Stanley, S. "Hans Leo Hassler", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie. vol. 20, Macmillan Publishers Ltd., Londres, 1980.

<sup>270</sup> Ibid. "Johann Hermann Schein".

<sup>271</sup> Poeta inglés prerromántico asociado al movimiento "*Graveyard poets*".

<sup>272</sup> Young, Eduard. "*Conjectures on Original Composition*". Imp. A. Millar, R. and J Dodsley. London 1759. p. 23 y 35



sino también en países como Hungría o Noruega, que trabajaron las influencias propias de su cultura produciendo obras de gran interés artístico. Respecto al término *Lied* es necesario destacar que la poesía de base folklórica o la llamada primitiva se fue abriendo paso con la creencia de que estaba vinculada a la música desde su creación, es decir, que toda poesía era creada para ser cantada, por lo que el término *Lied* era atribuido a un poema con o sin música. En 1736 Johannes Sigismud Scholze (1705-1750) publica un volumen de poemas acompañados de música muy sencilla titulado *Die singende Muse an der Pleisse*<sup>273</sup>, a partir de este momento comenzaron a aparecer muchas colecciones en todo Alemania haciendo llegar el gusto por el insipiente género a todo el país.

Con la llegada del *Fortepiano* y desde el siglo XIX el *piano*<sup>274</sup>, los músicos tuvieron la posibilidad de crear una música más interesante para un instrumento con mayores posibilidades técnicas y por lo tanto expresivas desde el punto de vista sonoro. Este suceso provocará el nacimiento del género del *Lied* propiamente tal pues este acompañamiento, pensado y escrito para el instrumento, se convertirá con el tiempo en parte de un todo musical que no se ve fragmentado por la relevancia de un discurso por sobre el otro (palabra/música). A partir de este momento, en el género del *Lied*, ya no podemos separar al cantante del pianista que ahora conforman una unidad indivisible al no poder concebir la línea melódica sin el discurso armónico y melódico que la acompaña.

#### 4.4. EL *Lied* prerromántico

El *Lied* prerromántico es el *Lied* expresivo de forma binaria (A+B)<sup>275</sup> también fue cultivado por los compositores franceses gracias a la influencia ejercida por la literatura alemana.

La forma de escritura y su nomenclatura estaban aún en proceso de transformación; los poemas eran poco pretenciosos, dispuestos en estrofas regulares con una música

<sup>273</sup> “La musa cantora del río Pleisse”

<sup>274</sup> Instrumentos que vinieron a reemplazar al clavecín que no tenía ninguna posibilidad expresiva para los nuevos parámetros de la época.

<sup>275</sup> Nos referimos a dos frases musicales diferentes que no comparten células o subfrases.


estrófica A+B, generalmente impresa en dos pentagramas con el texto en medio (o en su defecto escrito en forma de verso debajo de la música), con el fin de tener la posibilidad de ser interpretado solo por el instrumento de teclado o con la intervención de la voz. Esta etapa está marcada por un consumo más bien doméstico de la música y la poesía.<sup>276</sup>



\* \* \* \* \*

N. I.

\* 1. \*



Ein edles Herz ist stets ver-  
Und steht in stiller Ruh, Gnüzt,  
So wie es nur das schickfal fügt,  
Gelassen immer zu.

Nichts mindert seinen Muth:  
So wohl bey Gluth als Fluth,  
Bey Regen wie bey Sonnenschein  
Kan es vergnügen seyn.

Die Mißgunst ist des Glückes Frucht:  
Und pflegt es zu geschehn,  
Daß die Verleumdung oft versucht  
Den Pfeil auf mich zu drehn;  
Die Großmuth ist dafür  
Das sicherste Panier:  
Je mehr der Neid den Frevel schüßt;  
Je mehr das Glücke sprist.

\* 2. \*

Wie bald, wie leicht und unverhofft  
Vergeht ein Tag der Noth;  
Ein trüber Morgen bringet oft  
Ein helles Abend-roth.  
Die Hoffnung treibt geschwind  
Den rauhen Unglücks-Wind,  
Und stellt zuweilen ohngefehrt  
Das Glücke wieder her.

Mein Wohlfahrts-Schiff eilt diesem nach  
Getrost durch Stroh und Fluth;  
Obgleich manch Sturm und Ungemach  
Dem Lauffen Einhalt thut.  
Geduldig und gefast  
Sind Seegel, Ruder, Mast,  
Der Anker die Zufriedenheit,  
Der Hafen Glück und Zeit.

\* 3. \*

\* 4. \*

Ilustración 20. *Die sigende Muse an der Pleisse N° 1*. Johannes Sigismund Scholze (1705-1750).

<sup>276</sup> El *Lied* como género se vio afectado por el estigma de este consumo.

#### 4.5. Las Escuelas de Berlín

A mediados del siglo XVIII se comienzan a sentar las bases teóricas y prácticas para el cultivo del género por parte de profesionales y diletantes. Esta nueva propuesta teórica nació desde lo que se denominó Primera Escuela Berlinesa. El primer tratado fue: *Von der Musikalischen Poesie* (1753) de Christian Gottlieb Krause (1719- 1770)<sup>277</sup>. En este tratado se definían los principales rasgos de esta nueva forma de canción. El autor abogaba por la simplicidad y destacaba que la canción debía ser estrófica, quedaban casi prohibidas la repetición de palabras y los melismas extensos cercanos al *Aria* italiana. En sus propias palabras:

Only...through a melody whose progress never desviated from the text, a melody which molds itself to the declamation and the meter of the word as a dress shapes itself to the body...does the song present an unforced, artless, familiar appearance, in a word, that of the folk song...therefore all useless ornamentation in the melody or the accompaniment, all padding by means of ritornellos and interludes, which draw attention away from the essential to secondary matters, from the words to the music...are able to be rejected as superfluities damaging to the song, indeed running directly counter to its proper intention.<sup>278</sup>

El gran poeta Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) hizo eco de esta descripción y la defendió hasta sus últimos días, por lo que la relación que tuvo con los compositores que utilizaron su poesía y que no respetaban estas premisas no fue tan siquiera diplomática<sup>279</sup>. Un ejemplo destacable en esta disputa es *Das Veilchen*<sup>280</sup> de W.A. Mozart (1756-1791) con poesía de Goethe, cuya estructura fue considerada por este último como "demasiado teatral" y por lo tanto no gozó de su beneplácito. En cambio, Carl Friedrich Zelter (1758-1832)<sup>281</sup> y Johann Friedrich Reichard (1752-1814),<sup>282</sup> representantes de la denominada Segunda Escuela Berlinesa, que utilizaron la más

<sup>277</sup> Compositor diletante más conocido como "*Sperontes*".

<sup>278</sup> Traducción de Jack M. Stein, en "*Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf*". Harvard University Press, Cambridge, 1971, p 28. Mencionado en "*Musical Humanism and Its Legacy: Essays in Honor of Claude V. Palisca*", editado por Kovaleff Baker y Barbara Russano Hanning. Ed. Pendragon Press musicological Series. 1992

<sup>279</sup> Mozart, Beethoven y Schubert no obtuvieron la aceptación del maestro en materia de *Lied*.

<sup>280</sup> La violeta K476

<sup>281</sup> Maestro de F. Mendelssohn.

<sup>282</sup> Reichard creó una variante de *Singspiel*, denominada *Liederspiel* que sería utilizada por Robert Schumann en su forma ampliada.

elevada poesía de la época, representada por los maestros de Weimar (Friedrich Schiller, Johann Gottlieb Herder y Goethe), se convirtieron en sus consejeros musicales.

Durante la mayor parte del siglo XVIII la composición del género se concentró en el norte de Alemania, entre los que destaca Abraham Peter Schulz (1747-1800) quien publicó los tres volúmenes de *Lieder im Volkston*<sup>283</sup>. Las composiciones de estructura sencilla cercana al folklore, sirvieron de base para el desarrollo de la ópera alemana o *Singpiel*, que combinaba las canciones sencillas y texto hablado, y que estaba pensado para la entretención de la nueva clase social. Al parecer este carácter popular, es decir, la condición de simplicidad que se quiso otorgar tanto a la poesía como a la música se convirtió en la causa de que el género no haya dado sus mejores frutos en este siglo por considerarse un arte menor. Heinrich Christoph Koch define el *Lied* de la siguiente manera:

un poema lírico de varias estrofas compuesto para ser cantado, ligado a una melodía que se repite en cada estrofa y de tal naturaleza que pueda ser cantada por cualquiera que tenga una voz corriente y razonablemente flexible, tanto si tiene una formación específica en el arte del canto como si no la tiene.

Los compositores Ludwig Berger (1777-1839)<sup>284</sup> y Bernahard Klein (1793-1832) serían los continuadores de la escuela berlinesa. Del primero destacaremos la colección *Gesänge aus einem gessellschaftlichen Liederspiele, Die schöne Müllerin* (1818),<sup>285</sup> piezas estróficas destinadas al consumo doméstico. En el caso de Klein, la colección *Neugriechische Volkslieder* (1826) inspirada por la poesía y la música popular griega.<sup>286</sup> Los textos fueron traducidos al alemán por Wilhem Mülller (1794–1827). Las composiciones intentan acercarse al mundo sonoro griego a través de la simpleza melódica y el uso modal en la armonía.

En el sur de Alemania la influencia de los *Lieder* era diferente. La forma poética de mayor aceptación era la balada romántica que tiene un carácter más dramático dada su longitud y la utilización de diferentes voces (personajes) que intervienen en el relato

---

<sup>283</sup> Canciones en tono folclórico. Volumen I (1782), volumen II (1785) y volumen III (1790).

<sup>284</sup> Maestro de Félix Mendelsohn.

<sup>285</sup> Predecesor del ciclo de Schubert *Die schöne Müllerin* D795 (1823).

<sup>286</sup> Los textos se referían a la búsqueda del pueblo griego de la liberación de los turcos.

poético. Este tipo de composición se denominó *Durchkomponiert*,<sup>287</sup> que a diferencia del *Lied* del norte no es estrófica, por lo tanto, se entiende como una música continua que no repite la misma música en cada verso. Este es el tipo de composición que dominará el panorama rápidamente al dotar al compositor de mayor libertad creativa. Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802)<sup>288</sup> publicó en Stuttgart siete volúmenes de *Lieder* y *Ballade* entre 1800 y 1805, que serán modelo de composición en el género.

Hacia finales de siglo se generalizó el cultivo del *Lied* en Viena, que contaba con compositores como Joseph Anton Steffan (1727-1797) y Leopold Kozeluch (1752-1818). Se debe destacar en este período la influencia de la música en drama.

Ya en el siglo XIX la canción originaria o vernácula de Alemania, se convirtió en una forma de arte más elevada. Era el momento en que las ideas musicales sugeridas por la poesía encontraban alero en las composiciones para voz y piano y así, la música y la palabra se transformaban en una unidad.

En 1816 Beethoven escribe *An die ferne Geliebte*, considerado el primer ciclo “líderístico”, una composición cíclica con poemas de Alois Jeitteles (1794-1858)<sup>289</sup> que tienen la particularidad de estar totalmente enlazada con interludios, por lo que se debe cantar sin interrupción, siendo la música la que cierra el círculo al repetirse el tema de la primera canción en la última.

Sin embargo, el 19 de octubre de 1814 está marcado como el inicio del género del *Lied* romántico con la publicación de *Gretchen am Spinnrade*,<sup>290</sup> una inserción poética de diez estrofas del drama *Faust* de J.W. Goethe, compuesta por Franz Schubert (1797-1828), compositor considerado como padre del género. La representación del ruido y el movimiento de la rueda en forma de un *ostinato* de semicorcheas en el piano por parte de la mano derecha, crea el clima ideal para el desarrollo de la melodía con carga poética a cargo de la voz.

<sup>287</sup> Aunque no existe una palabra exacta para definirlo, la traducción sería Composición continua.

<sup>288</sup> El músico ejerció gran influencia sobre F. Schubert quien basó sus primeros *Lieder* en algunas de sus composiciones como: *Hagers Klage* D.5 (1811), *Die Erwartung* D.159 (1815), *Ritter Toggenburg* D. 397 (1816).

<sup>289</sup> Un médico aficionado a la escritura. Se ignora si los poemas de "la amada lejana" fueron escritos expresamente para el compositor o habían sido publicados con anterioridad.

<sup>290</sup> Margarita en la rueda.

## Gretchen am Spinnrade

Aus Faust (erster Teil, 'Gretchens Stube').

Wolfgang Goethe (1749-1832)

FRANZ SCHUBERT (1798-1828)

Nicht zu geschwind.

The musical score for 'Gretchen am Spinnrade' is presented in two systems. The first system includes the vocal line (Soprano) and the piano accompaniment. The piano part features a constant eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line begins with the lyrics 'Mei - ne Ruh - - - - ist'. The second system continues the vocal line with lyrics 'hin, mein Herz - - - - ist schwer; ich fin - - - - de, ich'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, including a 'cresc.' marking in the right hand.

Ilustración 21. *Gretchen am Spinnrade*

El nuevo género supone un renacimiento de la poesía lírica alemana y es por lo tanto representativo de esa cultura.<sup>291</sup> La popularidad del *Lied* entre los compositores y el público, trajo como resultado el consenso general de que las palabras pueden derivar en música.

Poco a poco la necesidad creativa de los compositores fue haciéndose patente y con ello la necesidad de replantear algunas teorías con respecto a la forma compositiva. Hasta el momento, el *Lied* estrófico predominó en el panorama de los siglos anteriores; pero a partir del XIX fue sufriendo un abandono paulatino por la preponderancia que fue adquiriendo también la música. El *Lied* de composición desarrollada (*Durchkomponiert*) o *Lied* estrófico ampliado, ya no está al servicio único del texto porque la música

<sup>291</sup> Es por esta razón que cuando hablamos de *Lied* estamos hablando de *Lied* alemán.

necesita expresarse independientemente. Los conciertos públicos, que planteaban exigencias diferentes a los intérpretes, hicieron crecer el entusiasmo entre los compositores por crear obras más sofisticadas desde el punto de vista musical, avanzando más allá de las intenciones poéticas. Estamos en presencia de la liberación del *Lied*, que no solamente estaría llamado a ilustrar de la mejor manera la palabra, sino que podía crear diferentes propuestas de expresión musical para cada estrofa del poema.

Los compositores Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms, serán los encargados de hacer prosperar el género del *Lied* y llevarlo a sus cotas más altas, y con Hugo Wolf llegar incluso más allá con sus composiciones desarrolladas con incorporación de la armonía wagneriana y en base a la musicalidad de las palabras.

#### **4.6. Esquemas de la estructura de *Lied***

El *Lied* fue avanzando hacia la libertad de forma a medida que se transformaba desde una simple melodía acompañada hasta convertirse en un género con tantas extensiones como creatividad tenía el compositor. Es por esto que a la hora de clasificar los diferentes esquemas de estructura nos vemos ante infinitas posibilidades a veces un poco arbitrarias al no estar sometidas a unas reglas tan tajantes como en sus inicios. A pesar de que se reconozca la forma *Lied* en el *Lied* ternario (A-B-A'), la estructura no es quien determina a este género, como podría ocurrir con otros, si no que el *Lied* puede tener forma libre, adoptar cualquiera de las citadas o combinarse con otros géneros creando nuevas mutaciones o formas ampliadas.

Tal fue esta evolución que, hacia la mitad del siglo XIX, irrumpe el *Lied* con acompañamiento orquestal que otorgaba una riqueza de texturas y colores musicales infinita, propiciando un gran salto evolutivo para el género. Los grandes cultores de esta fueron Richard Strauss y Gustav Mahler.

A continuación, esbozaremos las estructuras más comunes recogidas por los teóricos:

- *Lied* estrófico modificado

Conserva la estructura anterior, pero al pasar de una estrofa a la siguiente, la música sufre cierta modificación para adecuarse al contenido del poema.

- *Lied* estrófico irregular

El *Lied* ternario asimétrico fusiona el instrumental (A B A) y el estrófico. Eso es posible gracias a la estructura binaria de la primera frase: a1-a2 (pregunta y respuesta) que permite la re-exposición parcial de la misma. La frase intermedia se limita a un verso. La irregularidad surge de la ampliación de la cantidad de versos (6 en lugar de los 4 originales) o por el empleo de fraseo irregular, por ejemplo, que los versos no sean escandidos.

Estas formas son propias de la música instrumental, sobre todo de la danza. Constan de dos o tres frases, normalmente de 8 compases cada una. La forma se resumiría de la siguiente manera: A (Exposición) B (Desarrollo) A1 (Re-exposición)

- *Lied* desarrollado (*Durchkomponiert*)

A diferencia de los anteriores, el *Durchkomponiert Lied* utiliza los versos de la poesía como si se tratara de un texto escrito en prosa. Se pretende formar un discurso dramático que se refleja en una forma musical libre y de dimensiones amplias, acercando la forma *Lied* a las grandes formas, por una parte, y por la otra, volviendo al concepto de forma libre del motete y madrigal renacentistas.

Dentro del esquema *Durchkomponiert* encontramos la forma Arabesco

- Forma Arabesco

Se forma mediante el enlace libre de una serie de secciones (que pueden corresponder con las estrofas del texto, pero no obligatoriamente). Cada una tiene una forma propia que puede adaptar cualquiera de las pequeñas formas como la forma *Lied* estrófico, *Lied* binario, *Lied* ternario, puede limitarse a una sola frase o adaptar el pequeño *rondó* en sentido de una forma *Lied* ampliado. Las secciones pueden ser todas diferentes, pero también puede reexponer alguna de ellas, sobre todo la primera sección, pero también cualquiera de las demás secciones. La libertad caprichosa de esta forma proviene de las características dramáticas del texto.



Las formas más utilizadas son:

Lied – *rondó*: A – B – A1 – C – A2 –

Lied – sonata: A – B – A1 – C – A2 – B1 – A3

- ***Lied-rondó***

El rondó es un género que se basa principalmente en la recapitulación de un tema. La estructura sería A-B-A'-C-A"... El tema A y sus variaciones funcionan como el tema rotativo y entre cada una de las repeticiones, se introducen nuevos episodios musicales lo que permite al compositor alargar el *Lied ad libitum*. En el rondó original, las transiciones entre temas son muy importantes, pero cuando forman un *lied*, se prescinden de ellas cobrando independencia cada episodio.

- ***Lied-sonata***

Evidentemente este tipo de *Lied* se caracteriza por usar la forma sonata. Se presenta un *Lied* ternario (A-B-A') que se erigirá como la Exposición, luego se introduce nuevo material (C) que en la forma sonata original constituiría el Desarrollo pero que en este caso es un nuevo tema. Por último, la Reexposición es una recapitulación variada de todo el *Lied*.

## 5. Ejemplos musicales

### 5.1. Justificación de los ejemplos musicales

Los ejemplos citados en el presente trabajo de investigación responden a un criterio historicista ya que basamos nuestra investigación en documentos, como son las partituras de los diferentes compositores aquí expuestos. La información extraída, por lo tanto, obedece a una realidad intrínseca, plasmada en el interior del discurso que hemos traducido desde el lenguaje musical. La presente recopilación, no pretende en ningún caso, reflejar el quehacer de todos los compositores y estilos presentes en el acontecer actual de la música académica en Chile, sino tan sólo ejemplificar a través del documento escrito y sonoro, algunas de las composiciones de música vocal académica presentes en el discurso cultural y de las influencias que las han estructurado.

El orden es estrictamente cronológico ya que el objetivo es reflejar la rápida evolución de la canción de arte presente en el siglo XIX hasta el trabajo realizado por los compositores en el siglo XX. Se hace hincapié en la primera mitad de este último porque es en este período donde se puede apreciar el amplio abanico de estilos y posibilidades compositivas que conviven simultáneamente como producto del desfase histórico, en cuanto al desarrollo de las artes en general y la música en particular, de un país sudamericano con respecto a la cuna de la música académica occidental como es Europa.

La primera obra analizada es del compositor Federico Guzmán, un virtuoso pianista considerado el primer músico profesional chileno con repercusión internacional. Su fresca canción *El Pescador* op.33 (1861) sobre texto de José de Espronceda es un ejemplo de composición de un profesional joven con clara influencia de su época y su universo sonoro, en el que convergían la música de Gioacchino Rossini<sup>292</sup> o Frédéric

---

<sup>292</sup> Gracias al notable trabajo de la compositora de origen español Isidora Zegers (1803-1869), quien a través de su publicación *El Semanario Musical*, además conciertos y tertulias acercó la música de éste y otros compositores en boga en Europa.

Chopin.<sup>293</sup> *El Pescador*, es una obra que se enmarca dentro de los cánones compositivos de la época, y que no tiene más intención que la de representar el ambiente en el que se desarrolla la historia del sujeto poético. Es digno de mención reconocer la influencia del estilo *bel canto* en algunos pasajes.

De vital importancia serán los compositores de comienzos del siglo XX que desarrollaron una labor investigativa en cuanto al sonido y búsqueda de nuevos caminos de expresión. Estos músicos bebieron de la fuente romántica alemana y francesa y sentaron las bases del quehacer musical académico. Quisimos comenzar el recorrido por el siglo XX a través de la figura de Alfonso Leng, considerado el “más romántico” de los compositores chilenos, de quien hemos escogido cinco obras de diferente estilo e idioma como son: *Chanson de l'oubli* (1911) con texto propio, con un fino sentido armónico influenciado por tendencias postrománticas e impresionistas; *Lass meinen Tränen Fliessen* (1918) con texto de Wilhelm Sucht,<sup>294</sup> se despliega con un marcado acento "straussiano" en cuanto a la paleta timbrística, cuya riqueza sugiere un pensamiento orquestal; *Sehnsucht* (1918) con texto de Wolfgang von Goethe, en el que despliega una melodía infinita a la usanza wagneriana con una compleja nomenclatura que sorprende por su hermetismo; *Cima* (1922) con poesía de la escritora chilena y Premio Nobel de Literatura de 1945 Gabriela Mistral, es un *Lied* que demuestra la afinidad al *pathos* romántico alemán, donde la música exuda el drama de la poesía como si de un solo corpus se tratara y *Alma mía* del escritor chileno Manuel Magallanes Moure,<sup>295</sup> un *Lied* plenamente vanguardista en que el compositor explora las posibilidades sonoras con recursos que denotan una búsqueda personal, pero que, no obstante, dada su densidad armónica y manejo en la conducción melódica, evoca un sabor puro romántico alemán.

El siguiente ejemplo *Mientras baja la nieve* (1925), es una canción de Pedro Humberto Allende, quien junto a Carlos Lavín representan la denominada “música indigenista” a la vez que académica o, en otras palabras, el nacionalismo musical. Sin embargo, la

---

<sup>293</sup> Guzmán fue el encargado de introducir la figura y obra del compositor polaco en el país.

<sup>294</sup> Como se comenta en el análisis de la obra, no hemos podido encontrar información biográfica de Wilhelm Sucht y especulamos que pudiera ser un pseudónimo del mismo compositor dada la atención que prestó siempre los personajes de Werther de W. Von Goethe. Sin embargo, esta aclaración no deja de ser una simple conjetura.

<sup>295</sup> Manuel Magallanes Moure (1878-1924), escritor chileno considerado representante del romanticismo literario.

obra seleccionada escapa a esa visión para desarrollarse como un reflejo sensorial respecto del objeto poético del poema de Gabriela Mistral; es una canción sutil e introvertida.

A continuación, dos canciones de Alfonso Letelier Llonca con su claro acento neoclásico e impresionista: del ciclo *Canciones Antiguas*, *Al alba venid buen amigo* con texto anónimo del siglo de oro español, que nos revela un compositor de clara vanguardia pero que adecúa su quehacer al texto de donde extrae la inspiración, creando para este *Lied* un ambiente arcaizante por el uso de los modos, aunque sin perder el acento vanguardista o “neo-impresionista hacia el expresionismo”, como él mismo se definía. Y del ciclo *Canciones de Cuna*, *Meciendo* con poesía de Gabriela Mistral, que es un *Lied* de marcado acento expresionista con toques seriales y con un acento en la politonalidad, como ejemplo de *Lied* orquestal.<sup>296</sup>

También hemos querido mencionar *Poema de amor* op. 4 (1930) de Carmela Mackenna, compositora que se suma a una lista de mujeres que, desafiando los problemas de género con respecto a sus inclinaciones artísticas, decidió incursionar seriamente en el mundo de la música académica. *Poema de Amor* fue compuesta en el principio de su carrera y su valor radica principalmente en el hecho de que Mackenna, a la vanguardia de todos los compositores chilenos, fue la primera en utilizar los versos del *Poema 15* del escritor chileno y Premio Nobel de Literatura en 1971 Pablo Neruda en una obra musical. Su música es, según señalara Vicente Salas Viu, “abstracta, pura, libre de sugerencias literarias y de cortapisas académicas”.<sup>297</sup>

La mención del interés de Mackenna por los versos de Neruda, responde al hecho de que en la canción culta anteriormente se había utilizado mayoritariamente poesía extranjera, con claro acento en el idioma francés (que estaba considerado como el idioma culto) y el alemán, por la influencia del Romanticismo presente en buena parte de la burguesía descendiente de esa cultura en territorio chileno. A este respecto citaremos las palabras del musicólogo Vicente Salas Viu en su artículo "Alfonso Leng: Espíritu y Estilo":

---

<sup>296</sup> Aunque en su versión para canto y piano del propio autor.

<sup>297</sup> Salas Viu, Vicente, *La Creación Musical en Chile 1900 - 1951*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1951, p. 140.

Sabido es que el castellano, perdida su tradición cantable en la música artística, no se consideró por muchos compositores, en aquel tiempo y aun ahora, como un idioma apto para recoger ciertas sutilezas de expresión ni plegarse a una técnica avanzada.<sup>298</sup>

Comentario que pone de manifiesto el pensamiento de gran parte de la élite cultural chilena de la primera mitad del siglo XX.

También hemos querido incluir a un controvertido compositor que desarrolló su quehacer en un tipo de música menospreciada por la élite de ese entonces: la canción de raíz popular, aquella que debido a su simplicidad es capaz de penetrar en un segmento más amplio de la población. Nos referimos a Carlos Melo Cruz, quien a pesar de ser un músico con formación académica, no se decantó por la vanguardia, dedicando su trabajo vocal a la canción de corte popular o folk, como es sin lugar a dudas *Canción de cuna* n°4 (1938), que recuerda a aquellas composiciones de los albores del género del *Lied* cuando las melodías populares eran las protagonistas de la canción estrófica. Con respecto al comentario sobre la situación de un artista cultor de un arte no reconocido como tal, quisiéramos hacer un inciso para mencionar un trabajo que nos parece suficientemente esclarecedor de este punto. Se trata del libro *Memoria para un nuevo Siglo, Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*, compilación de ensayos escritos por diferentes actores culturales (entendidos como sociales, artísticos y políticos) de la sociedad chilena, en cuanto a establecer un diálogo y crear lazos entre las diferentes disciplinas de la historia, como herramienta fundamental para una amplia reflexión sobre las reacciones de la sociedad respecto de la memoria histórica y el efecto que provoca en la construcción de la sociedad. El musicólogo de la Universidad de Chile Rodrigo Torres señala en su artículo, “Memorias populares, memoria y nación (o el caso de la invención musical de Chile)”:

Si la idea de lo popular está íntimamente vinculada al desarrollo de los modernos Estados nacionales, en el caso latinoamericano y desde los tiempos de Sarmiento está además vinculada al dilema entre civilización y barbarie. Una posición extrema ha sido considerar lo popular, junto a lo indígena, como un peso muerto en la marcha del progreso civilizador que redime la barbarie (...) En la década de

---

<sup>298</sup> Salsa Viu, Vicente, Alfonso Leng: Espiritu y Estilo, *Revista Musical Chilena*, 1949, Vol. 5 N° 33, pp. 1-17.

1930, con la refundación de una nueva institucionalidad artística bajo el alero universitario, se establecieron nuevos modelos de un proyecto cultural de sesgo académico, que adjudica a la música culta o docta la función artística por excelencia, a la tradicional vernácula (Folclore) la función de testimonio expresivo de un “otro” subordinado y distante y a la popular la función de divertimento social, cuya condición musical se considera degradada por comercializada y masiva. (...) Hasta los años 50, para un compositor chileno representaba un conflicto entrar en relación con el campo de las alteridades del canon artístico oficial; así, el registro y elaboración de lo rural-popular (folclore campesino) o el uso de géneros urbano- populares era razón para ser estigmatizado de indigenista, folclorista, nacionalista, populachero, etc. Ese fue el caso de (...) compositores como Pablo Garrido, Carlos Melo Cruz y Roberto Puelma quienes desarrollaron en paralelo una actividad como músicos populares en géneros como el tango, la canción y el jazz.<sup>299</sup>

De la anterior cita se desprende el porqué de la poca influencia que ejerce un compositor que opta la vía apartada del canon imperante. La importancia de autores como Carlos Melo radica, sobre todo, en la lucha constante contra un modelo impuesto que no le resultaba cómodo como lenguaje expresivo.

Avanzando en el siglo XX mencionaremos también *Canción I (No era yo)* (1968) del ciclo *Canciones abstractas* de Marcelo Morel con poesía de la destacada escritora chilena Alicia Morel, fallecida recientemente.<sup>300</sup> Es una canción que experimenta no sólo con el material armónico sino también con las pausas sintácticas del discurso poético que se transforma en musical al crear una codependencia, que será la estructura sobre la que se basará la composición. Sin la íntima conexión entre los discursos la obra no tendría razón de ser.

Ya adentrados en el siglo XX dirigimos a atención hacia un compositor joven en la búsqueda de la expresión personal para la que utiliza el amplio conocimiento adquirido en la academia. La canción *La Niña canta al río* (1983) de Rodolfo Norambuena, con poesía de la escritora israelí Lea Godberg, nos lleva al mundo onírico de

---

<sup>299</sup> Torres, Rodrigo, *Memorias populares, memoria y nación (o el caso de la invención musical de Chile)* Rodrigo Torres. En, Olguín Tenorio, Myriam (ed). *Memoria para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Santiago de Chile, Editorial LOM, 2000, pp. 357-368.

<sup>300</sup> Alicia Morel Chaigneau (1921-2017)

Impresionismo, cuyos materiales utiliza de manera sistematizada y clara para redactar en el inconsciente el discurso atribulado de la poesía de Goldberg.

Como último ejemplo presentamos *Poesía para niño* (1986) de Santiago Vera Rivera con poesía de Margarita Rivera. Es una canción ágil, cuya concepción está más cerca del concepto de la nueva música, como si de teatro musical se tratara, maneja los efectos armónicos y rítmicos que dotan a la composición de una profundidad intrínseca que proporciona la cercanía inmediata con el oyente. Se trata de una obra de tintes románticos de estructura AB con estribillo, cercana al género primigenio de canción en cuanto a estructura. En esta obra Rivera se aleja de la experimentación, en la que ha basado su trabajo en las últimas décadas, para ofrecer una composición que no interpone barreras auditivas, esto sin descuidar los métodos académicos.

En el tintero quedan muchísimos compositores de gran valía, más o menos estudiados y conocidos dentro del quehacer nacional e internacional. Por lo márgenes que otorga un trabajo de estas características no nos ha sido posible dedicar un espacio a todos ellos y tampoco a todas las composiciones existentes. Pero estamos ciertos del gran trabajo musicológico realizado en Chile en el que los más destacados exponentes de la música nacional han sido debidamente analizados y difundidos. Nuestro afán con la presente selección es simplemente visualizar el trabajo vocal de compositores con mayor o menos exposición mediática, que volcaron en un momento su interés en la composición de canción artística de raíz romántica o post romántica.

## **5.2. Criterios para el análisis**

Al trabajar con obras tan dispares, no solamente en cuanto su periodo histórico sino también en cuanto al gusto estético de cada compositor, el crear un patrón único de análisis fue del todo imposible. Hay algunos criterios como la forma o la agógica que se repiten, pero cada obra se trabajó como pieza única en la que resaltan algunos detalles específicos que se encargaron de ir dibujando el esquema particular por el cual se intentó llegar a las entrañas de la composición. Se intentó en todo momento utilizar un lenguaje formal y acurado con las explicaciones necesarias en el caso de la utilización de terminología demasiado hermética. Se utilizaron también fragmentos de la partitura

de cada obra para evidenciar de manera visual lo que se comenta dentro del discurso analítico.

El análisis también intenta hacer hincapié en el depurado trabajo de los compositores en el aspecto poético, para lo cual se analizaron, en la medida de las posibilidades, los textos que componen dichas obras. Evidentemente, este análisis no tiene la pretensión de equipararse al trabajo que habría generado un filólogo, al carecer la doctoranda de esa *expertise*, pero sí realizar un trabajo concienzudo apoyado en la mayoría de los casos por textos específicos de ese campo. El interés era por sobre todo, evidenciar el buen manejo de la relación texto-música por parte de los compositores, ya que este es un parámetro fundamental a la hora de catalogar una obra dentro del género del *Lied*.



5.3. Ejemplo N°1: *El Pescador*Tabla 32. *El Pescador*

Obra	<i>El pescador</i> Op.33
Compositor	Federico Guzmán
Poesía	José de Espronceda
Año	1861
Grabaciones disponibles	0 encontradas

*El Pescador* (1828) es un poema monostrófico escrito en octavillas de José de Espronceda<sup>301</sup> de versos heptasílabos y hexasílabos. Con rima consonante entre el 2º y 3er verso y asonante entre el 6º y 7º verso. Guzmán musicaliza solamente la primera octavilla de un total de 7 que componen el poema de Espronceda.

Pescadorcita mía,	a
Desciende a la ribera,	b
Y escucha placentera	b
Mi cántico de amor;	c
Sentado en su barquilla,	d
Te canta su cuidado,	e
Cual nunca enamorado	e
Tu tierno pescador.	c

## 5.3.1. Forma

Tabla 33. Forma de *El Pescador*

Letra		Música	
I	Versos 1-4 (A)	A	A (a1+a2) dos veces
	Versos 5-6 (B)	B	B
	Versos 7-8 (A)	A	A (a2)

<sup>301</sup> Navarro Tomás, *Métrica española*, Ed. Labor S.A, Barcelona, 1991, p.363.

5.3.2. *Introducción*<sup>302</sup>

Piano solo. En primer compás se establece un acorde inicial de Mi $\square$  M que, con el paso de los compases, irá cogiendo fuerza como polo de atracción principal, a medida que se vea reforzado por su dominante y posteriormente por un proceso cadencial completo (Compás 1 a 3 acorde de Mi $\square$  M (I) + V7 (sobretónica)+ I+ V/V).

En el c.4 (consistente en el encadenamiento de un acorde del ámbito de las subdominantes, otro del de las dominantes y por último una tónica). En este caso, el proceso es el siguiente: tónica de Mi $\square$  M provisional (c.1), refuerzo de la tonalidad mediante la aparición del acorde de dominante con séptima sobre el de tónica (acorde de sobretónica) en el c.2, su resolución sobre la tónica (c.3), dominante de la dominante sobre la tónica y acorde de sobretónica (c.4) y de nuevo la aparición de la tónica principal (c.5); a partir de aquí, una repetición de todo el proceso cadencial. Se trata de los acordes de I-V-I-V/V-V-I sobre un pedal de tónica. En este proceso es interesante remarcar el uso mismo del pedal de tónica, así como la aceleración del ritmo armónico de los compases 4 y 8. A nivel melódico merece la pena comentar el uso del trino seguido de una octava acentuada como motivo inicial, que le otorga un dinamismo interno del que carece el compás 4, que se ve compensado mediante dinámicas explícitas. Por último, remarcar que el compás inicial ofrece un apoyo estable, una base sobre el que cantará la mano derecha, en remedo de la voz. Tratándose del piano, no es necesaria su inclusión, pudiendo comenzar directamente en la anacrusa de la mano derecha, pero el carácter cantable y lírico de ésta, convierten la mano derecha del pianista en un instrumento semejante a la voz, al que la izquierda se encarga de dar la entrada, al igual que lo harán (las dos manos) antes de la entrada de la voz. Destacamos el uso del compás binario de subdivisión ternaria que ilustra perfectamente el ambiente marino, como una barcarola.<sup>303</sup>

---

<sup>302</sup> Ilustración 22

<sup>303</sup> Forma de composición muy utilizada en el siglo XIX.

Ilustración 22. Introducción de *El Pescador*.

### 5.3.3. Compases 10-18<sup>304</sup>

El compositor propone la musicalización de los primeros cuatro versos de Espronceda. La simetría interna que se conoce como frase cuadrada (ocho compases divididos en dos mitades iguales), en correspondencia exacta con el texto. Utiliza la primera estrofa como medida para la totalidad de su obra, por lo que, previsiblemente, debería tener un total aproximado de  $8 \times 2 = 16$  compases. Sin embargo, la obra ocupa 36 debido principalmente a la repetición de esta primera frase, tanto musical como textualmente, y a la introducción del piano.

El proceso armónico de estos ocho compases es el que sigue:

I-I-vi-“subd”.<sup>305</sup>-V<sub>7</sub>-I con 6/4 de amplificación+I-I<sub>2</sub>(V/IV<sub>6</sub>)-IV<sub>6</sub>-iv<sub>6</sub>-I<sub>6/4</sub>cad.-V<sub>7</sub>-I.

Este tipo de armonía es funcional y se utilizaba regularmente en la época en que fue compuesto este *Lied*. El ritmo armónico de los compases 10-13 produce una aceleración que conduce la frase hacia su cadencia (el primer acorde dura dos compases, el segundo

<sup>304</sup> Ilustración 23

<sup>305</sup> “subd.” = ii<sub>6</sub>/5 o IV con 6<sup>a</sup> añadida.

uno y los dos siguientes medio). La segunda mitad de la frase no se acelera, pero mantiene la intensidad al utilizar una modificación de los mismos acordes en cada uno de los compases: tónica transformada en dominante del cuarto grado (c.15), cambio de modo (c.16) y doble apoyatura (c.17).

10

Pes - ca - dor ci - ta mi - a de cien - de / á la ri -

1<sup>a</sup>

I I vi-"subd". V7

14

*rall.*

bé - ra Y / es - cu - cha pla - cen - te - ra mi - can - ti - co de a - mor. Pes -

2<sup>a</sup>

*col canto*

I con 6/4 de amplificación+I I2(V/IV6) IV6-iv6- *rall.* I6/4cad. V7 I

Ilustración 23. Compases 10-18 de *El Pescador*.

En cuanto a la melodía, ya hemos hecho referencia a la simetría que existe entre las dos mitades. Ambas semifrases comienzan igual (anacrusa aparte), ascienden en el cambio de compás, caen tras la ligadura y buscan la tónica como terminación. Además, muestran un perfil rítmico similar. Hay que señalar que en la segunda semifrase la nota más aguda excede en un tono la nota más aguda de la primera semifrase, obedeciendo a la máxima de que cada frase ha de tener un solo clímax. Rítmicamente también hay que mencionar el hecho de que también se produzca una aceleración, al pasar de valores de corchea y negra en los cc.11-12 a solamente corcheas en el 13 y semicorcheas en el 14. Algo similar ocurre en la segunda semifrase, aunque de manera resumida (c.17 como la suma de los cc.13 y 14). Otro aspecto interesante es el “rall.”, que aparece por primera

vez justo al final de la primera semifrase y, en cambio, mucho antes de terminar la segunda, dando espacio para un auténtico enlentecimiento de la pulsación, que culmina con una *fermata* en el acorde de dominante (c.17). De esta manera, se da un sentido de finalización que no tiene la primera semifrase, y crea así, una auténtica frase cuadrada de ocho compases.<sup>306</sup>

#### 5.3.4. *Compases 19-26*

Son la repetición exacta de los compases 11-18. Por convención, la repetición de un mismo tema no suele tenerse en cuenta a la hora de establecer la forma musical, pero dicha costumbre no tiene en cuenta el efecto psicológico que se produce al repetir una misma información, así como su efecto en cuanto a las proporciones formales.

#### 5.3.5. *Compases 27-31*<sup>307</sup>

Esta sección no constituye una frase, pues anteriormente queda definida como unidad de ocho compases. Se trata más bien de un tensor, una semifrase que sirve para ofrecer un contraste con el carácter general apacible del *Lied*. Formalmente consta de varias partes: los compases 27 y 28, similares a los compases 29 y 30 y, a partir de aquí, el c.30, similar al 31.<sup>308</sup> Es decir, que existe un acortamiento formal, pasando del agrupamiento en dos compases al compás individual, siendo uno de los principales motores de la sensación de agitación de los compases 30 y 31.<sup>309</sup>

En cuanto a la construcción rítmica podemos apreciar el contraste destacado entre el do b negra con puntillo y las semicorcheas que le siguen, también la aparición de un nuevo ritmo en el c.30: la semicorchea con puntillo y fusa. La construcción melódica nos enseña combinaciones de saltos y conducciones por tono y semitono intercalados a gran velocidad, lo que exige cierto virtuosismo vocal (cc.26 a 29). Y la conducción armónica (iv-V<sub>7</sub>/V-V) es una conducción hacia la dominante, con finalización en una semicadencia, hasta el ictus del c.31. En el mismo momento en que desaparece el la bemol, se refuerza el sentido de dominante del acorde de S b M. Toda esta sección pone

---

<sup>306</sup> Ilustración 23

<sup>307</sup> Ilustración 24

<sup>308</sup> Ilustración 24 (marca azul)

<sup>309</sup> Ilustración 24 (marca roja)

el énfasis en elevar la tensión armónica hacia la dominante, con objeto de crear una gran expectativa de resolución, que se verá satisfecha al llegar la tónica en el c.32. Es digno de mención el enlace armónico entre los dos primeros acordes del c.27, con su tercera disminuida en la voz superior de la mano derecha, efecto reforzado por el acento inicial (*marcato*) y las dinámicas (*f-p*).

The image shows a musical score for 'El Pescador' from measures 26 to 31. It consists of three systems of staves. The first system (measures 26-27) is enclosed in a blue box. The second system (measures 29-31) is enclosed in a red box. The piano part includes dynamic markings 'f' and 'p', and a '3ª dis' annotation. The vocal line includes lyrics: '- mor, sen - ta - do/en su bar - qui - - lla te' and 'can - ta su cui - - da - do! ha! ha! ha! ha! Cual'.

Ilustración 24. Compases 26-31 de *El Pescador*.

### 5.3.6. Compases 32-36

Estos compases constituyen una repetición formal de los compases 15-18 y 23-26, con tan solo tres diferencias: la letra, la ubicación del *rallentando* y la adición de una anacrusa. Si bien la distinta ubicación de la indicación de *rallentando* puede establecer una mínima diferencia con respecto a las dos instancias anteriores, no constituye una cualidad de la que se desprendan consecuencias de importancia. Podríamos llegar a pensar incluso que se trata de un error de escritura, pero la correlación entre voz y piano nos hacen descartar esa posibilidad.<sup>310</sup>

<sup>310</sup> Apreciable en el registro sonoro de la pieza.

Por lo que respecta a la letra y la anacrusa están íntimamente ligadas, puesto que es debido al encaje de la letra que el autor se ve obligado a añadir dicha anacrusa, con el objeto de preservar la acentuación natural de las palabras. La sílaba que añade, se ve compensada en el inicio del compás 34 con el alargamiento del melisma. Este afán por encajar la letra en una misma música en lugar de elaborar nuevo material podemos especular que se debe a dos factores: el sentido de familiaridad y terminación que ofrece una forma reexpositiva y la voluntad de expresión de la rima poética que se establece entre los versos cuarto y octavo. A nivel formal es interesante constatar el hecho de que esta sección, sumada a la sección anterior, dan un sentido de compleción similar al de una frase, especialmente al copiar la segunda semifrase de la frase inicial, que trae consigo un sentido de cierre formal.<sup>311</sup>

Ilustración 25. Compases 31-36 de *El Pescador*

Este *Lied* de Federico Guzmán, posee una calidad bastante inusual no sólo por tratarse del primero que compusiera, sino también por el hecho de que la voz no fuera el instrumento que dominara. Desde la sencillez que se aprecia en un primer momento, podemos apreciar en una lectura más rigurosa, el perfecto ensamblaje de música y texto, el control de la forma, la cuidada conducción de las voces, el manejo del ritmo armónico como recurso constructivo y el vuelo de la melodía. La utilización de los recursos de su época, denotan a un estudioso de las composiciones de sus contemporáneos (además de la sólida formación recibida) y también de las influencias que se vivían en Chile en aquel momento. No se puede dejar de mencionar el gran trabajo que había realizado la Sociedad Filarmónica en la difusión de la música europea

<sup>311</sup> Ilustración 25

en el país con especial énfasis en el *bel canto*, del cual encontramos trazas a lo largo de esta pieza, las cuales hacen manifiesto el interés del compositor por las diversas vertientes musicales presentes en el país. El doctor Luis Merino señala la importancia que tiene Federico Guzmán en el universo sonoro chileno, no sólo por su talento como intérprete de piano y compositor sino porque constituye el primer ejemplo de un músico chileno con proyección internacional, cuya formación académica es un logro nacional.

Las restantes obras de esta etapa corresponden a dos *lieder* publicados en 1861, *El pescador*, op. 33 (0-29) y *Quanto soffro* (0-33), además de tres obras para piano, *Une larme*, nocturne, op. 32 (0-28), también de 1861, *Rosenda*, mazurka de concierto, op. 43 (0-40) y *Souvenir*, nocturne, op. 44 (0-41), ambos de 1866. De éstas no se ha preservado la partitura de *Quanto soffro* (0-33). Estas obras tienen una importancia trascendental en la historia de la creación musical en el Chile independiente. Constituyen los primeros logros de un creador formado en Chile, y residente hasta entonces en el país, en lo que se conoce como música de arte romántica. Además, las cinco obras fueron concebidas desde el inicio para un circuito internacional, toda vez que fueron en su totalidad publicadas por Schott. *El pescador* (0-29) es la primera incursión documentada de Guzmán en el género del *lied* (sic), y el único con texto en castellano cuya partitura se conserva hasta el momento. La armonía es ora simple, ora sofisticada al igual que en *Une Larme* (0-28), primero de los nocturnos compuestos por Guzmán, y la primera de sus composiciones escritas en modo menor.<sup>312</sup>

A continuación: Ilustración 26. *El Pescador*. Partitura completa

---

<sup>312</sup> Merino Montero, Luis. "Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente (primera parte)." *Revista Musical Chilena*, Volumen 47 Número 179, 1993, p .74.



# EL PESCADOR

(Chile, 1861)

Música: F. Guzmán OP. 33

Letra: José de Espronceda

Andantino non troppo

1

*p*

5

10

Pes - ca - dor ci - ta mi - a de cien - de á la ri -

14

*rall.*

bé - ra Y'es - cu - cha pla - cen - te - ra mi - can - ti - co de a - mor. Pes -

*col canto*

*rall.*

19 *rall.*

ca - dor - ci - ta mi - a de cien - de/a la ri - be - - ra Y/es - cu - cha pla - cen

*col canto*

24 *rall.*

te - ra mi can - ti - co de a - mor, sen - ta - do/en su bar -

*rall.* *f* *p*

28

qui - - lla te can - ta su cui - da - do! ha! ha! ha! ha! Cual

32 *rall.*

nun - ca e - na - mo - ra - do tu tier - no pes - ca - dor.

*rall.*

5.4. Ejemplo N°2: *Chanson de l'oubli*Tabla 34. *Chanson de l'oubli*

Obra	<i>Chanson de l'oubli</i>
Compositor	Alfonso Leng
Poesía	Alfonso Leng
Año	1911
Grabaciones disponibles	0 encontradas

*Chanson de l'oubli* es un poema del propio compositor. Se trata de un texto sin estructuración estrófica clara ni versos escandidos, pero que conserva cierta musicalidad en cuanto a la longitud de sus versos y su rima, combinando estructuras de similar duración (como son, por ejemplo, las dos primeras frases –terminadas en “*oublier*”–, comparadas con las dos siguientes –terminadas en “*effacer*”–), que el compositor sabrá aprovechar para estructurar la música, y ciertas rimas consonantes, que establecen conexiones subliminales no captadas en una primera lectura (como, por ejemplo, las últimas palabras de la segunda y la cuarta frase: “*oublier*” / “*effacer*”, así como “*entier*”, un poco más adelante, las frases terminadas en “*lointain*” / “*en vain*”), y que ofrecen un apoyo más para la estructuración de la música.

Estructura de la letra:           A-b, C-b, C-A-B, d-d-d, c-c-e-c-c, C-A-C, d-d-d.

**Original**

Mon coeur n'oublie pas cet amour **lointain!**

Pour tant, je dois l'**oublier!**

Mon âme à l'amertume d'un **souvenir**

que rien ne peut **effacer!**

Mes yeux ne regardent plus ta face **chérie,**

mes bras t'ont cherché dans mes prières **en**

**vain!**

ta voix je l'entends dans le monde **entier!**

Mon **amour**

où **est tu?**

Je t'ai **perdu!**

Douleur de l'**oubli,**

du **souvenir**

abandonnez moi!

Je voudrais **retenir**

ce **souvenir!**

Mes yeux ne regardent plus ta face **chérie.**

Mes bras t'ont cherché dans mes prières **en**

**vain!**

Mon âme à l'amertume de ton **souvenir**

mon **amour**

où **est tu?**

et pour ma souffrance je t'ai **perdu!**

**Traducción**

¡Mi corazón no olvida ese amor distante!

¡Tengo que olvidarla!

Mi alma se amarga con un recuerdo

que nada puede borrar!

Mis ojos ya no contemplan su querido

rostro,

mis brazos te buscan, son en vano mis

oraciones

¡Escucho tu voz en todo el mundo!

Mi amor

¿Dónde estás?

¡Te he perdido!

Dolor en el olvido

del recuerdo

¡Me dejas aquí!

Quisiera conservar

este recuerdo!

Mis ojos ya no contemplan su querido

rostro.

¡Mis brazos buscándola en vano mis

oraciones!

Mi alma se amarga con tu recuerdo

Mi amor

¿Dónde estás?

y para aumentar mi dolor, te he perdido!

5.4.1. *Forma*Tabla 35. Forma de *Chanson de l'oubli*

Forma	Versos	Música
Introducción	Piano solo	(compases 1-4)
A	1-10	(anacrusa del 5-48)
B	11-15	(49-63)
A	16-21	(anacrusa del 64-84)
Coda	Piano solo	(85-90)

5.4.2. *Introducción: Compases 1-4*

La pieza comienza con un acorde de Sol#m7 en segunda inversión, uno de los inicios más inestables dentro de la tonalidad clásica, puesto que existe una lucha entre la nota fundamental del acorde y el bajo, que intenta imponerse. En consecuencia, no sabemos si estamos ante un acorde de tónica o ante su dominante, ornamentada con apoyaturas. Se trata de un acorde de dominante con apoyaturas que se resuelven en el compás 2. Sin embargo, lo más destacable de este inicio es su escritura, errónea bajo la perspectiva tonal clásica, puesto que enarmoniza algunas de las notas de la melodía sin justificación tonal: el re becuadro del c.1 funciona en realidad como do doble sostenido, en función de sensible del re#, el sol becuadro del c.2 es en realidad un fa doble sostenido, como tercera mayor del acorde de Re#M (dominante de Sol#m) y el si bemol siguiente es en realidad un la sostenido, como quinta de ese mismo acorde, ornamentada con una apoyatura superior.<sup>313</sup>

---

<sup>313</sup> Ilustración 27

1 **Andante**

Ilustración 27. Introducción de *Chanson de l'oubli*

Algunas de estas imprecisiones pueden deberse al desconocimiento por su condición de autodidacta y su juventud. Como expresa su amigo Alberto García Guerrero, “conoció la técnica de su arte antes de aprenderla en los libros.”<sup>314</sup>

Este hecho se corrobora con la siguiente observación: compárense los compases 5 y 6 de la voz con los compases 80-81. Misma tonalidad, mismo diseño rítmico-melódico, diferente escritura.<sup>315</sup> No obstante, si bien una escritura defectuosa puede afectar la estética de la partitura, en ningún caso su traslación sonora se ve afectada, en la que brillan su sentido armónico posromántico y una cuidada conducción de las voces.

5

Ilustración 28. Compases 5-8 de *Chanson de l'oubli*.

<sup>314</sup> Santa Cruz, Domingo, Alfonso Leng. *Revista Musical Chilena*. 1957, vol. 11 núm 54, p 8-18.

<sup>315</sup> Ilustración 28

## 5.4.3. Sección A. Compás 5 con anacrusa al 48

Le entrada de la voz se realiza en el registro grave, con una línea en su mayor parte descendente, utilizando este recurso con el fin de traslucir un grado de tristeza al discurso. Hacia el final de esta primera frase, y cantada con las notas más agudas, la palabra “*amour*” se destaca sobre las demás. Todo este fragmento se encuadra en la tonalidad de Do#m, con los compases 5 y 6 en la dominante y los compases 7 y 8 en la tónica. El piano ornamenta la armonía verticalmente con séptimas y novenas y horizontalmente con notas de paso y apoyaturas, y se desplaza habitualmente por grados conjuntos, con un cromatismo que nos recuerda al *fin de siècle*.<sup>316</sup>

The musical score shows four measures of music. The vocal line starts with a half note G4, followed by quarter notes F#4, E4, and D4. The piano accompaniment consists of a descending chromatic line in the right hand and a more active line in the left hand. The lyrics are: 'cœur n'ou-blie pas cet a-mour lo-intain!'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Ilustración 29. Compases 5-8 de *Chanson de l'oubli*.

En la frase siguiente, (cc.10 con anacrusa al 12), la voz toma la idea inicial y realiza con ella una variante rítmica. Sin embargo, la parte final de la primera frase, que dibujaba un arpeggio descendente de Do#m, no se ve recogida en este punto. Armónicamente nos encontramos en Sim, es decir, un tono por debajo de la tonalidad original, como si los descensos melódicos hubieran teñido también la armonía de tristeza. El paso de una tonalidad a otra se realiza por cromatismo, pasando de la dominante de Sol#m directamente a la dominante de Sim (confusa al principio del compás 10 y aclarada después, en la segunda mitad del compás). Las enarmonías causan alguna confusión visualmente, no así su sonoridad. En el c.9 la escritura es especialmente desafortunada, con tres enarmonizaciones: de abajo arriba, el sol becuadro es un fa doble sostenido, como tercera del acorde de Re#M7 (dominante de Sol#m) y el si b –en sus dos

<sup>316</sup> Ilustración 29

instancias– es un la#, como quinta de ese acorde. En esta pequeña frase (o media frase) el autor escribe para la voz la nota más grave de toda la pieza, un Si natural, desatando el dolor que le produce a la persona que pronuncia el texto el deber de olvidar a su amor. Dado su carácter conclusivo, se puede considerar todo el fragmento analizado como una sola unidad, con una división interna en dos partes (A-a).<sup>317</sup>

Ilustración 30. Compases 10-12 de *Chanson de l'oubli*.

A continuación (cc. 13-16), mediante un proceso cromático, volvemos a descender otro tono (dos quintas) situándonos en la tonalidad de Lam. Al utilizar siempre la dominante de la nueva tonalidad, en realidad los enlaces son bastante suaves, al descender ordenadamente por quintas (primera frase: Sol#M-Do#m / Fa#M-Sim; segunda frase: MiM-“Lam” / ReM-“Solm”). La voz entra, en la anacrusa del c.14, una octava superior respecto a la nota anterior, respetando así el registro de la voz. A partir de aquí la melodía repite, transportada y adaptada según la letra, el primero diseño en sus dos partes (A-a).<sup>318</sup>

<sup>317</sup> Ilustración 30

<sup>318</sup> Ilustración 31



Ilustración 31. Compases 13-16 de *Chanson de l'oubli*.

Quizá lo más interesante de esta frase sea el uso de cadencias contradictorias entre la voz y el piano. En el compás 16 la voz comienza su arpeggio descendente de Lam, sin embargo, el piano, en vez de confirmar dicho acorde, hace sonar un DoM, en una cadencia evitada, variante de cadencia rota, con los grados V-III de Lam (cc.15-16).<sup>319</sup> Leng utiliza el mismo efecto en la siguiente cadencia, en la que enlaza al acorde de ReM el de Si b M (cc.20-21).

El interludio del piano concluye con la reexposición del tema principal en la anacrusa del c.31, otra vez en Do#m. Si el compás 21 nos dejó un acorde de Si b M en el piano, en el compás siguiente aparece el acorde, antes esperado, de Solm, con novena. Y, a través de las quintas descendentes, baja hasta un acorde de DoM, también con novena. También aparecen sostenidos y bemoles en el mismo compás. Para aclarar su sentido armónico hay que pensar todos los sostenidos como bemoles, partiendo de la base de que nos encontramos en el acorde de DoM con séptima y novena (si b y re b respectivamente), ornamentado con dos apoyaturas (sol#-solb en función de la b -sol como apoyatura de la quinta, y re#-do# en función de mi b -re b como apoyatura de la novena).

<sup>319</sup> Ilustración 32

Ilustración 32. Compases 17-20 de *Chanson de l'oubli*

Es difícil aventurarse a explicar las exploraciones que el compositor pudo llevar a cabo en su búsqueda discursiva. No obstante, baste con mostrar algunas de las ideas que se traslucen, como el uso de una armonía cromática, agregados de notas, ornamentaciones armónicas tales como las apoyaturas o las notas de paso, o el uso de la escala de tonos enteros. Un ejemplo de este último caso lo encontramos en el compás 25 y caída del 26, en el que se superponen aparentemente varias ideas simultáneamente. Por un lado, tenemos una melodía en la que destacan sus notas más agudas como melodía autónoma, constituida por las notas si<sup>b</sup>-la<sup>b</sup>-fa<sup>#</sup>-mi (azul); y por el otro, la otra escala de tonos (puesto que sólo existen dos variantes posibles de la misma), de la que se extraen las notas sol<sup>b</sup>-fa<sup>b</sup>-re<sup>#</sup>-do<sup>#</sup>-si<sup>b</sup> (verde); en la mano izquierda no es tan evidente, pero también se puede apreciar el mismo recurso, con un extracto de la escala de tonos en las notas do<sup>b</sup>-sol<sup>#</sup>-mi (rojo), el re<sup>b</sup> inicial y el si<sup>b</sup> (rosa), y otro extracto, de la escala complementaria, en las notas si becuadro-fa becuadro (lila).<sup>320</sup>

Es curioso observar cómo, en una misma melodía, conviven dos escalas complementarias<sup>321</sup> y a dos velocidades distintas: en la mano derecha la voz superior ejecuta cuatro notas descendentes mientras la voz inferior ejecuta cinco. Sin embargo, existen multitud de posibilidades a la hora de escribir un pasaje con las dos escalas de tonos complementarias y es la voluntad del autor escribirlo de la manera concreta en que se muestra, lo que nos indica que detrás de la ciencia siempre hay una libertad

<sup>320</sup> Ilustración 33

<sup>321</sup> Las escalas menores que comparten armadura con las mayores, se denominan escalas complementarias.

creativa que la envuelve. Las técnicas y procedimientos se mezclan naturalmente en esta partitura, y es así como en el compás siguiente aparecen, claramente, tres acordes en segunda inversión: SiM-ReM-Do#M, en un uso impresionista de la armonía.<sup>322</sup>

Ilustración 33. Compases 25-28 de *Chanson de l'oubli*

Uno de los recursos más utilizados por el autor es el doble enunciado, como puede verse, no solo en el interludio (cc.23 y 24, 26 y 27, 28 y 29), sino a lo largo de toda la partitura, como por ejemplo en los compases iniciales (1-2 y 3-4), los cc. 41-42 y 43-44, 47 y 48, 55 y 56, 62 y 63, 74-75 y 76-77, 80 y 81, 85 y 86 u 87 y 88, como ejemplos más fácilmente identificables, pero en absoluto únicos.<sup>323</sup>

Siguiendo con la estructura de la pieza nos encontramos una reexposición del tema inicial, también en Do#m, en el c.31 con anacrusa, a partir de la cual se iniciará un proceso acumulativo, en concordancia con la letra, con la aparición de tres frases seguidas basadas en el mismo tema musical, pero con impulso armónico creciente. La primera frase (tema A en Do#m) copia el diseño vocal del inicio de la pieza, pero el piano se vuelve más denso, con un ritmo armónico acelerado, aumentando la expectativa.<sup>324</sup>

<sup>322</sup> Ilustración 33

<sup>323</sup> Ver partitura general anexada.

<sup>324</sup> Ilustración 34. Diseño vocal (marca azul), acompañamiento (marca roja)

The image displays a musical score for 'Chanson de l'oubli' in 6/8 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into two systems. The first system covers measures 29 and 30, and the second system covers measures 31, 32, 33, and 34. The vocal line is written in a soprano clef, and the piano accompaniment is in a bass clef. A blue line underlines the vocal melody in measures 29-30 and 31-34. A red arrow points to the end of measure 34. The lyrics are: 'yeux - ne re - gar - dent plus ta fa - ce ché - ri - e mes'.

Ilustración 34. Compases 29-34 de *Chanson de l'oubli*

A continuación, la melodía se repite una tercera más agudo y en forte, primeramente, con el acompañamiento del acorde de SiM como dominante de MiM y después trastocando la armonía, al colocar, en lugar del esperado acorde de MiM, el acorde de Do#M como dominante de Fa#m (tema A en MiM-Fa#m). Por último, la tercera aparición de la melodía, esta vez una segunda más agudo, se ve acompañada por los acordes de MiM, ReM y Do#M, grados séptimo, sexto y quinto de Fa#m respectivamente (tema A en Fa#m).<sup>325</sup>

<sup>325</sup> Figura 35

Ilustración 35. Compases 29-34 de *Chanson de l'oubli* (2)

En el c.41, en lugar de un acorde claro de Fa#m, se nos presenta un acorde ambiguo de LaM con sexta añadida (o Fa#m en primera inversión), acorde culminante de toda esta sección, con unos bajos marcados, un do# duplicado que dobla y refuerza la voz y una séptima que desciende cromáticamente a una sexta (sol#-sol $\square$ -fa#), completando el lamento que la voz se niega a representar, manteniéndose ésta en el do#. Sin embargo, la voz sucumbirá al lamento y terminará su esperado arpeggio unos compases más tarde, en el c.47 con anacrusa, no sin antes describir armónicamente el texto “où est tu? Je t'ai perdu! / ¿dónde estás? ¡Te he perdido!”, en los compases 44 a 47, en los que el piano refuerza la idea de estar perdido negándose a definir cualquier tipo de centro tonal.<sup>326</sup>

<sup>326</sup> Ilustración 36 (Voz marca roja)

EJEMPLOS MUSICALES

39 |  
voix je l'en tends dans le monde en - tier! Mon a -  
sol#-sol# -fa#),  
LaM o Fa#m en primera inversión

This musical score shows measures 39 to 43. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The melody is in the soprano line, and the accompaniment is in the piano lines. A red box highlights the notes G#4 and A4 in the soprano line of measure 41. A blue box highlights the piano accompaniment in measure 41, with the text 'LaM o Fa#m en primera inversión' written below it. The lyrics are 'voix je l'en tends dans le monde en - tier! Mon a -'.

44 |  
mour où est tu? Je t'ai per - du!

This musical score shows measures 44 to 48. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The melody is in the soprano line, and the accompaniment is in the piano lines. The lyrics are 'mour où est tu? Je t'ai per - du!'.

Ilustración 36. Compases 39-48 de *Chanson de l'oubli*

#### 5.4.4. Sección B. Compases 49 al 63

“Lento”. Escrita en compás de 3/4, esta sección ofrece, aparentemente, el primer cambio estructural de métrica de la pieza, dejando al margen el cambio puntual del compás 30. Sin embargo, la forma en que se introduce nos hace plantear si realmente se trata de un cambio o es simplemente una nueva forma de escribir la música dado el nuevo tempo. Para justificar esta idea tenemos que fijarnos en el *ritardando* del c.46, que llega hasta el c.49, y en el hecho de que los compases 49 y 50 podrían entenderse como un gran 6/8 tocado muy lentamente. Pero más importante aún: no se oye ningún cambio, sino un *ritardando* que no vuelve a *tempo*. Este cambio se debe seguramente al estrecho nexo que el compositor tiene con el texto: *Douleur de l'oubli / Dolor del olvido*. Dolor, pesadumbre, angustia, hasta tal punto que poco que se ve reflejado claramente en los cc.55 a 57, expresando la fuerza de las palabras con la dinámica musical, ayudada de un registro agudo y valores largos, así como de un acompañamiento pianístico repentinamente desaforado, con figuras más rápidas, en contraste con la voz. Una manera más sencilla de describir lo que ocurre en esta sección sería decir que es en ella donde se encuentra el punto culminante de toda la pieza, con su preparación (cc.49-54), expresión (55-57) y coda transicional (58-63).<sup>327</sup>

---

<sup>327</sup> Ilustración 37





60

Je - vou - drais re - te - nir, *ritardando* ce sou - ve - nir! Mes

1

*Andante*

Mon -

*mp*

5

coeur n'ou - blie pas cet a - mour lo - intain!

Ilustración 38. Compases 60-64 vs 1-8 de *Chanson de l'oubli*

Otro aspecto a destacar es el cambio de métrica de un 3/4 a un 4/4, con un compás de transición nada claro al respecto (c.57). Este compás está escrito, en principio, en 3/4. La voz y el acorde inicial del piano así nos lo muestran. Sin embargo, el dibujo de semicorcheas no está explicado. Aun así, del dibujo de los cc.55 y 56 y otras consideraciones podemos colegir que el ritmo expresado es el de cuatro semicorcheas, seguido de cuatro tresillos de semicorchea y finalmente de otras cuatro semicorcheas, lo

que nos da un total de cuatro negras. Podría tratarse de un compás ternario en el que se hacen caber cuatro negras en una relación de 4:3, pero nos inclinamos a pensar que se trata de un error de escritura y que tanto la voz como el acorde inicial deberían estar escritos como redondas, en un compás de 4/4. Sin embargo, también se puede admitir una interpretación libre del tempo, con un pianista que juegue a acelerar y decelerar las semicorcheas, sin importar demasiado el tiempo transcurrido, que ha de ser aproximadamente el de un compás de 3/4. Como se ve, un pasaje abierto a interpretaciones.<sup>329</sup> Pero no es éste el único pasaje extraño métricamente. En el c.62 otro compás de transición, con la voz en cuatro negras y el piano en tres, seguramente por un simple error de añadidura del puntillo y omisión del cambio de compás, cambio que se expresa en el compás siguiente.<sup>330</sup> Errores como estos dificultan la interpretación de la pieza.

#### 5.4.5. Sección re-expositiva A. Compases 64 con anacrusa al 84

Se reexpone el tema principal tal y como aparece después del interludio pianístico (A-A-A). Comparando los compases 31-47 y 64-80 hallamos algunas diferencias. En primer lugar, la armonización es diferente, lo que remozca la melodía. Por otra parte, el diseño del acompañamiento está más cuidado, tomado prestado del c.68 en adelante, lo que le otorga mayor cohesión interna, y con un enlace entre los compases 67 y 68 mucho más suave que en los respectivos cc.34-35. En el c.68 corrige lo que en el c.35 estaba mal escrito –la voz–, aunque en el compás siguiente el ritmo quedaría más claro si la palabra “*dans*” estuviera escrita con una negra, propia del 6/8, en vez de dos corcheas ligadas, más propias de una 3/4.<sup>331</sup> Después de un *rubato* escrito (nuevo), la letra cambia, repitiendo la de los cc.13 a 17, pero con una diferencia, la sustitución de las palabras “*d’un souvenir*” por “*de ton souvenir*”, es decir, “*de un recuerdo*” por “*de tu recuerdo*”, donde la personalización confiere mayor fuerza expresiva a la frase, puesto que el recuerdo adquiere fisonomía y por lo tanto, individualidad. Estos son los principales cambios, aunque hay otros menores. Inmediatamente después utiliza el fa# del compás 81 como enlace con el tema principal (tema A en Do#m), que termina con un do# de duración doble con respecto al del inicio. Una vez más, la letra se ve apoyada

---

<sup>329</sup> Ilustración 37

<sup>330</sup> Error corregido en la partitura anexada.

<sup>331</sup> Ibid.

por la música, que la ambienta. Es interesante observar que en el compás 82 la dinámica describe perfectamente el texto: *ff* como “*souffrance*” (sufrimiento).<sup>332</sup>

Ilustración 39. Compases 78-82 de *Chanson de l'oubli*

#### 5.4.6. Coda. Compases 85 a 90

Esta sección no tiene una armonía definida y se dibuja con una vasta paleta de colores que no muestra función tonal alguna, excepto justo al final, en el enlace de los dos últimos acordes: Sol#M (azul) con séptima y novena (con la tercera enarmonizada, rojo), como dominante de la tonalidad principal, y Do#m (azul), que aparece con una sexta mayor añadida (rojo), como tónica indiscutible de toda la pieza.<sup>333</sup>

<sup>332</sup> Ilustración 39

<sup>333</sup> Ilustración 40

The image displays two systems of musical notation for the Coda of 'Chanson de l'oubli'. The first system, starting at measure 83, is marked 'ritardando' and features a vocal line with the lyrics 't'ai per du!' and piano accompaniment. The second system, starting at measure 87, shows the continuation of the piano accompaniment, including a final cadence with a red hairpin and a blue underline in the bass staff.

Ilustración 40. Coda de *Chanson de l'oubli*

De origen alemán por parte paterna (su padre era de Silesia), Leng fue visto como un auténtico heredero de la corriente germánica europea, hecho que, unido a su profunda admiración por los grandes maestros del romanticismo alemán desde su etapa de formación, sin duda le influenciaría en la elección del idioma de los textos a los que pondría música. Pero no solo utilizaría textos en alemán, sino que también pondría en música bastantes textos en francés, como el presente, un idioma que, según se decía, era más adecuado para ser cantado que el propio castellano.

A pesar de que Adolfo Leng siempre se consideró a sí mismo “un simple aficionado”,<sup>334</sup> los recursos utilizados en esta pieza sugieren que solo sería cuestión de tiempo que este músico casi autodidacta desarrollara una escritura brillante, de un fino sentido armónico influenciado por tendencias posrománticas e impresionistas y gran originalidad en la búsqueda de un camino compositivo propio.

A continuación: Ilustración 41. *Chanson de l'oubli*. Partitura completa.

---

<sup>334</sup> Ibarra Reyes, Luis. *Alfonso Leng Haygus, músico y científico* . Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-83925.html> . Accedido en 10/2/2016.

# CHANSON DE L'OUBLI

Alfonso Leng

1 **Andante**

Mon -

5

coeur n'ou-blie pas cet a-mour lo-intain!

9

Pour tant, je dois l'ou-bli-er!

CHANSON DE L'OUBLI 1

EJEMPLOS MUSICALES

13

Mon a - me a l'a - mer tu - me d'un sou - - - ve

17

nir que rien ne peut effa -

21

cer!

25

CHANSON DE L'OUBLI 2

29

31

yeux - ne re - gar - dent plus ta fa - ce ché - ri - e mes

35

bras fon cher - ché dans mes priè - res en vain! ta

39

voix je l'en tends dans le monde en - tier! Mon a -



EJEMPLOS MUSICALES

44

mour où est tu? Je t'ai per - du!

49

Lento

Dou - leur de l'ou - bli, du sou - ve - nir

55

ban don nez

57

moi!

CHANSON DE L'OUBLI 4

60

Je vou - drais re - te - nir ce sou - ve - nir! Mes

*P* *Ritardando*

65

**1<sup>o</sup> Tempo**

yeux ne re - gar - dent plus ta fa - ce ché - ri - e

69

bras t'on cher - ché dans mes prie - res en vain! Mon

*f*

73

à - me a l'a - mer - tu - me de ton sou - ve - nir Mon a -

CHANSON DE L'OUBLI 5

5.5. Ejemplo N°3: *Sehnsucht*Tabla 36. *Sehnsucht*

Obra	<i>Sehnsucht</i>
Compositor	Alfonso Leng
Poesía	Wolfgang von Goethe
Año	1818
Grabaciones disponibles	0 encontradas

## 5.5.1. Reestructuración de la poesía de Goethe

El poema es *Nur wer die Sehnsucht kennt* que aparece en la obra "Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister" cantado por el personaje de Mignon de Johann Wolfgang von Goethe. Alfonso Leng realiza su propia adaptación de la letra, reorganizándola de la siguiente manera:

**Poesía original**

1-Nur wer die Sehnsucht kennt

2-Weiß, was ich leide!

3-Allein und abgetrennt

4-Von aller Freude,

5-Seh ich ans Firmament

6-nach jener Seite.

7-Ach! der mich liebt und kennt,

8-Ist in der Weite.

9-Es schwindelt mir, es brennt

10-Mein Eingeweide.

1-Nur wer die Sehnsucht kennt

2-Weiß, was ich leide!

**Traducción**1-¡Sólo quien conoce el anhelo<sup>335</sup>

2-Puede entender mi sufrimiento!

3-Solo y separado

4-de toda alegría,

5-Contemplo el firmamento

6-desde todas partes.

7-¡Ah! Quien me conoce y me ama

8-está muy lejos.

9-Siento vértigo, me arden

10-las entrañas

1-¡Sólo quien conoce el anhelo

2-puede entender mi sufrimiento!

**Adaptación de Leng**

9-Es schwindelt mir, es brennt

10-mein Eingeweide.

3-Allein und abgetrennt

4-von aller Freude!

1-Nur wer die Sehnsucht kennt

2-Weiß, was ich leide!

3-Allein und abgetrennt

4-von aller Freude,

5-Seh ich ans Firmament

6-nach jener Seite.

7-Ach! der mich liebt und kennt,

8-ist in der Weite.

<sup>335</sup> *Sehnsucht* es una palabra empleada en la poesía romántica alemana sin traducción literal en castellano. Se entiende como anhelo, deseo o nostalgia (o todo junto) de un intangible.

Los versos 9 y 10 pasan a iniciar la obra. Le siguen los versos 3 y 4. A partir de aquí, recoge el inicio original del poema y sigue su estructura hasta el octavo verso, en el que finaliza.

De la adaptación del texto antes señalada, se observan las siguientes consecuencias:

1. Los versos más intensos del poema son precisamente los versos 9 y 10 (*Es schwindelt mir, es brennt mein Eingeweide*), por lo que resulta desconcertante que aparezcan en primer término, ya que, en su ubicación original, cumplen muy bien con su cometido expresivo de ejercer de punto culminante del poema. Sin embargo, el compositor no les otorga el dramatismo esperado.
2. Los versos 3 y 4 quedan cortados, carentes de un sentido completo, debido a que el verbo de la oración aparece en el quinto verso (*Allein und abgetrennt, von aller Freude, seh ich ans Firmament, nach jener Seite*). Esta mutilación sintáctica, es sustituida por un signo de exclamación, podría tratarse de un recurso estilístico si ponemos atención a las estructuras de oración que, en cambio, sí respeta.
3. La falta de repetición de los dos últimos versos, que dotan al poema de Goethe de un sentido conclusivo del que carece la adaptación de Leng. Sin embargo, sin contar los versos antes señalados, el resto del poema está musicalizado respetando la pareja de versos que normalmente se corresponden con una oración completa.

#### 5.5.2. Forma

La canción está estructurada en seis frases musicales, correspondientes a cada pareja de versos, con material siempre nuevo, al estilo de la melodía infinita wagneriana, con reminiscencias de Rem en los compases 1-11, de ReM en los compases 12-15 y de nuevo de Rem en los compases 16-25, en una ordenación ascendente (frases 1 a 3) y descendente (frases 4 a 6).

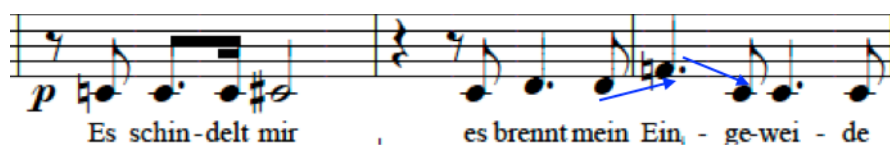
#### 5.5.3. Melodía

Cada una de las cinco primeras secciones (cc.3 a 22) muestra un patrón de ascenso seguido de un descenso, como corresponde a un texto hablado y la sexta y última sección (cc.23 a25) muestra el perfil invertido (descenso-ascenso).

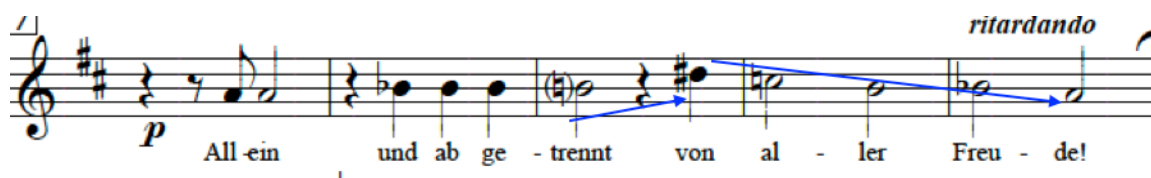
Tabla 37. Melodía de *Sehnsucht*.

Compases	Notas
3-5	Do ♮, fa ♭, do #
7-11	La, re#, la
12-15	La, mi, do ♮
16-19	Fa ♮ si ♭, re
20-22	Mi, sol, mi
23-25	Mi ♭, do#, re

La construcción interválica establece un cierto paralelismo en algunas frases musicales. La primera frase asciende cromáticamente, salta una tercera (menor) y desciende una cuarta (por salto),

Ilustración 42. Primera frase de *Sehnsucht*.

y de la misma manera, la segunda frase asciende cromáticamente, salta una tercera (esta vez mayor) y desciende una cuarta (por grados conjuntos).

Ilustración 43. Segunda frase de *Sehnsucht*.

La tercera frase no tiene símil, con un salto ascendente de quinta justa y el relleno progresivo de dicho espacio. Sin embargo, el salto inicial puede entenderse como la

continuación natural de los saltos anteriores (tercera menor y tercera mayor), cada vez más distantes.

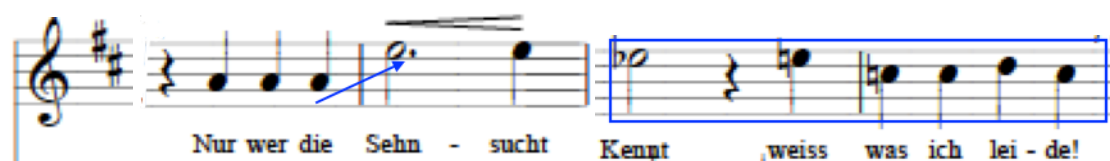


Ilustración 44. Tercera frase de *Sehnsucht*.

La cuarta frase y la quinta ascienden y descienden por grados conjuntos, con la única excepción del salto de cuarta aumentada del compás 19, que puede entenderse como el retroceso en la escala de los saltos, en respuesta al anterior de quinta justa. Asimismo, la sexta frase funciona por grados conjuntos. Aquí ya no hay saltos.

Ilustración 45. Compases 14-25 de *Sehnsucht*.

Existe una organización de los registros de las frases melódicas. Primero como ascenso hacia los agudos (frases 1 a 3), después como descenso (frases 4 a 6). Por tanto, se trata de una ondulación ascendente hasta un mi (c.13) y su ondulación contraria hasta el final.

#### 5.5.4. Armonía

El primer acorde es de sonoridad tonal, sin disonancias de semitono, pentatónico (constituido por cinco notas diferentes), sin función armónica clara. Un acorde que se parece a una dominante con novena de DoM, pero en el que la novena intercambia su posición con la fundamental, estando debajo de ésta, lo que es imposible, puesto que deja de ser novena para ser segunda añadida. Sin embargo, también hay que tener en

cuenta que el intervalo inferior forma una tercera, dando a entender una posible fundamental en fa, sobre la que se construye el acorde de sol mayor en primera inversión, en una especie de bitonalidad. Ciertamente ambiguo, como también lo es su resolución, un acorde aparentemente de Lam<sub>7</sub> en segunda inversión. Este acorde no se ve reforzado por su dominante (MiM), con lo que se debilita su sentido armónico. Sin embargo, la interpretación como enlace dominante-tónica en DoM adquiere fuerza, dada la normalidad con la que dicho enlace aparece en la música tonal, aunque aquí la dominante es ambigua y su resolución también, puesto que se trataría de un DoM con sexta añadida en primera inversión, pero con la sexta triplicada, lo que le da un peso que no parece corresponderle. Más bien se trata de un desplazamiento en bloque de las notas del primer acorde a la nota inferior, en un movimiento diatónico por la escala de sonidos naturales (DoM o Lam).

1 ANDANTE TRANQUILLO

Ilustración 46. Compases 1-2 de *Sehnsucht*.

Esta indefinición tonal es característica de la música de Alfonso Leng, con una búsqueda constante, evitando las funciones clásicas de los acordes, dirigiéndose hacia una libertad de movimiento, basado en pequeños desplazamientos, de influencia wagneriana como bien señala el musicólogo Vicente Salas Viu (1911- 1967)<sup>336</sup> en su artículo "Alfonso Leng. Espíritu y estilo".

<sup>336</sup> Musicólogo español, exiliado republicano afincado en Chile desde el año 1939. Fue discípulo de Rodolfo Halffter. Se desempeñó como crítico musical y escribió tratados de música tanto española como chilena.

En *Sehnsucht*, Leng recoge el peso de la reiterada interpretación romántico-alemana de estos versos. Irrumpe de esta forma en un campo mucho más próximo a su sensibilidad que el del impresionismo. La melodía de *Sehnsucht* abandona el recitado, de raigambre francesa, para discurrir por los cauces de un fluir melódico que Wagner calificó de melodía infinita, pero que no menos que en las suyas se muestra en las de sus antecesores dentro del primer romanticismo alemán cuando buscan una expresión extrañadamente psicológica, olvidando la cuadratura del *Volkslied*. El cromatismo en el piano acompañante, parejamente se desprende del sistema impresionista para cargarse de un sentido wagneriano.<sup>337</sup>

A partir de la aparición del do #, la interpretación del acorde como DoM deja de tener sentido y el conjunto se entiende ahora como un acorde de LaM. La aparente definición unívoca de este acorde es, sin embargo, una mera ilusión, puesto que armónicamente este acorde de La mayor viene de un acorde de DoM-La m sin función tonal y se dirige de nuevo hacia ese acorde, anulando por completo el efecto direccional del do #, que pareciera la creación de la sensible de Re. De esta manera, el cambio de modo, de un DoM reinterpretado como La m a LaM, deja de ejercer ninguna función tonal y pasa a ser un color, como las séptimas en los acordes de séptima de la música jazz.

La entrada de la voz es precisamente una repetición variada de la que acaba de dibujar el piano, con el cromatismo ascendente. Es interesante observar que la direccionalidad del do #, anulada en un primer momento, finalmente sí llegará a culminarse en el re b del compás 4, pero enarmonizando dicho do # como re b, convirtiendo lo que era una tercera de un acorde mayor en una tercera de un acorde menor (LaM<sub>7</sub> a Si b m<sub>7</sub>). En el cuarto compás se aplica la misma idea que en el anterior, un ascenso cromático de la tercera. Le sigue, en el c.5, un acorde de La M con la séptima en el bajo y con la quinta sustituida por la sexta, en una especie de apoyatura que, no obstante, no resuelve, lo que dota al acorde de una sonoridad característica de acorde de tonos enteros (sol-la-(si)-do#-(re#)-fa). Por desplazamiento de las voces nos situamos de nuevo en el punto de partida del c.2, de modo que se establece a partir de aquí un paralelismo entre los compases 2-5 y 6-9, incluso en el inicio sin parte vocal (c.2 = c.6). Se aprecia un cambio de la idea anterior, mediante una variante vocal y un final armónico inesperado (c.9). De

---

<sup>337</sup> Salas Viu, Vicente, Alfonso Leng. Espiritu y estilo. *Revista Musical chilena*. 1949Vol.5 N°33, pp. 8-17.



todas formas, hay cierta similitud en el intervalo de cuarta disminuida de los compases 5 y 9 (fa  $\flat$ -do# y sol-re#), a pesar de que ahora se da entre voces distintas. La continuación es bastante clásica, si entendemos el enlace como de dominante-tónica (sol mayor aumentado con segunda añadida y do mayor con “sexta” añadida). El c.10 muestra un acorde tan ambiguo como el del comienzo del c.2, con su doble interpretación como DoM con un la añadido (no exactamente en forma de sexta) o La m con la séptima en el bajo. Sin embargo, en esta ocasión, el acorde anterior refuerza la idea de un enlace SolM-DoM. Pero poco dura dicho acorde, debido a las notas de paso do# y si  $\flat$  que lo convierten de nuevo en una especie de la mayor con séptima y novena. El acorde siguiente contiene una nota de paso-apoyatura en cada mano, continuación de las notas de paso anteriores. Para una mejor comprensión de la armonía, las notas la y do# de la mano izquierda deberían figurar como redondas (posible errata). Además, hay que tener en cuenta que, por una vez, el enlace armónico es claro (La Mayor-Re Mayor).

En resumen, dos frases, once compases sin cadencias. La armadura nos indica diversas posibilidades, desde ReM y Sim hasta los diversos modos eclesiásticos. Nada se explicita. La armonía fluye en una indefinición tonal con constantes posibles reinterpretaciones tonales, lo que, en definitiva, anula cualquiera de ellas. Un frágil nexo con la escala de Rem nos induce a pensar en una posible conexión con dicha tonalidad, si bien desbordada en sus límites clásico-románticos.

Los recursos utilizados por el compositor son: el cambio de modo, las notas añadidas, acordes alterados, acordes con sonoridad de escala de tonos enteros, dominantes secundarias, desplazamientos cromáticos, la repetición de procesos y la repetición variada, todo ello moviéndose en un ritmo armónico lento.

Tal vez sea más importante, en este tipo de música, los grandes movimientos que los enlaces a corto plazo. En todo el fragmento analizado el piano apenas se mueve de su registro central, todo con dinámica *piano*, lo que obliga a reclamar la atención del oyente mediante otros recursos (el color armónico). Sin embargo, la voz comienza en un registro grave y va ascendiendo más de una octava. A partir del compás 12, la voz dibuja un perfil descendente, que ahora sí se ve correspondido por el piano. Es

interesante observar la sucesión de los bajos en la parte del piano, que, del c.12 al 21, forma una escala virtual de re dórico (marca azul), más cercano a Rem que a ReM, y del c.22 hasta el final, avanza en dirección descendente, en la escala de Rem (marca roja).<sup>338</sup>

[7] *ritardando*  
*p* All ein und ab ge - trennt von al - ler Freu - de! Nur wer die Seh - sucht  
 Kennt weiss was ich lei - de! *p* Al - lein und ab ge - trennt von al - ler Freu - de  
 Seh ich an's Fir - ma - ment nach je - der Sei - te Ach! der mich liebt und kennt ist in der Wei - te!  
*mf* *p*

Ilustración 47. Compases 7-25 de *Sehnsucht*.

Después de prestar atención a las posibles interpretaciones de la armonía utilizada en este *Lied*, llegamos a la conclusión de que la armadura indicada no ayuda a la comprensión de la obra y que, en su lugar, sería más adecuado indicar la de Rem, más

<sup>338</sup> Figura 47

cercana a la sonoridad empleada. Además, gracias a este cambio, habría muchos menos becuadros.

#### 5.5.5. Ritmo y textura

Una de las características principales de esta obra es el uso de fórmulas rítmicas ársicas. El piano da comienzo a las frases y la voz normalmente se le suma, lo que da lugar a inicios acéfalos. Las dos últimas frases, en cambio, tienen inicios téticos. En las subfrases, también nos encontramos con inicios ársicos (compases 3, 4, 7, 8, 9, 12, 14, 16, 18, 21, 23 y 24).<sup>339</sup>

Uno de los motivos rítmicos más repetidos es el que tiene tres valores breves seguidos de uno largo,

como el famoso inicio de la Quinta Sinfonía de Beethoven:



Ilustración 48. Motivo rítmico, Sinfonía nº 5 en Do menor, Op. 67.

Como se aprecia en los compases 8-9, 12-13, 18-19, 21-22 y 24-25,<sup>340</sup> a los que hay que sumar las variantes de los compases 3, 14-15, 16 y 23-24. Hay que resaltar el papel que ejerce el piano, que, con su fluir de blancas, establece una neutralidad rítmica aséptica muy adecuada para que la voz contraste en contrapunto. Por otra parte, cada una de las notas de la melodía del canto está presente en la parte de piano, a excepción del mi becuadro del c.14, el sol del c.16, el sol y el fa sostenido del c.21 y el fa becuadro del c.22.<sup>341</sup> Contrapunto rítmico, acompañamiento melódico.

<sup>339</sup> Ver partitura general anexada.

<sup>340</sup> Ilustración 49, 50 y 51 (marca azul)

<sup>341</sup> Ilustraciones 50 y 51 (marca roja)

7] *ritardando*  
*p* All ein und ab ge - trennt von al - ler Freu - de! Nur wer die Sehn - sucht *p*

Ilustración 49. Compases 7-13 de *Sehnsucht*

14] Kennt weiss was ich lei - de! *p* Al - lein und ab ge - trennt von al - ler Freu - de

Ilustración 50. Compases 14-19 de *Sehnsucht*

20] Seh ich an's Fir - ma - ment nach je - der Sei - te Ach! der mich liebt und kennt ist in der Wei - te! *p*

Ilustración 51. Compases 20-25 de *Sehnsucht*

### 5.5.6. *Dinámica*

La dinámica general de este *Lied* es *piano*. Es curiosa la insistencia específica de dicha indicación, de la que existen cinco instancias en la voz y dos en el piano. Las tres instancias vocales de más se sitúan en los compases 7, 13 y 16.<sup>342</sup> Y es curiosa debido a que, en principio, parece superfluo añadir una indicación de dinámica igual a la

<sup>342</sup> Ilustraciones 49 y 50

precedente sin previo cambio de la misma. No obstante, es posible pensar que el compositor no quería arriesgar la atmósfera de la canción dejando en manos del intérprete la decisión de dinámica.

### 5.5.7. Agógica

El tempo inicial es un “*Andante tranquilo*”, es decir, una indicación de tempo y carácter que sugiere un devenir sin prisa, en el estrecho margen de un “tranquilo”. Todo intento de expresión que exceda los límites de un caminar tranquilo podrán ser transgredidos sólo con el permiso explícito del compositor. Dos son las indicaciones que alteran este andante: la primera, avisada por un ritardando (c.11),<sup>343</sup>



Ilustración 52. *Ritardando* c. 11 de *Sehnsucht*.

y la segunda sin previo aviso (c.15)<sup>344</sup> con un calderón en la barra de compás:

The image shows a musical score snippet for the piece 'Sehnsucht'. It features three staves: a vocal line, a piano accompaniment line, and a bass line. The vocal line has the lyrics 'was ich lei - de!' written below it. A blue box highlights a fermata symbol (a semi-circle with a vertical line) placed over the end of the vocal line. The music consists of a few notes on each staff, with a fermata-like symbol at the end of the phrase.

Ilustración 53. Calderón c. 15 de *Sehnsucht*

<sup>343</sup> Ilustración 52

<sup>344</sup> Ilustración 53

El signo de calderón o *fermata*, cuando se ubican de esta manera, normalmente indican un silencio de duración indeterminada, intercalado entre los dos compases. A nuestro modo de ver podría ser el indicio de que la canción tiene la intención de ser segmentada a pesar del tratamiento wagneriano, esta hipótesis podría dar un sentido a la adaptación (un tanto enigmática) de la poesía por parte de compositor, como un recurso lúdico semejante a los *puzzles*. En este mismo sentido nos parece oportuno comentar el interesante el uso del signo de respiración (una coma situada sobre el pentagrama de la voz). El primero de estos signos aparece al final del c.15, justo antes del calderón. Posteriormente se hace bastante habitual, dando forma a la articulación de las frases vocales y facilitando una clara dicción del texto. Es fácil observar que anteriormente al c.16 no había necesidad de utilizar el signo ya que los motivos y pequeñas estructuras formales que conforman los compases anteriores no duran más de dos o tres compases y están separados por silencios con valor propio. No ocurre así a partir del c.16, donde la voz no encuentra ningún silencio hasta el c.21. Más de cinco compases seguidos, imposible de abordar técnicamente por el intérprete. Cabe destacar que la utilización de este recurso en vez de los silencios, que podría deberse al interés por no medir con exactitud las pausas y conservar el discurso de manera que se asemeje a un discurso hablado en congruencia con la melodía infinita.

A continuación: Ilustración 54. *Sehnsucht*. Partitura completa.

**SEHNSUCHT**ALFONSO LENG  
Gedichte von GOETHE

1 ANDANTE TRANQUILLO

*p* Es schin-delt mir es brennt mein Ein - ge-wei - de

*p*

Detailed description: This system contains measures 1 through 6. The music is in G major and common time. The vocal line begins with a rest in measure 1, followed by the lyrics 'Es schin-delt mir es brennt mein Ein - ge-wei - de' across measures 2-6. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic and features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and chords in the left hand.

7 *ritardando*

*p* All-ein und ab ge - trennt von al - ler Freu - de! Nur wer die Sehn - sucht *p*

Detailed description: This system contains measures 7 through 13. The tempo marking *ritardando* is placed above the staff. The vocal line continues with 'All-ein und ab ge - trennt von al - ler Freu - de! Nur wer die Sehn - sucht'. The piano accompaniment continues with the same texture, ending with a fermata over the final chord.

14

Kennt weiss was ich lei - de! *p* Al - lein und ab ge - trennt von al - ler Freu - de

Detailed description: This system contains measures 14 through 19. The vocal line begins with 'Kennt weiss was ich lei - de!' followed by 'Al - lein und ab ge - trennt von al - ler Freu - de'. There is a piano (*p*) dynamic marking. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in measure 18. The piano accompaniment continues with the same texture.

20

*mf* Seh ich an's Fir - ma-ment nach je - der Sei - te Ach! der mich liebt und kennt ist in der Wei - te! *p*

*mf* *p*

Detailed description: This system contains measures 20 through 26. The vocal line continues with 'Seh ich an's Fir - ma-ment nach je - der Sei - te Ach! der mich liebt und kennt ist in der Wei - te!'. The piano accompaniment features a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the right hand and piano (*p*) in the left hand. The piece concludes with a double bar line.

5.6. Ejemplo N°4. *Lass meine Tränen fließen*Tabla 38. *Lass meine Tränen fließen*

Obra	<i>Lass meine Tränen fließen</i>
Compositor	Alfonso Leng
Poesía	Wilhem Sucht
Año	1918
Grabaciones disponibles	0 encontradas

*Lass meine Tränen fließen* es un poema atribuido a Wilhem Sucht<sup>345</sup>, que es la frase con la que comienza la escena del tercer acto del *Werther* de Massenet.<sup>346</sup> El poema se estructura en una estrofa de siete versos libres con rima consonante entre el 1 -6, 2-7, 3-5 y un verso suelto. El presente *Lied* muestra una forma tripartita con reexposición variada. Dicha estructura se encuentra asimismo en la letra, aunque con la repetición literal del texto

**Original**

Lass meine Tränen fließen,  
denn es will Frühling werden in meiner Brust!  
Und wenn der Frühling auch aus Gräbern spriesst,  
Er wird mit seinen Blüten decken,  
die schlang die still am Lebensbäume frisst!  
Lass meine Tränen fließen,  
denn es will Frühling werden in meiner Brust!

**Traducción**

**a** ¡Deja correr mis lágrimas,  
**b** porque quiere ser primavera en mi pecho!  
**c** Y cuando la primavera brote de las tumbas,  
**s** cubrirá con sus flores la serpiente  
**c** que en silencio devora los árboles de la vida.  
**a** ¡Deja correr mis lágrimas,  
**b** porque quiere ser primavera en mi pecho!

<sup>345</sup> Según la indicación en la partitura original. Sin embargo, no nos fue posible encontrar información alguna de este escritor y podría tratarse de un pseudónimo del propio compositor.

<sup>346</sup> (*Va! Laisse couler mes larmes*) Aria de Charlotte (Escena Charlotte/Sophie) III Acto del *Werther* de Massenet. Basado en la obra de Johan Wolfgang von Goethe *Die Leiden des jungen Werthers* (1774).



5.6.1. *Forma de la obra***Tabla 39. Forma. *Lass meine Tränen fließen.***

<b>Forma (cc.)</b>	<b>Música</b>	<b>Forma (cc.)</b>	<b>Letra</b>
<b>A</b> (1-14) Versos 1-2	Escala de tonos enteros ( <b>p</b> ) – MiM ( <b>mf</b> ).	<b>A</b> (6-13) Versos 1-2	<i>Lass meine Tränen....</i>
<b>B</b> (15-27) Verso 3	Modulaciones cromáticas ( <b>p</b> ) – Sim ( <b>ff</b> ).	<b>B</b> (17-29) Verso 3	<i>Und wenn der Frühling...</i>
<b>A'</b> (27-43) Verso 4	Escala de tonos enteros ( <b>ff</b> ) – MiM ( <b>ff-p</b> ).	<b>A</b> (30-38) Verso 4	<i>Lass meine Tränen...</i>

5.6.2. *Sección A: Compases 1 a 14*

La pieza comienza con una octava vacía del piano seguida de un acorde ambiguo con apariencia de sexta francesa,<sup>347</sup> construido a partir de la escala de tonos enteros, dejando la armonía sin anclar y la pulsación sin marcar, lo que reclama la atención del oyente y capta su interés. En el compás 3 la armonía se decanta hacia las sonoridades provenientes de la escala de tonos enteros, lo que la define a pesar de su efecto de indefinición tonal. En el cuarto compás el compositor hace uso del negativo de la escala de tonos primera, utilizando los sonidos restantes de la escala cromática, y fluctúa entre ambas escalas. Después de ofrecer una doble enunciación (que se convertirá en un recurso muy empleado a lo largo de toda la obra),<sup>348</sup> la tercera vez que reaparece el motivo melódico se desvía de la mera repetición, descendiendo un semitono la melodía en lugar de subirlo, como hiciera en las dos veces anteriores (compases 3 a 6). Finalmente, en el compás 6 llegamos a un acorde de SiM<sup>9</sup> en tercera inversión,

<sup>347</sup> El acorde de sexta francesa se forma sobre el II grado. Es un acorde de séptima. Su disposición más común es la de segunda inversión. Su tercera se altera ascendentemente formando un intervalo de sexta aumentada con el bajo.

<sup>348</sup> Otros puntos en los que encontramos este recurso son: cc. 4 y 5, 6-7 y 8-9, 11 y 12, 15-18 y 19-22, 23-24 y 25-26, etc.

configuración armónica propia del sistema tonal, en función de dominante de MiM, que será la tonalidad principal de toda la pieza.<sup>349</sup>

1] ANDANTINO

*p*

*pp*

*dim.*

*mf*

*crescend*

Doble enunciación

5] *mf* Lass mei-ne Trä - nen

Ilustración 55. Compases 1-7 de *Lass meine Tränen fließen*

Entra la cantante, una soprano, a juzgar por el registro agudo y el ámbito vocal de la partitura, y a pesar de la tesitura grave de la sección B (cc.15 a 27), más propia de una contralto por la dinámica que exige. La soprano comienza con una línea melódica que describe el texto en su dirección descendente, cual lágrimas deslizándose por las mejillas (cc.6 a 8).<sup>350</sup>

<sup>349</sup> Ilustración 54

<sup>350</sup> Ilustración 55

mf Lass mei-ne Trä - nen

8] flies - sen

Ilustración 56. Compases 6-8 de *Lass meine Tränen fließen*

Después, remonta hasta el punto álgido de la frase, el sol# agudo, alargado con un cambio de compás, y que describe el florecer de la “primavera” (*Frühling*).<sup>351</sup>

Dem es will Früh - ling

11] wer - den

Ilustración 57. Compases 9-11 de *Lass meine Tränen fließen*.

El compás vuelve a cambiar al final de esta frase con la aparición de la palabra *Brust*, un monosílabo que el compositor respeta acortando la métrica. Tal y como se puede apreciar, la métrica fluctúa en función del texto, alargándose o acortándose según la importancia de las palabras. Es interesante observar que es precisamente en el compás 13 en donde aparece un acorde de tónica de MiM como punto final de la frase, perfectamente en concordancia con el final de frase del texto.<sup>352</sup>

<sup>351</sup> Ilustración 56

<sup>352</sup> Ilustración 57

Ilustración 58. Compases 11-13 de *Lass meine Tränen fließen*

Armónicamente, lo que sucede a partir del compás 6 es una progresión armónica en MiM, que llega hasta su sexto grado o relativo menor, el acorde de Do#m, en el compás 9. A partir de aquí, surge un acorde de sensible de Do#m con la séptima menor, lo que se conoce como un acorde semidisminuido, y que sorprende por su falta de preparación. Este acorde se puede explicar como acorde propio de la escala de Do# dórico o sencillamente como acorde de sensible que incluye el sexto grado ascendente de Do#m (el la#). Sin embargo, el acorde del compás siguiente funciona simplemente por cromatismo, dejando de lado el sentido funcional de la armonía y concediendo mayor importancia a su sentido puramente expresivo.<sup>353</sup>

---

<sup>353</sup> Ilustración 58

5] *mf* Lass mei-ne Trä-nen

*dim.* *mf*

8] flies-sen Dem-es will Fröh-ling

Ilustración 59. Compases 5-10 de *Lass meine Tränen fließen*

Es interesante también observar la línea del bajo de los cc.6 al 9, que desciende gradualmente a través de la escala de MiM, desde su cuarto grado hasta la tónica.<sup>354</sup>

*mf*

Ilustración 60. Compases 6-9 de *Lass meine Tränen fließen*.

Retomando el compás 11, que funciona como dominante de MiM, vemos que la única excepción al discurso tonal entre los cc.6 y 14 la constituye el compás 10,<sup>355</sup> que ofrece

<sup>354</sup> Ilustración 59

<sup>355</sup> Ilustración 58

una coloración especial probablemente para acentuar el sentido del texto (*Frühling/Primavera*). Por último, el compás 14 alarga y da vuelo (por medio de una figuración de menor longitud) al acorde de tónica de MiM y sirve de nexo hacia la siguiente sección. El final del c.14 presenta un enlace armónicamente truncado entre el último re# melódico de la mano izquierda y su continuación en el do# de la derecha en el compás siguiente, cuyo efecto es el de impulsar la armonía en una nueva dirección.<sup>356</sup>

The image shows two systems of musical notation for the piece 'Lass meine Tränen fließen'. The first system, labeled with a box containing '11', covers measures 11, 12, and 13. It features a vocal line with lyrics 'wer - den in mei - ner Brust!' and piano accompaniment with triplets in both hands. The second system, labeled with a box containing '14', covers measures 14 and 15. It includes dynamic markings 'cresc. e' and 'dim.' over the piano part, and a piano part with triplets and a blue cross symbol. The score is in G major and 5/4 time.

Ilustración 61. Compases 11-15 de *Lass meine Tränen fließen*.

### 5.6.3. Sección B: Compases 15 a 27

El do# de la mano derecha cambia de función, pasa de ser una sexta añadida en el compás 14 a ejercer de fundamental en el compás 15. Sin embargo, este compás incluye un tratamiento muy original de la nota re, que fluctúa entre ejercer de novena menor o

<sup>356</sup> Ilustración 60

novena mayor en el acorde de Do#M<sup>9</sup> en primera inversión, como anticipación del re# del c.16.<sup>357</sup>

Ilustración 62. Compases 14-16 de *Lass meine Tränen fließen*

A partir de este punto la armonía se mueve por cromatismos sucesivos, habitualmente de tres o cuatro notas, lo que destruye el sentido funcional de la armonía en favor de un uso impresionista de las combinaciones sonoras, pintando el interesante y cuidado ascenso cromático del bajo con una gama de acordes de inesperados colores. Merece especial atención la configuración pianística del fragmento que va del compás 15 al 22.<sup>358</sup> Melódicamente se estructura en dos mitades de características parecidas, es decir, un salto de quinta ascendente a partir de una nota inicial (cc.15 y 19), descenso de tercera (cc.16 y 20), dos descensos de semitono (cc.16-17 y 20-21) y ascenso de semitono en el compás siguiente con ornamentación de trino (cc.18 y 22). En cuanto a la progresión armónica, además del uso del cromatismo es interesante su estructuración en 2+3+3 compases, es decir, Do#M<sup>9</sup> (c.15), SiM<sup>7</sup> (c.16), seguidos de dos grupos de tres acordes con las fundamentales a la misma distancia: Mi (sustituyendo el la# por el si b) – Mi# – Sol# seguidos de Re – Re# – Fa#, lo que constituye un juego simétrico. Otro aspecto a destacar es la sucesión de segundas paralelas ascendentes que se produce

<sup>357</sup> Ilustración 61

<sup>358</sup> Ilustración 62

en los compases 17 a 19 en la mano derecha, incluyendo las dos notas del trino como parte de esa sucesión.

The musical score consists of five systems of staves. The first system shows the piano accompaniment with triplets in the bass line and a vocal line in the soprano register. The second system continues the piano accompaniment with triplets and a vocal line. The third system features a 'tr' (trill) marking in the vocal line and a 'ritardando' marking in the piano part. The fourth system shows the piano accompaniment with triplets and a vocal line. The fifth system shows the piano accompaniment with triplets and a vocal line. Colored lines (blue, green, pink, red) highlight specific melodic and harmonic elements in both parts.

Ilustración 63. Compases 15-22 de *Lass meine Tränen fließen*

Por lo que respecta a la voz, comienza en el compás 17 “Misteriosamente”, en el registro grave de la soprano, como continuación de la melodía pianística, y va ascendiendo cromáticamente (excepto el primer ascenso, que es de un tono) hasta llegar al fa#, tras el cual el piano sigue ascendiendo un semitono más mientras la voz cae hasta el re $\flat$ , como expresión de las “tumbas” (*Gräbern*) a las que se refiere el texto. Voz y piano van acercándose por semitonos hasta formar un intervalo de segunda (c.19) que,



como hemos visto anteriormente, es un material importante en este fragmento, principalmente por tratarse del intervalo que surge al sumarse a la voz principal del piano el doblamiento de la soprano.<sup>359</sup>

---

<sup>359</sup> Ilustración 63. Es decir, que la mano derecha doblará la voz en algunas notas.

16] **Misteriosamente**

Und wenn der

18] Früh - ling auch aus

20] *ritardando* Grä - bern spriesst

22] **Allegro con fuoco**

*a tempo* Er

*ff*

Ilustración 64. Compases 16-19 de *Lass meine Tränen fließen*

A partir del compás 23 la armonía se estabiliza en un Sim, aunque no llega a formular una cadencia clara en dicha tonalidad. Sin embargo, a efectos prácticos, consideraremos el fragmento que va del c.23 al 27 como perteneciente a dicha tonalidad, idea corroborada por la anulación sistemática del sol# y el re# y la aparición del la# como sensible. Siendo así, la armonía utilizada es la siguiente: Sim en segunda inversión (c.23), Fa#M en tercera inversión (c.24), ReM (c.25), Fa#M en segunda inversión (c.26) y la tónica de Si con la séptima añadida, lo que crea una inestabilidad que impulsa la música hacia lo que será la reexposición variada de la sección A. En este pasaje también hay que remarcar el cuidado con el que el compositor conduce la línea del bajo, una escala de Sim descendente desde el quinto grado hasta la tónica (cc.23 al 27). En el compás 27 el compositor remarca la palabra *Schlang*/serpiente, con una acentuación especial en la parte del piano, lo que, una vez más, demuestra la perfecta adecuación que existe entre letra y música.<sup>360</sup>

---

<sup>360</sup> Ilustración 64

22 **Allegro con fuoco**

*a tempo*

*tr*

*ff*

Er

Sim

24 *crescendo e*

wird mit sei - nen

Blü - ten

*ff*

Fa#M ReM

26

dec - ken die

*ff* *a tempo* schlang die

Fa#M Sim7

Ilustración 65 Compases 22-27 de *Lass meine Tränen fließen*

## 5.6.4. Sección A': Compases 27 a 43

Reexposición variada de A. El compás 27 sirve de nexo entre el final de la sección anterior y la reexposición del tema y nos muestra una armonía que nos indica una dominante de Mim, a pesar de que la tonalidad original era y será MiM, lo que crea un punto de contraste con respecto a la futura llegada de la tónica en el compás 31.<sup>361</sup>

The image shows a musical score for two systems. The first system covers measures 28 and 29. The second system covers measures 30 and 31. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a consistent triplet pattern in the bass line. The vocal line has lyrics in German. A blue arrow labeled 'V/Mim' indicates a modulation from the original key to the dominant. Dynamics range from 'crescend' to 'fff'. The piano part has a fermata over the final chord in measure 31.

Ilustración 66. Compases 28-31 de *Lass meine Tränen fließen*

En el diseño del piano podemos observar, la añadidura de una rica ornamentación en la mano derecha, que absorbe una pulsación de la línea temática en los cc.28 y 29 que reemplaza una octava de si en la melodía (mano derecha compás 27).<sup>362</sup> Se debe comentar que las notas de apoyatura del fa doble sostenido, están escritas como fa#, notación más fácil de leer que mi doble sostenido, aunque incorrecta desde el punto de vista del sentido armónico, ya que, partiendo de la base de que utiliza la sensible de la nota perteneciente al acorde, debería escribirse como tal. Sin embargo, también podría haber escrito sol becuadro en vez de fa doble sostenido. El compositor simplifica

<sup>361</sup> Ilustración 65

<sup>362</sup> Ilustraciones 64 y 65

algunas cosas para hacer más inteligible la lectura, pero no busca sistemáticamente una reducción de la dificultad.

Otro aspecto a comentar es el cambio de dinámica con respecto al mismo pasaje de la sección A, ahora en *ff*.<sup>363</sup>

Los últimos cuatro compases pueden contemplarse como un resumen de toda la sección, con los dos compases copiados del comienzo de la pieza y el arpeggio de MiM con sexta añadida, poniendo como punto y final la nota si, en los cc.40 y 43 como nota clave de toda la composición y dotándola de una unidad.<sup>364</sup> Si es la nota con la que comienza y acaba la obra, es la dominante de la tonalidad principal, es la nota en la que insiste la mano derecha en los compases 3 a 5, es la fundamental del acorde del compás 6 (que es el primer acorde que aparece del sistema tonal funcional), es la nota con la que termina la sección A (si-si en la voz, cc, 30-31), es la nota más aguda del diseño que se repite en el c.14, es la nota que sirve de nexo entre la sección B y la sección A', con un si en la voz y una octava grave de si en el piano, es la nota que canta la soprano cuando entra de nuevo el acorde de SiM en el piano en el c.30, que vuelve a definir la tonalidad principal, y es la nota más aguda del diseño que se repite en los cc.38 a 40.<sup>365</sup> Se destaca el acorde alterado del c.41 como representante no solo de los pasajes que usan la escala de tonos enteros, sino también de los fragmentos modulantes inesperados, y el arpeggio de MiM como tonalidad principal desde el c.6, de vuelta en el c.30 y ahora para finalizar.

Ilustración 67. Compases 40-44 de *Lass meine Tränen fließen*

<sup>363</sup> Ilustración 65

<sup>364</sup> Ilustración 66

<sup>365</sup> Ilustración 66

Para finalizar quisiéramos destacar también en la línea de voz; mientras el piano introduce la reexposición de A, la voz todavía no ha terminado de decir su texto antes de repetir el comienzo, lo que significa que el piano anuncia una reexposición que la voz llevará a cabo tres compases más tarde, en el 30. En ese compás se repite el sí inicial, aunque ahora mucho más largo, expresando como punto culminante ese “*Lass*” (Deja), convertido ahora en súplica exacerbada (¡Deja correr mis lágrimas!).<sup>366</sup> La melodía sigue aproximadamente el diseño original hasta el c.34, en el 35 anticipa las notas guía del compás siguiente (el la y el do#) y en el 36 respeta esas notas cambiándoles su ritmo.<sup>367</sup>

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp) and common time. The first staff, starting at measure 34, contains the lyrics: 'fließ - sen Denn es will Früh - ling'. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The second staff, starting at measure 36, contains the lyrics: 'wer den ff in f mei - ner Brust!'. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The tempo marking 'ritardando' is placed above the second staff. The dynamic markings 'ff' and 'f' are placed below the second staff. The time signature changes from common time to 2/4 at the end of the second staff.

Ilustración 68. Compases 34-37 de *Lass meine Tränen fließen*

#### 5.6.5. Dinámica y agógica

En esta obra la expresión romántica subjetiva impide una exacta notación de la partitura, es decir, que la expresión completa del sentimiento romántico de esta obra no cabe en los valores matemáticos del ritmo ni en supuestas indicaciones precisas. Sin embargo, el autor nos ayuda mediante el uso de signos dinámicos y agógicos, que proporcionan un marco interpretativo aproximado. Entre estos signos de ayuda utiliza, ya en el inicio, una indicación de carácter: *Andantino*, toda una declaración de principios al rechazar la indicación del valor metronómico para precisar el tempo, propia de músicas más objetivas. La notación de las dinámicas, con las indicaciones duplicadas (cambios mediante reguladores y texto escrito), proporcionan una información segura,

<sup>366</sup> Ilustración 66

<sup>367</sup> Ilustración 67

inequívoca, de las fluctuaciones de intensidad, y también es singular su meticulosidad irregular, detallando mucho algunos pasajes y no tanto otros. Por ejemplo, basta con ver la falta de indicaciones dinámicas existente entre los compases 7 y 13 y, en cambio, la abundancia de las mismas en los compases 33 a 37 o en los últimos cuatro compases, en los que aparece la misma indicación en cada uno de ellos.<sup>368</sup> El rango dinámico va de *pp* a *fff*, más que suficiente para moldear el sonido a lo largo de la pieza y proporcionar un clima a cada pasaje, y, en general, a cada sección:

**Tabla 40. Rango dinámico de *Lass meine Tränen fließen***

Sección	Rango dinámico
A	<i>p-m</i>
B	<i>p-ff</i>
A'	<i>ff-p</i>

Como puede verse, la dinámica es plenamente orgánica, con el *p* inicial, ascenso a *fff* y su descenso al *p* inicial.

Los signos agógicos representados aparecen en el c.14 aparece “*cresc. e accel.*”, que se contrarresta con el *ritardando* del c.20 hasta llegar al *A tempo* del 22. Entonces, la indicación de carácter *Allegro con fuoco* cambia notablemente el tempo y dos compases después aparece otra vez, ahora en la parte vocal, *crescendo e accellerando*, que se acaba en el *A tempo* del piano del compás 27.

Resulta un tanto curioso que estos cambios los vaya indicando indiferentemente en la parte vocal o pianística, puesto que afectan a ambos y deberían por tanto figurar en ambas partes. La última indicación agógica aparece en el c.38, en el que escribe un *accelerando*, seguido por primera vez de una línea discontinua que detalla la afectación

<sup>368</sup> Ver partitura general anexada.



de dicha indicación, lo que facilita su comprensión interpretativa y demuestra una falta de coherencia en el uso de los signos, o un error por parte del copista.<sup>369</sup>

Como dijera el propio Alfonso Leng en una entrevista realizada en el Instituto de Extensión Musical:

En los *Lieder* existe, como si se dijera, el germen de casi toda la música mía, que había estado, antes de escribirlo, presente en mí.<sup>370</sup>

El sentido profundo de la música de Leng se halla en la necesidad de establecer una comunicación con el escuchante y es precisamente en sus *Lieder* donde se puede encontrar la culminación a dicha necesidad. Tal es la fuerza de la palabra en la obra de Leng que incluso las composiciones que carecen de texto se basan implícitamente en un argumento:

Yo nunca he podido escribir sin tener antes una especie de argumento, motivo, que me sugiera la música misma.<sup>371</sup>

Es por eso que, al acercarnos a sus *Lieder*, no solo estamos acercándonos a un género, sino que, a través de ese pensamiento transversal, alcanzamos un conocimiento más profundo del total de su producción.

A continuación: Ilustración 69. *Lass meine Tränen fliessen*. Partitura completa.

---

<sup>369</sup> Debemos mencionar que la partitura que se encuentra en el archivo, no fue escrita con editor de partitura, sino con un proceso antiguo de carácter manual.

<sup>370</sup> Leng, Alfonso. Entrevista al compositor Alfonso Leng por Gustavo Becerra-Schmidt [grabación] [En línea] [Último acceso: febrero de 2017]. Disponible en <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-87135.html>>.

<sup>371</sup> Ibid.

# LASS MEINE TRÄNEN FLIESEN

ALFONSO LENG  
Gedicht von WILHELM SUCHT

1 **ANDANTINO**

*p* *pp* *crescend*

5

*mf* Lass mei-ne Trä-nen

*dim.* *mf*

8

fließ - sen Dem es will Früh - ling

11

wer - den in mei - ner Brust!

14

*cresc. e* *dim.*

*P*

16

Misteriosamente

Und wenn der

18

Früh ling auch aus

20 *ritardando*  
Gra - bern spriest

22 *a tempo* **Allegro con fuoco**  
Er

24 *crescendo e*  
wird mit sei - nen Blu - ten

26 *ff a tempo*  
dec - ken die schlang die

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex textures with triplets and sixteenth-note patterns. The vocal line includes lyrics in German. The score is marked with various tempo and dynamic instructions such as *ritardando*, *a tempo*, *Allegro con fuoco*, *crescendo e*, and *ff*. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4.

LASS MEINE TRÄNEN FLIEßEN 3

28 *crescend*

still am Le - bens - bau me *ff* frisst! *fff*

30 Lass

*fff*

32 mei - ne Trä - nen

*ff*

34 fließ - sen Denn es will Früh - ling

*ff*

LASS MEINE TRÄNEN FLIEßEN 4

EJEMPLOS MUSICALES

36

wer den *ff* in *f* mei - ner Brust!

*ff* *ritardando* *ff* *ff*

38

*accelerando*

*p* *p*

40

*p* *p* *p* *p*

LASS MEINE TRÄNEN FLIEßEN 5

5.7. Ejemplo N° 5: *Alma mía*Tabla 41. *Alma mía*

Obra	<i>Alma mía</i>
Compositor	Alfonso Leng
Poesía	Manuel Magallanes Moure
Año	1919
Grabaciones disponibles	0 encontradas

*Alma mía* es un poema del escritor chileno Manuel Magallanes Moure (18178-1924)<sup>372</sup> que consta de diez estrofas de cuatro versos eneasílabos con rima consonante entre los versos 1-3 y 2-4, con una distribución regular de los finales alternando palabras llanas los impares con agudas los pares. El compositor selecciona sólo la primera y tercera estrofas.

---

<sup>372</sup> Escritor y periodista adscrito a la corriente romántica. Vinculado al *Grupo de los Diez*.

5.7.1. *Poema completo*

Alma mía, pobre alma mía,	Que en ti el vivir no deje huella
tan solitaria en tu dolor;	ni de placer ni de dolor;
enferma estás de poesía,	la vida con amor es bella,
alma mía, llena de amor.	pero es más bella sin amor.

Crees que la vida es un	Sé cauta, sé diestra, sé fría;
cuento,	no te dejes enternecer
crees que vivir es soñar...	pero es por tu amor a la poesía,
Pobre alma sin	que es el amor a la mujer
entendimiento,	
hora es esta de razonar.	Coge, alma, la flor del

momento

Ve que la vida no es aquella	y no la quieras conservar.
que te forjaste en tu candor:	Si se marchita, échala al
la vida con amor es bella,	viento,
pero es más bella sin amor.	que lo demás fuera soñar.

Ve, alma mía, pobre alma	Esta mujer es como aquélla:
mía,	todas son fuentes de dolor.
ve y empéñate en comprender	Alma mía, la vida es bella,
que el amor es melancolía	pero es más bella sin amor.
y es amargura la mujer.	

Sin amor y sin sentimiento,	Y mi alma dijo: En mi
serás fuerte, podrás triunfar.	embeleso
Alma, la vida no es un	oí tu voz como un cantar.
cuento;	¿Sabes? Soñaba con un beso
alma, el vivir no es el soñar.	robado a orillas del mar.



5.7.2. *Letra y forma***Original (dos estrofas)**

Alma mía, pobre alma mía,  
tan solitaria en tu dolor;  
enferma estás de poesía,  
alma mía, llena de amor.

Ve que la vida no es aquella  
que te forjaste en tu candor:  
la vida con amor es bella,  
pero es más bella sin amor.

**Adaptación de Leng**

**a** Alma mía, pobre alma mía,  
**b** tan solitaria en tu dolor;  
**a** enferma estás de poesía,  
**b** alma mía, llena de amor.

**c** Ve que la vida no es aquella  
**b** que te forjaste en tu candor:  
**c** la vida **es bella con amor**,  
**b** pero es más bella sin amor.

Alfonso Leng ha seleccionado dos de las diez estrofas de que consta el poema original completo. Cada una de las dos estrofas consta de cuatro versos de nueve sílabas cada uno, con una distribución regular de los finales alternando palabras llanas los impares con agudas los pares. Leng ha tenido en cuenta la coincidencia que se da en la rima entre las estrofas, con la siguiente estructura: A-B-A-B / C-B-C-B, lo que le otorga una regularidad cada dos versos. Siguiendo el sentido de compleción de la oración que cada verso par ejerce, el compositor ha tomado como una sola frase musical cada par de versos de la primera estrofa. La segunda estrofa, en cambio, presenta una particularidad formal, que comentaremos más adelante. Para delimitar la forma, el piano enmarca cada una de las tres primeras frases; no así la última, que fluye sin solución de continuidad.

A la hora de musicar el texto, Leng se permite algunas licencias. En primer lugar, rompe la sinalefa que se da en el cuarto verso entre las palabras “de” y “amor”, lo que, en poesía, métricamente sería incorrecto, ya que da lugar a una décima sílaba. Después, el quinto verso muestra el mismo caso, ahora entre las palabras “no” y “es”. Posteriormente, los dos últimos versos muestran un cambio más significativo. Si en el poema original dichos versos tienen 9 y 8+1 sílabas respectivamente, en la partitura quedan en 8+1 y 9+1, cambiando también la letra del séptimo verso, en el que se intercambian el lugar las dos últimas parejas de palabras: “con amor” y “es bella”, lo que permite establecer una sinalefa entre “vida” y “es”, que de otra manera sería

imposible. La conversión del último verso de 8+1 a 9+1 sílabas viene dada por la supresión de la sinalefa que se establece en el poema entre las palabras “pero” y “es”.<sup>373</sup>

**Tabla 42. Adaptación de Alfonso Leng para *Alma Mía***

Original (dos estrofas)		Adaptación de Leng
Alma mía, pobre alma mía,	a	Alma mía, pobre alma mía,
tan solitaria en tu dolor;	b	tan solitaria en tu dolor;
enferma estás de poesía,	a	enferma estás de poesía,
alma mía, llena de amor.	b	alma mía, llena de/amor.
Ve que la vida no es aquella	c	Ve que la vida no/es aquella
que te forjaste en tu candor:	b	que te forjaste en tu candor:
la vida con amor es bella,	c	la vida es bella con amor,
pero es más bella sin amor.	b	pero/es más bella sin amor.

Compás 23: “de amor”. Se debe poner atención a la coherencia rítmica del piano para entender esta excepción métrica. Desde el c.16 el piano establece un ritmo base de negra-negra-negra-dos corcheas, que va repitiendo hasta el c.23, en el que se puede apreciar el ritmo correspondiente de negra y dos corcheas. Para coordinar ese ritmo con la parte vocal, es necesario separar en la parte vocal la sinalefa poética y otorgar una corchea a cada sílaba, lo que es mucho más claro que pronunciar una sinalefa sobre una negra, puesto que, en ese caso, no habría precisión, quedando a merced del intérprete.<sup>374</sup> En cambio, de esta manera, se coordinan perfectamente voz y piano. Además, no es necesario recurrir a ninguna licencia métrica si la cantante procura ligar en sinalefa la pronunciación de ambas corcheas, atacando tan solo la primera y alargando el sonido, que solo se ve transformado por la letra.<sup>375</sup>

<sup>373</sup> Tabla 42

<sup>374</sup> Ilustración 69 (marca roja)

<sup>375</sup> Ilustración 69

12

En - fer - ma/es- tás de

18

po - e si - a Al - ma mi - a lle -

23

na de a - mor ve que la

Ilustración 70. Compases 12-27 de *Alma Mía*

Compases 29 y 30: “no es”. Aquí de nuevo es el ritmo el que justifica la –ahora insalvable– excepción. Ciertamente siempre es posible mantenerse fiel al texto, pero, tratándose de una obra musical, es hasta cierto punto lógico que las excepciones se den en el texto y no en la música. Fijémonos en los compases 29 a 32. La voz y el piano dividen el compás en tresillos, pero, mientras aquélla solo ataca las divisiones primera y tercera, éste ataca las tres, a excepción del c.32, en que la voz ataca las tres divisiones del tresillo y la mano derecha del pianista, en cambio, tan solo ataca la primera y la tercera.<sup>376</sup>

<sup>376</sup> Ilustración 70

28

vi - da no es a - que - lla que te for -

Ilustración 71. Compases 28-32 de *Alma mía*

Compases 35 a 43: “es bella con amor” y “pero es”. Eliminar una sílaba es lo que permite a Leng terminar la oración “La vida es bella con amor” con un final fuerte, a diferencia del poema, que le hubiera obligado a añadir una nota en el c.38, convirtiendo el final en débil, cosa que nunca ha sucedido antes, como se puede comprobar en los compases 10-11, 24 y 34. En lo que respecta a la separación de la sinalefa “pero es”, está plenamente justificada por la reexposición del inicio de la obra. Si existe alguna duda al respecto, procédase a leer los compases 39-40 con la sinalefa: “pe-e-ro\_es”. La solución más utilizada, paradójicamente, favorece la comprensión del texto.<sup>377</sup>

---

<sup>377</sup> Ilustración 71

33

jas te/en tu can - dor La vi - da/es be - lla con a -

38

mor Pe - ro es más be - lla sin a - mor

L.H. L.H. L.H. L.H. L.H.

*mp* *mp* *p*

Ilustración 72. Compases 33-44 de *Alma mía*

En cuanto a la acentuación métrica de la letra, el compositor respeta escrupulosamente la acentuación natural de las palabras.

**Forma en correspondencia con el texto:** Cuatro oraciones

### Oración 1. Sección A

**Oración 2. Sección A'.** Inicio como variación de A (cc.16-17). Desarrollo vocal con un ascenso gradual de la altura y una línea melódico-rítmica similares a A, pero con una armonía completamente nueva (cc.18-21). Finalización con una repetición, como en A (cc. 24-25 como 10-11).

**Oración 3. Sección B.** Desarrollo. Aparición de una nueva figuración rítmica: el tresillo. Conducción melódica inversa con respecto de A, es decir, descendente. Armonía siempre nueva.

**Oración 4. Sección A.** Consta de dos mitades: final del Desarrollo, con descenso melódico y *ritardando* escrito (pasa de tresillos a divisiones binarias), y reexposición

variada de A (cc.39-44). Es decir, dos mitades, en que la primera es ascendente y con tendencia hacia la tensión y la segunda es descendente y con tendencia hacia la distensión, tras el clímax del c.29, remarcado por una segunda indicación de “crescendo” y dos “ten.” en el compás anterior.

**Tabla 43. Oraciones por compases en *Alma mía***

Forma	Compases	Versos
A	1-11	1-2
A'	12-25 (12-15 piano solo)	3-4
B	26-38	5-6
A	39-44	7-8

La proporcionalidad de las secciones será la siguiente:

- A=11 compases, A'=10 compases, B=13 compases, A=6 compases.
- La sección B ha sido alargada a costa de la reexposición.

### 5.7.3. A: *Compases 1-11*

La introducción del piano se mantiene como acompañamiento, con lo que no existe como sección separada del tema A. Además, en la reexposición reaparece directamente bajo la melodía.<sup>378</sup>

---

<sup>378</sup> Ilustración 72

1 | **Largo**

Al - ma mi - a po - bre/al- ma

6 |

mi - a tan so - li - ta - rio/en el do - lor

Ilustración 73. Compases 1-11 de *Alma mía*5.7.4. *Interludio piano (12-15)*

Los compases 12 y 13 están vinculados rítmicamente a A (negra, dos corcheas, negra, negra), pero melódica y armónicamente independientes. Además, muestra un proceso completo de compresión rítmica y resolución, y una duración de cuatro compases, suficiente desde el punto de vista formal.<sup>379</sup>

12 |

1 2 3 4

Ilustración 74. Compases 12-15 de *Alma mía*<sup>379</sup> Ilustración 73

## 5.7.5. A' (Compases 16-25)

Si comparamos los compases 3 a 8 y 16 a 21 se puede comprobar su afinidad melódico-rítmica. Los compases 16 y 17 ejercen las mismas funciones armónicas que los respectivos de A (tónica y quinto grado).<sup>380</sup> Ya hemos comentado la similitud de los cc.24-25 y 10-11.<sup>381</sup>

[1] **Largo**

Al - ma mi - a po - bre/al - ma

mi - a tan so - li - ta - rio/en el do - lor

*mp*

*p*

<sup>380</sup> Ilustración 74 (marca azul)

<sup>381</sup> Ilustración 74 (marca roja)



12] En - fer - ma/es - tás de

18] po - e si - a Al - ma mi - a lle -

23] na de a - mor ve que la

*p*

The musical score consists of three systems. The first system (measures 12-17) features a vocal line with lyrics 'En - fer - ma/es - tás de' and piano accompaniment with a blue horizontal line under the bass line. The second system (measures 18-22) has lyrics 'po - e si - a Al - ma mi - a lle -' and piano accompaniment with a blue horizontal line under the bass line. The third system (measures 23-27) has lyrics 'na de a - mor ve que la' and piano accompaniment with a red horizontal line under the bass line. The piano part includes a triplet in measure 27 and a dynamic marking *p* in measure 26.

Ilustración 75. Compases 1-27 de *Alma mía*5.7.6. *B: Compases 26-38*

El compás 26 muestra, como notas más agudas, las mismas dos que cantará la soprano en los cc.27-28 (si y mi). Además, el piano toca un tresillo, tema principal de esta sección, y, es más, el diseño de la voz superior de la mano izquierda es el mismo en los compases 26 y 27. Si le añadimos el inicio del crescendo, tenemos su segura incorporación a la sección B.<sup>382</sup>

<sup>382</sup> Ilustración 75

5.7.7. *A: Compases 39-44*

Dada la exactitud en la repetición temática (ritmo, melodía, armonía, acordes arpegiados y dinámica), no cabe duda de la exactitud de la descripción de esta sección como A y no como A'',<sup>383</sup>

---

<sup>383</sup> Ibid.

23 B

na de a - mor ve que la

28

vi - da no es a - que - lla que te for -

33

jas te/en tu can - dor La vi - da/es be - lla con a -

38 A

mor Pe - ro es más be - lla sin a - mor

*mp* L.H. L.H. L.H. L.H. *mp* L.H. *p*

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled 'Alma mía'. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 23-27) includes a section labeled 'B' and features a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 28-32) contains triplets in both the vocal and piano parts. The third system (measures 33-37) continues the vocal line. The fourth system (measures 38-42) includes a section labeled 'A' and features a mezzo-piano (*mp*) dynamic, with 'L.H.' (Left Hand) markings above the piano part. The lyrics are: 'na de a - mor ve que la', 'vi - da no es a - que - lla que te for -', 'jas te/en tu can - dor La vi - da/es be - lla con a -', and 'mor Pe - ro es más be - lla sin a - mor'.

Ilustración 76. Compases 22-36 de *Alma mía*

5.7.8. *Aspectos armónicos*

El presente *Lied* muestra la complejidad armónica propia del posromanticismo, expresionismo e impresionismo, con acordes muy trabajados, a veces con estructuras superpuestas cercanas a la bitonalidad, pasajes al filo del atonalismo, desplazamientos por cromatismos, cambios rápidos de sonoridad y disonancias estructurales. A continuación, vamos a analizar en profundidad los primeros 16 compases, para, de esta manera, apreciar mejor los recursos utilizados.

5.7.9. *Aspectos armónicos de A (1-11)*

Armadura tradicional con siete bemoles. Pareciera que está en la tonalidad de La  $\flat$  m, pero al comienzo no es así, dado que los primeros seis compases el fa siempre es becuadro. Está en La  $\flat$  dórico. Sin embargo, a partir del c.8, el fa es bemol, lo que – ahora sí– da lugar a la tonalidad de La  $\flat$  m. El inicio establece un acorde de La  $\flat$  m, pero añade la nota característica del modo dórico, el sexto grado. El segundo compás muestra el acorde del quinto grado de La  $\flat$  dórico, sin sensible, lo que le otorga un color ambiguo entre arcaico y simultáneamente contemporáneo, por su afinidad con las tendencias modales de la época. Este proceso de primer y quinto grado se repite dos veces más, aunque con una peculiaridad en la última de las repeticiones (c.6): una disonancia agregada de semitono, que si bien está escrita como cuarta rebajada del acorde de Mi  $\flat$  m (o undécima), suena como si se tratara de la tercera mayor del acorde (Sol becuadro), lo que le otorga una sonoridad ambigua menor-mayor, de la que el modo mayor sale algo favorecido, teniendo en cuenta que el acorde se toca arpegiado y que el sol bemol puede sonar más bien como fa# en función de sensible del “sol” (la doble bemol). Esta configuración aparece de forma idéntica en el c.17, con el mismo contexto armónico, pero sin el arpegiado.

En toda la obra solo se dan esas dos únicas instancias de dicho efecto de simultaneidad de dos notas con una relación interválica de semitono. No obstante, en su forma invertida, como disonancias de séptima mayor, o en la forma enarmónica de esta última, la octava disminuida, o incluso con la propia disonancia de segunda ampliada una octava, en forma de novena menor, constituyen un pilar básico de esta obra.

**Tabla 44. Compases con notas que mantienen una relación de semitono entre sí o su ampliación<sup>384</sup>**

Intervalo	Compases
7ªM	2, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 19, 22, 26, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 36, 40, 42, 43 y 44
8ªdis	7, 8, 12, 14, 15, 20, 21, 23, 27, 29 y 31
9ªm	14, 20, 23, 24, 25, 32 y 38
2ªm	6 y 17

Es interesante el c.7, en el que la octava disminuida cumple su función más característica: apoyatura de la novena menor (o de la séptima disminuida, en caso de faltar la fundamental) de un acorde en función de dominante. Efectivamente, en dicho compás se puede ver el descenso del do bemol al si doble bemol, novena menor del acorde de La  $\flat$  M, que es la tónica dominantizada. En el c.8 aparece el cuarto grado con la séptima mayor (do $\sharp$ ), en vez de la que le correspondería por la armadura, es decir, menor (con el do bemol), lo que seguramente se justifica por la negación del sentido de retroceso que daría la melodía interna de la mano derecha, después del descenso del do  $\flat$  y si  $\flat$  que resuelve en el la  $\flat$ , si en lugar de seguirle un do becuadro le siguiera de nuevo un do bemol; pero también se justifica desde el punto de vista de la sonoridad, que, como hemos visto, tiene en la disonancia absoluta uno de sus pilares fundamentales. Un detalle de este compás lo conforma el sol becuadro, que aparece disonancia con respecto al sol  $\flat$  superior. El c.9 es muy rico y ciertamente complejo, con una superposición de notas aparentemente sin sentido acórdico, a no ser que lo contemplemos como un despliegue de un acorde de cuartas, del que se omiten las notas que ostentarían el tercer y cuarto lugar desde el bajo (sol  $\flat$  y do  $\flat$ , respectivamente). Le sigue un acorde de La  $\flat$  M<sup>9</sup>, con desplazamiento cromático de tres de sus voces.<sup>385</sup>

<sup>384</sup> En total existen más de 40 instancias a lo largo de la partitura, lo que significa que apenas quedan compases que no incluyan dicha sonoridad interválica y demuestran su importancia.

<sup>385</sup> Ilustración 76

1 **Largo**

Al - ma mi - a po - bre/al - ma

L.H. L.H. L.H. L.H. L.H.

*mp*

La  $\flat$  dórico

6

mi - a tan so - li - ta - rio/en el do - lor

L.H. L.H. L.H. L.H. L.H. L.H.

4ª rebajada

*p*

La  $\flat$  m La  $\flat$  M9

Ilustración 77. Aspectos armónicos, cc. 1-11 de *Alma mía*

#### 5.7.10. Interludio piano (12-15)

En el c.12 aparece un acorde nuevo. Hasta ahora han aparecido acordes modales, acordes tonales, disonancias agregadas, retardos, notas de paso y hasta un acorde de cuartas. En cambio, el acorde del c.12 no muestra ninguna de dichas características y tiene una sonoridad nueva. Se trata de un agregado sonoro con sonoridad cuasi bitonal, construido a partir de un si becuadro grave, al que se le añade un si bemol superior doblado a la octava. A continuación, el intervalo si-si  $\flat$  se baja tres semitonos para encontrar lab-sol. Por último, se le añade una nota, encontrada mediante el proceso inverso, es decir, subiendo tres semitonos desde el si becuadro. Extrañamente simétrico, este acorde tiene una sonoridad compacta. El c.13 funciona por desplazamiento cromático de las cuatro notas del c.12: la  $\flat$ -si  $\sharp$ -re  $\sharp$ -sol  $\flat$  a sol  $\sharp$ si  $\flat$ -re  $\flat$ -fa  $\sharp$ , contando con el descenso cromático del sol  $\sharp$ agudo del c.12 como nexo y anticipación. Se trata, por tanto, de un acorde de sol  $\sharp$  semidisminuido. Le sigue un acorde de undécima (fa $\sharp$ -la becuadro-(do $\sharp$ /re  $\flat$ )-mi becuadro-sol $\sharp$ -si  $\sharp$ ), al que se llega mediante un desplazamiento cromático de tres voces (las tres inferiores), el mantenimiento del re  $\flat$  y el descenso de un tono de las dos voces superiores. El c.14 muestra una novedad:

aquí aparece por primera vez, y sin asomo de duda, un acorde bitonal, construido mediante la superposición de dos acordes a distancia de tritono (ReM en la mano izquierda y La  $\flat$  M en la derecha). Las dos voces superiores se transforman, en el compás siguiente, en la séptima y la novena de ReM, escritas enarmónicamente, en relación melódica con La  $\flat$  M, lo que da una fusión muy original de elementos y nos permite analizar, a posteriori, el acorde de La  $\flat$  M como la dominante de la tercera que ejercerá de séptima y novena. Sin embargo, no se escucha como una dominante separada, sino como parte integrante de un bloque compacto bitonal, como hemos comentado, lo que anula por completo dicha interpretación, por ir en contra de la percepción auditiva, que es la que prevalece, por encima de la razón teórica.<sup>386</sup>

Ilustración 78. Aspectos armónicos, cc. 12-17 de *Alma mía*

#### 5.7.11. A' (Compases 16-25)

Un último enlace por cromatismos nos lleva de vuelta a La  $\flat$  m, ahora sin el fa becuadro distintivo de modalidad. A partir de aquí se repiten los procedimientos: acordes tonales, disonancias agregadas, movimientos por cromatismo, acordes de cuartas, superposición de estructuras acórdicas cuasi bitonales, enlaces acórdicos no funcionales, etc.

Estamos ante una obra plenamente vanguardista, que experimenta con los límites de la tonalidad expandida y los desborda. El compositor explora las simultaneidades sonoras en acordes de gran complejidad, y explora también las sucesiones sonoras, con acordes que se enlazan en muchas ocasiones sin una función armónica subyacente; todo ello lo acerca al expresionismo alemán y a los principios atonales que llevarían a la

<sup>386</sup> Figura 10

## EJEMPLOS MUSICALES

emancipación de la disonancia, pero también al Impresionismo, con su gusto por la modalidad, los acordes de cuartas, el uso colorístico de los mismos y una incursión hacia la bitonalidad. Sin embargo, la densidad de la armonía y de su ritmo armónico, la melodía de gran línea y el uso constante del cromatismo dan como resultado sonoro una obra con una raigambre netamente alemana.



5.8. Ejemplo N°6: *Cima*Tabla 45. *Cima*

Obra	Cima
Compositor	Alfonso Leng
Prosa poética	Gabriela Mistral
Año	1922
Grabaciones disponibles	1 en formato análogo

*Cima* es el poema número 6 del capítulo *Naturaleza* del libro *Desolación* de Gabriela Mistral. Es un poema poliestrofico suelto de 18 versos, dispuesto en 6 estrofas de dos y cuatro versos. La métrica de los versos es endecasílabos y heptasílabos. La rima es asonante en los versos pares.<sup>387</sup>

La hora de la tarde, la que pone  
su sangre en las montañas.  
Alguien en esta hora está sufriendo;  
una pierde, angustiada,  
en este atardecer el solo pecho  
contra el cual estrechaba.  
Hay algún corazón en donde moja  
la tarde aquella cima ensangrentada.  
El valle ya está en sombra  
y se llena de calma.  
Pero mira de lo hondo que se enciende  
de rojez la montaña.  
Yo me pongo a cantar siempre a esta hora  
mi invariable canción atribulada.  
¿Seré yo la que baño  
la cumbre de escarlata?  
Llevo a mi corazón la mano, y siento  
que mi costado mana.

<sup>387</sup> Goic, Cedomil, *Los mitos degradados*. Ensayos de comprensión de la literatura hispanoamericana. Ed. Rodopi B.V., Amsterdam, Atlanta, GA 1992, p. 14.

El texto se estructura en dos grupos de tres estrofas (I a III y IV a VI), lo que divide el poema en dos secciones desiguales de 8 y 10 versos, respectivamente. Musicalmente, esta división se materializa en el compás 18, en el que aparece un calderón como punto y seguido de la forma musical, señalando con él el final de la primera sección.<sup>388</sup>

Ilustración 79. Compases 17-18 de *Cima*.

#### 5.8.1. Forma

La canción consta de dos secciones. En la primera sección se muestra el material inicial, se desarrolla y llega al clímax en los compases 17-18, justo cuando la letra dice “la tarde aquella cima ensangrentada”.<sup>389</sup> La segunda sección comienza en el c.19, con un pasaje tranquilo, sigue con la reexposición del material inicial en el c.24 por parte del piano y finaliza con una breve coda pianística.

Tabla 46. Secciones de *Cima*

Sección	Versos	Música
Primera sección	1-18	A-B (hasta el c.18).
Segunda sección	19-35	B (a partir del c.19)- A'

A continuación, presentamos un esquema de la forma:

<sup>388</sup> Ilustración 78

<sup>389</sup> Ibid.

**Tabla 47. Forma de *Cima***

<b>A</b>	I atonal (1-4), en función de introducción piano solo A en Fa#M (5-11)
<b>B</b>	Desarrollo de A (12-23)
<b>A'</b>	I' atonal (24-27), reexposición armónica del piano. A' en Fa#M (28-33) Coda piano solo (34-35)

Como se comentó anteriormente, las estrofas contienen versos endecasílabos y heptasílabos con acento métrico en la sexta sílaba, que se corresponde con la acentuación métrica de la música, bien sea por recaer sobre el tiempo fuerte, bien por recaer sobre el tiempo semifuerte del compás cuaternario. Tanto en el texto como en la música las pausas de los versos coinciden con las pausas sintácticas. Además, el tono de los versos es ascendente-descendente, como corresponde a oraciones o frases aseverativas, y, musicalmente, es así como se perfilan los diseños melódicos. Todo ello demuestra el grado de compromiso del compositor a la hora de musicalizar un texto, lo que lo enmarca dentro de los principios del tratamiento compositivo del género de *Lied*. En esta obra se traslada la estructura binaria, la acentuación, las pausas sintácticas y el tono del texto a la música, lo que le otorga una capacidad expresiva realmente notable, al utilizar recursos propios del lenguaje hablado para comunicarse musicalmente.

#### 5.8.2. A. Introducción: Compases 1-4<sup>390</sup>

El comienzo de la pieza es desconcertante, con un vagar cromático atonal que nos recuerda a la sonoridad de la escala de tonos enteros. Sin embargo, la inclusión del mi# hace insuficiente dicha explicación. Hace falta ver este primer compás desde otro punto de vista. Se trata, efectivamente, de una sonoridad inicial de tres notas que forman parte de la división del espacio de la octava en seis tonos enteros, de los que el sol# y el fa# se escogen como eje de simetría. A partir de ahí, el mi# funciona por cromatismo descendente desde el fa# y el la becuadro por cromatismo ascendente desde el sol#, en un ejercicio de simetría especular, no sin antes pasar por el la#, una nota perteneciente a

<sup>390</sup> Ilustración 79

la armadura y que recuerda todavía a la escala de tonos enteros. Ciertamente complejo e interesante. Desde luego no estamos ante una tonalidad convencional, como podría deducirse de la armadura, que nos indica, entre otras posibilidades, un Fa#M o un Re#m. El tercer tiempo se inicia con un agregado sonoro que es la transposición un semitono más alto del agregado anterior. En el dar se incluye además una apoyatura (el sol#) que sirve de nota de transición entre los dos agregados y sirve también como eje de la escisión que le sigue, con la aparición de dos cromatismos especulares (sol# al que siguen un sol becuadro y un la becuadro). Su desarrollo posterior en esta segunda mitad del primer compás es idéntico al de la primera mitad.

El segundo compás es la repetición del primero, con la única diferencia de no presentar un *ritardando* explícito. La interpretación del *ritardando* queda en manos del pianista, que se ha de guiar por su instinto, dada la falta de precisión de la notación. Después del rit. del compás 1 hay un *ritard. rit.* en el compás 3 y un *crescendo e ritardando molto diminuendo* en el 4. No es hasta el c.5 que aparece la indicación *A tempo*. La segunda opción es la más probable, teniendo en cuenta que, de ser un *ritardando* continuo, carecería de sentido volver a indicarlo en el tercer compás. El ejemplo más claro lo tenemos en el compás 33, en el que se indica insistentemente *ritardando – ritardando – ritard. molto*. Así pues, las indicaciones solo afectan a la zona que cubren. Ejemplo de ello lo hallamos en el final del compás 10, en el que un *ritardando* no encuentra su finalización, sobreentendiéndose que el siguiente compás se toca a tempo.

El compás 3 es interesante desde el punto de vista armónico, puesto que por primera vez se construyen acordes, si bien no definidos tonalmente, en un uso impresionista de los mismos. La secuencia armónica es vaga: Fa#M con séptima mayor, a la que sigue la séptima menor, dominantizando el acorde para dirigirlo hacia SiM con séptima menor. Con el re becuadro torna el acorde menor (Sim<sup>7</sup>), lo que lo despoja de su sentido de dominante y anula la posibilidad de establecer una concatenación a través de quintas sucesivas (Fa#M-SiM-MiM, etc.). El compás 4 se inicia con un acorde construido sobre la sensible de si, que desemboca en un Sim<sup>9</sup>. Como se puede comprobar a lo largo de la obra, hay un uso profuso de los acordes de novena, sello distintivo de esta pieza, que explora los límites de la tonalidad. El tercer tiempo muestra un acorde muy rico, de seis notas, la mitad de las notas de la escala cromática. Se trata de un SiM aumentado con séptima, novena y undécima. Y el último tiempo muestra un acorde de Do#M con

apoyaturas (el mi es sostenido, como se puede comprobar en el c.27). Si bien es cierto que las configuraciones armónicas son un tanto coloristas, la progresión de las fundamentales es clara e indica una sola dirección, Fa#M, como puede apreciarse en este compendio de los compases 3 y 4: atonal- Fa#M- SiM/m- La#m<sup>7</sup>- Sim<sup>9</sup>- SiMaum<sup>11</sup>- Do#M, o, en su versión resumida, tónica-cuarto grado ornamentado-dominante.<sup>391</sup>

1

*p* *rit.* *a tempo*

← Atonal →

3

*rit.* *crescendo* *molto diminuendo*

Fa#M7 SiM7m Sim7 Sim9 SiM aug. 7-9-11 DO#M

Ilustración 80. Introducción de *Cima*

<sup>391</sup> Cadencia auténtica

## 5.8.3. B. Desarrollo de A Fa#M: Compases 5 a 11

Tras la cadencia auténtica llega la confirmación de la tonalidad. El primer tiempo del c.5 muestra un Fa#M con novena y sexta añadida. Entonces entra la voz, una contralto. La elección de una contralto refuerza la atmósfera oscura de la letra, lo que resulta un acierto. El diseño de la melodía dibuja el contorno de una montaña, una *cima*, si se quiere, algo que se corresponde naturalmente con el habla. El acompañamiento, siempre en tresillos, pinta de armonías no funcionales “La hora de la tarde”. Para comprender el acorde que aparece en el tercer tiempo es necesario enarmonizar el re $\flat$  como do doble sostenido, lo que implica enarmonizar a su vez el do becuadro como si sostenido. Se trata del acorde de La#M<sup>7</sup>, es decir, un tercer grado al que se le ha cambiado el modo, de menor a mayor, pero sin ejercer con ello la función de dominante, puesto que le sigue el acorde de Sol#M<sup>9</sup>. En el siguiente compás, el sexto, se recupera el acorde de La#M<sup>7</sup>, ornamentado a la manera del compás 1, es decir, con cromatismos especulares (si becuadro como la doble sostenido que proviene de rebajar un semitono el do becuadro-si# y re# que proviene de subir un semitono el re becuadro-do doble sostenido).<sup>392</sup>

Ilustración 81. Compases 5-6 de *Cima*

A continuación, el compás 7 muestra el segundo grado de la tonalidad principal, es decir, un Sol#m<sup>9</sup> como segundo grado de Fa#M, de ahí que la voz tenga un cierto aire dórico. El compás 9 desciende una quinta justa respecto del anterior, hasta situarse en la órbita de la dominante, con su brillante Do#M<sup>9</sup> en forte. El compás 10 comienza una cadencia auténtica, con los grados cuarto y quinto, al que sigue, ya en el 11, la tónica. Remarcamos una vez más que se trata de grados enriquecidos con séptima y novena, una constante. El compositor utiliza armonía para expresar el sufrimiento al que se

<sup>392</sup> Ilustración 80

refiere la letra. Es interesante observar cómo distorsiona mediante cromatismos un acorde aparentemente sencillo. El segundo tiempo del c.10 trastoca la tercera y la séptima del acorde, pero tan solo a nivel melódico, puesto que los pilares armónicos se hunden en la mano izquierda del pianista. Y es en la mano derecha en la que se sustituye el re# y el la becuadro propios de la armonía por el re becuadro (o do doble sostenido) y el la# (o si b), que nos recuerdan la ornamentación por cromatismo especular y que además añaden tensión al chocar con los armónicos producidos por las notas del acorde (la<sup>♮</sup> contra la# y re# contra re b).<sup>393</sup>

7] la que po - ne su san - - gre en las mon - ta - - ñas

9] al - guen en es - ta ho - ra/es - ta su frien - do

11] u - na pier - de an gus -

Sol#m9(II-Fa#M)

Do#M9

IV

V

I (Do#M)

Ilustración 82. Compases 7-11 de *Cima*

<sup>393</sup> Ilustración 81

5.8.4. B. Armonía no funcional: Compases 12 a 23<sup>394</sup>

En el compás 12 la armonía se desliza medio tono hacia abajo, pasando de Sol#M<sup>9</sup> a SolM<sup>9</sup>. Aquí es interesante resaltar un detalle: la enarmonización de la melodía vocal, que acaba en fa□ en lugar de mi#. En el c.13 se baja un tono hasta FaM<sup>9</sup>, que enlaza con su quinta inferior, Sibm<sup>7</sup>. Seguidamente, deslizándose por cromatismo ascendente, aparece el acorde de SiM<sup>9</sup>, que enlaza también con su quinta inferior (Mim<sup>7</sup>). El c.14 es especialmente interesante, porque en él se encuentra una superposición de acordes, casi a la manera bitonal. Comienza con un acorde de Dom<sup>9</sup> al que se superpone Fam<sup>9</sup>, lo que hace que se escuche simultáneamente toda la escala de Dom (do-mi b -sol-si b -re + fa-la b -do-mi b -sol = do-re-mi b -fa-sol-la b -si b ). Posteriormente aparece un acorde de MiM<sup>7</sup> al que se superpone su dominante, lo que también da como resultado una simultaneidad sonora de toda la escala de MiM.<sup>395</sup>

The image shows a musical score for the piece 'Cima', specifically measures 11 through 14. The score is written in a key with four sharps (F#, C#, G#, D#) and a 3/4 time signature. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes lyrics: 'u - na pier - de an gus - tia - da en es - te a - tar - de - cer el so - lo pe - cho con - tra/el cual es - tre'. The piano accompaniment features complex chordal textures with triplets and chromatic movements. Harmonic analysis labels are provided for several chords: SolM9, FaM9, SiM9, Mim7, Dom9, and MiM7. The score is divided into two systems, with measure 11 at the top and measure 13 at the bottom.

Ilustración 83. Compases 11-14 de *Cima*

<sup>394</sup> Es la armonía que no está sometida a la jerarquía de la armonía tonal o funcional, en que cada sonido tiene una función específica dependiendo del denominado como principal.

<sup>395</sup> Ilustración 82



En el c.15 aparece un acorde de SiM<sup>9</sup> en segunda inversión, ornamentado con numerosos cromatismos descendentes. En el c.16 aparece un Do#m<sup>7</sup>, seguido de FaM<sup>7</sup> y después de un acorde de Fa disminuido con séptima. A partir de este último acorde, y durante el compás siguiente, es interesante ver cómo pasa por el círculo de quintas descendentes, yendo de Fadis<sup>7</sup> a La b M<sup>7</sup>, pasando por tres descensos sucesivos de quinta: Fa dis<sup>7</sup>-Si b M<sup>7</sup>-Mi b M<sup>7</sup>-La b M<sup>7</sup>. En el c.18 la armonía descansa en un Si b m<sup>9</sup>. Después, una vez más, la armonía se desliza un semitono abajo, mostrando un Lam<sup>7</sup>, ya en el compás 19, que es el primero de la segunda sección del texto.<sup>396</sup>

Ilustración 84. Compases 15-18 de *Cima*

En el fragmento analizado es interesante destacar el uso de los cromatismos como recurso para vagar por la armonía no funcional, así como los enlaces de quinta descendente, propios de la armonía funcional, pero aquí carentes de anclaje por falta de cadencia; la superposición de acordes, los amagos de cadencia rota de los compases 15 a 16 y 17 a 18, así como los elementos de coherencia interna que se descubren aquí y allá, como por ejemplo la repetición de ideas de los compases 18 y 19 o el uso del

<sup>396</sup> Ilustración 83

acorde de FaM como dominante subrepticia en el c.17, que prefigura el acorde de Si b m subsiguiente.

En el c.19 la voz entra cavernosa, grave, “en sombra”, y va subiendo “de lo hondo” hacia el registro agudo, hasta llegar a la expresión “atribulada”. Mientras tanto, el piano la acompaña, primero “en calma”, con valores largos, y luego con un ritmo que “se enciende” con la chispa de los tresillos, en el compás 24, en el que se reexpone el material inicial. En estos compases (19-23) la armonía consiste en la yuxtaposición de acordes cuya única relación es cromática. Entre el Lam<sup>7</sup> del c.19 y el Do#M<sup>9</sup> del 20 existe una relación que viene marcada por un núcleo de tres notas comunes a ambos acordes (do-mi-sol) que asciende medio tono en el c.20. El compás 21 tiene la característica de iniciarse con un acorde de cuartas (o quintas) justas, que se parece al Lam del c.19, pero que incorpora un re a una distancia de cuarta justa con respecto del bajo, lo que se podría interpretar como un acorde construido a partir de la superposición “mi-la-re-sol-do”. La melodía del piano, además, se mueve en bloque, lo que nos recuerda a las manchas de colores de los impresionistas. El c.23 muestra un acorde semidisminuido que pasa a ser disminuido, un tipo de acorde que sirve de nexo entre el acorde funcional del c.22 y el no funcional del c.24.

19

El va-lle ya/es-ta/en som-bra y se lle-na de cal-ma

Lam7 Do#M9 4ª Do#M9

23

pe-ro mi-ra de lo hon-do que se/en-cien-de de ro-jez la mon-

Acorde semi dis-dis

Ilustración 85. Compases 19-24 de *Cima*.

#### 5.8.5. A' Reexposición armónica: Compases 24 a 27

A partir de este punto se reexpone el material armónico inicial, pero con la enorme diferencia que representa añadir una línea vocal nueva. La melodía vocal comienza en el c.23 y se adhiere perfectamente a la línea del bajo en el piano, que dobla, aunque con diferente ritmo. El c.25 es muy interesante, ya que corrobora la suposición de que Leng pensaba en la escala de tonos enteros durante la composición de este pasaje, como lo atestigua el mi becuadro de la voz. Otro aspecto notable es la manera como está controlado el tempo. En el inicio de la pieza expresaba algunos ritardandos que ahora no aparecen y, además, difieren las indicaciones del cuarto compás (c.4 / c.27), seguramente en consideración hacia la cantante, de tal manera que el hecho de comenzar dos tiempos más tarde el *ritardando* le permita alargar con plenitud el final de la frase, que ha de ser “Lento”.<sup>397</sup>

<sup>397</sup> Ilustración 85

EJEMPLOS MUSICALES

23

pe - ro mi - ra de lo hon - do que se/en - cien - de de ro - jez la mon -

25

ta - ña yo me pon - go/a can - tar siem - pre/aes - ta ho - ra

27

mi/in - va - ria - ble can - ción a - tri - bu - la - da

*crescendo* *rit.* *diminuendo*

Ilustración 86. Compases 23-27 de *Cima*

5.8.6. *A'. Fa#M: Compases 28 a 35*

Retorno a la tonalidad principal con diferencias menores con respecto al fragmento similar de la primera sección, debido al encaje del texto en la música. Dos últimos compases en Fa#M<sup>9</sup>. Interesante uso de los cromatismos, que conforman un acorde de séptima disminuida sobre el si#, un acorde que en la armonía del periodo de la práctica común tendría el sentido de ser el acorde de sensible de la dominante, pero que aquí se utiliza simplemente por su sonoridad. Como último detalle, cabe destacar la escritura del último acorde, un tanto peculiar, por dividirlo en dos bloques desplazados horizontalmente y así poder escribir “8.<sup>a</sup> bassa”, en lugar de dibujar numerosas líneas adicionales, tal y como se haría hoy en día; de lo que hay que deducir que la yuxtaposición de las redondas no se trata de un error, sino de una peculiaridad de la escritura.

**El material temático**

Uno de los aspectos más interesantes de esta pieza es ser conscientes de cómo el compositor ha sido capaz de mantener la expectativa sin apenas cambiar el material temático, que es unitario a lo largo de toda ella. La parte vocal consta básicamente de dos ideas: los grados conjuntos y el salto de tercera o cuarta. De la primera idea tenemos numerosos ejemplos: cc.5-9, 9-10, 11-13, 16-18, 19-20, etc. De la segunda idea tenemos estos otros: cc.10, 14, 21, 27, 32 y 33. Y la parte pianística consta básicamente de una textura en varias capas: figuración de blancas y/o negras y un fondo de tresillos, combinados de distintas maneras, lo que confiere una cualidad cuasi sinfónica al acompañamiento.<sup>398</sup>

La manera de escribir de Leng nos acerca al lenguaje propio de las vanguardias europeas, que influenciaron en gran medida a los compositores chilenos de su época. En esta pieza, obra de plena madurez, Leng se expresa con los recursos propios de alguien que ha estudiado en profundidad los complejos sistemas compositivos de finales del s.XIX y comienzos del XX:

Algunas de las características más prominentes del lenguaje compositivo de Alfonso Leng son el empleo regular de una textura armónica, abundante cromatismo, modulaciones constantes y acordes con disonancias agregadas y

---

<sup>398</sup> Ver partitura general anexada.

alteradas. Llegó a desarrollar una escritura cercana a la politonalidad, sin dejar de lado por ello un sentido de lirismo melódico que combinaba brillantemente con la complejidad de la armonía.<sup>399</sup>

A continuación: Ilustración 87. *Cima*. Partitura completa

---

<sup>399</sup> BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. "estilo como compositor", en: Alfonso Leng Haygus (1884-1974). Memoria Chilena . Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-92106.html> . Accedido en 17/10/2016.

**CIMA**

Alfonso Leng  
Poesía de Gabriela Mistral

1

*p* *rit.* *a tempo*

3

*rit.* *crescendo* *molto diminuendo*

5

*p* La ho - ra de la tar - de

*a tempo*

7

la que po - ne su san - - gre en las mon - ta - - ñas

9

al - guien en es - ta ho - ra/es - ta su frien - do

11

u - na pier - de an gus - tia - da en

13

es - te a - tar - de - cer el so - lo pe - cho con - tra/el cual es - tre

15

*molto meno mosso*

- cha - ba hay al - gún co - ra - zón en don - de



17 *accelerando* *s* *más lento* *s*

mo - ja la tar - de/a - que - lla ci - ma/en - san - gren - ta - da

19

El va - lle ya/es - ta/en som - bra y se lle - na de cal - ma

23

pe - ro mi - ra de lo hon - do que se/en - cien - de de ro - jez la mon -

25

ta - ña yo me pon - go/a can - tar siem - pre/aes - ta ho - ra

CIMA 3

27 *Lento*  
 mi/in-va-ria-ble can - ción a-tri-bu-la - da      ¿Se - ré yo la que ba-ño la  
*a tempo*  
*crescendo*      *rit.*      *diminuendo*

29  
 cum - bre de/es - car - la - ta?      Lle - vo/a mi co-ra-zón la ma - - no  
*P*

31  
 y      sien - to que mi cos -  
*ritenuto*      *a tempo e poco più mosso*

33  
 ta - do ma - na.  
*Lento*  
*rit. molto*      *ritardando molto*      *pp*  
 CIMA 4

5.9. Ejemplo N°7: *Mientras baja la nieve*Tabla 48. *Mientras baja la nieve*

Obra	Mientras baja la nieve
Compositor	Pedro Humberto Allende
Poesía	Gabriela Mistral
Año	1925
Grabaciones disponibles	0 encontradas

*Mientras baja la nieve* es un poema de Gabriela Mistral aparecido en su libro *Desolación*.<sup>400</sup>

La forma musical de esta pieza sigue exactamente la estructuración del texto. El texto se estructura, en cada una de las dos estrofas, mediante la combinación de versos impares sueltos y versos pares de rima consonante: S-a-S-a / S-b-S-b. Los versos impares están configurados, a su vez, por dos hemistiquios de siete sílabas cada uno, las mismas que los versos pares, lo que da pie a organizar auditivamente el poema de la siguiente forma: s-s-a-s-s-a / s-s-b-s-s-b. Sin embargo, la manera en que está escrito impide esta interpretación.

---

<sup>400</sup> Mistral, Gabriela, *Desolación*, Ed. del Pacífico, Santiago de Chile 1954, p. 84

Poesía completa	Versos escogidos por Allende
<p>Ha bajado la nieve, divina criatura, el valle a conocer.</p> <p>Ha bajado la nieve, esposa de la estrella. ¡Mirémosla caer!</p> <p>¡Dulce! Llega sin ruido, como los suaves seres que recelan dañar.</p> <p>Así baja la luna y así bajan los sueños. ¡Mirémosla bajar!</p> <p>¡Pura! Mira tu valle cómo lo está bordando de su ligero azahar.</p> <p>Tiene unos dulces dedos, tan leves y sutiles, que rozan sin rozar.</p> <p>¡Bella! ¡No te parece que sea el don magnífico de un alto Donador?</p> <p>Detrás de las estrechas su ancho peplo de seda desgaja sin rumor.</p> <p>Déjala que en la frente te diluya su pluma y te prenda su flor.</p> <p>¡Quién sabe si no trae un mensaje a los hombres, de parte del Señor!</p>	<p>Ha bajado la nieve, divina criatura, S el valle a conocer.</p> <p>a</p> <p>Ha bajado la nieve, esposa de la estrella. ¡Mirémosla caer!</p> <p>a</p> <p>¡Dulce! llega sin ruido, como los suaves seres S que recelan dañar.</p> <p>b</p> <p>Así baja la luna y así bajan los sueños. ¡Mirémosla bajar!</p> <p>b</p>

5.9.1. *Forma*

La pieza está estructurada en base al texto por lo que no tiene una forma totalmente definida en el sentido tradicional del término. Sin embargo, se podrían ofrecer las siguientes estructuras:

**Tabla 49. Forma de *Mientras baja la nieve***

Música	Versos
Introducción	piano
A	1 (s+s)
B	2
A' (a <sup>1</sup> +a <sup>2</sup> )	3 (s+s)
C	4
c'	piano
a <sup>1</sup>	4

**Tabla 50. Forma de *Mientras baja la nieve* (2)**

Música	Estructura	Primera estrofa	Segunda estrofa
(1-4)	Piano solo		
(5-9)	A (5-6) a <sub>1</sub> (anacrusa 7-9) a <sub>2</sub>	S s s	S s s
(10-12)	B	a	b
(13-16)	Piano solo		
(17-21)	A' (17-18) a <sub>1</sub> ' (anacrusa 19-21) a <sub>2</sub> '	S s s	S s s
(22-23)	C	a	b
(24-25)	c' piano solo		
(26-27)	Cadencia plagal piano		
(28-32)	Coda: (28-29) Piano (30-32) a <sub>1</sub> ''		B

### 5.9.2. *Características métricas*

En esta composición encontramos tres tipos de compás: 4/4, 5/4 y 3/4, utilizados de una manera muy concreta. La obra está escrita principalmente en compás cuaternario, pero el autor ha querido que, en ciertos momentos, la distribución de la acentuación métrica habitual cambie. En estos casos existen dos soluciones: o bien se especifican las agógicas de manera explícita, o bien se escriben cambios de compás, que es lo que el autor ha preferido aquí. Sin embargo, es importante señalar que, a pesar de estos cambios métricos de pequeña escala, la suma de los tiempos no varía la estructura temporal a una escala mayor. Esto lo logra yuxtaponiendo un compás de tres tiempos a uno de cinco y viceversa (cc.6-7, 10-11 y 18-19).<sup>401</sup>

---

<sup>401</sup> Ilustración 87

6  
nie - ve di - vi - na cri - a -

10  
El va - lle/a co - no - cer a co - no -

14  
nie - ve es - po - sa de la/es -

*p*, *f*, *pp*, *ten.*, *f rall. molto*

Ilustración 88. Características métricas de *Mientras baja la nieve*

Más destacado resulta el cambio métrico del compás 22, en el que el 3/4 se desarrolla a lo largo de cuatro compases, si bien, una vez más, mantiene la proporcionalidad temporal a gran escala, puesto que cuatro compases de tres tiempos equivalen a tres compases de cuatro tiempos, hecho que nos hace pensar que podría entenderse como

una especie de gran hemiolia<sup>402</sup> Algo parecido ocurre inmediatamente después, en los compases 26 y 27, en los que hay un compás de cuatro tiempos y otro de dos.<sup>403</sup>

The image shows a musical score for three systems of music. The first system (measures 21-25) is in 3/4 time. The second system (measures 26-27) shows a change in meter: measure 26 is in 4/4 time and measure 27 is in 2/4 time. The score includes vocal lines and piano accompaniment. A blue box highlights the change in meter at measure 26. A blue arrow points to the right at the end of the score.

Ilustración 89. Compases 21-27 de *Mientras baja la nieve*

Dada la nueva inserción del compás ternario, estos compases pueden entenderse como dos compases de 3/4, pero escritos, no como dos grupos de tres negras, sino como tres grupos de dos negras, lo que produce como resultado un cambio estructural del tiempo, en el que pasamos de un compás de 3/4 en el c.25 a un 3/2 en el 26.

<sup>402</sup> La hemiolia es un recurso musical rítmico que consiste en la ejecución de dos compases ternarios como si fueran tres compases binarios creando el patrón 1-2-3, 1-2-3, 1-2, 1-2, 1-2.

<sup>403</sup> Figura 2



### 5.9.3. *Armonía*

El recurso armónico empleado es la armonía blanca, es decir, que es producto de la suma de todos los colores armónicos. El impresionismo fue la corriente musical que más influenció a los compositores chilenos de principios del siglo XX; entre ellos, a Pedro Humberto Allende:

De la música académica [Allende] recurrió principalmente a la estética impresionista (armonía no funcional, cromatismos y modalidad), que supo aunar con ritmos y sonoridades del folclor aborigen y mestizo (mapuche, tonada, cueca y pregones urbanos).<sup>404</sup>

En la pieza que analizamos es fácil observar dicha tendencia: la elección del tema y su descripción musical, la libertad métrica, el detallismo de las dinámicas, el gusto por las cuartas y quintas justas, los cromatismos, el uso de la escala de tonos enteros (cc.21, 22 y 24),<sup>405</sup> la armonía ambigua, etc.

---

<sup>404</sup> Biblioteca Nacional de Chile. “Pedro Humberto Allende (1885-1959)”. *Memoria Chilena* [En línea] [Última consulta: enero de 2016]. Disponible en: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-768.html>>.

<sup>405</sup> Ilustración 89

21] *lla. ños.* *p* Mi re - mos - ños. Mi re - mos -

23] *la ca - er!* *la ba - jar!*

Ilustración 90. Compases 21-24 de *Mientras baja la nieve*

El aspecto armónico es difícil de analizar dada su libertad creativa, a modo de ejemplo podemos citar a uno de sus alumnos más destacados, el compositor Alfonso Leng en un artículo de la Revista *Marsyas* del año 1927:

Mientras baja la nieve, sobre una poesía de Gabriela Mistral, es un trozo espontáneo, iluminado por la encantadora indecisión mayor-menor de la tonalidad frigia; la figuración siempre igual de su acompañamiento contribuye también a formar un ambiente liviano, suspenso: una verdadera transposición musical del texto.<sup>406</sup>

Para entender el comentario de Leng, debemos apelar a los modos griegos tal y como los propios griegos los nombraron y debemos pasar por alto el uso más frecuente que se le da a esta terminología, es decir, la que se basa en los modos eclesiásticos. Originalmente, el modo frigio era el que se construía sobre la escala de re, que actualmente llamamos dórico, cuya característica principal es tener el tercer grado menor y el sexto mayor, además de carecer de sensible, de ahí que Leng se refiera a la

<sup>406</sup> Leng, Alfonso, Humberto Allende, revista *Marsyas*, octubre de 1927 n.8, pp. 279-283.

“indecisión mayor-menor de la tonalidad fría”. Concretamente, estamos hablando del modo Fa# dórico (fa# sol# la si do# re# mi), que viene a ser como el Fa#m, pero sustituyendo el re natural por el re#, lo que le proporciona a la pieza un aire misterioso, indefinido, con esa ambigüedad de la que hablábamos en el comienzo de la sección. También es interesante destacar que la pieza no está escrita únicamente con las limitaciones propias del uso de una sola escala, sino que amplía con total libertad sus márgenes mediante cromatismos, la escala de tonos enteros e incluso la tonalidad de Mi□M (en el tema c-c’). La expresión está por encima de la coherencia en los materiales.

#### 5.9.4. *Relación ritmo/letra*

Cada vez que entra el tema A (cc.5, 17 y 30)<sup>407</sup> y cada vez que aparece la sección conclusiva (cc.10 y 22) lo hacen de manera tética; en cambio, después de la cesura central del tema A, se hilvana su continuación mediante una anacrusa (cc.7 y 19).<sup>408</sup> Esto es así para delimitar claramente cada uno de los versos, descartando la posibilidad de oírse como conjuntos de tres versos heptasílabos.

---

<sup>407</sup> Ilustraciones 90 y 91 (marca azul)

<sup>408</sup> Ibid (marca roja)

EJEMPLOS MUSICALES

[5] Ha - ba - ja - do la nie - ve di  
 Dul - ce! lle - ga sin rui - ve do, co -

[7] vi - na cri - a tu  
 los sua - ves se

[17] Ha - ba - ja - do la nie - ve es -  
 A - sí ba - ja la lu - na y/a -

[19] po - sa de la es -  
 sí ba - jan los tre sue

Ilustración 91. Compases 5-20 de *Mientras baja la nieve*

Ilustración 92. Compses 29-30 de Mientras baja la nieve

Por lo que respecta a la agógica, es interesante señalar que sólo hay una indicación explícita de ésta que se encuentra en el primer compás; es el tempo inicial viene indicado por la expresión *Allegretto*.  $Q = 92$ . Es interesante observar que, partiendo de una base puramente racional, la sola indicación metronómica puede parecer suficiente para una comprensión del tempo, haciendo innecesaria la palabra *Allegretto*. No obstante, esa palabra añade un matiz de carácter que la medición matemática desconoce, lo que afecta en gran medida a la interpretación. Partiendo de esa premisa, el autor añade indicaciones en la partitura que modifican notablemente el flujo temporal, aunque, como hemos señalado antes, tan solo hace uso de ellas una única vez, en el c.11, en el que la voz, en su nota más aguda, se ve reforzada mediante la indicación de tenuto, en referencia a una expansión temporal que ve su reflejo en el piano en la expresión *rallentando molto*. Inmediatamente después, y ya en el c.12, el autor pide recobrar el tempo mediante la expresión “a tempo”. La voz debería también incluir dicha expresión, que se encuentra erróneamente en el compás siguiente. Estas primeras indicaciones coinciden precisamente con el primer punto del texto, remarcando así su carácter conclusivo. Lo mismo sucederá en la segunda estrofa.<sup>409</sup>

<sup>409</sup> Ilustración 92

Ilustración 93. Compases 11-12 de *Mientras baja la nieve*

¿Por qué no aparecen indicaciones también en los finales de estrofa, más destacados estructuralmente? Porque son innecesarios, puesto que la propia escritura, con la cadencia pianística inmersa en un virtual compás de 3/2, ya ofrece con claridad meridiana una sensación de terminación, que se ve reforzada dinámicamente mediante un regulador que nos lleva a un *pianissimo* sobre un intervalo de quinta justa. En este apartado también merece comentario aparte la manera en que el compositor otorga una figuración rítmica a la letra. Si tomamos como ejemplo los compases 5 y 6, podemos ver que comienza marcando la pulsación, luego acelera el ritmo como anacrusa del ictus del compás siguiente y finalmente alarga el acento métrico. Se trata de un arco con un sentido plenamente orgánico y vivo. Este esquema se repite en todas y cada una de las ideas musicales enmarcadas en una línea de fraseo. No hay excepción, igual que tampoco la hay en el texto, con su ritmo cadencioso.

Ilustración 94. Compases 5-6 de *Mientras baja la nieve*

Hay que destacar también el sentido de unidad que le confiere el ritmo a la idea “b”, proveniente de “a<sub>2</sub>”, si bien desplazado métricamente, anacrúsico aquél y tético éste. También es interesante remarcar la aceleración rítmica que se produce precisamente en el c.11, con su segunda mitad como repetición de la primera, anacrusa incluida, que incide en otorgar un carácter de culminación a este punto<sup>410</sup>. Otro detalle destacable es el ritmo de los compases 22 y 23, que proviene de los cc.17 y 18<sup>411</sup>, aunque esta vez en una notación disminuida en cuanto a duración.

The image displays a musical score for the piece "Mientras baja la nieve". It is divided into two systems. The first system covers measures 17 and 18, and the second system covers measures 22 and 23. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are: "Ha - ba - ja - do la nie - ve es -" in the first system, and "Mi - re - mos - la ca - er!" in the second system. The piano accompaniment consists of three staves: a right-hand treble staff, a middle staff (likely for a second treble clef or a specific instrument), and a left-hand bass staff. A blue horizontal line is drawn across the vocal line in measures 17-18 and 22-23, highlighting the melodic contour. Dynamics include *pp* (pianissimo) at the start of measure 17, *p* (piano) at the start of measure 22, and *f* (forte) in measure 18. The time signature is 3/4.

Ilustración 95. Compases 17-18 y 22-24 de *Mientras baja la nieve*

<sup>410</sup> Ilustración 93

<sup>411</sup> Ilustración 94

5.9.5. *Dinámica*

El uso de los recursos dinámicos está íntimamente relacionado con el texto. La pieza no describe una nevada, sino la emoción que sentimos al verla. Se trata de la bajada de copos pequeños, silenciosos y fríos, y así lo expresa la música, con su centelleo de notas apenas audibles, con el uso del pedal izquierdo para atenuar y dulcificar el sonido y su registro extremadamente agudo.

El *pianississimo* (*ppp*) es la dinámica inicial del piano y *pianissimo* (*pp*) la de la voz.<sup>412</sup>

The image shows a musical score for the piece 'Mientras baja la nieve'. It features three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment line in the middle, and a bass line at the bottom. The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 32 (♩ = 32). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment is marked with 'ppp' (pianississimo) and includes a left-pedal marking 'v' with a fermata-like symbol below it. The piano part consists of a delicate, shimmering texture of notes in the upper register.

Ilustración 96. *Pianississimo* en *Mientras baja la nieve*

En el c.6<sup>413</sup> apreciamos un contraste inesperado con la inclusión de un *forte* (*f*) en el piano.

The image shows a musical score for the piece 'Mientras baja la nieve', starting at measure 5. It features three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment line in the middle, and a bass line at the bottom. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The vocal line includes the lyrics: 'Ha - ba - ja - do la nie - ve di - Dul - ce! lle - ga sin rui - ve do, co -'. The piano accompaniment is marked with 'pp' (pianissimo) and includes a left-pedal marking 'v' with a fermata-like symbol below it. The piano part consists of a delicate, shimmering texture of notes in the upper register. A 'f' (forte) marking is present in the bass line at the end of the score.

Ilustración 97. *Forte* en *Mientras baja la nieve*

<sup>412</sup> Ilustración 95

<sup>413</sup> Ilustración 96



La sección “b” va aumentando la intensidad progresivamente hasta llegar a un *f* en el punto culminante. Después, piano “p” en el compás de puente hacia la segunda aparición del pasaje pianístico, de nuevo en *ppp*. En el c.18, otro *f* en el piano, como en el c.6, pero esta vez seguido de un *pp*.

The musical score for 'Mientras baja la nieve' begins at measure 18. It is written in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The score consists of three staves: a vocal line with lyrics 'nie - ve es - po - sa de la/es -', a piano accompaniment, and a bass line. The piano accompaniment features a dense, arpeggiated texture. Dynamic markings include 'f' and 'pp'.

Ilustración 98. *Pianissimo* en *Mientras baja la nieve*.

En la sección final (compás 22), dinámica piano (*p*), sin llegar al *f*. Final del interludio del piano (c. 25, 26, 27) *diminuendo* hasta un *pp*. Se trata, sin lugar a dudas, de una obra intimista, con un rango dinámico que se mueve la mayor parte del tiempo entre el *pp* y *ppp*.

The musical score for 'Mientras baja la nieve' begins at measure 26. It is written in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The score consists of three staves: a vocal line with lyrics 'nie - ve es - po - sa de la/es -', a piano accompaniment, and a bass line. The piano accompaniment features a dense, arpeggiated texture. Dynamic markings include 'pp' and 'ppp'.

Ilustración 99. *Pianississimo* en *Mientras baja la nieve* (2)

Dada la sutil gradación que calibra el compositor, encontramos excesivos los contrastes en *forte* de los cc.6<sup>414</sup> y 18<sup>415</sup>, tratándose más bien de contrastes conceptuales que de contrastes reales, con la dificultad añadida que supondría un cambio dinámico súbito como el que se pretende en el c.19, y esto sin contar la pérdida de intensidad dramática que sufriría el c.11.<sup>416</sup> Finalmente, última aparición del pasaje pianístico en *ppp*, esta vez, con la voz en la misma dinámica que el piano. Además de estas dinámicas, también hay numerosos reguladores, que moldean el sonido a lo largo de toda la obra.

Merece la pena añadir que Allende ha sabido interpretar maravillosamente el último verso de cada estrofa, con una dinámica suave y un sentido pleno de admiración (en vez de exclamación como explicita el texto); especialmente al final de la pieza, en el que el sonido va fundiéndose con el silencio, como se aprecia en la escritura de los últimos dos compases.<sup>417</sup>

The image shows a musical score for the piece 'Mientras baja la nieve'. It consists of two systems of music. The first system, labeled '29', shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'Mi - re - mos - la ba' and a dynamic marking 'ppp'. The piano accompaniment features a continuous sixteenth-note arpeggiated pattern. The second system, labeled '31', shows the vocal line with the lyric '- jar!' and the piano accompaniment. A blue arrow points from the piano accompaniment in the second system to the vocal line, indicating synchronization. The score is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a common time signature.

Ilustración 100. Coda en *Mientras baja la nieve*

A continuación: Ilustración 101. *Mientras baja la nieve*. Partitura completa.

<sup>414</sup> Ilustración 93

<sup>415</sup> Ilustración 97

<sup>416</sup> Ilustración 92

<sup>417</sup> Ilustración 99

# **MIENTRAS BAJA LA NIEVE**

P. Humberto Allende  
Letra de Gabriela Mistral

**1** Allegretto ♩ = 32

**3**

**5** *pp* Ha - ba - ja - do la nie - ve di - Dul - ce! lle - ga sin rui - do, co -

**7** *mp* vi - na cri - a - tu se - los sua - ves -

9

ra  
res,  
8<sup>va</sup>

El que va lle/a  
re ce

*p*

11

co - no - cer  
lan da - ñar,

a co - no - cer  
re - ce - lan da -

*ten.*

*f rall. molto*

*p a tempo*

13

8<sup>va</sup>

*PPP*

15

MIENTRAS BAJA LA NIEVE 2

EJEMPLOS MUSICALES

17 *pp* Ha - ba - ja - do la nie - ve na es -  
A - sf ba - ja la lu - ve na y/a -

19 *pp* po - sa de la es - tre  
sf ba - jan los suc -

21 *p* Mi - re - mos -  
Mi - re - mos -

23 la - ca - er!  
la - ba - jar!

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal line is in Spanish and includes lyrics such as 'Ha - ba - ja - do la nie - ve na es -', 'A - sf ba - ja la lu - ve na y/a -', 'po - sa de la es - tre', 'ba - jan los suc -', 'Mi - re - mos -', 'Mi - re - mos -', 'la - ca - er!', and 'la - ba - jar!'. The score includes dynamic markings like *pp*, *sf*, and *p*, and various time signatures such as 3/4, 5/4, and 4/4.

MIENTRAS BAJA LA NIEVE 3

EJEMPLOS MUSICALES

The image displays a musical score for a piece titled "Mientras Baja la Nieve 4". It consists of three systems of music, each with a vocal line and piano accompaniment.

- System 1 (Measures 26-28):** The vocal line is mostly silent. The piano accompaniment starts in 4/4 time with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a descending eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. At measure 27, the time signature changes to 2/4, and the dynamics are marked *pp*. At measure 28, the time signature returns to 4/4, and the dynamics are marked *ppp*. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note accompaniment.
- System 2 (Measures 29-30):** The vocal line begins with the lyrics "¡Mi - re - mos - la ba". The piano accompaniment continues with the same eighth-note accompaniment. The dynamics are marked *ppp*.
- System 3 (Measures 31-32):** The vocal line continues with the lyrics "- jar!". The piano accompaniment continues with the same eighth-note accompaniment. The system ends with a double bar line.

MIENTRAS BAJA LA NIEVE 4

5.10. Ejemplo N°8: *Poema de amor*Tabla 51. *Poema de amor*

Obra	<i>Poema de amor</i> Op.4
Compositor	Carmela Mackenna
Prosa poética	Pablo Neruda
Año	1930
Grabaciones disponibles	0 encontradas

*Poema de Amor* se basa en el poema 15 de la obra *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*<sup>418</sup> de Pablo Neruda. Es un poema de arte mayor que consta de 20 versos divididos en 5 estrofas (la cuarta omitida en esta pieza) de cuatro versos Alejandrinos<sup>419</sup>, de rima consonante entre los primeros versos de cada estrofa y entre los segundos y cuartos.

Me gustas cuando callas porque estás como ausente,	a
y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca.	b
Parece que los ojos se te hubieran volado	c
y parece que un beso te cerrara la boca.	b
Como todas las cosas están llenas de mi alma	d
emerges de las cosas, llena del alma mía.	e
Mariposa de sueño, te pareces a mi alma,	d
y te pareces a la palabra melancolía.	e
Me gustas cuando callas y estás como distante.	a'
Y estás como quejándote, mariposa en arrullo.	f
Y me oyes desde lejos, y mi voz no te alcanza:	g
déjame que me calle con el silencio tuyo.	f
Me gustas cuando callas porque estás como ausente.	a
Distante y dolorosa como si hubieras muerto.	g
Una palabra entonces, una sonrisa bastan.	h
Y estoy alegre, alegre de que no sea cierto.	g

<sup>418</sup> Neruda, Pablo, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Selección y prólogo Oscar Hahn, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1994, p.58.

<sup>419</sup> 14 sílabas

5.10.1. *Forma*

La música está estructurada armónicamente y en base a la letra. Cada par de versos, que normalmente se corresponden con una oración completa, de la que el primer verso es la mitad, tiene su reflejo en la música, que establece una tónica cada dos versos, dejando normalmente el primero de ellos en suspensión, casi siempre como dominante de la tonalidad que quiere establecer.

**Tabla 52. Forma de *Poema de amor***

Música	Versos	Compases
Introducción		1-2
A	1-4	3-9
B +b1	4-8 + 9-12	10-17 + 18-33
A'	13-16	34-65

V de ReM, V de Lam, I de LaM , V de SolM, V de Solm, III de Solm-M, V de ReM, V de ReM.

5.10.2. *Melodía*

En este *Lied* se muestran las características que describe Raquel Bustos Valderrama en el apartado correspondiente de su trabajo sobre la autora:

La música vocal permite apreciar una sensibilidad melódica que aflora muy poco en las obras instrumentales. Especialmente notables son las frases en canciones y lieder, en los que el texto provee los puntos de respiración, reposo y la indispensable fluidez y continuidad del pensamiento musical.<sup>420</sup>

La melodía está asentada sobre las notas que conforman los acordes y está en consonancia con éstas, a excepción de algunas ornamentaciones, como las notas de paso, que están situadas sobre los tiempos débiles del compás, o las apoyaturas, situadas

<sup>420</sup> Bustos Valderrama, Raquel, Carmela Mackenna Subercaseaux, *Revista Musical Chilena*, 1933, Vol. 37, N° 159, pp. 50-57.



sobre los tiempos fuertes. Se trata de una melodía vocal que fluye sobre un acompañamiento principalmente homofónico, al que la autora añade breves ornamentaciones y que está pensado para reforzar el sentido métrico de la música.

Las curvas que dibuja la línea melódica son de contornos suaves, con ascensos y descensos paulatinos y un clímax propio en cada frase. Sin embargo, no son líneas predecibles, puesto que no establecen una forma simple, como sería si se tratara de frases en “V” (valle) o “V invertida” (montaña). Por ejemplo, el primer verso dibuja una sierra, con su ascenso desde el la hasta el fa#, descenso hasta el do#, ascenso hasta el mi, nuevo descenso hasta el si y último ascenso hasta el do#. El segundo verso, que es el que finaliza la oración y la frase musical, también combina una serie de ascensos y descensos impredecibles.

Sin embargo, podemos hallar una lógica interna en las notas más agudas de cada serie. Por ejemplo, en el primer verso, a pesar de su forma irregular, la melodía dibuja una línea de notas agudas bastante clara: la-si-do#-re-mi-FA#-re-do#-re-MI-RE-si-DO#-do#, es decir, FA#-MI-RE-DO#, que sigue con un si y un la en su lógico descenso, un salto descendente hasta mi, la recuperación hasta los mismos la y si de antes, un impulso hacia el do# y una caída libre hasta el mi de antes, apoyatura del re.<sup>421</sup>

En resumen, ciertas notas guía que ordenan la sucesión de alturas en función de si se trata de las notas más agudas o más graves, o si la línea se escinde por salto y crea un hilo melódico no resuelto en la memoria.

---

<sup>421</sup> Ilustración 101

**1 Calme - expressif et sans**

Me

*p*

4

gus - tas cuan - do ca - llas por - que/es - tás co - mo/au - sen - te i

7

me/o - yes des - de le - jos i mi voz no te to - ca

Ilustración 102. Compases 1-8 de *Poema de amor*

No obstante, del análisis precedente no se desprende un profundo conocimiento de la psicología de la audición, sino, simplemente, una lógica propia de una mente musical pensante. En cambio, sí que merece especial atención el aspecto rítmico de la melodía, que, si bien también puede funcionar por intuición, la coherencia de los elementos hallados en esta pieza nos hacen pensar que se trata de un aspecto compuesto premeditadamente. Como ejemplo, baste la introducción del piano y el primer verso de la voz, que presentan exactamente el mismo ritmo, al que sigue un segundo verso de igual factura. Hay una carencia de desarrollo rítmico como tal, pero sí que aparecen esporádicamente novedades rítmicas, que aportan frescura al discurso: el tresillo en el

c.17, que anticipa el tresillo vocal del c.19, el cambio métrico de los compases 19 y 20<sup>422</sup> o el ritmo del c.22 de corchea con puntillo y semicorchea (comparar con el c.53).<sup>423</sup>

16] Co - mo

19] to - das las co - sas es - tán lle - nas de mi al - ma e -

Ilustración 103. Compases 16-21 de *Poema de amor*

22] mer - ges de las co - sas tan - te/í do - lo - ro - sa

Ilustración 104. Compases 22-23 de *Poema de amor*

<sup>422</sup> Ilustración 102

<sup>423</sup> Ilustración 103

5.10.3. *Armonía*

Tal y como hemos comentado anteriormente, la armonía que utiliza es aquella empleada por los compositores de la práctica común, es decir, la armonía de la tonalidad clásico-romántica. Hace uso de unas sonoridades diáfanas, sin cromatismos, con modulaciones claras, pero no exenta de una moderada ornamentación, principalmente en forma de apoyaturas y notas de paso.

Algunos recursos dignos de mención son:<sup>424</sup>

- Pedal de tónica (c.1 y 16).
- Pedal de dominante (cc.2-3).
- Acorde de novena (c.6 y 30).
- Acorde con sexta añadida (c.28, 40, 58 y 63).
- Dominante secundaria (c.31, 39, 41 y 56).
- Ampliación de grado (6/4 cadencial fuera de la tonalidad principal, c.39).
- Paso por la tonalidad relativa (c.44).

El conjunto de las tonalidades por las que pasa se mantiene cercano a la tonalidad principal, que en este caso se trata de ReM. Los procedimientos para pasar de una a otra son los siguientes:

ReM a Lam: Conversión de la tónica en cuarto grado mediante el cambio de modo de aquella (c.9).<sup>425</sup>

Ilustración 105. Compases 7-9 de *Poema de amor*

<sup>424</sup> Ver partitura completa anexada.

<sup>425</sup> Ilustración 104

Lam a LaM: Transformación de la tónica a su tonalidad paralela mediante el uso de la dominante como acorde intermedio (c.17).<sup>426</sup>

Ilustración 106. Compases 16-18 de *Poema de amor*

LaM a SolM: Conversión de la tónica en segundo grado mediante el cambio de modo de aquella (c.25).<sup>427</sup>

Ilustración 107. Compases 25-28 de *Poema de amor*

SolM a Solm: Transformación de la tónica a su tonalidad paralela mediante el uso de la dominante como acorde intermedio (c.35).<sup>428</sup>

<sup>426</sup> Ilustración 105

<sup>427</sup> Ilustración 106

<sup>428</sup> Ilustración 107

Ilustración 108. Compases 33-37 de *Poema de amor*

Solm a ReM: Este paso es un poco más elaborado. Primero la autora finaliza la frase anterior cambiando el último acorde, que, en vez de ser el correspondiente de tónica, es el de su tonalidad paralela, SolM. A partir de aquí, podría haber utilizado este acorde directamente como cuarto grado de ReM, sin embargo, pasa por el acorde de Si  $\flat$  m que podría entenderse como un enlace de tónica de SolM con su tercer grado, algo bastante usual. A partir de aquí el acorde de si  $\square$  m se utiliza como sexto grado de ReM.<sup>429</sup>

Ilustración 109. Compases 42-47 de *Poema de amor*

<sup>429</sup> Ilustración 108

Los procedimientos descritos son generalmente los utilizados por los compositores de la práctica común, como aquél que se sirve del bien conocido efecto que produce un cambio de modo en un acorde, en este caso, de mayor a menor, para acceder a los grados de la escala que por definición se muestran en dicho modo, con el objetivo de abrir nuevas posibilidades de modulación. El uso de una dominante como acorde común entre dos tonalidades paralelas carece de sofisticación, pero no deja de ser un procedimiento académicamente correcto. Por lo que se refiere a la modulación de Solm a ReM, se muestra más audaz, bien invirtiendo los términos habituales que se enlazan, bien utilizando una tonalidad intermedia, lo que supone una muestra de originalidad.

Otro aspecto interesante es la claridad estructural de la pieza, poco corriente en la obra de la autora, pero comprensible, dado que sus primeras composiciones las llevó a cabo en el marco de las clases que recibía de Hans Mersmann.<sup>430</sup> Cada cambio de tonalidad viene precedido por una modulación en la parte pianística, lo que enmarca la voz a lado y lado del discurso sonoro y la sitúa tonalmente. Hay un ápice de reexposición en los compases 50 con anacrusa a 52, pero la forma se basa en un flujo continuo de ideas con una misma base rítmica, sin apenas desarrollarse.

Es una de las primeras composiciones de Carmela Mackenna y aun así muestra un potencial, que se desplegaría en los años siguientes. Estamos ante una obra perfectamente estructurada, en correspondencia con la letra, en la que se dota de sentido musical la necesidad fisiológica de respirar de la cantante, con un control bastante efectivo de la armonía, una melodía fluida e impredecible, una fuerte coherencia rítmica y una textura que favorece la comprensión del compás. No nos es posible, mediante la presente obra, vislumbrar siquiera el desarrollo posterior que tuvo la carrera de Mackenna, totalmente inmersa en el contexto de las vanguardias europeas de comienzos de siglo, lo que denota su enorme evolución, teniendo en cuenta este punto de partida.

A continuación: Ilustración 110. *Poema de amor*. Partitura completa.

---

<sup>430</sup> Musicólogo y compositor alemán. Entre 1924 y 1933 fue director de la Revista musical *Melos*; fundada en 1920 en Berlín por el compositor y director de orquesta Hermann Scherchen (1891-1966).

# POEMA DE AMOR

C. Mac-Kenna de Cuevas  
Poema de Pablo Neruda

**1** Calme - expressif et sans

gus - tas cuan - do ca - llas por - que/es - tás co - mo/au - sen - te i

me/o - yes des - de le - jos i mi voz no te to - ca

Pa - re - ce que los o - jos se te/hu - bie - ran vo - la - do



13

i pa - re - ce que/un be - so te ce - rra - ra la bo - ca

16

Co - mo

19

to - das las co - sas es - tán lle - nas de mi al - ma e -

22

mer - ges de las co - sas lle - nas del al - ma mf - a

POEMA DE AMOR 2

25

Ma - ri - po - sa de sue - ño

29

te pa - re - ces a mi/al - ma i te pa - re - ces a la pa - la - bra me - lan - co -

33

lí - a Me gus - tas cuan - do ca - llas i/és - tás co - mo dis -

38

tan - te i/és - tás co - mo que - ján - do - te ma - ri - po - sa en a - rru - llo i -

POEMA DE AMOR 3

The image shows a musical score for a piece titled 'POEMA DE AMOR 3'. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system (measures 25-28) features a vocal line starting with a rest, followed by the lyrics 'Ma - ri - po - sa de sue - ño'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 29-32) has the lyrics 'te pa - re - ces a mi/al - ma i te pa - re - ces a la pa - la - bra me - lan - co -'. The piano accompaniment includes a triplet in the right hand. The third system (measures 33-37) has the lyrics 'lí - a Me gus - tas cuan - do ca - llas i/és - tás co - mo dis -'. The piano accompaniment features a triplet in the right hand. The fourth system (measures 38-41) has the lyrics 'tan - te i/és - tás co - mo que - ján - do - te ma - ri - po - sa en a - rru - llo i -'. The piano accompaniment includes a triplet in the right hand. The title 'POEMA DE AMOR 3' is centered at the bottom of the page.

EJEMPLOS MUSICALES

42

me/o - yes des - de le - jos i mi voz no te/al - can - za

45

dé - ja - me que me ca - lle con el si len - cio tu - yo

48

Me gus - tas - cuan - do ca - llas

51

por - que/es - tás co - mo/au - sen - te dis - tan - te/i do - lo - ro - sa co - mo - si/hu - bie - ras

POEMA DE AMOR 4

EJEMPLOS MUSICALES

55

mu - er - to

58

U - na pa - la - bra/en - ton - ces un - na son - ri - sa

61

bas - tan i/es - toy a - le - gre a - le - gre

64

de que no se - a cier - to.

POEMA DE AMOR 5

5.11. Ejemplo N° 9: *Canción de cuna, n°4*Tabla 53. *Canción de cuna, n°4*

Obra	<i>Canción de cuna, n°4</i>
Compositor	Carlos Melo Cruz
Poesía	Eduardo Valenzuela Olivos
Año	1938
Grabaciones disponibles	0 encontrados

*Canción de cuna* es un poema de Eduardo Valenzuela Olivos compuesto de cuatro estrofas de cuatro versos cada una, con ritmo trocaico<sup>431</sup>, con rima consonante entre los versos 1-3 y 2-4 de cada estrofa.

Mientras duermes pequeñito	a
te sonríes picaruelo,	b
y es que sueñas angelito	a
con que juegas en el cielo.	b
De mi vida eres el encanto	c
porque cuando te contemplo me alborozo	d
y te quiero tanto, tanto,	c
porque tu eres tan hermoso	d
Un divino sortilegio,	e
son tus ojos son tus manos,	f
y es cadencia y es arpegio	e
la risita de tus labios.	f'
Duerme, duerme flor bendita	a'
en mis brazos hallas calma	g
Soy tu buena madrecita,	a'
que amarás con toda el alma.	g

<sup>431</sup> Pie compuesto de una sílaba acentuada y otra átona.

5.11.1. *Forma***Tabla 54. Forma de *Canción de cuna, n°4***

Música	Versos	Compases
INTRODUCCIÓN		1-2
A	1-4	3-10
B [b <sub>1</sub> +b <sub>2</sub> ]	5- 12	11-26 [b <sub>1</sub> cc.11-18+b <sub>2</sub> cc.19-26]
A'	13-16	27-34+ CODA (35)

La obra está estructurada en cuatro frases compuestas por cuatro subfrases cada una, con ritmo trocaico, basado en la letra. Cada subfrase consta de dos compases: el primero muestra una sucesión rápida de sonidos y el segundo aparece con una figuración siempre igual de negra y blanca (efecto rítmico de compresión y descompresión).

Fraseología: dos compases de introducción, cuatro frases de ocho compases y un compás de coda, es decir: (2)+(8+8+8+8)+(1).

**Tabla 55. Fraseología de *Canción de cuna, n°4***

Introducción	A	B (b <sub>1</sub> )	B (b <sub>2</sub> )	A'	Coda
(a')'	a-b-b'-a'	c-d-e-f	g-e'-h-f	(a-b-b'-a')'	eco de (a')'

Podemos destacar algunos detalles que denotan la preocupación por establecer una coherencia a lo largo de la obra.

1. En la introducción (cc.1-2)<sup>432</sup> el piano utiliza prácticamente el mismo material que el de los compases 33-34,<sup>433</sup> con diferencias menores, creando, con la utilización de este recurso, una sensación cíclica que otorga unidad a la pieza.

<sup>432</sup> Ilustración 110

<sup>433</sup> Ilustración 111

1] **Lento assai**

Mien - tras duer - mes pe - que - ñi - to

Ilustración 111. Compases 1-4 de *Canción de cuna, n.º4*.

32]

- ci - ta que/a - ma - rás con to - da/el al - ma.

Ilustración 112. Compases 32-35 de *Canción de cuna, n.º4*.

2. En la reexposición de A,<sup>434</sup> utiliza en su acompañamiento pianístico el mismo tema de la introducción pianística,<sup>435</sup> esta vez utilizándolo como soporte armónico para la melodía vocal; lo que otorga una coherencia temática a la obra.

<sup>434</sup> Figura 112

<sup>435</sup> Figura 110

27

Duer-me, duer-me flor ben-di-ta en mis bra-zos ha-llas cal-ma

*pp*

Ilustración 113. Compases 27-30 de *Canción de cuna, n.º 4*.

3. Por lo que respecta a la sección B(b<sub>2</sub>), es interesante que la mitad del material sea nuevo, lo que no es óbice para su identificación como variante de la primera B, especialmente por tener exactamente la misma terminación (h).<sup>436</sup>

17

por-que tife-es tan her-mo-so Un di-vi-no sor-ti-le-gio son tus o-jos son tus

*P* *pp* *P*

*ten.* *ten.* *ten.*

22

ma-nos y es ca-den-cia y es ar-pe-gio la ri-si-ta de tus la-bios

Ilustración 114. Compases 17-26 de *Canción de cuna, n.º 4*.

<sup>436</sup> Ver partitura completa anexada.



5.11.2. *Melodía*

El aspecto rítmico de la melodía es simple, con combinaciones elementales basadas en el ritmo natural de las palabras. Por lo que respecta a la interválica, suele utilizar grados conjuntos o pequeños saltos, con algunos saltos mayores de quinta o sexta que, no obstante, son fáciles de ejecutar en la voz, al tratarse de grados naturales de la escala. Sin embargo, los saltos de los compases 7, 15 y 31 (que son de segunda aumentada) representan una mayor dificultad a la hora de la ejecución (el último, enarmonizado erróneamente).

Illustración 115. Compases 5-8 de *Canción de cuna, n.º 4*

Illustración 116. Compases 13-16 de *Canción de cuna, n.º 4*

27] *ten.*  
 Duer-me, duer-me flor ben-di-ta en mis bra-zos ha-llas cal-ma Soy tu bue-na ma-dre *ten.*  
*pp* *ten.*

Ilustración 117. Compases 27-30 de *Canción de cuna, n°4*

El uso de grados alterados enriquece la línea melódica (sexto grado menor, bordadura en el c.19 y séptimo grado menor en el c.21).

17] *ten.*  
 por-que tú/e-es tan her-mo-so Un di-vi-no sor-ti-le-gio son tus o-jos son tus *ten.*  
*p* *pp* *p* *ten.*

Ilustración 118. Compases 17-20 de *Canción de cuna, n°4*

Por regla general la melodía se mueve dentro de los grados de la escala de Sol  $\flat$  M, pero utilizando algunos grados pertenecientes a la escala paralela (Sol  $\flat$  m), para dar cierta variedad y color al discurso, haciendo uso del intercambio modal.

Uno de los aspectos más interesantes de la melodía es que, dentro de su estrecho ámbito, que va del re  $\flat$  3 al mi  $\flat$  4, utiliza la altura para encuadrar cada frase, haciendo que cada subfrase final dentro de cada frase acabe con la tónica (compases 10, 18, 26 y 34), y cada subfrase acaba de manera diferente, lo que otorga una cierta variedad al discurso

**Tabla 56. Rango melódico de *Canción de cuna*, n°4**

Frase	Melodía
A	sol ♭ 3-si ♭ 3-re ♭ 3-sol ♭ 3
B	b <sub>1</sub> [re ♭ 4-sol ♭ 3-re ♭ 3-sol ♭ 3] + b <sub>2</sub> [sol ♭ 3-re ♭ 3-si ♭ 3-sol ♭ 3]
A'	sol ♭ 3-si ♭ 3-re ♭ 3-sol ♭ 3

También podemos apreciar la reutilización de los materiales melódicos, de forma que se establecen ciertos juegos de simetría. En la primera frase (A) las cuatro subfrases muestran un perfil melódico singular: a-b-b'-a', exactamente el mismo que se utiliza a mayor escala (A-B(b<sub>1</sub>+b<sub>2</sub>)-A'). La frase B(b<sub>1</sub>) consta del siguiente material: c-d-e-f (con un final parecido a d). La frase B (b<sub>2</sub>) : g (que nos recuerda vagamente a a')-e'-h (con su perfil parecido a c, ascendiendo de re ♭ 3 a mi ♭ 4)-f. Por último, la frase A' consta del mismo material que A, pero con un nuevo material en el acompañamiento por parte del piano.

**Tabla 57. Material melódico en *Canción de cuna*, n°4**

Introducción	A	B (b <sub>1</sub> )	B (b <sub>2</sub> )	A'	Coda
(a')'	a-b-b'-a'	c-d-e-f	g-e'-h-f	(a-b-b'-a')'	eco de (a')'

### 5.11.3. Armonía

La armonía utilizada en esta pieza es elemental, que se basa principalmente en los acordes de tónica y dominante con séptima. Pero contiene ciertos procedimientos que aportan variedad como son: apoyaturas (primera corchea de la mano derecha, c.1; mano derecha del c.2, etc.), notas de paso (cuarta corchea del compás 1).<sup>437</sup>

<sup>437</sup> Ilustración 118

1 **Lento assai**

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The middle staff is a piano line with a treble clef, and the bottom staff is a bass line with a bass clef. The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Lento assai'. The piano line includes dynamic markings 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). A blue horizontal line is drawn across the piano line, starting from the first measure and extending to the end of the second measure.

Ilustración 119. Compases 1-2 *Canción de cuna, n°4*

También apreciamos V6/4 de amplificación (c.6, mano izquierda), acordes con séptima y novena menor (c.7, 9), sextas añadidas (c.12, el mi b ) y el uso del intercambio modal (cuarto grado menor, c.15).

Ilustración 120. Compases 5-16 de *Canción de cuna, nº4*

Cabe destacar el uso estructural del ritmo armónico de que hace gala el autor. A pesar de la gran simplicidad del uso constante de los acordes de dominante y tónica, cada uno de ellos dura un compás completo, así como el cuarto grado menor cuando aparece, con tres excepciones notables, una por cada final de frase, en los compases 10, 18 y 26.<sup>438</sup> El c.34, sin embargo, expone el acorde final de tónica.

Por lo que respecta a la ubicación del acorde de subdominante menor (cc 15 y 21), aparece tan solo en dos ocasiones, en la letra e y e' (cc. 15 y 21), lo que refuerza la idea

<sup>438</sup> Ver partitura general anexada.

de semejanza entre las dos frases que hemos denominado B. Téngase en cuenta también que estas frases constituyen la parte más activa de la música, con un mayor uso de todo el registro vocal, ritmos más acelerados y cambiantes y contrastes dinámicos, un dinamismo al que la inclusión del cuarto grado menor contribuye.

#### 5.11.4. *Ritmo*

El aspecto rítmico de esta pieza destaca por su simplicidad. Se hace uso de una misma idea temática (seis corcheas, negra, blanca) a lo largo de toda la pieza, con un total de diecisiete iteraciones. Sin embargo, hay pequeños cambios que enriquecen el discurso, algunos de ellos supeditados a la letra y otros específicamente musicales (éstos últimos denotan una voluntad artística, debido precisamente a su falta de utilidad práctica). Nos referimos al intercambio rítmico con respecto de la idea rítmica temática en la mano derecha en el c.2, la inclusión del ritmo de corchea con puntillo y semicorchea (que aparece en dos ubicaciones métricas: o bien en el primer tiempo del compás, o bien en el tercero) y los cambios correspondientes a la letra, en los compases 11 y 13, a los que hay que sumar un efecto de eco al final de la pieza, en el c.35.<sup>439</sup>

#### 5.11.5. *Agógica*

El *tempo* general de la pieza es *Lento assai*. Todo fluye hasta el compás 10, en el que existe un *rall.* estructural, que indica el final de la primera frase. Seguidamente, vuelve el tempo principal, que se ve alterado en el c.15 con la indicación de “expresivo” en el piano, que define una voluntad de que ocurra algo especial, sin definir qué exactamente, lo que deja en manos del intérprete la decisión de la realización de los cambios como el *touché*, dinámica, *tempo*, etc.

Un cambio más preciso es el que indica hacia el final del mismo compás, en que podemos apreciar la aparición de un *tenuto*, en referencia a la suspensión momentánea del tempo, indicación que casa perfectamente con la indicación anterior (expresivo); así como con la coherencia con la letra que en ese momento dice “te quiero tanto tanto”, dando énfasis a la manifestación explícita de afecto.

---

<sup>439</sup> Ibid.

La siguiente modificación agógica se produce en el c.21, que corresponde a la letra e' de la forma musical, la misma letra que la modificación anterior, en el mismo punto, con la misma armonía.<sup>440</sup> Una tercera indicación de *tenuto* la encontramos en el c.23, como mera imitación de la anterior y como forma de remarcar el punto culminante de la frase B(b<sub>2</sub>). La siguiente indicación de *tenuto* no aparece hasta el c.31, esta vez sin plena justificación, aunque puede entenderse como una incipiente perturbación del *tempo*, que cada vez se verá más afectado, con un *rallentando* y una indicación de “Perdiéndose”, que afecta tanto a la agógica como a la dinámica.

La canción resulta una composición efectiva que describe, mediante elementos sencillos, el suave movimiento de una cuna al mecerse. En una primera impresión, podemos pensar que nos encontramos ante una obra sin interés, elemental por la repetición de muchos de sus elementos. Sin embargo, una mayor atención a los detalles nos dan un cuadro más objetivo del valor intrínseco de la misma. Se trata sin duda alguna de una obra menor (en el entendido de que no representa ninguna búsqueda musical en cuanto a lenguaje propio o extensión y desarrollo de corrientes de vanguardias) pero que dada su naturaleza simple y sin artificios es capaz de penetrar en un segmento masivo de la población, debido a su al hecho de no necesitar la vía racional para su comprensión, bastando con liberar la emoción como camino para su penetración.

Los elementos y procedimientos utilizados, responden al trabajo de un músico con formación académica que decanta su interés en la vía más popular como camino de expresión. Entre las cualidades de la obra podemos mencionar, la buena correspondencia prosódica entre la letra y la música, con una estructura extraída directamente del poema, métrica ternaria y ritmo repetitivo que describen el vaivén de una cuna, melodía tonal enriquecida y pensada estructuralmente, reutilización de materiales, armonía basada en dos acordes que ilustran de nuevo el mecerse de la cuna, uso estructural del ritmo armónico y control de la agógica y de la dinámica (que se basa fundamentalmente en un rango que va desde un *pp* a *p* debido , evidentemente, a la naturaleza de la pieza y su cometido).

A continuación: Ilustración 121. *Canción de cuna, n°4*. Partitura completa.

---

<sup>440</sup> Lo que constituye una correspondencia perfecta.

**CANCIÓN DE CUNA**M: Carlos Melo Cruz  
L: E. Valenzuela Olivos

1 **Lento assai**

Mien - tras duer - mes pe - que - ñi - to

5 te son - ri - es pi - ca - rue - lo y/es que sue - ñas an - ge - li - to

9 con que jue - gas en el cie - lo De mi vi - da/e - res el en - can - to  
*a tempo*

13 por - que cuan - do te con - tem - plo me/al - bo - ro - zo y te que - ro tan - to tan - to  
*ten. ten. espressivo*

*p pp p*

*rall.*



17 por-que tú'e-es tan her- mo - so Un di - vi - no sor - ti - le - gio son tus o - jos son tus *ten.*

22 ma - nos y/es ca - den - cia y/es ar - pe - gio la ri - si - ta de tus la - bios *ten.*

27 Duer-me, duer-me flor ben - di - ta en mis bra-zos ha-llas cal - ma Soy tu bue - na ma-dre *ten.*

32 - ci - ta que/a - ma - rás con to - da/el al - ma *ppp*

*P* *rall.* *pp* *Perdiéndose* *ppp*

CANCIÓN DE CUNA 2

5.12. Ejemplo N°10: *Suavidades*Tabla 58. *Suavidades*

Obra	<i>Suavidades</i> Op.13 N°2
Compositor	Alfonso Letelier
Poesía	Gabriela Mistral
Año	1939
Grabaciones disponibles	1 en formato analógico

*Suavidades* es un poema de Gabriela Mistral publicado en el capítulo I (Canciones de cuna) de su libro "Ternura". El poema está formado por dos estrofas de cuatro versos octosílabos y heptasílabos, cada una con rima consonante en a y b y asonante en b' y a'. El compositor hace una adaptación cambiando algunas palabras, y con esto asegura que la prosodia sea impecable, ya que es este un de los aspectos más importantes en el trabajo de Letelier. Como señala el compositor Gustavo Becerra,

Acostumbrado al canto, Letelier es un celoso guardador de las leyes prosódicas, que aplica con gusto singular eligiendo óptimas tesituras para sus vocales acentuadas, además de compensaciones de duración o vocalización para los mismos cuando viene al caso.<sup>441</sup>

---

<sup>441</sup> Becerra, Gustavo, El estilo de los Vitrales de la Anunciación de Alfonso Letelier, *Revista Musical Chilena*, 1958, Vol. 12 N° 57, pp. 5-22.

<b>Original</b>	<b>Adaptación de Letelier</b>
Cuando yo te estoy cantando	a Cuando yo te estoy cantando,
en la Tierra acaba el mal	b en la Tierra acaba el mal
todo es dulce por tus sienas	c todo es dulce cual tus sienas
la barranca, el espinar	b' la barranca, el espinar.
Cuando yo te estoy cantando	a Cuando yo te estoy cantando,
se me acaba la crueldad	b se me borra la crueldad
suaves son, como tus párpados	a' suaves son, como tus párpados,
¡la leona y el chacal!	b' ¡el león con el chacal!

### 5.12.1. Forma

Ocho arcos de fraseo vocal, uno por cada verso, sin repeticiones. Los fraseos se combinan de dos en dos para formar frases con sentido completo, como la letra del poema. Además, el diseño melódico se corresponde perfectamente con la entonación de las oraciones (primera estrofa: versos 1 y 3 agudos y versos 2 y 4 graves; segunda estrofa: versos 5 y 7 graves y versos 6 y 8 agudos, en correspondencia con los signos de exclamación). Existe, por tanto, una contraposición entre la primera estrofa y la segunda, en cuanto a su diseño melódico. No hay grandes cambios de ritmo, dinámica, textura ni armonía. Es una pieza unitaria. El piano tiene, además, un papel importante, tanto en su introducción, como en su interludio y final.

### 5.12.2. Introducción<sup>442</sup>

Dos compases de introducción a cargo del piano cuyo diseño corresponde al balanceo de la cuna, constituyéndose en un *quasi ostinato*. La sonoridad es la propia de la escala pentatónica, es decir, sin disonancias de semitono. El tempo “Lento”, la dinámica *piano*, el registro central, la ligadura y la indicación de carácter en el segundo compás: “Dulce”; todo ello contribuye a crear un clima de placidez y ternura.

---

<sup>442</sup> Ilustración 121

1 **Lento**

*Dulce* Cuan - do yo te/es - toy can -

Ilustración 122. Compases 1-3 de *Suavidades*.

### 5.12.3. Frase 1

Destacable en primer lugar el respeto escrupuloso por el acento natural de las palabras mediante su ubicación métrica. Ritmos vocales sencillos sobre fondo pianístico estable. El piano refuerza la entrada de la voz con el fa natural en el compás 2, facilitando así la afinación. Construcción de superposición de cuartas sobre la base de una quinta justa, en los tiempos impares (mi b si b + mi b la b re b).<sup>443</sup> En el diseño vocal se aprecia que la nota más grave (fa), la más aguda (mi b) y la nota sobre el tiempo fuerte y también nota final (si b), forman precisamente el mismo acorde de cuartas que el del piano, desplazado un tono arriba (fa si b mi b).<sup>444</sup> En los tres primeros compases no aparece la nota do, por lo que no se puede acabar de definir la tonalidad o modo utilizado (mi b m o mi b dórico). En el c.4 hay un desplazamiento cromático de tres de las voces del acompañamiento, quedando la cuarta a la misma altura, enarmonizada;<sup>445</sup> la voz acaba su fraseo independientemente del cambio de sonoridad (polimodalidad o politonalidad). En este compás 4 el bajo cambia, abriendo un mayor espectro sonoro (mi si y sol re como bajos que, sumados, ofrecen un acorde de SolM con sexta añadida). El mi# es una bordadura del fa# y las notas agudas son una enarmonización (sol b re b ahora como fa# do#), con lo que estamos ante dos bloques sonoros, uno que no cambia (canto vocal y voz aguda del piano) y otro que se desplaza (tres voces inferiores del

<sup>443</sup> Ilustración 122 (marca roja)

<sup>444</sup> Ibid.(marca verde)

<sup>445</sup> Ibid.



pensar en una concepción horizontal de la música, en la que el bajo se mueve por grados conjuntos (mi re do), con un acorde de paso entre el re y el do. En el cambio al acorde de Mi  $\flat$  m pasamos de nuevo a la región de los bemoles. Hasta aquí ha habido dos cambios: de bemoles a sostenidos (primer tiempo del c.4) y de sostenidos a bemoles (tercer tiempo del c.6).

Ilustración 124. Compases 4-6 de *Suavidades*

#### 5.12.5. Frase 3

Se aprecia falta de la ligadura de expresión en cc.7-9 (posiblemente error de escritura). Ritmo vocal similar al del primer fraseo. Ubicación métrica de los acentos sobre la parte semifuerte del compás (DULce, SIEnes). Vuelve a cambiar de bemoles a sostenidos, pero no le preocupa demasiado la escritura, sino su sonoridad, como se puede apreciar en el c.8, en el que vuelve a establecer la misma progresión armónica que al inicio del c.6, pero ahora con el acorde de Do#M ejerciendo la función de dominante, al que sigue su respectiva tónica, escrita de manera enarmonizada como Sol  $\flat$  M. Mientras el piano está escrito con sostenidos en el segundo tiempo del c.8, la voz tiene el mi  $\flat$ , y hasta el piano tiene un fa  $\natural$  que destruye la concepción armónica del acorde. En este mismo compás, a renglón seguido, tras el enlace de V-I sobre Sol  $\flat$  M aparece un enlace de V-I sobre SolM. De nuevo, se trata de un desplazamiento (ya vimos uno en el c.4). El c.9 muestra de nuevo la utilización de una escala pentatónica, como al inicio de la pieza, aunque ahora en otra disposición. Primera indicación dinámica, aparecida en el piano por duplicado, mediante indicación textual y reguladores.<sup>449</sup>

<sup>449</sup> Ilustración 124

Ilustración 125. Compases 7-9 de *Suavidades*

## 5.12.6. Frase 4

Fraseo melódico contenido en una quinta justa, margen estrecho que pretende remarcar la sensación de final de estrofa. Ritmo simple, parejo al fraseo anterior, que ya era similar al inicial. Una vez más, apoya la acentuación de las palabras sobre el tercer tiempo del compás. El piano contiene un detalle interesante: una anticipación del  $la \flat$  en el  $sol \sharp$  de la mano derecha, que bien podría haberlo escrito como  $la \flat$ . De nuevo, el piano apoya la entrada de la línea vocal (mi), para luego divergir (voz mi-fa-sol, piano mi-re-do).<sup>450</sup> Hasta ahora, la única vez que el piano no ha efectuado un contracanto ha sido en el fraseo 1. De hecho, esto solo ocurrirá una vez más: en el final (fraseo 8). Inicio y final sosegados, sin diálogo entre los instrumentos, con la voz como protagonista indiscutible.<sup>451</sup>

Ilustración 126. Compases 9-11 de *Suavidades*

<sup>450</sup> Ilustración 125

<sup>451</sup> “La voz femenina es la protagonista principal de obras como las Canciones de cuna” en Luis Merino Montero, *Alfonso Letelier Llona*, Editorial, *Revista Musical Chilena*, 1998, Vol.35 N° 155/156, pp.7-9.

En el final de este fraseo, el piano vuelve a mostrar una progresión que ya nos es conocida: tres acordes encadenados descendentemente. Este efecto de descenso y relajación es el mismo que el que aparece en los compases 5-6 (acordes descendentes desde *Mim* hasta el acorde de cuartas sobre *do* y salto descendente), y 7-9 (*Mi*  $\flat$  *m* *ReM* *Do#M* como dominante y salto a su respectiva tónica, y después el desplazamiento y un nuevo enlace de V-I sobre *SolM*). En esta ocasión se trata de un salto descendente desde *ReM* hasta *FaM* con sexta añadida, *Mim* y *ReM*. Es como si el compositor quisiera subrayar cada final de fraseo con su respectiva distensión, tanto por el registro como por la claridad constructiva del acorde sobre el que descansa.<sup>452</sup>

Tabla 59. Fraseo de *Suavidades*

<b>Fraseo 1</b>	<i>Mi</i> $\flat$ <i>m</i> <sub>7</sub>
<b>Fraseo 2</b>	Acorde pentatónico o de quintas superpuestas <i>sol re</i> y <i>do- sol-re</i>
<b>Fraseo 3</b>	<i>ReM</i> con apoyatura de novena

The musical score for measures 10-12 of 'Suavidades' consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics 'la ba - rran - ca/el es - pi - nar' and dynamic markings *pp* and *p*. The middle staff is the piano accompaniment in the treble clef, and the bottom staff is the piano accompaniment in the bass clef. Chords are labeled as *Rem*, *FaM6*, *Mim*, and *ReM*. A blue box highlights the final measure of the piano accompaniment, which is marked *p* and *pi*.

Ilustración 127. Compases 10-12 de *Suavidades*

<sup>452</sup> Ilustración 126



## 5.12.7. Frase 5

En la anacrusa del c.12 y los dos primeros tiempos de dicho compás, se produce una transición hacia el registro central del piano, mediante la desaparición del bajo. El piano tiene un nuevo diseño, deja de balancearse y tan solo va marcando la pulsación.<sup>453</sup> Una vez más, la voz se apoya sobre los tiempos semifuertes del compás. Su ritmo vuelve a ser algo más variado. Aparece un salto muy pronunciado de sexta menor descendente, el mismo que en el c.6, curiosamente con la misma función de buscar un registro más bien grave (cabe recordar que a partir de este fraseo el diseño melódico general se invierte con respecto de la primera estrofa).<sup>454</sup>

Mientras tanto, el piano expresa un contracanto construido con un ritmo prácticamente idéntico al de la voz.<sup>455</sup> Armónicamente, el piano comienza su acompañamiento con un acorde semidisminuido en tercera inversión (re fa la b do con el do abajo), que no cambia hasta el tercer tiempo del c.14, en el que se muestra un acorde construido sobre una escala pentatónica (sol la si re mi), que mantiene la disonancia de segunda en el bajo, característica de este fraseo 5.<sup>456</sup> La mano derecha del pianista, sin embargo, construye un descenso diatónico (mi re do# si), que tonaliza el acorde siguiente, de ReM (con cierta ambigüedad con Sim).<sup>457</sup> Detalle rítmico: es digno de mención el hecho de que a partir del c.13 surge un motivo propulsivo de perfil característico: tres corcheas y una cuarta nota más larga (como el motivo de la Quinta de Beethoven), motivo que ya asomó en el c.6 (voz) y en el c.10 (piano) y que ahora reaparece en el piano (cc.13, 14, 15, 16, 17, 19, 21, 22 y 26, más un encadenamiento en los compases 5-6). En los casos en que hay cuatro corcheas, la primera no se cuenta, por pertenecer a la sonoridad anterior. También reaparece en la voz (cc.14 y 24-25). Es decir, que hay un motivo rítmico cohesionador subyacente a lo largo de todo el *Lied*.<sup>458</sup>

---

<sup>453</sup> Ilustración 127

<sup>454</sup> Ibid. (marca roja)

<sup>455</sup> Ibid. (marca verde)

<sup>456</sup> Ibid. (marca lila)

<sup>457</sup> Ibid. (marca naranja)

<sup>458</sup> Ver partitura general anexada.

Ilustración 128. Compases 12-15 de *Suavidades*

### 5.12.8. Frase 6

El fraseo 6, al igual que el fraseo 3, carece de ligadura de expresión (c.16-18). Como anteriormente, se aprecia la acentuación vocal sobre el tercer tiempo del compás. El ritmo de la parte vocal es semejante al de los cc.5-6, con su síncopa diferencial. En el c.15 aparece un motivo melódico-rítmico, que conocíamos por su perfil rítmico, pero al que se le añade ahora un tetracordio melódico descendente (mi-re-do#-si).

Este motivo configura una secuencia con las repeticiones que aparecen en los compases siguientes (16 y 17) y vuelve a aparecer en el c.19 y, como motivo final, en el compás 27. Armónicamente es interesante el acorde del tercer tiempo del c.16, pues está configurado a partir de la superposición de un giro hacia los bemoles (si  $\flat$  y la  $\flat$ , más el fa  $\natural$ ) por parte de las tres voces superiores (canto y piano), al que se llega por desplazamiento cromático, y el mantenimiento de las tres voces inferiores (la $\natural$ , si  $\natural$  y re), que dan como resultado un acorde en espejo, cuya mitad superior es el resultado del reflejo de la mitad inferior (desde el re, baja una tercera menor y luego una segunda mayor; desde el fa becuadro, sube una tercera menor y luego una segunda mayor). En el c.17 la armonía cambia, hacia un acorde de Fa#M con novena y undécima o, simplemente, un acorde que, en la armonía funcional, suele aparecer como de cuarto sobre quinto (IV sobre V), muy utilizado actualmente en la música popular (pop-rock). Sin embargo, como sabemos, lo usa como recurso meramente colorístico, cuyas posibilidades tímbricas se ven potenciadas en la versión orquestal. Cabe destacar también el final vocal de tres grados descendentes (*la crueldad*), efecto ya comentado,

del que podemos encontrar varios ejemplos en los finales de fraseo pianísticos (como por ejemplo en el c.11).<sup>459</sup>

Ilustración 129. Compases 16-19 de *Suavidades*

#### 5.12.9. Frase 7

La voz dibuja una interválica muy similar a la del fraseo 1. Incluso el carácter ha de ser el mismo que el del inicio, como indica el autor: “como al principio”. Las cinco notas seguidas están exactamente a la misma altura, con la única diferencia de su escritura, enarmonizada. El final vocal es diferente del fraseo 1, pero dibuja una sucesión de cuartas que eran precisamente las notas principales de ese fraseo 1 (mi b si b fa). El compositor reutiliza los materiales. En el c.19 también es interesante comentar el hecho de que el piano se una a la voz en unísono y a partir de ahí establezca un movimiento contrario, efecto ya aparecido en el c.10 (además del apoyo del c.2 y del c.16). En este sentido, es interesante ver el fraseo 8, en el que el piano anticipa, con su nota más aguda, la nota final de la voz. En el c.20 aparece un acorde con sonoridad de acorde semidisminuido, aunque con la quinta enarmonizada (do mi b “sol b ” si b ) y sobre un bajo a distancia de quinta (fa). Esta es la segunda vez que vemos el uso de un acorde semidisminuido (el otro está en el c.12 y ss.).<sup>460</sup>

<sup>459</sup> Ilustración 128

<sup>460</sup> Ilustración 129

The image shows a musical score for the piece 'Suavidades'. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 16 to 19, and the second system covers measures 20 to 21. The score is written for voice and piano.

**System 1 (Measures 16-19):**

- Measure 16:** Starts with a piano (*p*) dynamic. The vocal line begins with the lyrics "se me bo - rra".
- Measure 17:** The vocal line continues with "la cruel - dad". The piano accompaniment is marked *menos f*.
- Measure 18:** The vocal line continues with "Sua - ves". The piano accompaniment continues.
- Measure 19:** The vocal line continues with "son co - mo tus". The piano accompaniment continues. A blue box highlights the vocal line in this measure.

**System 2 (Measures 20-21):**

- Measure 20:** The vocal line continues with "pár - pa - dos.". A blue box highlights the vocal line in this measure. The piano accompaniment is marked *dim.*
- Measure 21:** The vocal line continues with "pár - pa - dos.". The piano accompaniment continues. A blue box highlights the piano accompaniment in this measure, with the text "acorde semidism." written below it.

Ilustración 130. Compases 16-20 de *Suavidades*

#### 5.12.10. Interludio (Piano solo)

Consiste en una transición hacia el diseño de balanceo inicial, diseño que constituirá una especie de reexposición ambiental o entorno familiar. Es interesante la superposición de elementos contrastantes: el acorde semidisminuido sobre un bajo a una quinta inferior (quinta justa Vs. acorde semidisminuido), sostenidos y bemoles conviviendo, ritmos variados en la mano derecha y *perpetuum mobile* en la izquierda. La transición se realiza por medio de un descenso cromático del bajo (fa mi mi  $\flat$ ), un efecto ampliamente comentado.<sup>461</sup>

<sup>461</sup> Ilustración 130

20 |  
 pár - pa - dos. *pp* El león  
*dim.* *pp*

Ilustración 131. Compases 20-24 de *Suavidades*

## 5.12.11. Frase 8

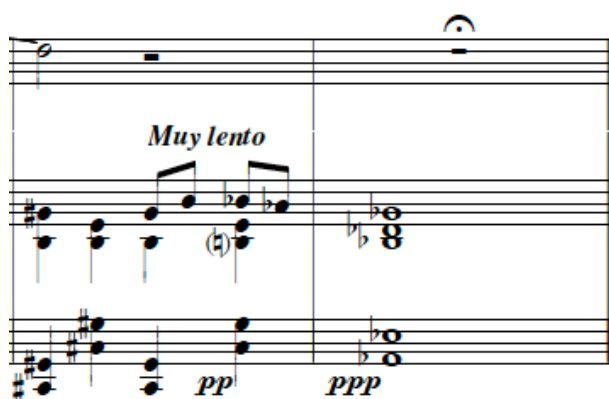
En el último descenso en bloque en el c.25, cada una de las cuatro voces del piano baja un tono con respecto al último acorde del c.24 (mi  $\flat$  si  $\flat$  re  $\flat$  sol  $\flat$  / do# sol# si  $\flat$  mi  $\flat$ ). El piano deja de dialogar con la voz y pasa a ser solamente un acompañamiento. Por su parte, la voz tiene un ascenso, que no deja de ser curioso como final, aunque comprensible dado el texto exclamativo (que no se puede apreciar en la partitura). Aquí hace aparición, por última vez en la voz, el motivo de tres corcheas y valor largo. La escritura del re  $\flat$  final responde a un pensamiento horizontal, ya que el piano tiene en cambio un do#. Es una escritura eminentemente pragmática.<sup>462</sup>

23 |  
*pp* El león con el cha - cal. *rall.* *Muy lento*  
*pp* *ppp*

Ilustración 132. Compases 23-27 de *Suavidades*.<sup>462</sup> Ilustración 131

5.12.12. *Postludio (piano solo)*

Piano solo y la última aparición del motivo beethoveniano (tres corcheas y valor largo), con un final cada vez más suave (*pp* ----- *ppp*) y “Muy lento”, con ligadura incluida y un curioso calderón en la voz, no correspondido por el piano. El piano muestra un acorde final en valores de redonda, lo que da pie a entender que se contemplaba la posibilidad de que aquí el pianista alargue la duración del acorde final, con tal de terminar la pieza con una sonoridad de pianississimo (*ppp*), libertad que no permite en el c.12, con la indicación de “Tiempo”, equivalente al “a tempo”.

Ilustración 133. Final de *Suavidades*.

Canción de elaborada simpleza, llena de matices y colores. Juega con la politonalidad para crear los ambientes sonoros necesarios que se convierten en el medio para la expresión del contenido intrínseco de la poesía de Gabriela Mistral. Rítmicamente establece una clara relación con el motivo tradicional de una canción de cuna.

*A continuación: Ilustración 134. Suavidades. Partitura completa.*

# SUAVIDADES

Canción de cuna

Alfonso Letelier  
Letra de Gabriela Mistral

**1** **Lento**

*Dulce* Cuan - do yo te/es - toy can -

**4** tan - do en la tie - rra a - ca - ba/el mal

**7** to - do/es dul - ce *cresc.* cual tus sie - nes

**9** *dim.* *pp* la ba - rran - ca/el es - pi - nar

EJEMPLOS MUSICALES

12

*pp* Cuan - do - yo te/es - toy can - tan - do

*P* *pp* *mf*

16

*P* se me bo - rra - la cruel - dad - Sua - ves son co - mo tus

*menos f* *muy suave* *como al principio* *apenas cresc.*

20

pár - pa - dos. *pp* El león

*dim.* *pp*

24

con el cha - cal. *Muy lento*

*rall.* *pp* *ppp*

SUAVIDADES 2



5.13. Ejemplo N°11: *Al alba venid, buen amigo*Tabla 60. *Al alba venid, buen amigo*

Obra	<i>Al alba venid, buen amigo</i> Op.24; n.1 (del ciclo Canciones antiguas)
Compositor	Alfonso Letelier
Prosa poética	Anónimo español (Siglo de Oro)
Año	1949
Grabaciones disponibles	0 encontradas

*Al Alba venid buen amigo* es poesía anónima española.<sup>463</sup> El texto consta de cinco pares de versos, con numerosas interconexiones internas. Tiene forma de villancico con versos fluctuantes: hexasílabos (verso 2), heptasílabos (versos 8 y 10) y eneasílabos (4, 6, 7 y 8) con rima asonante entre los versos 3, 4, 5, 6 y 7, 8.

Al alba venid, buen amigo,	a
al alba venid	b
Amigo el que yo más quería,	c
venid al alba del día	c
Amigo el que yo más amaba,	d
venid a la luz del alba	d
Venid a la luz del día,	c
non traigáis compañía	c
Venid a la luz del alba,	d
non traigáis gran compañía	e

<sup>463</sup> Aguilar, María del Rosario, *Antología de poesía de los siglos de oro*, Ed. Grupo Norma, Bogotá, 2007, p. 22.

5.13.1. *Forma*

Una utilización convencional del poema nos llevaría a pensar que la música podría establecer un paralelismo con el mismo y conformarse a partir de una estructuración en cinco frases. Sin embargo, el compositor rompe dicho esquema a partir de la cuarta frase, al incluir un interludio pianístico entre el séptimo verso y el octavo (cc. 29-32), con el propósito de remarcar la nueva información que nos proporciona este último y resumir pianísticamente el anhelo de la muchacha expresado en los siete versos anteriores. Este mismo recurso lo utiliza el autor en los dos últimos versos, si bien esta vez con un interludio más breve (cc.40-43).

La estructura que realiza el compositor, está basada más en el contenido del poema que en su forma, lo que da lugar a dos partes claramente diferenciadas: Tres frases seguidas y dos frases con interludio pianístico. Musicalmente, no obstante, realiza un viaje de ida y vuelta con eje central en el pasaje en *forte* del interludio pianístico, seguido posteriormente de un retorno al tema inicial, esta vez variado, indicado por “Tiempo I”. Es decir, que, si bien la fraseología responde a una estructuración en cinco partes, agrupadas a su vez en tres más dos, el contenido musical estructura la pieza en una especie de ABA’, donde la B está integrada por los versos 5 a 8, idea corroborada por la estructuración rítmica de las diferentes secciones. Sin embargo, esta estructura es estimativa ya que no responde al canon típico de la forma canción.

**Tabla 61. Forma de *Al alba venid, buen amigo***

Música	Versos
A	1-4
B	5-8
A’	9-10

5.13.2. *Primera frase*

En lo que respecta a la melodía podemos apreciar una forma ascendente-descendente en la línea, caracterizada por el uso de los grados conjuntos, en registro agudo, y con un ritmo basado en la pulsación, con finales de verso en valores largos y armónicamente anclada en la nota do, tanto como punto de partida como final de frase, aparentemente

proveniente de la escala de Fam, con uso de grados ascendentes y descendentes, aunque la atracción del do es tan clara, que nos hace pensar en esta nota como tono principal, con lo que podemos valorar la idea de un Do mixolidio en el primer verso y un Do frigio o locrio en el segundo. También cabría la posibilidad de que la primera semifrase estuviera construida en base a un Re eólico, dado su reposo en dicha nota. Hasta este punto no existe claridad respecto del sentido armónico de este inicio. Sin embargo, puesto que los textos del ciclo al que pertenece esta primera canción están escritos en los siglos XV y XVI, se hace evidente la referencia modal que utiliza el autor para arcaizar la música.

Ilustración 135. Primera frase de *Al alba venid, buen amigo*

Respecto al piano podemos observar como proporciona el sustento armónico, complementa los ritmos de la melodía y establece un interesante contrapunto por movimiento invertido con respecto a la voz (do-si  $\flat$  -do-re-mi de la voz con respecto a fa-mi-re-do-re del piano).<sup>464</sup>

Aquí surge por primera vez lo que va a ser una constante en esta pieza: el intervalo de cuarta descendente (bajos del piano de los compases 2 a 5, negras de los compases 3 y 4 del piano, segundo verso de la voz, escala descendente del piano en dos bloques de cuarta re  $\flat$  -la  $\flat$  y la  $\flat$  -mi  $\flat$  al final de la frase).<sup>465</sup>

<sup>464</sup> Ilustración 135 (marca azul)

<sup>465</sup> Ibid. (marca roja)

1 **Poco Lento**

*p* Al al - ba ve - nid buen a - mi - go al

*p*

6 al - ba ve - nid

Ilustración 136. Compases 1-9 de *Al alba venid, buen amigo*

Armónicamente comienza con acordes extraídos de la escala de Si  $\flat$  M y luego establece una relación entre el Do mixolidio de la voz y su equivalente en el piano: el Si  $\flat$  lidio (misma escala, diferente nota principal), en el compás 4. Después, en el compás 5, un largo acorde de Si  $\flat$  M como punto de reposo. Inmediatamente después, cuatro compases en Si  $\flat$  m como contraste. En el compás 10 aparece un acorde que viene a sintetizar la lucha entre los diferentes modos, con la tercera mayor y la sexta menor añadida, es decir, un acorde mayor y menor simultáneamente, especie de síntesis de los compases 5 y 7.<sup>466</sup>

<sup>466</sup> Ilustración 136

1] **Poco Lento**

*p* Al al - ba ve - nid buen a - mi - go al

*p*

Si b M

6]

al - ba ve - nid A -

*pp*

Si b m

Ilustración 137. Compases 1-10 de *Al alba venid, buen amigo*5.13.3. *Segunda frase*<sup>467</sup>

Melodía ondulada vocal está posicionada en el registro agudo, con especial énfasis en la palabra “quería” (la nota más aguda de esta frase (mi) coincide con la acentuación de la palabra),<sup>468</sup> ámbito ampliado y expansión interválica con saltos de cuarta justa en la primera parte de la frase y reducción de ámbito e interválica en la segunda parte,<sup>469</sup> tendiendo hacia los grados conjuntos; ritmo basado en el de la primera frase, adaptado al texto, con valores progresivamente más largos conforme avanza la frase. Armónicamente, seis bemoles nos transportan a una sonoridad tonal / modal, expectativa truncada por el acorde de cuartas del piano en el compás 12, sin alteraciones;<sup>470</sup> aquí la voz teje un contrapunto en movimiento contrario respecto a la mano derecha del pianista.<sup>471</sup>

<sup>467</sup> Ilustración 136<sup>468</sup> Ilustración 137 (marca azul)<sup>469</sup> Ibid. (marca roja)<sup>470</sup> Ibid. (marca verde)<sup>471</sup> Ibid. (flechas lilas)

Ilustración 138. Compases 10-14 de *Al alba venid, buen amigo*

En la segunda semifrase (anacrusa c. 15-17), de las tres que conforman esta segunda frase, se recupera la armadura invisible, como si de un Si  $\flat$  eólico se tratara, no corroborado por la tercera semifrase (anacrusa c.18-19), que abre la posibilidad de contemplarlas como un Do locrio (el modo frigio es menos probable, dada la aparición del sol bemol en el piano), lo que se asemeja a la construcción modal de la segunda semifrase de la primera frase (compases 5 a 7).<sup>472</sup>

<sup>472</sup> Ilustración 138

5 | go al al - ba ve - nid

14 | a *p* ve - nid al al - ba del dí -

Ilustración 139. Compases 5-8 y 14-18 de *Al alba venid, buen amigo*

En el piano observamos un primer acorde de La  $\flat$  m (c.11) que tonaliza el compás, pero el acorde siguiente destruye la percepción tonal (o modal) en favor de un desplazamiento cromático (novenas justas entre las voces extremas, que descienden por semitono).<sup>473</sup>

10 | A - mi - go/el que yo más que -

*pp*

La  $\flat$  m

Ilustración 140. Compases 10-13 de *Al alba venid, buen amigo*

<sup>473</sup> Ilustración 139

En el compás 13 deja una interválica de quinta y octava, sin tercera, una sonoridad característicamente antigua. Sin embargo, el compás siguiente retoma la tonalidad de Si  $\flat$  m (o eólico, si consideramos el la  $\flat$  como estructural y no como séptimo grado descendente de la escala menor), ya sugerida en el acorde del compás 10. Dos compases antes del cambio métrico al 4/4 la mano derecha del pianista toca en la escala de Fa $\sharp$ m. La mano izquierda, en cambio, realiza una cadencia en Si  $\flat$  m y posteriormente dibuja una cuarta descendente, que bien podría entenderse como Si  $\flat$  eólico o Fa frigio (compárese con los compases 5 a 7 de la voz). Finalmente, ambas manos se ponen de acuerdo al llegar al fa grave del compás 20, iniciando un pasaje en Fa eólico.

No obstante, los acordes que aparecen en el sistema superior del piano vuelven a remitirnos a las construcciones en superposiciones de cuartas, como ya hiciera en el compás 12 y en el ataque del compás 16. Como curiosidad, vale la pena destacar el hecho de que, similarmente al acorde híbrido del compás 10, en el compás 19 aparece el si bemol como nota destacada, representante del acorde de Si  $\flat$  m, y el sol natural, lo que unido nos da el acorde híbrido inverso al del compás 10, es decir, un acorde de Si  $\flat$  m con la sexta mayor. También es interesante observar el material temático utilizado a partir del compás de 4/4, que proviene directamente de la voz (lab-si  $\flat$  -do), coincidiendo incluso en la proporcionalidad rítmica de las dos primeras notas: en la voz, negra-blanca con puntillo (1:3); en el piano, última corchea de un tresillo-negra (1:3). Y la respuesta de la mano izquierda, en movimiento contrario, entre los compases 19 y 20.<sup>474</sup>

The musical score consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano right hand (treble clef), and a piano left hand (bass clef). The key signature is one flat (B-flat major/C minor), and the time signature is 4/4. The piano part begins with a dynamic marking of *pp*. The vocal line has lyrics: "A - mi - go/el que yo más que - rí - a p ve -". The piano accompaniment features a complex harmonic structure with superpositions of fourths and a hybrid chord in measure 19. The key signature is Si  $\flat$  m, and the time signature is 4/4. The piano part starts with a dynamic marking of *pp*. The vocal line has lyrics: "A - mi - go/el que yo más que - rí - a p ve -".

<sup>474</sup> Ilustración 140



EJEMPLOS MUSICALES

16

al - ba del dí - a

*p*

*pp*

Fa eólico Si eólico

Ilustración 141. Compases 10-20 de *Al alba venid, buen amigo*

## 5.13.4. Tercera frase

En la melodía vocal lo primero que podemos apreciar es un fuerte contraste en las alteraciones. De hecho, el mayor contraste posible, el de seis quintas (un tritono). Vamos de Fa eólico, por influencia del piano, o Mi  $\flat$  mixolidio (4 bemoles) a un Si eólico, por influencia del piano, o Mi dórico (2 sostenidos). Este efecto contrastante ya ha sido utilizado anteriormente, pero no de manera tan evidente (ver compás 11, con 6 bemoles, y el compás siguiente, sin alteraciones). Es interesante observar que, como producto del choque de sonoridades, emerge, en la transición entre ambas, una escala de tonos enteros (compás del 5/4 y siguiente), difícil de afinar. Rítmicamente, la característica principal de esta segunda sección (la parte central de la pieza o parte B) es la figuración de *cuatro corcheas, negra y blanca*, que se repite varias veces en concordancia con el texto, aunque la última vez aparece, exceptuando la última figura, en forma de aumentación (cuatro negras y una blanca), frenando el ritmo, justo antes del “Tiempo I” (cc.33-34), con la ayuda del piano (“*poco rall.*”). Se puede advertir claramente el paralelismo total texto-música.<sup>475</sup>

The image shows a musical score for the vocal line of 'Al alba venid, buen amigo'. It consists of four staves of music, numbered 21, 24, 27, and 33. The lyrics are: 'A - mi - go el que yo más a - ma - ba a la luz del al - ba Ve - nid a la luz del dí - a non trai - gáis com - pa - ni - a'. The score includes dynamics like *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte), and a time signature change from 5/4 to 3/4. A blue box highlights a rhythmic variation in measure 33, labeled 'Variación rítmica (aumentación)'. There are also blue boxes around other rhythmic patterns in measures 22, 24, and 27.

Ilustración 142. Compases 21-35 de *Al alba venid, buen amigo*

Nos desplazamos de Fa eólico a Si eólico. En el compás 22 vuelve a utilizar la interválica de cuarta, en la melodía superior, ya insinuada por las agrupaciones de tres notas y caída posterior de la mano izquierda (compases 20-21 y 21-22). Es destacable

<sup>475</sup> Ilustración 141

también, la cantidad de iteraciones que se producen, algunas incluso en el texto: “el que yo más amaba” (la  $\flat$  -mi  $\flat$  -la), “a la luz del alba” (la-mi), compás 23 del piano (fa-si), c.24 (mano derecha: fa sostenido como apoyatura del mi y cuarta en el descenso mi-si, mano izquierda: ver bajos, tiempos 2 a 5, si-fa#), cc.26-27 (bajos, si-fa), con un eco en los cc.27-28 (mano derecha), etc., estos últimos ejemplos pertenecientes ya a la siguiente frase. Merece la pena también destacar dos de los nexos que se producen entre voz y piano: anacrusa del compás de 5/4, la melodía vocal presenta cinco corcheas y una negra en forma descendente-ascendente; compás de 5/4, el piano presenta melodía ascendente -descendente en la mano derecha, desplazada temporalmente. Segundo nexo: compases 24-25 de la voz respecto de los compases 23-24 de la mano derecha del piano, con su melodía cadenciosa descendente.<sup>476</sup>

Ilustración 143. Compases 21-26 de *Al alba venid, buen amigo*

Estos dos compases escritos en 5/4 demuestra una gran libertad métrica por parte del compositor en toda la parte central de la pieza, que difiere de las secciones externas, escritas en un claro 3/4.

<sup>476</sup> Ilustración 142

5.13.5. *Cuarta frase*

En la melodía vocal primera semifrase es una variante de la semifrase anterior, tanto en notas guía como, especialmente, en el ritmo. Las notas guía son el si, el inicio de la ligadura con dos las y el final con un mi; notas que indican un camino recién transitado y, por ende, familiar.<sup>477</sup>



Ilustración 144. Compases 27-29 de *Al alba venid, buen amigo*

El compositor deja pistas a lo largo de toda la obra, con nexos internos similares a las interconexiones establecidas por el poeta, si bien con libertad propia en cuanto a su utilización. Un ejemplo de dichas interconexiones lo vemos precisamente en el diseño melódico del fragmento vocal “a la luz del día” (compás 28), que reaparece en el piano en ese mismo compás y posteriormente en el compás 30, remarcada con el signo de *tenuto* en cada una de las cuatro corcheas a destacar (mano derecha), o en el c.33, cuyas cuatro primeras notas agudas son las del c.28.<sup>478</sup>

Merece especial atención la entrada de la voz en su aparición tras el interludio pianístico. Cabría esperar una entrada destacada, después del largo silencio, pero, por el contrario, tenemos una entrada en un registro medio-grave, en dinámica piano, con bastantes notas repetidas y en un ámbito muy estrecho; sin duda, todo ello para expresar musicalmente la confidencialidad de las palabras: “non tragáis compañía”.<sup>479</sup>

<sup>477</sup> Ilustración 143

<sup>478</sup> Ilustración 144 (marca azul)

<sup>479</sup> Ibid. (marca roja)

The image displays a musical score for three systems of music, numbered 27, 30, and 33. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs).  
 - **System 27:** The vocal line begins with the lyrics "Ve - nid a la luz del dí a". The piano accompaniment features a "poco a poco... crescendo" instruction. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).  
 - **System 30:** The piano accompaniment is marked with *f* (forte) and "amplio". It concludes with a "dim. súbito" (sudden decrescendo) instruction.  
 - **System 33:** The vocal line continues with "non trai - gáis com - pa - ñí a". The piano accompaniment is marked with *p* and "expresiv". The system ends with a "poco rall." (poco rallentando) instruction.

Ilustración 145. Compases 27-35 de *Al alba venid, buen amigo*

Respecto del proceso armónico llevado a cabo por el piano, la falta de cadencias claras nos impide establecer una tonalidad o modalidad asimismo clara, sin duda por no entenderlo el autor necesario, lo que nos lleva a describir los primeros compases como un mundo sonoro sin alteraciones, de sonoridades transparentes y arcaizantes, con superposiciones de cuartas, pero no de cuartas justas, sino de cuartas naturales, según se dan dentro de la escala de notas naturales. Después aparecen diversas configuraciones (c.29, mano izquierda, cuarto tiempo: acorde con notas de la escala de tonos enteros; c.30, primer tiempo: Solm7, etc.) y finalmente llegamos a una octava de mi en el registro grave, ancla de un nuevo polo: el Mi dórico, tras el cual una transición nos

conduce al “Tiempo I”. Una muestra más de la variedad de procedimientos que utiliza el autor la vemos en la conducción de los bajos a partir del compás 32, tercer tiempo, con el uso de la escala de tonos enteros: la-sol-fa, repetición del fa en el último tiempo del c.33, mi  $\flat$  contiguo, interrupción de la escala por el sol y finalización con do# y si natural, completando una octava descendente en dicha escala.<sup>480</sup>

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a vocal line and a bass line. The first system (measures 27-30) features a vocal line with lyrics "Ve - nid a la luz del dí a" and a bass line with triplets and a *crescendo* marking. The second system (measures 30-33) shows a vocal line with lyrics "non trai - gáis com - pa - ñí a" and a bass line with a *Solm7* annotation and a *dim. súbito* marking. The third system (measures 33-35) continues the vocal line and bass line with a *poco rall.* marking. Blue annotations highlight specific bass line features: "Acordes de cuartas" and "Escala tonos" in the first system, and "Solm7" in the second system.

<sup>480</sup> Ilustración 145

Ilustración 146. Compases 27-36 de *Al alba venid, buen amigo*

### 5.13.6. Quinta frase

La línea vocal tiene como nota principal el re, con un diseño copiado del comienzo de la pieza, aunque trasladado al registro grave de la voz <sup>481</sup>

Ilustración 147. Compases 36-39 de *Al alba venid, buen amigo*

El final es convencional, con ralentización del tempo y un salto de quinta justa descendente como último intervalo vocal. <sup>482</sup>

Ilustración 148. Compases 44-47 de *Al alba venid, buen amigo*

En la línea del piano se utilizan los mismos recursos que se han venido explicando a lo largo de este análisis, entreverados, como buscando una irisación de la melodía (por ejemplo, con la sugerente escala de tonos enteros de la mano derecha entre los compases 37-40). Merece la pena destacar el uso de la quinta justa en los bajos, característica principal del inicio de la frase y del breve interludio. Los últimos tres

<sup>481</sup> Ilustración 146

<sup>482</sup> Ilustración 147

compases establece por dos veces consecutivas una cadencia en Rem, aclarando el sentido tonal del pasaje.<sup>483</sup>

36 I<sup>o</sup>  
Ve - nid a la luz - del al -

40 ba

44 *Lentísimo* Non trai - gáis *rallentando* gran com - pa - ña. *pp*

Ilustración 149. Compases 36-47 de *Al alba venid, buen amigo*

La gran variedad de procedimientos empleados en esta pieza constata dos hechos, por un lado, el vasto conocimiento del autor en cuanto a técnicas compositivas, y del otro, una falta evidente de sistematización del pensamiento, buscando en cada momento aquel recurso que mejor exprese su intención compositiva, lo que se logra solo con plena libertad creativa, sin adhesiones a ninguna de las corrientes compositivas

<sup>483</sup> Ilustración 148



canónicas, tales como el serialismo o el neoclasicismo. Tal vez, la estética con la que establece más conexiones sea el impresionismo, si bien con una permisividad mayor en cuanto al uso de la disonancia. Tal y como se define el propio Alfonso Letelier:

Como lenguaje creo haber derivado desde un punto neo-impresionista hacia el expresionismo, en cuyo clima encuentro mi camino. He llegado al serialismo por coincidencia de mi vivencia musical con las posibilidades que allí encuentro. No por sistema, tampoco por "originalidad", asunto que me tiene por completo sin el menor cuidado. Para mí resultó un novedoso descubrimiento lo que Gustavo Becerra afirma respecto a mi tendencia a evitar repeticiones de notas en el discurso musical, haciendo el magnífico análisis de mis "Vitrales de la Anunciación". Ello es verdad.<sup>484</sup>

Las características de esta pieza la enmarcan dentro de ese "neo-impresionismo" que nos propone Letelier, que se nutre del cromatismo decimonónico, el uso de escalas de diferente tipo (tonales, modales, de tonos enteros), superposición de cuartas o quintas, agregados sonoros, libre encadenamiento de acordes, etc., configurando un mundo sonoro que pretende remitirnos a un pasado lejano, evocado por el texto renacentista al que la música no solo acompaña, sino que alimenta y se alimenta de él, en una especie de simbiosis artística de un dulce anacronismo.

A continuación: Ilustración 150. *Al alba venid, buen amigo*. Partitura completa.

---

<sup>484</sup> Editorial, Comité. Editorial. Revista Musical Chilena, v. 23, n. 109, 1968, pp. 3 -5.

**AL ALBA VENID**Alfonso Letelier  
Textos anónimos castellanos

**1** Poco Lento



*p* Al al - ba ve - nid buen a - mi - go al

**6**



al - ba ve - nid A -

**11**



mi - go/el que yo más que - rí - a *p* ve - nid al

**16**



al - ba del df - a

21 *p* A - mi - go el que yo más a - ma - ba

24 *mf* ve - nid a la luz del al - ba

27 *p* Ve - nid a la luz del dí - a

30

*poco a poco..... crescendo*

*dim. súbito*

*amplio*

*poco crescendo*

AL ALBA VENID 2

33

*p* non trai - gáis com - pa - ñí - a

*p* *expresiv*

*poco rall.*

36

*I<sup>o</sup>*

Ve - nid a la luz - del al -

*p*

40

ba

44

*Lentísimo* *rallentando*

Non trai - gáis gran com - pa - ñía

*pp*

AL ALBA VENID 3

5.14. Ejemplo N°12: *La flor del candil*Tabla 62. *La flor del candil*

Obra	<i>La Flor del Candil</i> Op.29 n.4 (del ciclo El Alba del Alhelí)
Compositor	Juan Orrego Salas
Poesía	Rafael Alberti
Año	1950
Grabaciones disponibles	1 María teresa Uribe -Soprano, Balázs Szokolay - Piano 2002 Hungaroton RECORDS LTD.

*La flor del candil* es un poema de Rafael Alberti que se desarrolla en estilo del zéjel cuya estructura es: Estribillo- mudanza-versos de vuelta-estribillo.<sup>485</sup> Con versos heterométricos y monorrimos. El compositor no utiliza los dos versos finales (estribillo).

Ya pronto, para el abril,  
verás la flor del candil.  
Veremos los candilejos  
alumbrar los prados y,  
sobre el olivo, a la luna  
exprimir una aceituna  
para encender su candil.  
Veremos los candilejos  
alumbrar los prados.

- Di:

¿los candiles son bermejós,  
o son de color de añil?  
Ya pronto, para el abril,  
verás la flor del candil.

<sup>485</sup> RAE: estrofa inicial temática, o estribillo, número variable de estrofas compuestas de tres versos monorrimos seguidos de otro verso de rima constante igual a la del estribillo.

5.14.1. *Forma*

Forma unitaria con secciones articuladas sin solución de continuidad.

**Tabla 63. Forma de *La flor del candil***

<b>Introducción</b> <b>Compas</b> <b>(1-2)</b>	<b>Primera</b> <b>sección</b> <b>Compás</b> <b>(3-21)</b>	<b>Interludio</b> <b>piano</b> <b>Compás</b> <b>(21-28)</b>	<b>Segunda</b> <b>sección</b> <b>Compás</b> <b>(29-35)</b>	<b>Tercera</b> <b>sección</b> <b>Compás</b> <b>(36-41)</b>	<b>Cuarta</b> <b>sección</b> <b>Compás</b> <b>(41-46)</b>
La □ M.	Si ♭ M. I) (3-10). II) (11-17). III) (18-21).	La ♭ M (ver compás 1). Modulación constante.	Re ♭ M (ver compás 1). Modulación constante.	Do#m, con el acorde de lam intercalado.	Modulación constante y final ambiguo.

5.14.2. *Melodía*

Las diferentes secciones se articulan en base al texto, que define claramente la sintaxis musical. La utilización de los signos de puntuación se ve reflejada en la música mediante el uso de diferentes valores de figuras o silencios.

Se debe destacar un recurso que queda de manifiesto gracias al conocimiento de la totalidad del texto en el que se basa. Consiste en expresar mediante la música la última parte del poema, que el compositor no utiliza en esta canción. Dado que la estrofa final tiene la misma letra que la inicial, sería de esperar que la música utilizara una repetición del inicio. Si bien no utiliza una repetición textual, sí que emplea el diseño inicial que aparece en los compases 1 y 5, consistente en cuatro grados conjuntos descendentes y una nota final un grado conjunto ascendente (4-3-2-1-2), con una duración mayor a las anteriores.<sup>486</sup> Esta referencia aparece en los compases 42 y 43. Solo mediante el conocimiento de la letra, cobra todo su sentido.<sup>487</sup>

<sup>486</sup> Ilustración 150

<sup>487</sup> Ilustración 151

1 **Andantino simple** ♩ = 104

Ya *p* pron - to pa-ra/el a - bril, ve - rás la flor del can-

4-3-2-1- 2

4-3-2-1

6 dil. Ve -

2

Detailed description: This musical score shows the first six measures of 'La flor del candil'. It is in 3/4 time with a tempo of Andantino simple (♩ = 104). The key signature has one flat (B-flat). The vocal line starts with 'Ya' and continues with 'pron - to pa-ra/el a - bril, ve - rás la flor del can-'. The piano accompaniment features a descending scale in the right hand (4-3-2-1-2) and a similar pattern in the left hand (4-3-2-1). Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). A blue box highlights the vocal line in measures 1-4 and the piano accompaniment in measures 1-2. Measure 6 shows a vocal line with a 'dil.' (diminuendo) marking and a piano accompaniment with a '2' marking.

Ilustración 151. Compases 1-6 de *La flor del candil*

42

4-3-2-1-2

*p dim. e rall.* *pp*

8<sup>tt</sup>

Detailed description: This musical score shows measures 42-46 of 'La flor del candil'. It features a change in meter from 3/4 to 2/4. The key signature has two sharps (F# and C#). The piano accompaniment includes a descending scale in the right hand (4-3-2-1-2) and a similar pattern in the left hand. Dynamics include *p* (piano), *dim. e rall.* (diminuendo and rallentando), and *pp* (pianissimo). A blue box highlights the piano accompaniment in measures 42-44. Measure 46 shows a piano accompaniment with an 8<sup>tt</sup> (ottava) marking.

Ilustración 152. Compases 42-46 de *La flor del candil*

Es un *Lied* heterométrico, con gran respeto por la prosodia. La mayor parte de los cambios de compás tienen una clara correlación con la acentuación de la letra.

Algunos ejemplos:

EJEMPLOS MUSICALES

- Compás: 9 alumBRAR los PRAdos,

Ilustración 153. Compases 6-10 de *La flor del candil*

- Compases: 11-12-13-15 -17-19-21 SObre el oLivo la LUna, exprimir Una AceiTUna, para encenDER su candIL.

Ilustración 154. Compases 11-21 de *La flor del candil*



- Compases: 29-30-31-32-33 veREmos los candiLEjos, veREmos alumBRAR los PRAdos,

Musical score for 'La flor del candil' showing measures 27-36. The score includes vocal lines and piano accompaniment. Red boxes highlight specific notes in the vocal line: a B-flat in measure 29, a G in measure 30, and a G in measure 31. The piano part features various dynamics like *p*, *mf*, and *rall.* The tempo is marked *meno mosso*.

Ilustración 155. Compases 27-36 de *La flor del candil*

- Compases: 38-39-41 los canDiles son berMEjos o son de color de aÑIL

Musical score for 'La flor del candil' showing measures 37-41. The score includes vocal lines and piano accompaniment. Red boxes highlight specific notes in the vocal line: a G in measure 38, a G in measure 39, and a G in measure 41. The piano part features dynamics like *cresc. e accell.* and *f*. The tempo is marked *Tempo*.

Ilustración 156. Compases 37-41 de *La flor del candil*

Este recurso es una constante con alguna excepción, pero demuestra el estricto rigor a la hora de realizar la estructura que soportará el edificio que conforman el texto y la música que se vuelve flexible e inesperada, que fluye en comunión con la poesía.

5.14.3. *Diseño melódico-rítmico*

Es característico de este *Lied* el inicio de las frases mediante un salto ascendente (cc.2-3, 6-7, 10-11, 28-29 y 30-31), lo que constituye una concepción estructural de la interválica. Obviamente, no se trata de una casualidad como puede corroborarse por la falta de salto en puntos tan característicos como el compás 18, en el que la voz reanuda su curso tras un silencio, dentro de una misma oración.<sup>488</sup>

---

<sup>488</sup> Ilustración 156

EJEMPLOS MUSICALES

**1** **Andantino simple** ♩ = 104

Ya pron - to pa-ra/el a - bril, ve - rás la flor del can -

dil. Ve - re - mos los can - di - le - jos a - lum - brar los pra - dos y,

so - bre el o -

re - mos a - lum -

Ve - re - mos los can - di - le - jos, ve -

Ilustración 157. Compases 1-11 y 27-31 de *La flor del candil*

El registro básico tanto de la voz como del piano es el registro medio o central. La única excepción en la voz aparece en el c.29,<sup>489</sup> debido al cambio de tonalidad. En el piano, las únicas excepciones aparecen en los compases 25 a inicio del 27, para ocupar el espacio vocal (indicación de *cantabile*),<sup>490</sup> y 44-46 que se desplaza al registro grave para establecer un clima de reposo.<sup>491</sup>

The image displays three systems of musical notation for the piece 'La flor del candil'.  
 - The first system (measures 22-30) shows piano accompaniment. A blue box highlights a passage in measures 25-27, marked *p sub.*  
 - The second system (measures 31-39) includes a vocal line with lyrics: 'Ve - re - mos los can - di le - jos, ve -'. A red box highlights a note in measure 29.  
 - The third system (measures 40-46) shows piano accompaniment. A green box highlights a passage in measures 44-46, marked *p dim. e rall.* and *pp*.

Ilustración 158. Compases 22-30 y 42-26 de *La flor del candil*

<sup>489</sup> Ilustración 157 (marca roja)

<sup>490</sup> Ibid. (marca azul)

<sup>491</sup> Ibid. (marca verde)

5.14.4. *Dinámicas*

La dinámica básica presente en toda la obra es *piano* (*p*). Sin embargo, existen algunas excepciones que se justifican claramente después del análisis. Estas son:

**Compás 1:** *mf*. Introducción pianística que, mediante un regulador, da paso a la voz.

**Compases 3-19:** sin indicación explícita de dinámica durante estos 17 compases, lo que viene a significar que existe una naturalidad en la expresión que hace innecesaria indicación alguna.

**Compases 20-21:** *crescendo* y *mf*. Se remarca la conexión con el compás 1.

**Compase 29-30:** *crescendo* y *mf*. Se vuelve a remarcar, aunque con la dinámica desplazada, la conexión con el c.1.

**Compases 37-41:** *crescendo* y *f*. Primera vez que aparece un “forte” y lo hace justo en la última nota de la voz. Se vuelve a remarcar, de nuevo, la conexión con el compás 1, que aparece en una versión variada. Con la inclusión del “forte” se pretende otorgar un punto culminante y también dar un margen dinámico para el descenso posterior.

**Compás 46:** *pp*. Indicación única en toda la obra, como final.

En resumen: dinámica básica es en *piano*, con un punto culminante en *forte* y un final en *pp* con una recurrencia al *mf* en cada reaparición temática del compás 1. Es decir, un uso estructural de la dinámica. Esta estructura está influenciada seguramente por su carrera de arquitectura, con la que ve paralelismos con la música.

Para justificar el comentario anterior, a continuación transcribimos un extracto de una entrevista realizada por el periodista Álvaro Gallegos en el año 2012 para la Radio Beethoven en Santiago de Chile:

AG: Paralelamente a su formación musical, usted se graduó de arquitecto. De alguna manera para el auditor es posible percibir en sus obras la conexión música-

arquitectura, y usted mismo ha manifestado que ha sido una influencia en su música.

JOS: Ha sido una influencia, sí. Yo diría que especialmente en el parámetro formal de la música. También en el desarrollo y organización de la composición, y creo que también en la grafía de la música, en el simple acto de trazar las líneas y figuras que conforman la escritura musical(...) Tiene que ver con mi concentración en el aspecto formal y de desarrollo de una composición.<sup>492</sup>

#### 5.14.5. *Tempo y agógica*

**Andantino simple. Negra = 104.** Doble indicación, de carácter y de tempo. La indicación metronómica otorga un alto grado de precisión a este parámetro, a diferencia de las dinámicas que son mucho más libres en esta pieza. Existen algunas indicaciones que rompen con la rigidez del concepto inicial:

**Compás 34:** *rallentando*. La graduación del *rallentando* no está definida, así como la llegada al nuevo *tempo meno mosso*, sin indicación metronómica. Seguidamente, aparece un *cresc. e accell.* que nos traen de vuelta al *Tempo* (en referencia a Tempo I).<sup>493</sup>

The image shows a musical score for a piano piece, starting at measure 31. The score is in 2/4 time and features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "re - mos a lum - brar los pra - dos. Di: p". The score includes dynamic markings such as "p" and "meno mosso", and tempo markings "rall." and "meno mosso". The tempo changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4.

<sup>492</sup> Beethoven FM. Juan Orrego-Salas: "El Teatro Municipal debería abrirse a los compositores chilenos" [En línea]. [Última consulta: mayo de 2017]. Disponible en: <<http://www.beethovenfm.cl/noticias/2012/08/01/juan-orrego-salas-el-teatro-municipal-deberia-abrirse-a-los-compositores-chilenos/>>.

<sup>493</sup> Ilustración 158

Ilustración 159. Compases 31-41 de *La flor del candil*.

**Compás 44:** *dim. e rall.* De la misma manera que antes, aquí tampoco se explicita el progreso del *rallentando*.<sup>494</sup>

Ilustración 160. Compases 42-46 de *La flor del candil*

Por tanto, existe un margen de libertad dentro de la concepción estricta del tempo básico. Resulta un tanto difícil su realización exacta, puesto que, después de la fluctuación de los compases 34-40, cuesta retomar el tempo exacto anterior a dicha fluctuación, que requiere, por parte de los intérpretes, de un excelente control metronómico.

<sup>494</sup> Ilustración 159

5.14.6. *Textura*

Existen dos partes claramente diferenciadas: aquellas en que el piano acompaña homofónicamente a la melodía, con un ritmo armónico de compás, y aquellas en que el piano canta, solo o en contrapunto con la voz.

Los compases de introducción ofrecen un giro melódico en el piano y después pasa a ofrecer unos sencillos acordes de apoyo a la voz (cc.3-18).<sup>495</sup> A partir del c.19 el piano tiene su propia melodía (una imitación de la melodía vocal), que acaba por emerger en el c.21, en un estilo imitativo muy cercano al barroco (textura neoclásica), dada la implicación de varios registros, a la manera de voces (la melodía pasa por S-B-C-T, luego sigue en el c.25 en la soprano y en el 27 pasa al bajo). El esquema se repite a partir del c.29 y después sigue habiendo contrapunto hasta el final.<sup>496</sup>

The image shows a musical score for voice and piano, measures 17-21. The score is written in 3/4 time. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics are: "tu - na pa - ra en - cen - der su can - dil." The piano part is marked *mf* and *S*. A blue box highlights the piano's melodic line from measure 19 to 21, which is an imitation of the vocal melody.

<sup>495</sup> Ver partitura general anexada.

<sup>496</sup> Ilustración 160



22

27

B

C

T

S

*p sub.*

Ve - re - mos los can - di - le - jos, ve -

*p*

*mf*

*mf*

B

Repet

Ilustración 161. Compases 17-30 de *La flor del candil*.

## 5.14.7. Ritmo

La fórmula rítmica característica de la obra es ársica anacrúsica.<sup>497</sup> Merece señalarse el hecho de que no utiliza ninguna síncopa. Toda la pieza se basa en el ritmo que se presenta por primera vez (de la anacrusa del c.3 hasta la caída del c.4).<sup>498</sup> La excepción a la norma la ofrece el piano, que presenta algunos comienzos téticos (cc.19, 41 y 44), o un híbrido (con comienzo tético, pero continuación anacrúsica: cc.1, 21, 29 y 34).<sup>499</sup>

<sup>497</sup> Tiempo débil o no acentuado.

<sup>498</sup> Ilustración 161

<sup>499</sup> Ver partitura general anexada.

Ilustración 162. Compases 1-5 de *La flor del candil*

Ejemplos de coherencia rítmica basada en la fórmula básica:

En el compás 1 apreciamos la fórmula de los compases 3-4, sin la anacrusa. El ritmo del piano se basa en el de la voz y no al revés, puesto que es la voz la que ha de moldearse a la letra, que condiciona su ritmo, y el piano solamente ofrece un avance de aquélla. Es muy probable que la introducción pianística se escribiera después.

En los compases 7-10: fórmula básica (anacrusa del 7 hasta la caída del 8) + repetición (c.8) + repetición acortada (c.9) + final (c.10).<sup>500</sup>

Ilustración 163. Compases 6-10 de *La flor del candil*

11-17: fórmula básica con inicio variado (anacrusa del c.11 hasta caída del 12, con dos negras) + repetición del final anterior (dos corcheas de anacrusa del 13 y dos negras del c.13) + dos anacrusas corcheas (anacrusas c.14) + 4 corcheas y 2 negras (11-12 ahora en 14-15) + repetición (16-17).<sup>501</sup>

<sup>500</sup> Ilustración 162

<sup>501</sup> Ilustración 163

so - bre el o - li - vo, la lu - na ex - pri - mir u - na a - ce - i  
 tu - na

Anacrusa  
 Repetición final anterior  
 2 anacrusas corcheas  
 4 corcheas + 2 negras  
 Repetición

Ilustración 164. Compases 11-17 de *La flor del candil*5.14.8. *Armonía*

Desde el inicio y hasta el compás 22, la voz contiene las notas de la escala de Si  $\flat$  M. La introducción del piano nos sitúa, en cambio, en La  $\flat$  M, lo que contrasta con la entrada vocal, que se presenta de manera inesperada. Con tal de ofrecer algo de variedad en la armonización de la melodía vocal, modula a la tonalidad relativa, Sol menor, entre los compases 12 y 17 (convirtiendo el IV de Si  $\flat$  M en VI de Solm y viceversa en el c.18).

502

so - bre el o - li - vo, la lu - na ex - pri - mir u - na a - ce - i

Sol m

502 Ilustración 164

Ilustración 165. Compases 11-17 de *La flor del candil*

En el c.21 reaparece la tonalidad de  $La \flat M$  de manera inesperada y después va modulando sin definición. Lo más interesante del proceso es la manera que tiene de incorporar y sustraer quintas a la armadura virtual (no escrita al comienzo del pentagrama, sino vivida en cada instante). Dicho proceso se basa en añadir o restar ordenadamente, según el círculo de quintas, un bemol cada vez, como puede comprobarse en el siguiente ejemplo (compases 21 a 29):

21 ( $La \flat M = 4b$ ,  $si \flat - mi \flat - la \flat - re \flat$ ), 22 (el  $re \flat$  cae de la armadura virtual), 24 (se anula el  $la \flat$ ), 25 (reaparecen el  $la \flat$  y el  $re \flat$ ), anacrusa del 26 (la melodía anula el  $re \flat$ , anticipándose al compás siguiente),<sup>503</sup> 26 (re becuadro y también la becuadro),<sup>504</sup> 27 (el  $mi$  pasa a ser becuadro y en el segundo tiempo aparecen dos bemoles:  $mi \flat$  y  $la \flat$  y después  $re \flat$ ),<sup>505</sup> 28 (con el  $sol \flat$  ya son 5 bemoles en total), 29 (reinicio del proceso como en el c.21, aunque ahora con un  $sol \flat$  en la memoria, que se anulará en el compás siguiente). En el c.32 se anulan todos los bemoles y en el 36 se establece una nueva tonalidad:  $Do \#m$  (4 sostenidos).

<sup>503</sup> Ilustración 165 (marca verde)

<sup>504</sup> Ibid. (marca roja)

<sup>505</sup> Ibid. (marca rosa)

22 | *si b-mi b-la b* | *si b-mi b* | *si b-mi b-la b-re b* | *P sub.*

27 | *si b-mi b-la b-re b-sol b* | *Ve - re - mos los can - di le - jos, ve -* | *mf* | *Reinicio del proceso como en el compás 21*

Ilustración 166. Compases 17-30 de *La flor del candil*

Del c.36 al 41 la voz utiliza las notas de Do#m; sin embargo, el piano intercala el acorde contrastante de la tonalidad de Lam. Es el mismo contraste que había entre la armadura virtual de todo becuadro y Do#m, pero ahora yuxtapuestas.<sup>506</sup>

31 | *re - mos a lum - brar los pra - dos. Di:* | *meno mosso* | *p* | *Do#m*

<sup>506</sup> Ilustración 166

37 *cresc. e accell.* *Tempo*

¿los can - di - les son ber - me - jos o son de co - lor de/a - ñil?

Do#m Tonalidades yuxtapuestas Lam

*cresc. e accell.* Lam

Ilustración 167. Compases 31-41 de *La flor del candil*

La sección final utiliza también el recurso de suma y resta de quintas en la armadura virtual, un recurso muy original y efectivo. La pieza termina con la superposición de Do# mayor y menor, y acaba por prevalecer Do#M.

Se debe destacar la ausencia de procesos cadenciales completos (lo más parecido es el uso de semicadencias en los cc.10 y 17).

El ritmo armónico suele ser de compás. Existe una aceleración evidente en los compases 37 a 41 que viene dada por la letra, en la que se expone un dilema entre dos posibles soluciones: *los candiles pueden ser bermejotes o de color de añil*.<sup>507</sup> De la misma manera, la armonía puede ser Do#m o Lam, mostrando una dualidad de estados que llegará a afectar al propio final, en el que se repite el motivo de esta sección (comparar la voz tenor de los compases 44-46 con la soprano de los cc.37-41) y la armonía es mayor y menor simultáneamente.

Es destacable la diferencia que existe entre la música que hay antes del interludio pianístico y la que hay después. En la primera mitad existe una tonalidad clara (Si b M) y a partir del interludio pianístico, deja de haberla. El autor realiza un viaje con el oyente que lo lleve desde una posición claramente de armonía funcional tonal hacia nuevos territorios armónicos. Este contraste crea la sensación de frescura y perfecto balance con la poesía que es el sello de este *Lied*.

<sup>507</sup> Ibid. (marca verde)

## EJEMPLOS MUSICALES

A continuación: Ilustración 168. *La flor del candil*. Partitura completa.

**LA FLOR DEL CANDIL**

Juan Orrego Salas  
Poema de Rafael Alberti

1 **Andantino simple** ♩ = 104

Ya *p* pron - to pa-ra/el a - bril, ve - rás la flor del can -

6 dil. Ve - re - mos los can - di - le - jos a - lum - brar los pra - dos y,

11 so - bre el o - li - vo, la lu - na ex - pri - mir u - na a - ce - i

17 tu - na pa-ra en-cen - der su can - dil. *mf*



EJEMPLOS MUSICALES

22

*p sub.*

27

re - mos los can - di - le - jos, ve -

*p* *mf*

31

re - mos a lum - brar los pra - dos. Di:

*rall.* *p*

*meno mosso*

LA FLOR DEL CANDIL 2

37 *cresc. e accell.* **Tempo**

¿los can - di - les son ber - me - jos o son de co - lor de/a - ñil?

*cresc. e accell.* *f*

42

*P dim. e rall. pp*

5.15. Ejemplo N° 13: *Canciones abstractas. Canción I (No era yo)*Tabla 64. *Canción I (No era yo)*

Obra	<i>Canción I (No era yo)</i>
Compositor	Marcelo Morel Chaigneau
Prosa poética	Alicia Morel Chaigneau
Año	1968
Grabaciones disponibles	0 encontradas

*Canción I (no era yo)* es un poema de la escritora chilena Alicia Morel Chaigneau aparecido en su libro *Color del tiempo*.<sup>508</sup> La métrica es libre con rima consonante entre los versos 1-3-6-8 y 5-7 y el verso 2 suelto.

Poema original		Sílabas	Sílabas musicales
No era yo	a	4	5
la de hoy...	S	3	4
No era yo.	a	4	5
En ala roja	b	5	5
antaño floreció.	c	7	7
Mas no era yo.	a	5	6
La de entonces murió.	c	7	8
Nadie lo llora	b	5	(omitido)
sino yo.	a	3	(omitido)

## 5.15.1. Forma

Se trata de un *Lied* que no muestra una forma musical clara. Los únicos indicadores formales son las dobles barras de los compases 25-26 y 56-57,<sup>509</sup> enmarcadas por un

<sup>508</sup> Morel, Alicia, *Color del tiempo*. Edición privada, Santiago 2007, p. 4

<sup>509</sup> Ver partitura general anexada.

calderón y una re-exposición temática, lo que nos da una forma en tres bloques desiguales de 25, 31 y 9 compases.

**Tabla 65. Forma de *Canción I (No era yo)***

Bloques	Compases	Versos
1	(1-25)	1-3
2	(26-56)	4-6
3	(57-65)	7

Cabe destacar el diálogo constante entre voz y piano y que toda la obra se estructura en pasajes intercalados a dúo y a piano solo. Conforme avanza la obra la estructura se va disgregando, de modo que al comienzo la soprano canta los tres primeros versos seguidos, posteriormente canta solo dos versos seguidos y los dos últimos versos los canta en momentos distintos.

#### 5.15.2. *Compases 1-7*

Introducción pianística.<sup>510</sup> Cuatro instancias de una misma idea musical distribuidas en siete compases mediante el encabalgamiento de las dos últimas y la compresión rítmica de la segunda mitad de la idea original, en vez de los previsibles ocho compases de la frase cuadrada, lo que ofrece un punto de asimetría y, por ende, de dinamismo. Escritura inicial, partiendo del silencio, en una especie de anticipación del concepto *dal niente*.<sup>511</sup>

Se aprecia la utilización del “L.V.” (*Laissez Vibrer*), un término poco empleado, que indica que el sonido no se ha de apagar,<sup>512</sup> permitiendo la superposición sonora y creando así una gran resonancia, además de favorecer la continuidad melódica. La función de esta introducción es proporcionar un ambiente sonoro a la obra, no anticipar la melodía de la soprano, algo que sería más propio de los *Lieder* de los siglos XVIII y XIX. Armónicamente estamos en una superposición de La  $\flat$  m y La  $\flat$  dórico, contando

<sup>510</sup> Ilustración 168

<sup>511</sup> Concepto utilizado por el compositor italiano Salvatore Sciarrino (1947-)

<sup>512</sup> No cambiar el pedal derecho o al menos no levantarlo del todo.

con que el  $mi^{\sharp}$  sea una enarmonización de un  $fa^{\flat}$ . En el segundo compás se produce un hecho curioso que da pie a interpretaciones. Parece tratarse de un acorde de cuartas (mi becuadro como  $fa^{\flat}$ - $si^{\flat}$ - $mi^{\flat}$ - $la^{\flat}$ - $re^{\flat}$ ) con el  $la^{\flat}$  duplicado y una apoyatura sobre el  $re^{\flat}$ , pero existe entonces un  $fa$  natural añadido que no pertenece a la estructura básica y que se ofrece meramente como color dórico. Otra posibilidad es el deslinde de la estructura en dos capas:  $La^{\flat} m$  con sexta añadida (el “ $fa^{\flat}$ ”) y novena (el  $si^{\flat}$ ) en las notas con la plica hacia abajo (en el primer tiempo del c.2) y acorde de  $Re^{\flat} M$  con apoyatura en las notas con la plica hacia arriba. En cualquier caso, se trata de una superposición sonora compleja, propia de una búsqueda guiada por la sensibilidad auditiva más que por la teoría abstracta. Una de las características de esta obra es el abundante uso de la acentuación, de la que tenemos una primera muestra en los compases 2, 4 y 6 en forma de *tenuto*.

The image displays a musical score for 'Canción I (No era yo)'. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 1 through 6, and the second system covers measure 6. The music is written in 6/8 time and is marked 'Moderat'. The key signature has one flat. The score features a complex harmonic structure with multiple layers of notes and rests. Measure 1 is marked with a box containing the number 1. Measures 2, 4, and 6 are marked with 'p' (piano) and have a tenuto line above the notes. Measure 6 is marked with 'mp' (mezzo-piano). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ilustración 169. Compases 1-7 de *Canción I (No era yo)*

### 5.15.3. Compases 8-25

La melodía está dividida en dos secciones. La primera sección va del compás 8 al 16, en los que se muestra el texto original del poema, y la segunda sección va del 17 al 25, en los que se repite por dos veces el tercer verso (añadidura del compositor). La melodía de ambas secciones acaba con un sol largo (más largo el de la segunda sección que el de la primera, como final), al que se llega por descenso de quinta y ascenso de tercera mayor, respectivamente, siendo esta nota un eje y polo de atracción.<sup>513</sup>

The image displays three staves of musical notation. The first staff, labeled '11|', shows a melody starting with a quarter rest, followed by quarter notes for 'no', 'e - ra', and a half note for 'yo' which is underlined in blue. The second staff, labeled '20|', begins with a whole rest, then a quarter note 'no', quarter notes 'e - ra', and a half note 'yo' underlined in blue with the instruction 'ritardando' below it. The third staff, labeled '24|', starts with a whole rest, followed by a half note 'yo' underlined in blue, and ends with a quarter rest.

Ilustración 170. Compases 11-25 de *Canción I (No era yo)*

En el c.8 el piano insiste en anclar su base sobre la nota la  $\flat$ , a la que acompañan la quinta (mi  $\flat$ ), la sexta (fa) y la novena (si  $\flat$ ), a modo de acorde de La  $\flat$  M, con un acorde de la mano derecha en superposición de cuartas (tercera, sexta y novena como acorde de cuartas: do-fa-si  $\flat$ ). La armonía no varía hasta llegar al segundo tiempo del c.10, en el que aparece un acorde de La  $\flat$  m con el do  $\flat$  enarmonizado como si becuadro, con sexta dórica o ascendente y novena. En el compás siguiente desciende un semitono la fundamental (movimiento cromático) desplegando un SolM a modo de dominante de Dom. Sin embargo, enlaza con un acorde de Re  $\flat$  M, un enlace fuerte, con una relación de tritono, que revierte el enlace más habitual de segundo grado rebajado a dominante (Re  $\flat$  M-SolM), del que se puede hallar ejemplos en el s. XIX.

<sup>513</sup> Ilustración 169

Ilustración 171. Compases 6-15 de *Canción I (No era yo)*

De los compases 13 a 16 el piano interviene con un solo. La mano izquierda despliega la tonalidad de  $F_{\text{am}}$ , con una gestualidad pianística muy clásica de bajo-quinta-octava y escala comenzando por la tercera, en una representación espacial similar a los armónicos, que comienzan con amplios intervalos y se van reduciendo a medida que se alejan de la fundamental (fa-do, quinta; do-fa, cuarta; fa-la  $\flat$ , tercera; lab-si  $\flat$ , segunda). Por su parte, la mano derecha enlaza un arpeggio de dobles notas a distancia melódica de cuarta (mi  $\flat$ -la  $\flat$ -re  $\flat$ ). La última nota aguda del c.14 es la continuación de la escala de la mano izquierda y sirve de enlace hacia un nuevo mi  $\flat$ . La nota inferior de los intervalos de la mano derecha provocan un nivel de tensión armónico, pero también hay que tener en cuenta que muestran un enlace sutil: el mi  $\flat$  del comienzo del c.14 se enlaza perfectamente con el mi becuadro subsiguiente; de la misma manera, el la  $\flat$  se enlaza con el la becuadro y el re  $\flat$  con el do becuadro, siempre por

movimiento cromático. La melodía repite el dibujo de cuartas entre los compases 15 y 16 y luego se detiene por un momento, para ascender seguidamente un tono; de esta manera, el piano cede su protagonismo. Existe además una sensación de dilatación temporal debido a la repetición de los mismos intervalos, pero con valores más largos (c.17 la-re  $\flat$  y si-mi  $\flat$ , como el c.16, donde figuraban una octava más agudo).<sup>514</sup>

The image displays a musical score for three systems of music. The first system, measures 11-15, features a vocal line with the lyrics "no e - ra yo" and a piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *f* and *sempre f*. The second system, measures 16-19, shows the vocal line repeating "no e - ra yo" with a red horizontal line under the notes, and the piano accompaniment with a dynamic marking of *mp*. The third system, measures 20-23, continues the vocal line with "no e - ra yo" and the piano accompaniment, marked with *mp* and *morendo*. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Ilustración 172. Compases 11-23 de *Canción I (No era yo)*

<sup>514</sup> Ilustración 171



El fragmento que va del compás 17 al 22 establece la nota mi  $\flat$  (marca roja) como base melódica, bajo la que flota un acompañamiento aparentemente armónicamente indefinido (la alternancia entre notas relacionadas en intervalo de segunda mayor). En el c.23 aparece un nuevo bajo, con un acorde que bien podría entenderse como de Fa  $\flat$  M<sub>7</sub> con novena aumentada. A continuación, el bajo desciende hasta un si becuadro, que podría entenderse como la fundamental de Do  $\flat$  aumentado. El proceso armónico viene dado por el bajo: a partir del c.17 el bajo es el la  $\flat$ , acentuado mediante una raya de *tenuto*; en el momento de aparecer el intervalo si-mi  $\flat$  (marca rosa), se puede percibir como tercera y quinta de un acorde de La  $\flat$  m (la  $\flat$  -do  $\flat$  -mi  $\flat$ ); se refuerza dicha percepción por medio de la repetición de los mismos elementos y llega un cambio menos drástico de lo que parece, la aparición del mi becuadro (marca roja) como descenso al sexto grado de La  $\flat$  m y, por último, un descenso al tercer grado de La  $\flat$  m (es decir: i-VI-III en la tonalidad de La  $\flat$  m). Calderón y de nuevo el la  $\flat$  como base.<sup>515</sup>

#### 5.15.4. Compases 26-33

La pieza retoma el ambiente del inicio, con el mismo diseño, copiado de los compases 3 y 4. Cuando va a repetir el dibujo, retarda la llegada del acorde de cuartas (mi becuadro como fa  $\flat$  -si  $\flat$  -mi  $\flat$ , c.29) dejando un gran vacío en el ataque, y hace acto de presencia una síncopa que ni siquiera se ve apoyada por el bajo, que entra en la segunda subdivisión del segundo tiempo, precipitando la caída en el acorde de Fam del compás 30. A partir de aquí se repite la idea de los compases 13-14 ó 15-16, pero de una manera distinta. Ahora el diseño abarca un ámbito mayor y una duración mayor, al eliminar una parte del mismo (el final de la escala) y repetir la segunda mitad una y dos octavas más agudo. El gusto por los intervalos aumentados vuelve a hacerse patente aquí con el ornamento de la mano derecha, en relación con el la  $\flat$  de la izquierda. Sin embargo, añade una nueva capa a las ya existentes: el mi  $\flat$  agudo y su *acciaccatura*, que forman parte del despliegue del acorde. En el c.32 hay una nueva luz sobre la quinta aumentada, precedida por las notas si  $\flat$  y sol  $\flat$ , lo que sin duda es un color que se corresponde perfectamente con la escala de tonos enteros que se encuentra sobre una base tonal,

---

<sup>515</sup> Ibid.

conviviendo en armonía (siendo, por tanto, tonal y atonal a un tiempo). El compás 33 termina con un  $\text{la } \flat$  agudo que viene a ser la réplica del c.31.<sup>516</sup>

Ilustración 173. Compases 24-32 de *Canción I (No era yo)*

#### 5.15.5. Compases 34-43

A partir del c.34 hay un cambio de foco de interés, pasando del registro central al agudo. haciendo desaparecer el registro central en favor del agudo y bajando súbitamente el volumen general. Lo que antes era un simple ornamento ahora cobra importancia y se convierte en el elemento vertebrador de los compases 34 a 38. Sobre este suave acompañamiento pianístico en  $\text{La } \flat \text{ M}$ , la voz desarrolla un acorde de  $\text{Fam}_7$ , haciendo fluctuar la armonía entre un  $\text{Fam}$  (cada vez que la voz canta un fa) y un  $\text{La } \flat \text{ M}$ , dado que cuando aparece el fa de la soprano el acorde de  $\text{La } \flat \text{ M}$  pasa a ser tercera, quinta y séptima de  $\text{Fam}$  y, en cambio, cuando no aparece el fa, la persistencia del

<sup>516</sup> Ilustración 172

acorde de La  $\flat$  M del piano prevalece. El sol  $\flat$  del piano ofrece un toque mixolidio al conjunto (La  $\flat$  mixolidio).

En el c.39 finaliza el quinto verso y, una vez más, la nota sol vuelve a destacarse. Además, existe un movimiento cromático similar al efectuado en el c.11, en el que el bajo cambia de la  $\flat$  (c.38) a sol. El diseño pianístico repentinamente explosivo describe el sentido del texto: “floreció”. En el c.40 aparece un dibujo melódico en el que el intervalo de cuarta justa es clave (si  $\flat$  -mi  $\flat$  , mi  $\flat$  -la  $\flat$  ), así como su figuración, que viene a ser la consecuencia lógica –aunque seguramente no premeditada– de las anteriores apariciones de los intervalos de cuarta, en las que se ha ido pasando de la simultaneidad a la sucesión sonora: c.13 y ss. en simultaneidad, c.30 y ss. con *acciaccatura*, c.40 y 42 en sucesión. Hay que señalar que parece evidente el uso de la cuarta (disminuida o justa) como material constructivo, ya sea como intervalo armónico, intervalo melódico o incluso acorde de cuartas, lo que le confiere coherencia compositiva. Seguidamente, el piano repite los compases 39 y 40, pero en solitario. El c.43 provoca una gran expectativa en el oyente al no haber ningún tipo de movimiento, la obra cesa su sentido causal y se abre a una multitud de posibles continuaciones.

EJEMPLOS MUSICALES

33

en a - la

*P subito*

La b M

37

ro - ja an - ta - no flo - re - ció

Se

40

The musical score consists of three systems. The first system (measures 33-36) features a vocal line with lyrics 'en a - la' and piano accompaniment. A blue arrow points to a chord labeled 'Fam7'. The second system (measures 37-39) continues the vocal line with lyrics 'ro - ja an - ta - no flo - re - ció' and piano accompaniment. A blue arrow points to a dynamic marking '*f*'. The third system (measures 40-43) shows the vocal line and piano accompaniment. A blue box highlights the final measure of the piano part.

Ilustración 174. Compases 31-43 de *Canción I (No era yo)*

5.15.6. *Compases 44-56*

El arpeggio del bajo (re  $\flat$  -la  $\flat$  -re  $\flat$ ) con el que comienza el c.44 nos recuerda al del c.12. El contexto armónico es diferente, pero combina los mismos elementos (arpeggios sobre el sol, el re  $\flat$  y el fa en los cc.11-13 y arpeggios sobre el sol, el fa y el re  $\flat$  en los cc.41, 42 y 44). La melodía del piano presenta el mismo ritmo que los compases 40 y 42 y una interválica de cuarta, justa-disminuida y disminuida-justa. De hecho, el enlace de una cuarta justa con una disminuida ya se había producido entre la última corchea del c.14 y la primera del 15.<sup>517</sup>

En el c.46 se produce un hecho curioso, porque existe una enarmonía entre el si de la mano derecha y el do bemol de la izquierda y cada escritura tiene su razón de ser: la derecha como integrante de un intervalo de cuarta disminuida y la izquierda como tercera del acorde de la  $\flat$  m generando un ambiente de la  $\flat$  dórico con la aparición del fa natural al comienzo del c.44, en el c.45, en la parte vocal a partir del c.48, etc.<sup>518</sup>

Ilustración 175. Compases 44-47 de *Canción I (No era yo)*

El fragmento que va del c.47 al 51 tiene en el piano una misma armonía, que en un primer momento se puede interpretar como de dominante de La  $\flat$  M, debido a la aparición (una vez más) de un acorde aumentado en el c.50. Sin embargo, no tenemos la sensación de necesitar resolver las tensiones que se producen, en parte por el pedal de mi  $\flat$  -si  $\flat$  -mi  $\flat$ , que rompe el sentido direccional de la quinta aumentada, al chocar con la quinta justa del bajo. Pero es la parte vocal la que dota de sentido todo el fragmento,

<sup>517</sup> Ilustración 147 (marca azul)

<sup>518</sup> Ibid. (marca roja)

con el uso de la escala de tonos enteros. Precisamente el acorde de Mi  $\flat$  aumentado del piano está construido en base a dicha escala, que en el fragmento que va de la segunda mitad del c.48 hasta la primera mitad del c.51 es la que aquí se muestra: mi  $\flat$  -fa-sol-la-si. El re  $\flat$  no se utiliza. Por lo tanto, el fragmento en cuestión tiene una doble interpretación armónica: la más evidente, como construcción en base a la escala de tonos enteros, pero también, a un nivel subyacente, como acorde de Mi  $\flat$  aumentado que tendrá su resolución sobre el acorde de la  $\flat$  m<sub>7</sub> con sexta añadida (considerando el si becuadro como do bemol). Este último acorde muestra un juego entre el do  $\flat$  armónico y su escritura como si becuadro, propia de la escala de tonos precedente. Esa es la explicación de por qué coexisten el si natural de la parte vocal y el si bemol del piano en los compases 53-55: la sencillez de escritura hace que la parte vocal no se enarmonice, ejerciendo sin embargo la función de tercera del acorde de labm<sub>7</sub> con sexta añadida. El si bemol, por su parte, ejerce la función de novena del acorde. Un detalle interesante es que en el c.56 la mano derecha del pianista acaba precisamente con un si becuadro, una sonoridad consonante con respecto al la  $\flat$  de la mano izquierda, lo que sirve muy bien como final de frase, dada su distensión armónica. Aparece un calderón como final de sección.

48

*mp* Mas no e - ra yo no e - ra yo

52 Escala tonos enteros *como*

yo yo yo yo yo yo

*f* *pp*

56

yo

Ilustración 176. Compases 48-57 de *Canción I (No era yo)*

5.15.7. *Compases 57-65*

La sección final comienza con una variante de los otros dos comienzos (c.1 y c.26). Lo más destacable es el acortamiento estructural que sufre el diseño, pasando de cuatro tiempos (dos compases completos) en los compases 57 y 58 a tres tiempos en los compases 59-61, y a tan solo dos a partir del último tiempo del c.61. Por lo que respecta a la armonía, el c.58 parece ser un segundo grado sobre la tónica, si enarmonizamos el mi becuadro como fa bemol y omitimos el hecho de que no aparece la tercera del acorde. Otra interpretación posible sería la de un acorde de cuartas reordenado (fa<sup>♭</sup> -si<sup>♭</sup> -mi<sup>♭</sup> -la<sup>♭</sup> -re<sup>♭</sup>), pero con una nota alterada (el mi becuadro como fa<sup>♭</sup> en vez del fa natural), más en concordancia con la interpretación que le hemos dado al c.2. El segundo tiempo del c.59 muestra el mismo acorde que apareció en el c.9. El c.61 es una variante de la segunda mitad del c.10 y primera mitad del c.11.<sup>519</sup> Es tanta la semejanza con la primera sección que hasta la voz se ancla en un sol repetido, como en los compases 11-13.<sup>520</sup> El c.62 muestra un acorde de quinta aumentada, como los compases 24 y 50.<sup>521</sup> Por último, el piano dibuja un ascenso sobre el acorde de la<sup>♭</sup> m con séptima mayor (si contemplamos la mano derecha como perteneciente al acorde: do<sup>♭</sup> -mi<sup>♭</sup> -sol), pasando por dos tipos diferentes de fa, primero bemol y luego natural, creando la misma indefinición modal que al comienzo de la pieza (la<sup>♭</sup> menor / dórico). Los grados por los que pasa el ascenso son: 1-5-1-6 descendente (sexta añadida)-2 (novena)-5-3 (el si becuadro se percibe como do<sup>♭</sup>)-6 ascendente (sexta dórica)-2-5-3-6 ascendente. Finaliza con un mi<sup>♭</sup> grave a modo de dominante, tal vez como recuerdo de la importancia que tuvo en los compases 47-51.<sup>522</sup>

---

<sup>519</sup> Ilustración 176 (marca azul)

<sup>520</sup> Ibid. (marca roja)

<sup>521</sup> Ibid. (marca verde)

<sup>522</sup> Ibid. (marca lila)



EJEMPLOS MUSICALES

The image displays a musical score for 'Canción I (No era yo)', specifically measures 56 through 65. The score is presented in three systems. The first system (measures 56-60) features a vocal line and piano accompaniment. A blue box highlights a section of the piano accompaniment in measures 57-59, with the label 'Acorde de 4ºs' pointing to it. The second system (measures 61-65) includes the vocal line with lyrics 'La de en-ton-ces mu-nió.' and piano accompaniment. A red horizontal line is drawn under the lyrics 'La de en-ton-ces'. A purple arrow points from the piano accompaniment in measure 64 to the vocal line in measure 65. The score is written in 9/8 time and includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Ilustración 177. Compases 56-65 de *Canción I (No era yo)*

## 5.15.8. Métrica

La obra está escrita mayoritariamente en compás de seis octavos, pero existen algunos momentos en los que el compositor cree conveniente la utilización del compás de nueve octavos (cc. 21, 23, 38, 41, 61 y 62) demostrando así una cierta libertad métrica. Podemos destacar el del *ritardando* escrito, utilizado en el compás 23. No obstante, el hecho mismo de indicar *ritardando* sobre el pentagrama vocal y *morendo* en el piano (además de un regulador de *diminuendo*), dificultan su interpretación, al tratarse de indicaciones superpuestas.<sup>523</sup>

## 5.15.9. Principios compositivos

El compositor hace uso de lo que se conoce como doble enunciación, en que se establece una repetición a modo de concreción de la idea musical y que no constituye en ningún caso un recurso banal, sino que contribuye a la coherencia del discurso.<sup>524</sup> Algunos ejemplos en la pieza son: compases 1-2 y 3-4.<sup>525</sup> También se aprecia a partir de la segunda mitad del c.14-15 y 16-inicio del c.17,<sup>526</sup> cc.39-40 y 41-42.<sup>527</sup>

The image shows a musical score for a piece titled 'Moderat'. It consists of three systems of staves. The top staff is a vocal line in treble clef, and the bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The time signature is 6/8. The score is marked with a first ending bracket over the first two systems. The piano part includes a 'p' dynamic marking and a 'simil' instruction. The vocal line has 'L.V.' markings. The score is divided into two measures by a blue box, illustrating the double enunciation technique.

Ilustración 178. Compases 1-4 de *Canción I (No era yo)*

<sup>523</sup> Ver partitura general anexada

<sup>524</sup> Como ejemplo de la utilización de este recurso podemos mencionar a Claude Debussy y su obra *L'isle Joyeuse* L. 106, por nombrar la más emblemática.

<sup>525</sup> Ilustración 177

<sup>526</sup> Ilustración 178

<sup>527</sup> Ilustración 179

11|  
no e - ra yo  
f  
semp f  
16|  
no e - ra yo

Ilustración 179. Compases 11-19 de *Canción I (No era yo)*

37|  
ro ja an - ta flo - ra - ción  
f  
sfz  
40|  
ro ja an - ta flo - ra - ción

Ilustración 180. Compases 37-43 de *Canción I (No era yo)*.

También podemos encontrar este recurso en la melodía de la voz de los compases 49 y 51,<sup>528</sup>

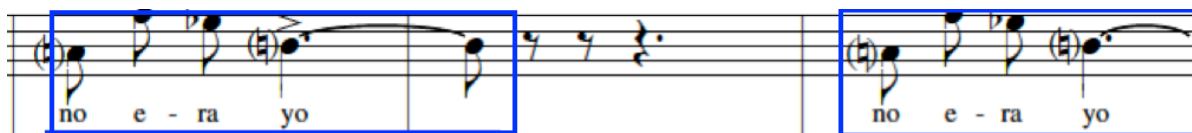


Ilustración 181. Compases 40-51 de *Canción I (No era yo)*

último tiempo del c.61-primer tiempo del 62 y comienzo compás 63.<sup>529</sup>

Ilustración 182. Compases 61-65 de *Canción I (No era yo)*.

También utiliza la repetición variada, como puede verse en los siguientes ejemplos: cc.3-4 y 5-6, cc.26-27 y 28-29, cc.30-31 y 32-33, cc.34-35 y 36-38, cc.57-58 y 59-60.<sup>530</sup>

Se aprecia en mínima medida el uso del recurso del contraste, que encontramos en los compases 38 y 39.<sup>531</sup>

<sup>528</sup> Ilustración 180

<sup>529</sup> Ilustración 181

<sup>530</sup> Ver partitura completa anexada.

<sup>531</sup> Ilustración 182

Ilustración 183. Compases 37-39 de *Canción I (No era yo)*

En cambio, utiliza transiciones para los cambios de ambiente: cambios de dinámica mediante reguladores, el cambio agógico detallado de los compases 23 a 27, cambios de registro graduales (cc.30 al 34, 44 a 47, 50 a 53).<sup>532</sup>

Es una canción con una paleta armónica muy rica. Encontramos tonalidad, modalidad, acorde de cuartas, superposición de elementos, el sol como nota final del fraseo melódico vocal (nota gravitatoria que influye en la percepción de la forma debido a su iteración), movimientos cromáticos, notas añadidas, gusto por la disonancia y por las relaciones interválicas aumentadas y disminuidas, escala de tonos enteros, ambigüedad, enarmonía, pedal, etc. Crea la atmósfera perfecta para traducir el hermetismo del texto.

Apunte final: Se encontraron errores de escritura rítmica, con la omisión del puntillo, y en el compás 58, con una alineación vertical que no se corresponde con sus valores rítmicos. Sin embargo, estas han sido subsanados en la partitura anexada.

A continuación: Ilustración 184. *Canción I (No era yo)*. Partitura completa.

<sup>532</sup> Ver partitura general anexada.

# **NO ERA YO** (Canciones Abstractas 1968 - I Canción)

Música: Marcelo Morel Chaigneau  
Letra: Alicia Morel Chaigneau

1 **Moderat**

6

No e - ra yo la de hoy

11

no e - ra yo

*p* *pp* *mp* *f* *sempre f*

\* *simil.*

EJEMPLOS MUSICALES

16

no e - ra yo

20

no e - ra yo

*ritardando*

*mp*

*morendo*

24

de a a tempo

*p*

29

*poco a poco*

*f*

NO ERA YO 2

33

en a - la

*P subito*

37

no ja an - ta - ño flo - re - ció

*f*

*rit.*

40

*rit.*

44

*ff*



EJEMPLOS MUSICALES

48 *mp* Mas no e - ra yo no e - ra yo

52 *como* yo yo yo yo yo yo *f* *pp*

56 *rit.*

61 La de en-ton-ces mu - rió. *rit.*

The musical score consists of four systems. The first system (measures 48-51) features a vocal line with lyrics 'Mas no e - ra yo no e - ra yo' and a piano accompaniment. The second system (measures 52-55) has a vocal line with lyrics 'yo yo yo yo yo yo' and piano accompaniment with dynamics *f* and *pp*. The third system (measures 56-60) includes a vocal line with a *rit.* marking and piano accompaniment. The fourth system (measures 61-64) has a vocal line with lyrics 'La de en-ton-ces mu - rió.' and piano accompaniment, ending with a *rit.* marking. The piano part includes various rhythmic patterns and chordal textures.

NO ERA YO 4

5.16. Ejemplo N°14: *La niña canta al río*Tabla 66. *La niña canta al río*

Obra	<i>La niña canta al río</i>
Compositor	Rodolfo Norambuena
Prosa poética	Lea Goldberg
Año	1983
Grabaciones disponibles	1 Monografía Canciones de compositores chilenos. En vivo. Universidad Católica de Valparaíso (analógico)

*La niña canta al río* es una poesía de la escritora israelí Lea Goldberg que consta de 3 estrofas heterométricas de 4 versos, de rima libre.<sup>533</sup>

¿A dónde lleva el río mi carita menuda?  
 ¿Por qué me hace tan grandes los ojos?  
 Mi casa está muy lejos en un bosque de pinos;  
 era triste el rumor de mis pinos.

El río me engañó con un cantar alegre,  
 cantaba, me llamaba por el nombre,  
 y yo me fui tras él, por la música  
 la casa de mi madre abandoné.

Pero soy su hija única, muy tierna,  
 y el río cruel está ante mí.  
 ¿Adónde llevará mi carita menuda?  
 ¿Por qué me hace tan grandes los ojos?

La estructura musical de esta pieza se conforma en base a la estructura del texto. Así como el texto está distribuido en tres estrofas de cuatro versos, de la misma manera la

<sup>533</sup> Díaz, Ramón, *Antología de poesía hebrea moderna*, Ed Aguilar, Madrid, 1970, p. 184.

música se distribuye en tres estrofas de cuatro frases cada una; se construye a partir de trazos dibujados mediante el despliegue de pequeños motivos.<sup>534</sup> La forma de unirse unos trazos con otros nos recuerda al montaje cinematográfico, en el que la calidad final depende de la capacidad del montador para dotar de un discurso narrativo a un material predeterminado. Del mismo modo, los trazos se combinan y reordenan una y otra vez a lo largo de la obra. Algunos se repiten sin cesar, otros, en cambio, aparecen una o dos veces.

**Ritmo yámbico.** El yambo (breve-larga) es el pie métrico más utilizado en la letra, que tiene su contraparte musical como en la figuración de corchea anacrúsica y negra. Es el motor principal de la obra.

The image displays three systems of musical notation. The first system (measures 7-10) shows a vocal line with a fermata, piano markings (*pp*, *p*), and tempo changes (*poco rit.*, *a tempo*). The second system (measures 11-13) shows the vocal line with lyrics "dón - de lle - va el rí - o mi ca - ri - ta me -" and various note values highlighted with red and blue boxes. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the bass and chords in the treble.

Ilustración 185. Compases 7-13 de *La niña canta al río*

<sup>534</sup> Uso de la "variación desarrollada" de Brahms, que se caracteriza por la utilización de una base muy pequeña (como puede ser un intervalo) que se extiende y se desarrolla. Esta técnica había sido utilizada por Joseph Haydn y L.V. Beethoven, pero Brahms la llevó al máximo de su expresión.

Se aprecia una sucesión de ideas engarzadas sin solución de continuidad, debido al ambiente que pretende crear el compositor usando los recursos del período impresionista como la armonía basada en el concepto “escala de tonos enteros” y la falta de cadencias. Si bien el piano goza de una gran libertad formal, la voz se encierra en unos límites más acotados, debido a su carácter silábico.

#### 5.16.1. *Materiales constructivos en el canto*

Forma: Doce frases (a-a'-b-c-d-e-d-f-f-g-a-a').

Rítmicamente, todas las frases se basan en mayor o menor medida en los ritmos aparecidos en la primera frase, lo que le confiere una gran consistencia. Lo más destacado es la reexposición de las dos primeras frases, en concordancia con la repetición del texto; pero también la correspondencia entre las dos secciones “d”, que son un reflejo de la letra (cc. 54-55) “y yo me fui tras él” en referencia a “el río me engañó” (cc.69-70);<sup>535</sup> y las dos secciones “f”: “soy su hija única” (cc.81-84) en referencia a “mi madre” (cc. 72-74)<sup>536</sup>. Estas relaciones internas, claramente intencionales, fortalecen la relación entre texto y música y muestran el detallado trabajo que realizó el compositor en este aspecto.

54

*f* él río me en - ga - ñó

69

y yo me fui tras él

Figura 1

<sup>535</sup> Ilustración 184

<sup>536</sup> Ilustración 185

EJEMPLOS MUSICALES

Ilustración 186. Ejemplos rítmicos de *La niña canta al río*

Armonía pianística. La armonía vocal está construida sobre las mismas escalas que el acompañamiento pianístico, como se puede apreciar en el siguiente esquema, que relaciona cada frase del canto y su armonía con la armonía correspondiente en la parte de piano:

**Tabla 67. Armonía pianística en *La niña canta al río***

<b>Estrofa 1</b>	A	a'	B	C
<b>Armonía voz</b>	Do	Do	Do	Si
<b>Armonía piano</b>	Do	Do	Do	Si
<b>Estrofa 2</b>	D	E	D	F
<b>Armonía voz</b>	Si-Do-Si-Do	Do	Si-Do	Do-Si
<b>Armonía piano</b>	Si-Do-Si-Do	Do-Si-Do	Si-Do	Si-Do-Si
<b>Estrofa 3</b>	F	G	A	a'
<b>Armonía voz</b>	Si	Si-Do	Do	Do
<b>Armonía piano</b>	Si	Si-Do	Do	Do

Esta relación demuestra la intencionalidad clara de su autor en cuanto al uso del recurso de la transición entre los dos tipos de escala de tonos enteros (Do y Si). De la misma manera, al cambiar algunas de las notas con respecto al contexto general, se crea una sonoridad modal, aunque no siempre idéntica a la del piano, en algunos casos por faltar notas, o por tener diferentes alteraciones (ver compás 72-73 y 74, en el que la melodía

pianística, con el do#, puede diferenciarse de su relleno armónico con do natural y la voz, en cambio, incluye siempre un do natural).<sup>537</sup>

Ilustración 187. Compases 72-74 de *La niña canta al río*

#### 5.16.2. *Materiales constructivos en el piano*

Veamos primero la introducción al tema principal. Por el carácter *cantabile* de la mano derecha en el piano y dado que se trata de un tema musical completo, con un desarrollo interno, fácilmente identificable, y que cada vez que aparece lo suele hacer a la misma altura y con el mismo acompañamiento, identificaremos el material que aparece en los compases 1 a 4 como “tema”. Su desarrollo interno es netamente beethoveniano (comparar con la primera frase del primer movimiento de su primera sonata para piano),<sup>538</sup> con una construcción basada en una idea, su repetición y su acortamiento acelerado (un compás, un compás, medio, medio y final), con la peculiaridad de que la armonía se mantiene a lo largo de todo el tema invariable (escala de tonos enteros sobre do), con la única excepción de las dos últimas notas melódicas de la mano derecha (si y la), que pertenecen a la escala de tonos enteros sobre si (utilizando simultáneamente las dos únicas variables posibles de dicha escala).

<sup>537</sup> Ilustración 186

<sup>538</sup> Ilustraciones 187 y 188 (Beethoven, *Sonata Op.2 n.º1*)

EJEMPLOS MUSICALES



Ilustración 188. Compases 1-4 de *La niña canta al río*



Ilustración 189. Compases 5-9 de *La niña canta al río*

Con estas dos notas, la escala sobre Si se anticipa un compás, ya que dicha escala se desarrollará entre los compases 5 y 9, logrando una transición más suave entre la escala sobre do y la escala sobre si.

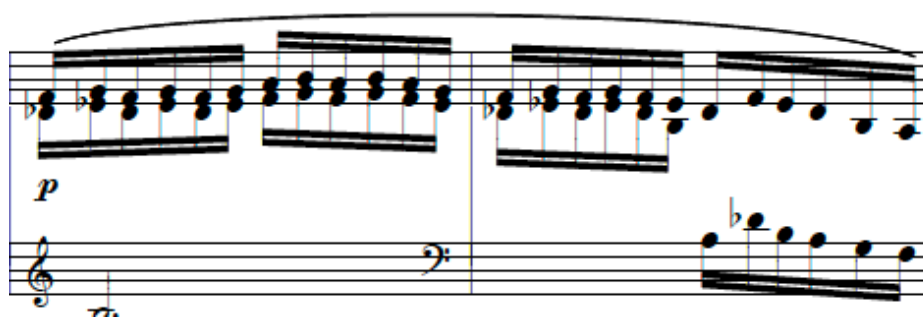


Ilustración 190. Compases 5-6 de *La niña canta al río*

Ilustración 191. Compases 7-9 de *La niña canta al río*

Este efecto de transición es un recurso utilizado también en los compases, 21 (posible errata), 58, 62, sol# mano izquierda cc.68-69, 72 y 73. Además, al modificar las notas de la melodía pianística, ésta se convierte en una escala modal (Re mixolidio en los compases 1-4 y 55-62, tonos enteros en los compases 63-64, Si mixolidio en los cc.65-mitad del 69, tonos enteros segunda mitad 69-mitad 72 y Mi mixolidio segunda mitad 72-74).<sup>539</sup>

La siguiente aparición del tema es en el compás 38.<sup>540</sup> Se llega mediante dos escalas que abren el registro por movimiento contrario, un recurso que utilizará en varias ocasiones (cc.44, 54, 69 y 89, frustrado en el compás siguiente).

Ilustración 192. Compases 37-39 de *La niña canta al río*

<sup>539</sup> Ver partitura general anexada.

<sup>540</sup> Ilustración 191



A estas apariciones del tema le hemos de sumar la del compás 65, en la mano izquierda, pero que ni tiene una entrada como las anteriores (con escalas por movimiento contrario) ni utiliza la escala de tonos enteros sobre do. Por último, una aparición muy cambiada del tema aparece en los compases 84-88, mano izquierda. Se trata de las dos anacrusas y resolución del final del compás 1 y principio del 2, que evolucionan de la misma manera que la primera frase, con su acortamiento acelerado.



Ilustración 193. Compás 84 de *La niña canta al río*



Ilustración 194. Compases 85-87 de *La niña canta al río*



Ilustración 195. Compás 88 de *La niña canta al río*

La manera de enlazar el tema con la sección que le sigue ofrece siempre el mismo recurso: el corte (cc.4-5, 41-42, 46-47, 64-65 y 74-75), lo que delimita claramente los límites del tema.

Otro recurso bastante generalizado son las terceras, que con doce trazos, se convierte en el recurso más utilizado. Compases 5-6, 14, 20-21, 27, 35-36, 42, 51-53, 65-inicio 69, 75-78, 88-inicio 89, 102-104 y 108-111. Su función es la de ofrecer la imagen del río

mediante su movimiento continuo. La manera de enlazarse con las demás secciones ofrece diferentes posibilidades de entrada y salida: aparecer de la nada o sobre la ondulación de dos notas y/o sumergirse en un acorde total o parcialmente, desaparecer repentinamente o dividirse en dos voces independientes.<sup>541</sup>

También es destacable el uso de agregados (= no acordes) y acordes (= tríadas), como se puede apreciar en los siguientes compases:

Ilustración 196. Compás 7. Acorde proveniente de las terceras

Ilustración 197. Compás 15. Acorde proveniente de las terceras, con la voz superior en movimiento ondulatorio

<sup>541</sup> Ver partitura general anexada.

EJEMPLOS MUSICALES

Musical score for Illustración 198, measures 22-25. The score is in treble and bass clefs. The vocal line has lyrics "o - jos?" and "mi". The piano accompaniment features a blue box highlighting a passage starting at measure 22, marked "legato" and "p".

Ilustración 198. Compás 22. Igual que el c.15 y después un agregado con tres notas diferentes de la ondulación de dos notas)

Musical score for Illustración 199, measures 27-30. The score is in treble and bass clefs. The vocal line has lyrics "pi - nos" and "e - ra". The piano accompaniment features a blue box highlighting a passage starting at measure 28, marked "pp".

Ilustración 199. Compás 28. Agregado proveniente de las terceras, de 4 notas diferentes del bajo, que será un fa.

Musical score for Ilustración 200, measures 46-49. The score is in treble and bass clefs. The vocal line has lyrics "8va" and "8va". The piano accompaniment features a blue box highlighting a passage starting at measure 47, marked "pp".

Ilustración 200. Compás 47. Agregado de 4 notas, a las que se sumarán las dos que faltan para completar la escala.

Ilustración 201. Compás 79. Agregado con la voz superior en movimiento ondulatorio, ver c.15, como continuación del motivo anterior enarmonizando el Re  $\flat$  como do#.

Ilustración 202. Compás 91. Agregado de 4 notas diferentes del bajo -fa-. Ver c.28.

Ilustración 203. Compás 103. Acorde y voz superior añadida en movimiento ondulatorio.

Ilustración 204. Compás 112. Agregado de 4 notas, a las que se sumarán las dos que faltan para completar la escala. Ver. c.47, con la misma disposición.

Es habitual que los agregados y acordes aparezcan tras un movimiento por terceras, bien como continuación natural (cc.7, 15, 22, 79, 91 y 112),<sup>542</sup> bien por salto o de manera inesperada (cc.28, 47 y 103).<sup>543</sup>

Otros recursos destacables en la obra son la ondulación de dos notas, el tratamiento polifónico los arcos y el *ostinato*. La ondulación de notas aparece en los compases 7-8, 15-16, 22-23, 33-34, 43, 47-51, 79-87, 103-104 y 112-114.<sup>544</sup>

Posibilidades de enlace: aparecer y/o desaparecer de la nada (ver inicio cc.7, 47 y 112),<sup>545</sup> enlazar como continuación natural de las terceras, finalizar como notas de un agregado, acabar sumándose a otra voz para formar terceras o constituir un pedal. Se enlazan de manera natural con las terceras, de las que son germen o desintegración. La Polifonía es utilizada en cuatro momentos durante la obra, en los compases 10-14, 17-20, 98-102 y 105-108. Las dos últimas son la repetición de las dos primeras y se enmarcan en la Reexposición, definida principalmente por la repetición de la melodía vocal entre los compases 10-20 y 98-108.<sup>546</sup>

<sup>542</sup> Ilustraciones 195, 196, 197, 200, 201 y 203

<sup>543</sup> Ilustraciones 198, 199 y 202

<sup>544</sup> Ver partitura general anexada.

<sup>545</sup> Ilustraciones 194, 199 y 202

<sup>546</sup> Ver partitura general anexada.

El diseño melódico de la mano derecha (arco)<sup>547</sup> que aparece en los compases 24-26, es un material que se utiliza una sola vez, lo que constituye una excepción. El diseño se corresponde más con el de un 2/4 que con el de 6/8, lo que enriquece el aspecto rítmico.



Ilustración 205. Compases 24-26 de *La niña canta al río*

En cuanto al Ostinato se puede observar en dos ocasiones: compases 29-caída del 33<sup>548</sup> y 92-96.<sup>549</sup> El agregado que lo precede contiene las mismas notas en ambos casos, pero con diferente disposición. Lo más destacado es el espaciamiento que se da en la segunda instancia, primero con dos tiempos de silencio y luego con tres, a lo que se suma un *poco rit.* bastante sugerente.



Ilustración 206. Compases 29-33 de *La niña canta al río*

<sup>547</sup> Ilustración 204

<sup>548</sup> Ilustración 205

<sup>549</sup> Ilustración 206

Ilustración 207. Compases 92-96 de *La niña canta al río*

El musicólogo Dr. Cristián Guerra Rojas, en su artículo “Diversidad en la composición musical chilena de la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI. Una aproximación desde la *Revista Musical Chilena*”, divide los compositores en siete categorías, entre las que se encuentra la de “Compositores formadores”, que, según su propia definición, son:

Aquellos cuya labor ha sido reconocida al punto de incorporarlos como profesores de la disciplina de la composición musical o de materias afines (armonía, contrapunto, instrumentación, etc.), desde donde han formado nuevas generaciones de músicos y compositores. Varios de ellos se han asentado en la institucionalidad en universidades, institutos, escuelas o academias, del ámbito estatal o privado.<sup>550</sup>

Así pues, la calidad de la formación del autor queda bien demostrada y, teniendo este hecho en cuenta, se comprende la intencionalidad de algunos de los recursos utilizados en este *Lied*. La organización interna de esta pieza nos recuerda a los nocturnos para piano de Salvatore Sciarrino, en los que diversos gestos musicales aparecen, se superponen y desaparecen, otorgando una sonoridad sugerente y diversa. La

<sup>550</sup> Guerra Rojas, Cristian. Diversidad en la composición musical chilena de la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI: una aproximación desde la *Revista Musical Chilena* [en línea]. Santiago, Chile: Universidad de Chile, 2013 [Última consulta: febrero de 2016]. Disponible en < <http://www.repositorio.uchile.cl/handle/2250/118406>>.

## EJEMPLOS MUSICALES

correspondencia entre música y letra, el uso de una armonía poco usual y refinada (con el uso de la escala de tonos enteros, similar a los *Voiles* de Debussy, pero también con sonoridades modales), así como la coherencia rítmica global y otros detalles expuestos, nos dan argumentos suficientes para corroborar la alta calidad artística de esta obra.

A continuación: Ilustración 208. *La niña canta al río*. Partitura completa.



**LA NIÑA CANTA AL RIO**

1

Música: Rodolfo Norambuena

Letra: Lea Goldberg

The musical score is presented in four systems, each with a measure number in a box at the beginning of the first staff.

- System 1 (Measures 1-3):** The first system is marked *f cantabile*. It features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. The right hand plays a melody with slurs and ties, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- System 2 (Measures 4-6):** The second system is marked *p*. It continues the melody and accompaniment. A dynamic marking *pp* appears in the left hand at the start of measure 5. A *v* marking is present in the left hand at the end of measure 5.
- System 3 (Measures 7-10):** The third system is marked *pp* and *legato*. It includes a *poco rit.* (ritardando) marking. The right hand has rests for the first three measures, followed by a melodic phrase. The left hand continues with eighth notes. A *p* marking is present in the right hand at the end of measure 10.
- System 4 (Measures 11-13):** The fourth system is marked *a tempo* and *P*. It contains the vocal line with lyrics: "dón - de lle - va el rí - o mi ca - ri - ta me -". The piano accompaniment continues with eighth notes.

14

nu - da?

*pp*

*legato*

*p* ¿Por -

*poco* ----- *a tempo*

17

qué me ha - ce tan gran - des los

*p*

20

o - jos?

*legato*

*p* mi

24

ca - sa es - tá muy le - jos en un bos - que de

*pp*

LA NIÑA CANTA AL RIO 2

27

pi - nos *PP* e - ra

31

tris - te el ru - mor de mis pi - nos

35

*PP*

37

*f cantabile*

LA NIÑA CANTA AL RIO 3

54

*f* el rí - o me en - ga - ñó con

*f cantabile*

57

un can - tar a - le - gre

60

can - ta - ba me lla -

63

ma - ba por el nom - bre

The image shows a musical score for a piece titled 'LA NIÑA CANTA AL RIO 5'. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The first system (measures 54-56) features a vocal line starting with 'el rí - o me en - ga - ñó con' and a piano accompaniment marked 'f cantabile'. The second system (measures 57-59) continues with 'un can - tar a - le - gre'. The third system (measures 60-62) has 'can - ta - ba me lla -'. The fourth system (measures 63-65) concludes with 'ma - ba por el nom - bre'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

LA NIÑA CANTA AL RIO 5

66

69

72

75

*cresc. expressiv*

*f cantabile*

*pp*

*poco*

mú - si - ca la ca - sa de mi ma - dre a - ban - do -  
 y yo me fuí tras él por la  
 né

LA NIÑA CANTA AL RIO 6

78

*poco* *a*  
*legato*

81

*mf* pe - ro soy su hi - ja ú - ni - ca muy tier - na  
*P* *expressiv*

85

y el rí - o cruel es - tá an - te  
*P* *cresc.*

88

*mf* *f*

LA NIÑA CANTA AL RIO 7



91

*pp*

*pp*

95

*pp*

*poco*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

99

don - de lle - va - rá mi ca - ri - ta me -

102

nu - da?

*ppp*

*ppp*

*legato*

*poco*

*pp*

*pp*

105

qué me ha - ce tan gran - des los

*a tempo*

108

o - jos?

*ppp*

111

*pp*

*ppp*

114

LA NIÑA CANTA AL RIO 9



5.17. Ejemplo N°15: *Poesía para un niño*Tabla 68. *Poesía para un niño*

Obra	<i>Poesía para un niño</i>
Compositor	Santiago Vera Rivera
Prosa poética	Margarita Vera Rivera
Año	1986
Grabaciones disponibles	1 (sello SVR)

La prosa poética de Margarita Rivera,<sup>551</sup> utiliza la figura literaria de la repetición en el estribillo.

Quisiera hablarte como se habla a un niño, hablarte de flores mariposas y bosques, ríos que cantan en aguas profundas. De prados en flor del sol resplandeciente, del cielo estrellado de astros nacientes. Quisiera hablarte como se habla a un niño.	[ <i>Estribillo</i> ] Un verso a la vida, un canto al amor, la quieta pureza que nace del corazón. Un verso a la vida, un canto al amor, la quieta pureza que nace del corazón. Quisiera hablarte como se habla a un niño.	Quisiera hablarte como se habla a un niño, de países exóticos de bailes y cantos, del reír esquilante <sup>552</sup> de alegría quemante. Quisiera decirte que existe el dolor, más eres un niño y te hablo de amor. Quisiera hablarte como se habla a un niño.
---	--	--

<sup>551</sup> La distribución del texto es la que aparece en la primera página de la partitura en una edición del propio compositor.

<sup>552</sup> Castellанизación de la palabra italiana *squillante*, que significa agudo, brillante. Se utiliza generalmente en la jerga de la ópera. Suponemos que el uso castellанизado se debe a la residencia de la autora ya que en la partitura aparece la siguiente anotación: "Margarita vera Rivera. Milán, Italia, 1981".

## 5.17.1. Forma

Tripartita. [A (c.1-26), B (c.27-42), A' (c.43-68)]

**Tabla 69. Forma de Poesía para un niño**

<b>Intro (1-9)</b>	<b>Introducción a</b>
<b>A (10-18)</b>	A1 (10-12) A2 (13-15) A3 (16-18)
<b>B (19-26)</b>	B1 (19-20) B2 (21-22)
	B3 (23-26) (ver A1 y A3)
<b>C (27-42)</b>	C1 (27-28) C2 (29-30) C3 (30-32) C1' (33-34) C2' (35-36) C3' (36-38)
	C4 (39-42) (ver B3)
<b>Intro' (43-51)</b>	<b>Introducción a A'</b>
<b>A' (52-60)</b>	A1' (52-54) A2' (55-57) A3' (58-60)
<b>B' (61-68)</b>	B1' (61-62) B2' (63-64)
	B3' (65-68)

Como se puede apreciar en la siguiente tabla, el compositor sigue fielmente la estructura del poema:

**Tabla 70. Estructura del poema Poesía para un niño**

<b>LETRA</b>		<b>MÚSICA</b>	
<b>I</b>	Párrafo 1 (A)	<b>A</b>	A (A1+A2+A3)
	Párrafo 2 (B)		B (B1 y B2)
	Párrafo 3 (inicio de A)		B (B3, ver A1 y A3)
<b>Estribillo</b>	Párrafo 4 (C)	<b>B</b>	C (C1+C2+C3)
	Párrafo 5 (C)		C' (C1'+C2'+C3')

	Párrafo 6 (inicio de A)		C4 (ver B3)
<b>II</b>	Párrafo 7 (A-D)	<b>A'</b>	A' (A1'+A2'+A3')
	Párrafo 8 (E)		B' (B1' y B2')
	Párrafo 9 (inicio de A)		B3'

### 5.17.2. *Textura musical*

En la obra se hace uso de todos los registros del piano. La manera en que el piano apoya a la voz es destacable, con doblamientos puntuales en puntos estratégicos. Por ejemplo, en los compases 10 a 18. El piano entra doblando a la voz, pero no una vez, sino dos, con la mano izquierda desplazada temporalmente entrando algo más tarde y con una compensación temporal equivalente en forma de compresión rítmica, para aterrizar ambas manos en perfecta sincronización en el tercer tiempo del compás. En el compás 11, la mano derecha dobla tres notas y pasa a establecer un contracanto y es la izquierda la que continúa en el compás siguiente, con el fa# y el mi doblados a la misma altura.<sup>553</sup> Seguidamente, amplía los arpeggios ascendentes de la mano izquierda en el compás 13, que sirven para que la derecha indique entrada y doble a la voz, que se ve reforzada no tan solo por la mano derecha, sino también por la izquierda, que completa la nota de que carece la derecha, el re, debido a tener un ritmo más lento que la voz; es decir, lo que la voz desarrolla melódicamente, el piano lo imita melódicamente en la mano derecha y luego lo completa armónicamente (sol-si-re del tresillo vocal repartido entre las dos manos: sol-si y si-re).

Un detalle de coherencia: cuando en el c.14 el arpeggio de la izquierda asciende hasta la derecha, lo hace de la misma manera que en el compás anterior, retrocediendo dos notas (cc. 12 a 13: mi-sol-si-mi / si-mi-etc. y, de la misma manera, c.14: do-mi-sol-si / sol-do-etc.). En el c.15 el contracanto del pian refuerza puntualmente el si de la voz, con su dibujo en terceras descendentes que establecen un movimiento contrario con las terceras ascendentes en las que se basa la mano izquierda (derecha: fa#-re-si-sol, izquierda: sol-si-re-fa#, en movimiento retrógrado). El c.16 se mueve en terceras entre el canto del piano y la voz, a lo que hay que añadir el mismo efecto de compresión rítmica que el del c.10. Al llegar al tercer tiempo, se dobla puntualmente la voz con el la de la mano

<sup>553</sup> Ilustración 208

derecha del pianista. El fa becuadro en la línea vocal que aparece en el c.17 ya lo anticipa el acorde de FaM de la mano derecha y el arpeggio de la izquierda de la segunda mitad del c.16, y la ayuda que supone para la cantante la anticipación de la nota que ha de cantar por parte del piano también se muestra en el mi subsiguiente de la voz, anticipado por la octava de mi del piano. En el c.18 se aprecia de nuevo el uso de nuevo de la simetría entre las dos manos, del que ya ha hecho uso en el c.15.<sup>554</sup>

**Andante** ♩ = 80 un poco rubato

Qui - sie - ra/ha - blar - te co - mo se - ha - bla a/un ni - ño,

*mf* *f* *p*

Contra.

Ilustración 209. Compases 10-12.

<sup>554</sup> Ilustración 209

EJEMPLOS MUSICALES

Illustración 210. Composers 10-16 of *Poesía para un niño*. This musical score consists of three systems. The first system (measures 13-14) features a vocal line with lyrics 'ha - blar - te de flo - res, ma - ri - po - sas y' and piano accompaniment. A blue box highlights the vocal melody and the piano accompaniment in the first two measures. The second system (measures 15-16) continues the vocal line with lyrics 'bos - ques, rí - os que can -'. A blue box highlights the piano accompaniment in the first two measures. The score includes dynamic markings such as *mf* and *p*, and includes a blue arrow pointing to a specific note in the bass line of the first system.

Ilustración 210. Composers 10-16 de *Poesía para un niño*.

Illustración 211. Composers 17-18 of *Poesía para un niño*. This musical score consists of two systems. The first system (measures 17-18) features a vocal line with lyrics 'tan en a - guas pro - fun - das.' and piano accompaniment. A blue box highlights the piano accompaniment in the second measure. The score includes dynamic markings such as *mf*, *sfz*, and *p*.

Ilustración 211. Composers 17-18 de *Poesía para un niño*

Es interesante destacar los cambios de textura pianística para indicar un nuevo apartado, utilizando el trémolo en ambas manos, actuando de esta manera como un

acompañamiento armónico sin interacción con la voz (cc.19 a 22),<sup>555</sup> o la duplicación de la voz por parte del bajo en los compases 28, 29, 32 y equivalentes, así como en los cc.39 a 42, remarcando de esta manera los finales de cada idea encuadrada en una ligadura o dando coherencia a ese fragmento musical precisamente gracias al uso del mismo recurso.<sup>556</sup>

19 *mf* De pra - dos en flor del Sol res - plan - de - cien - te,  
*poco accel.* *poco rit.*

21 *Primo tempo* del cie - loes - tre - lla - do de as - tros na - cien - tes,  
*poco accel.* *poco rit.* *sfz ff* *f*

Ilustración 212. Compases 19-22 de *Poesía para un niño*

<sup>555</sup> Ilustración 210

<sup>556</sup> Ilustración 211

27

Un can - to/a la vi - da,

*fff* *f*

*sfz f* *fff* *pp*

29

un can - to/al a - mor. La quie - ta pu -

*f* *mf*

Ilustración 213. Compases 27-30 de *Poesía para un niño*

También cabe destacar el uso de la imitación en los compases 25 con anacrusa y 26, que cierran estructuralmente la primera sección principal de la obra (A, cc.1-26).<sup>557</sup>

*Andante* - oo un poco rubato

23

qui - sie - ra/ha - blar - te co -

*p* *mf* *f*

*p* *mf* *sfz f*

<sup>557</sup> Ilustración 212

The image shows a musical score for three staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 25 with the lyrics "mo se ha - bla a/un ni - ño." The middle staff is the right hand of the piano, and the bottom staff is the left hand. A blue box highlights a passage in the right hand starting at measure 25 and ending at measure 26. Dynamics include *p* and *pp*.

Ilustración 214. Compases 23-26 de *Poesía para un niño*

### 5.17.3. Dinámicas

En este aspecto el compositor se ha asegurado de mantener la expectación, mediante el uso de una gradación muy variada de intensidades (desde *pp* hasta *fff*) y una transición muy rápida entre ellas. Como ejemplo de esto último, basta con mirar los compases 8-10 (*f-pp-mf*), c.12 (*f-p*), cc.19-22 (cambios constantes y cada vez más acentuados) cc.26-29, etc. Los contrastes se acentúan cada vez más, como podemos ver en los cc.32-35, con un contraste entre el *p* del c.32 y la entrada en *sfz f* del c.33, el crescendo hasta *fff* y disminuyendo hasta *pp*, al que se yuxtapone un *f* en el compás siguiente. Evidentemente todas las indicaciones tienen la misión emocionar al oyente, y aquí la labor de los intérpretes está en dosificar las dinámicas para encontrar el justo equilibrio entre las diferentes partes de la pieza y entre la voz y el piano sin llegar a una teatralidad que echaría por tierra la búsqueda primera de una obra llena de matices y que conmueva.

Tal y como lo expresa el profesor Octavio Hasbún Rojas, catedrático del Instituto de Música Universidad Católica de Chile,

un autor podría asumir dos posiciones. Una es la del autista, esto es, el compositor que compone sin preocuparse del receptor y a través de qué medio recibirá su producción. La otra posición es la del creador como un agente activo y facilitador



para que su mensaje sea conocido por sus contemporáneos. Y de estos últimos es Santiago Vera.<sup>558</sup>

#### 5.17.4. *Articulaciones y otros recursos*

La partitura está llena de matices sobre todo en la línea del piano, con el uso del *staccato*, el acento, la ligadura de articulación (*legato*), el arpegiado normal e invertido (descendente) y el uso de los dos pedales principales (derecho e izquierdo), todo ello aparecido ya en el estrecho margen de la introducción. A lo largo de la pieza el autor utiliza una combinación de todos estos recursos, en función del carácter expresivo que intenta lograr, ayudándose también de la dinámica y la agógica. En este tipo de música todo confluye para ofrecer una experiencia orgánica, es decir, que cada aspecto tratado es una visión parcial de un todo unificado que pretende y logra describir el sentimiento transmitido por la letra.

La falta de indicaciones de fraseo, como ligaduras extensas o con signos de respiración. Se debe a la estrecha relación que el compositor establece con el texto, lo que hace innecesaria su explicitación.

Se destaca el uso del trémolo (un efecto utilizado principalmente en las composiciones para piano en el s. XIX). Aquí se utiliza para caracterizar un cambio estructural y remarcar también la viveza de la letra, al tiempo que se eleva la intensidad emocional del pasaje hasta el clímax del c. 22,<sup>559</sup> preparativo de la oración más característica del poema: "Quisiera hablarte como se habla a un niño". Un efecto que reaparece en la re-exposición.

---

<sup>558</sup> Octavio Hasbún "Santiago Vera-Rivera. Compositor chileno. Obras de orquesta, cámara, coro y solistas, período 1977-1994. 2 CD. Intérpretes diversos. Santiago: Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, SVR Producciones Limitada, ABA-SVR-900000-14, 2008" en Revista Musical Chilena Vol. 62, No. 210 (2008): Julio - Diciembre, pp 89, 90 y 91.

<sup>559</sup> Ilustración 213

21 *Primo tempo*

del cie - lo/es - tre - lla - do de as - tros na - cien - tes,

*poco accel.* *poco rit.* *mf* *sfz* *ff* *f*

*pp* *ff* *f*

Ilustración 215. Compases 21-22 de *Poesía para un niño*

#### 5.17.5. *Agógica*

La indicación de tempo es doble. Por una parte, tenemos *Andante*, que nos ofrece una aproximación al carácter de la pieza, y de otra parte tenemos “[negra] = 96 *un poco rubato*”, lo que nos da una indicación de gran precisión en cuanto a la sensación de velocidad, con un margen flexible de movimiento. Estas indicaciones son para la introducción, en sus dos instancias. Sin embargo, el tempo principal es el de “*Andante* [negra] = 86 *un poco rubato*”. De nuevo, una indicación doble: de carácter general y metronómica con flexibilidad de movimiento. Además, a lo largo de la pieza van apareciendo moduladores agógicos, principalmente para enfatizar la comprensión de algunos finales; es decir, en su mayoría dichos moduladores sirven a la estructura, lo que representa una característica más de la voluntad comunicativa de su autor. Un uso no estructural de la agógica lo encontramos en los compases 19-22, en los que las indicaciones sirven para romper la rigidez propia del uso de un compás y su división en valores iguales, lo que da como resultado una compresión y descompresión rítmica a modo de acordeón temporal (un efecto similar al utilizado en los compases 10 y 16).<sup>560</sup>

#### 5.17.6. *Métrica*

Nos encontramos ante una pieza que muestra en diversos pasajes una falta de correspondencia entre la partitura y su conversión en sonido en lo que se refiere a la sensación de impulso y tierra, es decir, arsis y tesis. Esto es así debido a la diferencia que existe entre el compás propuesto y el ritmo armónico.

<sup>560</sup> Ver partitura general anexada.

Los primeros nueve compases establecen un ritmo armónico de un cambio principal por compás, siendo éste binario (2/4). A partir del compás 10 la melodía establece una figuración rítmica invertida, en la que los valores breves del tresillo de negras se ubican al comienzo del compás, ahora cuaternario (4/4), y la blanca subsiguiente se ubica en el tercer tiempo, lo que da una sensación de anacrusa y caída desplazadas. La primera ligadura termina en una negra con puntillo, lo que se corresponde con el final de la palabra “hablarte” y la mitad de la primera oración. Hasta aquí, tenemos un total de tres blancas en las que se comienza con una subdivisión en el primer tiempo, una aparición de una blanca completa en el tiempo semi-fuerte y una finalización de semi-frase en el tiempo fuerte del compás siguiente. A partir del texto “como se habla”, vuelve a repetirse la misma figuración rítmica, es decir, blanca subdividida y dos blancas completas, pero ahora con diferentes ubicaciones de las blancas: valores subdivididos perfectamente ubicados como anacrusa de la tesis de la segunda blanca, que da en el tiempo fuerte del compás siguiente (c.12) y finalización en tiempo semi-fuerte. Misma estructura, diferente ubicación, lo que no se percibe desde el punto de vista auditivo, que prefiere la simplicidad de un compás virtual de 3/2 con anacrusa como explicación de los compases 10-12. El ritmo presenta en los cc.10-12, un ritmo de blanca, redonda, blanca, redonda. Por lo tanto, dos mitades perfectamente simétricas en las que, en cada una de ellas, una anacrusa lleva a la caída de una armonía que se establece durante cuatro negras. Ahora cabría preguntarse por qué el autor ha preferido una escritura más compleja. Este tipo de escritura se mantiene hasta el c.18.<sup>561</sup>

10 **Andante** *♩ - ○○ un poco rubato*

Qui - sie - ra/ha - blar - te co - mo se - ha - bla a/un ni - ño,

*mf* *f* *p*

Ilustración 216. Compases 10-12 de *Poesía para un niño*

<sup>561</sup> Ilustración 214

Posteriormente, encontramos la misma contradicción. A modo de ejemplo: en los compases 23-26, los cambios de compás no se adecúan a la percepción auditiva, que establece una anacrusa de blanca al inicio del c.23 (confirmada por la prolongación en el uso del trémolo), una caída en el segundo tiempo escrito como si se tratara realmente de un nuevo compás y un ritmo armónico, perfectamente perfilado por el bajo, de tres redondas, lo que desplazaría el cambio de compás a 4/4 una blanca antes de lo que indica la partitura. Es decir, que el fragmento que va del segundo tiempo del c.23 hasta la finalización del c.26 debería (teóricamente) escribirse como tres compases de 4/4, con sendas redondas en los bajos. Quizás una notación como la que describimos, supondría un cambio en la interpretación y se alejaría de la intensidad dramática de la obra.<sup>562</sup>

**Andante** ♩ = 86 un poco rubato

23

qui - sie - ra/ha - blar - te co -

*p* *mf* *f*

25

mo se ha - bla a/un ni - ño.

*p* *pp*

Ilustración 217. Compases 23-26 de *Poesía para un niño*

<sup>562</sup> Ilustración 215

Esta obra contiene todos los elementos necesarios para captar el interés del auditorio ya que cuenta con un trabajo muy cuidado por parte del compositor, al estructurar música de manera que ajuste perfectamente a la estructura de la letra, la parte pianística está llena de matices y existe una gran interrelación entre los dos instrumentos. Tan solo echamos a faltar una elaboración especial para la letra “Quisiera decirte que existe el dolor”, ya que se trata de la única oración que expresa un estado emocional negativo, un sentir que trastoca el significado de todo lo dicho hasta ese momento y que muestra, una angustia existencial latente. La obra responde a un tipo de composición de carácter romántico, pero con un tratamiento desde la perspectiva de lo contemporáneo, lo que otorga al oyente la sensación de estar delante de un tipo de música cercana a las expectativas sonoras que le son afines.

A continuación: Ilustración 218. *Poesía para un niño*. Partitura completa.

# POESÍA PARA UN NIÑO

Texto: Margarita Vera-Rivera

Música: Santiago Vera-Rivera

Andante ♩ = 96 un poco rubato

Primo tempo  
Andante ♩ = 86 un poco rubato

13

ha - blar - te de flo - res, ma - ri - po - sas y

*mf*

15

bos - ques, rí - os que can -

*p*

17

tan en a - guas pro - fun - das.

*mf sfz p*

19

*mf* De pra - dos en flor del Sol res - plan - de - cien - te,

*poco accel.* *poco rit.*

21

*Primo tempo*

del cie - lo/es - tre - lla - do de as - tros na - cien - tes,

*poco accel.* *poco rit.*

*mf sfz ff f*

23

*Andante* ♩ = 86 un poco rubato

qui - sie - ra/ha - blar - te co -

*p mf f*



EJEMPLOS MUSICALES

25

mo se ha - bla a/un ni - ño.

*p*

*pp*

27

Un can - to/a la vi - da,

*ff*

*f*

*fff*

*pp*

29

un can - to/al a - mor. La quie - ta pu -

*f*

*mf*

31

re - za que na-ce del co - ra - zón.

*p poco rit.*

*p mf p*

*Primo tempo*

**Andante** ♩ = 86 un poco rubato

33

Un ver - so/a la vi - da, un can-to/al a - mor,

*ff* *f*

*ff* *pp* *f*

36

la quie - ta pu - za

*mf*

*Primo tempo*  
**Andante**  $\text{♩} = 86$  un poco rubato

**38** que na-ce del co-ra-zón. Qui-sie-ra/ha-blar-te  
*p poco rit.* *mf*

*p* *sfz fff f* *mf*

**40** co-mo se ha-bla a'un ni-ño.  
*f* *mf*

*f* *mf* *p*

**43** **Andante**  $\text{♩} = 96$  un poco rubato

*sfz mf*

48

*sfz f* *pp*

52

Andante ♩ = 86 un poco rubato

Qui - sie - ra/ha - blar - te co - mo se ha - bla a/un ni - ño,

*mf*

*mf*

55

de pa - í - ses e - xó - ti - cos, de bai - les y

*f*

*f*

57

can - tos del re - ir es - qui - lan

59

te, de/a - le - grí - a que - man - te.

*rit.* *p*

*Primo tempo*  
**Andante** ♩ = 86 un poco rubato

61

Qui - sic - ra de - cir - te que/e - xis - te/el do - lor,

*mf*

*pp* *mf* *pp* *f*

EJEMPLOS MUSICALES

63

más e - res un ni - ño y te/ha - blo de/a - mor.

*mf* *sfz* *ff* *f*

*pp* *ff* *f*

65

Qui - sie - ra/ha - blar - te, *f* co -

*p* *mf* *sfz* *f*

67

mo se ha - bla a/un ni - ño.

*p* *pp*

### 5.18. Interpretación de las obras

Un trabajo que se refiere al mundo sonoro, necesita estar reforzado por información que se despliegue a través de este medio. En el caso de la presente investigación se creyó pertinente, por tanto, realizar un trabajo en este sentido, creando una grabación que contuviera los ejemplos citados de manera visual convirtiéndolos en ejemplos también sonoros. A veces las palabras no bastan para expresar lo que el compositor quería transmitir a través de su música. El lenguaje musical es en sí abstracto, motivo por el cual hace posible la percepción por parte del oyente de elementos que traspasan el lenguaje escrito.

A continuación, se resume el proceso completo de grabación:

1. Estudio de las partituras escogidas por parte de la doctoranda.
2. Estudio de las partituras escogidas por parte del pianista acompañante.<sup>563</sup>
3. Estudio de las obras por parte del productor musical.<sup>564</sup>
4. Se realizaron ensayos semanales (piano y canto) desde el día 9 de septiembre hasta el 16 de diciembre de 2016.
5. Se entra en el estudio<sup>565</sup> durante 4 días a jornada completa (días 20 al 24 de diciembre de 2016). Las tres primeras jornadas fueron de grabación y la cuarta de edición con el técnico de sonido y el productor musical.
6. Mezcla del disco definitivo por parte del técnico de sonido.

Este proceso generó una grabación profesional que será entregada como parte del trabajo.

---

<sup>563</sup> Albert Solé Montserrat

<sup>564</sup> Joan Carles Capdevila Torné

<sup>565</sup> Estudi Laietana. Via Laietana, 57, Barcelona. Técnico de sonido Jordi Vidal

## 6. Reseñas biográficas de los compositores estudiados

### 6.1. Federico Guzmán Frías (1827-1825)<sup>566</sup>

Pianista y compositor chileno, considerado el más importante del siglo XIX suscrito al movimiento Romántico. En 1851 publica su primera obra para piano en la casa editorial de su padre, Eustaquio Guzmán I. En 1866, el pianista y compositor norteamericano Gottschalk decidió patrocinarlo para que se perfeccionara en París. Allí realizó numerosos conciertos privados y públicos como solista y también con orquesta. Algunas de sus obras fueron editadas por la célebre editorial Schott. En 1869 regresó a Chile donde realizó un gran trabajo no solo como compositor e intérprete sino también como maestro. En 1872 se trasladó a Lima, donde residió durante siete años, regresando luego al país y coincidiendo con los inicios de la Guerra del Pacífico en 1879. Al poco tiempo viajó a Argentina y luego a Brasil, donde residió trabajando como profesor y continuando su labor como compositor de obras para piano. Murió en París el 8 de agosto de 1885. Su catálogo incluye más de 200 obras, casi todas para piano, como por ejemplo *Gran vals*, *Danza de concierto*, *Gran mazurca*, *Marcha solemne* y su conocida *Scherzo y danza, opus 54*.

### 6.2. Carmela Mackenna (1879-1962)<sup>567</sup>

Realizó en esta ciudad sus primeros estudios musicales, como alumna del maestro Bindo Paoli. Ya en sus años de madurez, se trasladó a Alemania y tuvo contacto con el movimiento Expresionista. Residió en Berlín más de diez años, en los que desarrolla su labor como compositora. Estudió piano y composición con los maestros Konrad

<sup>566</sup> Biblioteca Nacional de Chile. "Federico Guzmán Frías (1827-1885)", en: Isidora Zegers y Montenegro (1803-1869). *Memoria Chilena* [En línea]. [Última consulta: abril de 2016]. Disponible en <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-94803.html>>.

<sup>567</sup> Bustos Valderrama, Raquel. Carmela Mackenna Subercaseaux. *Revista Musical Chilena* V. 37, n. 159, 1983. pp. 50-75.



## CONCLUSIONES

Ansorge y Hans Mersmann. Sus continuos estudios la llevan a experimentar en su labor creadora identificándose con el quehacer artístico del compositor Paul Hindemith. En 1934, alcanza la cumbre de su labor creadora con el estreno en Berlín de su *Concierto para piano y orquesta* por Armando Moraga, como solista, y la Orquesta de la Radio del Estado en aquella ciudad, dirigida por Heinrich Steiner. En Chile el concierto fue ejecutado en noviembre del mismo año por Herminia Raccagni y la Orquesta de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos dirigida por Armando Carvajal. También fue estrenada en Francia y Austria. En 1936, estrena su *Misa para coro mixto a cappella*, distinguida con uno de los primeros premios en el Concurso Internacional de Música Religiosa, celebrado en Frankfurt, interpretada por los Coros de la Catedral de Munich. Fue la primera compositora chilena en utilizar los versos de Pablo Neruda en una obra musical.<sup>568</sup> Su música es, según señalara Vicente Salas Viu, "abstracta, pura, libre de sugerencias literarias y de cortapisas académicas". En el desarrollo de sus obras más considerables, como el Concierto para piano o el Trío para cuerdas, encontramos procedimientos de libre contrapunto que alternan con los pasajes de una densa armonía disonante. Entre sus obras destacan: Dos movimientos sinfónicos, para gran orquesta. Concierto para piano y orquesta de cuerdas, *Misa para coros mixtos a cappella* y *Misa para coro y orquesta de cuerdas*. *Cuarteto para cuerdas*, *Trío para cuerdas*, *Trío para flauta, violín y viola*, *Sonata para violín y piano*, *Seis Preludios para piano solo*, *Tema con variaciones*, *Suite Chilena* y *Música para dos pianos*. *Álbum de canciones alemanas*, *Tres canciones españolas*.

### 6.3. Alfonso Leng Haynus (1884- 1974)

Compositor chileno. Se tituló en Odontología en la Universidad de Chile y como tal fue miembro de instituciones científicas en Estados Unidos, Inglaterra e Italia, e integró las facultades de Odontología de Cuba, Argentina y Perú. En 1945 fue nombrado decano de la Facultad de Odontología de la Universidad de Chile. Estudió composición con el destacado compositor Enrique Soro en el Conservatorio Nacional durante un año; después, su formación musical fue autodidacta y desde muy joven integró algunas de las instituciones musicales de carácter privado como, Los Diez, la Academia Ortiz de

---

<sup>568</sup> Se trata de la canción Poema de amor que se ha incluido en el análisis y registro sonoro del presente trabajo.

Zárate y la Sociedad Bach, que reunían a músicos especialistas y aficionados en torno a la búsqueda común de una estética moderna y progresista en las primeras décadas del siglo XX. Fue gestor de la reforma del Conservatorio de Santiago en 1928, cofundador de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos y participó en el Instituto de Extensión Musical (IEM). Recibió el Premio Nacional de Artes en 1957. Entre sus obras más destacadas se encuentran el Poema sinfónico *La muerte de Alsino* (1922), sus *Lieder* escritos entre 1918 y 1931 y las piezas para piano solo, entre las que destacan: *Cinco Doloras* (1914) con acotaciones líricas del poeta chileno Pedro Prado.

#### 6.4. Pedro Humberto Allende (1885- 1959)<sup>569</sup>

Violinista y compositor egresado del Conservatorio nacional de Música. Fue comisionado por el gobierno en los años 1910, 1922 y 1932 para estudiar métodos de enseñanza musical para enseñanza primaria y secundaria en Europa. Allí tuvo la oportunidad de tomar contacto con las nuevas tendencias de la composición contemporánea, tales como el Impresionismo, el Neoclasicismo y el Expresionismo, y de dictar conferencias relativas a metodologías de enseñanza musical. Además, estrenó en esos países varias obras y conoció a destacadas personalidades del panorama musical latinoamericano y europeo. Considerado precursor del Nacionalismo musical, por la integración de la música de arte con el folklore campesino y urbano, fue uno de los primeros músicos del país que decidió estudiar sobre el terreno las manifestaciones musicales del pueblo Mapuche, creando un registro sonoro. Estas investigaciones tuvieron repercusión en el extranjero sobre todo en Francia donde el compositor había destacado por su aporte a la creación de la Academie Internationales de Beaux Arts de París en 1923. En 1927 fue designado miembro permanente de la Comisión Internacional de Artes Populares dependiente del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual de París. También desarrolló labores editoriales en *Carisch und Jänischen* de Leipzig, las ediciones *Miralles y Astort* de Barcelona y de la ediciones *Maurice Sénart* de París. Entre otras designaciones se destacan: su membresía en la *Panamerican Association of Composers* de Nueva York y en *The International Society for*

---

<sup>569</sup> Memoria chilena. *Pedro Humberto Allende (1885-1959)* [En línea]. [Última consulta: mayo de 2017]. Disponible en: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-768.html>>, y Humberto Allende, Pedro. Noticia Biográfica. *Revista Musical Chilena*. v. 1, n. 5, pp. 5-7 1945.

*Contemporary Music* de Londres. Fundó y presidió la Asociación Nacional de Compositores de Chile. Entre sus discípulos destacan los compositores: Alfonso Leng, Carlos Isamitt, René Amengual, Alfonso Letelier, Pedro Núñez Navarrete, Gustavo Becerra, Juan Orrego Salas, Carlos Riesco, Jorge Peña Hen y Eduardo Maturana. Entre sus composiciones destacan las *Escenas campesinas chilenas* (1914) para orquesta y las *Doce tonadas de carácter popular chileno* (1918-1922) para piano solo, obras que recrean ritmos de la zona central de Chile. También el poema sinfónico *La voz de las calles* (1920), compuesto en base a pregones callejeros y el *Concierto para violonchelo y orquesta* (1915), que mereció un favorable comentario del compositor francés Claude Debussy en una carta fechada en 1916.<sup>570</sup> Fue el primer músico chileno en recibir el Premio Nacional de Arte, en 1945.

#### **6.5. Carlos Melo Cruz (1897-1974)<sup>571</sup>**

Compositor y director de orquesta. Fue profesor del Conservatorio nacional de Música y del Liceo de Aplicación.<sup>572</sup> Director y organizador de diferentes temporadas líricas y sinfónicas del teatro Municipal de Santiago. También fue miembro de la Sociedad Chilena de Compositores. Entre sus composiciones destacan la ópera *Mauricio* (1939) y diversas composiciones vocales e instrumentales que van desde las composiciones académicas hasta las vinculadas al mundo popular y el jazz.

#### **6.6. Alfonso Letelier Llona (1912-1994)**

Ingeniero Agrónomo titulado en la Universidad Católica de Chile en 1934. Comenzó a estudiar música a los seis años con profesores particulares. Se perfeccionó más tarde en Piano con el profesor Raúl Hügel y en Armonía y Composición con el maestro Pedro Humberto Allende, en el Conservatorio Nacional de Música. Cumplió un rol relevante en la promoción y la formación musical chilena, al impulsar junto a otros intelectuales

---

<sup>570</sup> Memoria chilena. *Correspondencia de Claude Debussy* [En línea]. [Última consulta: abril de 2016]. Disponible en: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-84016.html>>.

<sup>571</sup> Los datos bibliográficos son muy escasos y hemos recogido informaciones de diferentes fuentes, incluyendo la prensa nacional.

<sup>572</sup> Centro público de enseñanza secundaria de excelencia académica que data del año 1892. Es laico y solo admite alumnos varones.

de su época, una política de unificación de todos los estamentos musicales de la Universidad de Chile en la actual Facultad de Artes que lleva su nombre desde 1996. En 1940 fundó junto a Elena Waiss, René Amengual y Juan Orrego salas, la Escuela Moderna de Música e inició la dirección de su conjunto de madrigalistas. En 1947 fue becado por el Instituto de Cultura Hispánica y estudió con el compositor Conrado del Campo.<sup>573</sup> Reconocido compositor y académico obtuvo prestigio nacional e internacional con sus obras vocales. Entre los cargos más importantes que desempeñó se destacan el de Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile (1952-1962) y vicerrector de esta entidad en distintos periodos. También fue Presidente de la Asociación Nacional de Compositores (1950-1956), Director de la *Revista Musical Chilena* (1957), Jefe del departamento de música del Ministerio de Educación (1969-73). Desde el año 1966 fue miembro de la Academia de Bellas Artes. En 1968 obtuvo el Premio Nacional de Arte y el Premio al Mérito Artístico de la OEA en 1985. Muy importante en su línea de trabajo fue el desarrollo de la creación de música religiosa y coral. Influenciado por el canto gregoriano y el canto modal en general, otorgando suma importancia a la poesía y el texto como vehículos para la transmisión del mensaje musical. Entre sus obras sinfónicas más importantes destacan: *Vida del campo*, para piano y orquesta (1937), *Divertimento* (1955), *Sonetos de la muerte* (1949), soprano solista y la *Sinfonía "El Hombre ante la Ciencia"* (obra póstuma), entre otras.

### 6.7. Juan Orrego Salas (1919)<sup>574</sup>

Estudió piano y composición con Pedro Humberto Allende y Domingo Santa Cruz, graduándose en la Universidad de Chile en 1938. Rápidamente le fue adjudicada la cátedra de Historia de la Música en el Conservatorio y comenzó, paralelamente, a estudiar arquitectura, titulándose en 1943. Obtuvo la Beca Rockefeller para estudiar en los Estados Unidos. Una vez en la Universidad de Columbia, estudió musicología con Paul Henry Lang, Etnomusicología con George Herzog y Contrapunto con William Mitchell. Al año siguiente recibió la Beca Guggenheim para estudiar composición en la

---

<sup>573</sup> Conrado del campo y Zabaleta (1878-1953). Catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fundador de la Orquesta Sinfónica, director de la orquesta de Radio Nacional de España.

<sup>574</sup> Biblioteca Nacional de Chile. "Juan Orrego Salas (1919-)", en Memoria Chilena, *Premio Nacional de Artes Musicales* [En línea]. [Última consulta: febrero de 2016]. Disponible en: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-97011.html>>.

## CONCLUSIONES

Universidad de Princeton con el compositor Randall Thompson. Esta experiencia, al igual que la vivida al conocer al compositor argentino Alberto Ginastera, le permitieron flexibilizar la postura academicista que había aprendido de Santa Cruz y comenzar a valorar el folklore de su tierra y su continente, incluyendo la influencia hispana. Con todo este bagaje y luego de haber sido reconocido por el compositor de moda en Estados Unidos, Aaron Copland, volvió a Chile en 1947 para ejercer como profesor de composición. Una vez allí, en 1949 se convirtió en editor de la *Revista Musical Chilena* y crítico musical del diario *El Mercurio* (1950). Entre 1957 y 1959 estuvo al frente del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Entre 1959 y 1961 asumió el Departamento de Música de la Universidad Católica, que posteriormente se convertiría en el Instituto de Música. En 1961 se instaló definitivamente en Estados Unidos, fijando su residencia en Bloomington, Indiana, donde fue Director del *Latinamerican Music Center* hasta 1987. Entre las muchas distinciones recibidas destacan el Diploma de miembro, de la Academia de Bellas Artes, el título Doctor Honoris Causa de la Universidad Católica de Chile (1971), el Premio Interamericano de la Cultura Gabriela Mistral de la OEA (1988), el Premio Nacional de Artes Musicales (1992) y el Premio Olga Cohen de Composición (1956 y 1958).

### **6.8. Marcelo Morel Chaigneau (1928-1983)<sup>575</sup>**

Compositor y pianista. Estudió con piano con Lucila Céspedes y composición con Juan Orrego Salas. En 1950 ganó una beca del Consejo Británico para estudiar en *el Guildhall School of Music* de Londres, donde se perfeccionó en composición con el maestro Lennox Berkeley y en piano con Herbert Fryer. Debido a sus excelentes calificaciones, fue merecedor de otra beca para estudiar en el Conservatorio de Viena con el maestro Dr. Aloiss Strassl. Al volver a Chile realizó diversas actividades musicales como la dirección de programas de concierto en la Radio chilena y fundó la *Grange School of Music* en 1955. Participó en la fundación de la Asociación de música contemporánea. En 1962 pasa a integrar el consejo directivo del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Entre sus obras más destacadas podemos señalar. Para piano: *Dos canciones simples*, *Toccata*, *Interludio y Finale* (1950), *Canciones*

---

<sup>575</sup> Silva Solis, M. Marcelo Morel Chaigneau (1928-1983). *Revista Musical Chilena* .Vol.37 . Nº159. 1983, pp. 108-109.

*Infantiles* (1954), *Suite* (1956), *Tres Estudios* (1975). Entre sus obras vocales cabe mencionar *Villancicos* (1954), *Canciones de Soledad* (1959) y *Canciones Abstractas* (1968)<sup>576</sup>. Destacan sus composiciones para flauta dulce como: *Dúo* (1955), *Verano del 42* (1975) y *Balada* (1976). En su producción sinfónica destacan: *Cantata de los árboles* (1954) para contralto y orquesta, *Fantasia* para piano y orquesta (1956), *Grotesca* (1959), *Sinfonía Vichuquén* (1974).

### 6.9. Santiago Vera Rivera (1950-)<sup>577</sup>

Licenciado en Composición de la Universidad de Chile y Doctor en Historia del Arte, especialidad Musicología de la Universidad de Oviedo (España). Su labor docente lo ha llevado a desempeñar cargos en diferentes instituciones como la Universidad de Tarapacá (Chile), el Instituto Interamericano de Educación Musical (INTEM) de la Organización de Estados Americanos (OEA) y Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En la actualidad es profesor titular de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación de Santiago y profesor del máster en Gestión Cultural de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En 2004 fue miembro evaluador y consultor de programas de posgrados en composición de la Universidad de Chile. Paralelamente, desempeñó diversos cargos en instituciones académicas y autorales, siendo secretario de la Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC), secretario ejecutivo del Consejo Chileno de la Música (comité nacional del CIM de la UNESCO), miembro del Consejo de Autores y Compositores (CADAC). Socio fundador de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) entre otros. En 1998 fue elegido miembro de número de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, organismo del que actualmente es Presidente. En 1987 creó la empresa “SVR Producciones” con el objetivo de difundir, promover y producir música chilena de Concierto del siglo XX, Latinoamericana y de Proyección Folklórica Chilena. En 2004 el Consejo Chileno de la Música (CIM de la UNESCO) le otorgó la medalla por Producción y Difusión. En 2006 el Círculo de Críticos de Arte de Chile le otorgó el Premio de la Crítica en la especialidad de Música Nacional. En 2009 recibió el Premio Presidente de la República de Chile por

<sup>576</sup> Primera canción del Ciclo *Canciones Abstractas* se titula *Canción I* y fue analizada e integrada el material sonoro del presente trabajo.

<sup>577</sup> Instituto de Chile. *Santiago Vera Rivera. (s.f)* [En línea]. [Última consulta: diciembre de 2016]. Disponible en: <[http://www.institutodechile.cl/bellasartes/bio\\_santiago\\_vera\\_rivera.htm](http://www.institutodechile.cl/bellasartes/bio_santiago_vera_rivera.htm)>.

## CONCLUSIONES

Producción fonográfica. Su obra musical abarca diversos géneros desde la obra coral, instrumentos solistas, conjuntos de cámara y orquesta, además de obras de música electroacústica. Ha participado en diversas publicaciones académicas como el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana del Ministerio de la Cultura y Sociedad General de Autores de España (SGAE), Instituto de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Primer Congreso Iberoamericano de Compositores, Instituto de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) Palau de la Música de Valencia y Confederación Española de Asociaciones de Compositores Sinfónicos (CEACS), Revista *Informúsica* N°22. Promotora Internacional de Publicaciones, Valencia (España), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London (Inglaterra), *Revista Musical Chilena* de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, entre otras.

### **6.10. Rodolfo Norambuena Mora (1956)**

Compositor chileno. Licenciado en Composición Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Profesor de Análisis Musical en la Universidad Académica de Humanismo Cristiano. Profesor de Análisis y Apreciación Musical Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Profesor de Composición de la Escuela de Música Popular de la Sociedad Chilena del Derecho de autor. Profesor de Historia de la Música y Análisis de la composición en la Universidad Andrés Bello. Miembro del Director de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor.

## 7. Conclusiones

El mayor atractivo de Latinoamérica es su diversidad, provocada en un primer momento por la transculturación forzosa que pretendía escribir en un lienzo en blanco, producto del intento de borrar cualquier vestigio cultural de los pueblos originarios. Sin embargo, la mayoría de los países tenían unas raíces culturales tan arraigadas que a los conquistadores les fue imposible conseguir la ruptura total del pueblo con sus mundos colectivos, mundos que se habían desarrollado a lo largo de cientos de años antes de la colonización. Este fenómeno de resistencia creó la diversidad del continente pues, si bien es cierto que no se adaptaron completamente a la horma invasora conservando tradiciones y costumbres, aceptaron (a la fuerza) modos de pensar y vivir, como la religión católica que se ha perpetuado como la más grande fuerza de la región hasta nuestros días, a pesar de algunos intentos positivistas después de la revolución francesa.

el término “Latino-América” es una ilusión semántica, una ficción filológica. Es una de esas utilitarias expresiones que ni pueden ser lógicamente defendidas ni convenientemente reemplazadas. A lo sumo, yo le concedería validez como concepto geográfico, no para definir una entidad cultural.<sup>578</sup>

Esta aseveración es fundamental a la hora de intentar hablar o definir el fenómeno de la música de estas tierras, puesto que cada país es un universo en sí mismo y dependerá del nivel y la fuerza de sus orígenes precolombinos, la adaptación o transmutación de cada uno. Chase señala como un claro ejemplo el libro *Historia de la Música Brasileña* de Renato de Almeida, que concede más del tercio de su contenido a la descripción y análisis de la música primitiva, folklórica y popular del Brasil. Un hecho que adquiere todo el sentido al comprobar que la mayor parte de los compositores académicos de ese país, utilizan las herramientas estructurales provenientes de la composición europea

---

<sup>578</sup> Chase, Gilbert . Fundamentos de la cultura musical en Latinoamérica. *Revista Musical Chilena*. 1947, vol. 3, nº 25-26, pp. 14-23.



## CONCLUSIONES

para crear gran parte de su obra que combina con la música de carácter folklórico o popular, que fue a su vez fruto del encuentro de razas.

No es novedad la fuerza cultural que tienen países como México, Brasil, Perú o cualquier país del Caribe, donde encontramos claros rasgos del mestizaje y un talante orgulloso a ese respecto. La expansión espiritual de sus gentes es fuerte y se impone por sobre las características adquiridas de los colonizadores, creando un sello característico que se refleja en todo su quehacer.

Dentro de esta diversidad está el caso de la República de Chile que tiene su propia historia y que representa, dentro de este universo diverso, el mejor ejemplo de permeabilidad de la cultura colonizadora. La realidad geográfica de Chile ha influido en las características del país. Chile es una especie de isla al estar enmarcado entre la cordillera de Los Andes y el océano Pacífico, este aislamiento fue moldeando la cultura y las artes de sus habitantes que, encerrados en sí mismos al no ser parte de los procesos migratorios, no tuvieron la posibilidad de establecer contacto con otras etnias (como la raza negra que tanto aportó al desarrollo rítmico de la música en los países vecinos). Paradojalmente, sí se dejaron influenciar abiertamente por los colonizadores y no han conseguido sino hasta bien entrado el siglo XX tener una personalidad mejor definida<sup>579</sup>. A este respecto el musicólogo Tomás Lefever en su artículo *Tres músicos chilenos* del año 1974 señalaba lo siguiente:

En el caso de la comunidad chilena, los componentes nativos precolombinos y los otros aportados por emigrantes de ultramar, no alcanzan a un grado de fuerza suficiente como para imponer, más allá de las fronteras nacionales, la imagen de un estilo chileno fácil de reconocer por cualidades que puedan considerarse como propias; esto es, inconfundibles en relación a las de otros estilos foráneos. Lo dicho se confirma en cuanto lo chileno no logra expandirse hacia el exterior, ni material ni espiritualmente. Por el contrario, su sustancia parece estar amasada con los

---

<sup>579</sup> Esto se debe a las políticas culturales que por fin han integrado la cosmovisión de algunos de sus pueblos originarios, como es el caso del pueblo mapuche, habitantes del sur de Chile con una fuerte raigambre cultural o los rapa nui, habitantes de la Isla del mismo nombre, que se encuentra ubicada a 3700 km del continente en la zona polinésica. Además de la paulatina aceptación de lo “popular” como expresión cultural válida.

## CONCLUSIONES

ingredientes del exilio anímico y de una permanente nostalgia por valores socioculturales mayoritariamente europeos.<sup>580</sup>

Esta reflexión nos ayuda a entender el quehacer musical en el país; a lo largo de toda la investigación hemos podido ver claramente el grado de cercanía a los patrones culturales europeos por parte de todos los segmentos de la sociedad chilena, desde el político que durante los gobiernos liberales que hacían eco de las premisas de la revolución francesa y que impulsaron políticas orientadas a seguir aquel modelo europeo que suponía un avance, un posicionarse en la modernidad; seguido por el económico que abría fronteras para la explotación de los recursos naturales como el salitre que llenó las arcas del estado y de los grupos de poder durante bastante tiempo; y, evidentemente, el cultural que bebió de la fuente misma de esta modernidad, pues como señalábamos anteriormente las políticas impulsadas incluían los viajes de personalidades del mundo del arte y la educación para conocer *in situ* el quehacer artístico considerado como válido y replicarlo luego. La importancia del arte en general y de la música en particular en este período de la creación de este modelo de Estado nuevo, es que éstos responden a una distinción social y a una suerte de hegemonía moral-cultural. La música se convirtió en una señal de *status* superior y por ende en señal de modernidad. Como vemos, la clave de la modernización del país es el cambio de los parámetros de la educación.

Los compositores del *stablishment* tuvieron la oportunidad de estudiar en Europa o recibieron lecciones de artistas europeos afincados en el país, lo que los hizo herederos y garantes de la tradición largamente acuñada. El siglo XIX estuvo marcado por la influencia italiana y en el XX, el Romanticismo, Posromanticismo e Impresionismo, fueron los ejes para el desarrollo de la música académica en Chile. La música vocal es un claro reflejo de esta influencia, pues como hemos visto, las obras se basan en su mayoría en el formato del *Durchkomponiert Lied*, es decir, aquel tipo de composición en que la línea vocal y la instrumental (piano) tienen el mismo nivel de preponderancia y en la que una sin la otra no tienen posibilidad de existir.

---

<sup>580</sup> Lefever, Tomás. Tres músicos chilenos. *Revista Aisthesis*. Instituto de estética, Facultad de filosofía, Universidad Católica de Chile. 1974. N° 8. p.p. 201-240.

## CONCLUSIONES

También vimos cómo las publicaciones musicales desde la segunda mitad del siglo XIX, aportaban a través de la publicación de obras consideradas indispensables, con material principalmente dirigido al Salón decimonónico,<sup>581</sup> al desarrollo cultural. Señalamos como ejemplo, el caso del *Semanario Musical* o la *Revista Música*.

A medida que las revistas se fueron profesionalizando, y después de la irrupción del Grupo de los Diez y la Sociedad Bach,<sup>582</sup> centraron la mirada en los maestros del contrapunto como herramienta intelectual compositiva y en la música germana como la cúspide del tratamiento armónico. Como ya comentamos, estas son las influencias que marcarán a los compositores de este nuevo siglo y que harán que se perpetúe la tradición.

### 7.1. Revisión de la *Revista Musical Chilena*

El trabajo realizado sobre la *Revista Musical Chilena* nos proporcionó resultados muy interesantes, no sólo desde el punto de vista musical, sino también socio-cultural. Queda de manifiesto a través del exhaustivo análisis en busca de la canción de arte chilena interpretada en conciertos, el esfuerzo constante de la institución de la que es parte la revista, por mantener viva la creación de música vocal académica y también en cómo la hegemonía de las familias tradicionales se hace presente. No en vano el análisis trae a la luz la relación endogámica entre música culta, premios nacionales de música y *performance*. Algo del todo normal si nos remitimos a los comienzos del cultivo de este arte. La música vocal forma parte del universo compositivo chileno como forma de expresión genuina y como garante de la tradición europea. Otro punto importante es la paulatina derivación hacia el castellano (a finales del siglo XIX y comienzos del XX no era un idioma en boga y los compositores y la élite utilizaban el francés, el alemán o el italiano de manera bastante recurrente). Hacia la segunda mitad del siglo XX, la literatura chilena ya contaba con un universo literario bastante amplio que incluía un Premio Nobel: Gabriela Mistral. Basándonos en los resultados, podemos

---

<sup>581</sup> Esto queda claramente demostrado en las tablas ejecutadas a partir del archivo musical del Seminario Pontificio Mayor de Santiago, así como en las colecciones del Archivo Central Andrés Bello.

<sup>582</sup> Estos grupos forman parte del cambio educativo señalado anteriormente y reforma de 1928 del Conservatorio Nacional de Música, es el comienzo de la reestructuración del mundo musical a partir del pensamiento de los denominados liberales ilustrados, que tomaron la batuta del cambio y generaron una estructura en la que se basarían todas las acciones musicales en el futuro. Y estas acciones, tenían que ver con una supremacía intelectual proveniente de la música germana y las vanguardias, por sobre otras manifestaciones consideradas inferiores que incluían las populares y hasta la ópera italiana.

apreciar que es justamente ella, seguida por Pablo Neruda, la autora más musicalizada en el período que estudiamos; mucho más adelante se incorporarán textos de idiomas de pueblos originarios como el mapudungún.<sup>583</sup>

## 7.2. La influencia europea presente en algunos ejemplos musicales

Los ejemplos ya han sido comentados detalladamente en el capítulo dedicado a ellos, es por esto que haremos solamente un resumen de los mismos a modo de conclusión. Como se puede apreciar a través de los ejemplos, las composiciones no responden a una sola influencia, sino que son una amalgama de las tendencias presentes en el momento histórico de la creación y estabilización de la realidad sociopolítica del país; y este panorama no es exclusivo de Chile, sino que se puede apreciar a lo largo del todo el territorio americano.

- *El pescador*, Op. 33, Federico Guzmán (1861)

Este *Lied* de Federico Guzmán, es una canción al uso en el sentido armónico, una obra tonal. Utiliza todos los recursos para crear una pieza estructuralmente correcta y con algún atisbo de originalidad en el uso de la melodía influenciada por el bel canto que centra su atención en las posibilidades vocales más que en la coherencia con el texto<sup>584</sup>. Destacable la elección de castellano en una época en que no se le consideraba apto para ser representado musicalmente.

- *Chanson de l'oubli*, Alfonso Leng (1911)

Una obra de juventud con errores de escritura producto de la inexperiencia pero que denotan un afán de experimentación con la utilización de herramientas armónicas propias del posromanticismo e impresionismo a la vez que la búsqueda de una sonoridad personal. El uso de escales complementarias superpuestas, del recurso del doble enunciado y la indefinición armónica de algunos pasajes como la Coda. El texto está en francés (algo común para la época) y es de propia creación.

- *Sehnsucht*, Alfonso Leng (1918)

---

<sup>583</sup> Idioma de la etnia mapuche.

<sup>584</sup> Recurso que lo apartaría del *Lied* en el sentido estricto del término.

## CONCLUSIONES

Es una obra que se enmarca dentro de los parámetros de la melodía infinita de Wagner a pesar de la segmentación del texto. El acompañamiento cromático también nos recuerda a la atmosfera posromántica. No se aprecia una función armónica clara. Utiliza las escalas de sonidos naturales. Evita las funciones clásica que crea una libertad sonora característica en su obra.

- *Lass meine Tränen fließen*, Alfonso Leng (1918)

Lied de forma tripartita con reexposición variada (A B A'). Su comienzo armónico está basado en la escala de tonos enteros lo que le otorga una indefinición sonora. En la parte central se estabiliza armónicamente para luego en el final volver a utilizar recursos impresionistas como el movimiento por cromatismos sucesivos. El tratamiento vocal no es del todo cómodo técnicamente hablando, sin embargo, el texto y la música se convierten en un todo indivisible. La sensación sonora nos evoca las obras vocales de Richard Strauss.

- *Alma mía*, Alfonso Leng (1919)

Estamos ante una obra plenamente vanguardista, que experimenta con los límites de la tonalidad expandida y los desborda. El compositor explora las simultaneidades sonoras en acordes de gran complejidad, y explora también las sucesiones sonoras, con acordes que se enlazan en muchas ocasiones sin una función armónica subyacente; todo ello lo acerca al expresionismo alemán y a los principios atonales que llevarían a la emancipación de la disonancia, pero también al Impresionismo, con su gusto por la modalidad, los acordes de cuartas, el uso colorístico de los mismos y una incursión hacia la bitonalidad. Sin embargo, la densidad de la armonía y de su ritmo armónico, la melodía de gran línea y el uso constante del cromatismo dan como resultado sonoro una obra con una raigambre netamente alemana, aunque con un texto en castellano

- *Cima*, Alfonso Leng (1922)

Obra de plena madurez que refleja claramente la influencia de la vanguardia europea con la utilización del cromatismo armónico, modulaciones constantes, modulación y acordes con disonancias agregadas y alteradas. Una vez más somos testigo de la total armonía entre el texto y la música que imprimen

## CONCLUSIONES

- *Mientras baja la nieve*, Pedro Humberto Allende (1925)

Un pieza estructura en base al texto por lo que no posee una forma *standard*. Armónicamente está enmarcada en el recurso denominado armonía blanca, es decir el producto de la suma de todos los colores armónicos. Este recurso es propio de la corriente Impresionista. En esta obra es fácil observar dicha tendencia: la elección del tema y su descripción musical, la libertad métrica, el detallismo de las dinámicas, el gusto por las cuartas y quintas justas, los cromatismos, el uso de la escala de tonos enteros, la armonía ambigua. La obra refleja la sensación de la nieve al caer para el espectador. El acompañamiento sutil y una línea melódica coherente. En el final de la pieza, podemos apreciar que el sonido va fundiéndose con el silencio.

- *Poema de amor*, Op. 4, Carmela Mackenna (1930)

Es uno de los primeros intentos compositivos de la autora que en un futuro se convertirá en una promisoría figura. Mackenna fue la primera en elegir un texto de Pablo Neruda para cimentar su creación. Es una obra perfectamente estructurada, en correspondencia con la letra, en la que se dota de sentido musical la necesidad fisiológica de respirar de la cantante. Una línea melódica que fluye sobre un acompañamiento generalmente homofónico. Armónicamente se desarrollado dentro de los límites de la armonía clásico-romántica, sin utilización de cromatismos, sonoridades definidas y modulaciones claras.

- *Canción de cuna*, nº4, Carlos Melo Cruz

Es una obra con un perfil diferente a todo lo expuesto anteriormente, por su sencillez y falta de pretensión intelectual, que nos recuerda a las primeras manifestaciones de *Lied* estrófico de uso doméstico. Entre los atributos de la pieza podemos mencionar la buena correspondencia prosódica entre la letra y la música, con una estructura extraída directamente del poema, métrica ternaria y ritmo repetitivo. Una buena estructura y la reutilización de material temático. La armonía utilizada en esta pieza es elemental, que se basa principalmente en los acordes de tónica y dominante con séptima. Pero contiene ciertos procedimientos que aportan variedad como son: apoyaturas, y notas de paso. Crea el ambiente necesario para ilustrar una canción de cuna.

## CONCLUSIONES

- *Suavidades*, Op. 13, nº2, Alfonso Letelier (1939)

Perfectamente estructurada esta obra se enmarca dentro de un diseño Canción de elaborada simpleza, llena de matices y colores. Juega con la politonalidad para crear los ambientes sonoros necesarios que se convierten en el medio para la expresión del contenido intrínseco de la poesía de Gabriela Mistral. Rítmicamente establece una clara relación con el motivo tradicional de una canción de cuna.

- *Al alba venid, buen amigo*, Op. 24, nº1 (1949)

Las características de esta pieza la enmarcan dentro de ese “neo-impresionismo” que nos propone Letelier, que se nutre del cromatismo decimonónico, el uso de escalas de diferente tipo (tonales, modales, de tonos enteros), superposición de cuartas o quintas, agregados sonoros, libre encadenamiento de acordes, etc., configurando un mundo sonoro que pretende remitirnos a un pasado lejano, evocado por el texto renacentista al que la música no solo acompaña, sino que alimenta y se alimenta de él, en una especie de simbiosis artística de un dulce anacronismo.

- *La Flor del Candil*, Op. 29, nº4, Juan Orrego Salas

Es una mezcla balanceada entre armonía funcional tonal que se expande hacia territorios armónicos particulares. Elementos como la falta de procesos cadenciales completos, la adición o sustracción de quintas de manera por el orden del círculo de quintas, la reincorporación de la tonalidad a mitad del discurso, acompañamiento del piano homofónico o en contrapunto, ritmo armónico de compás generan una situación de continuo contraste que se puede enmarcar dentro de un territorio neoclásico pero influencias posrománticas que derivan en un discurso de carácter personal.

- *Canción I (No era yo)*, Marcelo Morel Chaigneau (1968)

Es una canción con una paleta armónica muy rica. Encontramos tonalidad, modalidad, acorde de cuartas, superposición de elementos, movimientos cromáticos, notas añadidas, gusto por la disonancia y por las relaciones interválicas aumentadas y disminuidas, escala de tonos enteros, enarmonía, entre otros elementos que la sitúan en una contexto netamente Posromántico/Expresionista en cuanto al uso del sonido.

## CONCLUSIONES

- *La niña canta al río*, Rodolfo Norambuena (1983)

La organización interna de esta pieza nos recuerda a los nocturnos para piano de Salvatore Sciarrino, en los que diversos gestos musicales aparecen, se superponen y desaparecen, otorgando una sonoridad sugerente y diversa. La correspondencia entre música y letra, el uso de una armonía poco usual y refinada (con el uso de la escala de tonos enteros, similar a los *Voiles* de Debussy, pero también con sonoridades modales), coherencia rítmica global, lo enmarcan dentro de una estética Neoimpresionista.

- *Poesía para un niño*, Santiago Vera Rivera (1986)

Esta obra contiene todos los elementos necesarios para captar el interés del auditorio ya que cuenta con un trabajo muy cuidado por parte del compositor, al estructurar música de manera que ajuste perfectamente a la estructura de la letra, la parte pianística está llena de matices y existe una gran interrelación entre los dos instrumentos. La obra responde a un tipo de composición de carácter romántico pero con un tratamiento desde la perspectiva de lo contemporáneo, lo que otorga al oyente la sensación de estar delante de un tipo de música cercana a las expectativas sonoras que le son afines.

Podemos concluir que la canción de arte, como manifestación cultural global enmarcado dentro de los parámetros tanto musicales como literarios de un país con las características socio políticas chilenas, es (más que en ningún otro país latinoamericano) un ejemplo claro de la influencia Romántica y Postromántica europea. La situación del país generó las condiciones para que prosperaran las tendencias musicales antes señaladas, en detrimento del folklore u otras manifestaciones populares.

El panorama general de finales del siglo XX y lo que llevamos del XXI, es diferente en cuanto a la aceptación y validación de otros parámetros culturales más cercanos a la nueva sociedad. Se avanza hacia un espacio creativo realmente particular, pero ahora dentro del mundo globalizado que ejerce una gran presión en materia de sustento indentitario y que hace tambalear todas las certezas que albergamos sobre nuestra realidad, tanto individual como colectiva.



## BIBLIOGRAFÍA

## 8. Bibliografía

ARRIETA CAÑAS Luis. *Cartas sobre música*. Santiago: Imprenta Cisneros. 1925.

ARRIETA CAÑAS Luis. *Críticas y crónicas musicales*. Santiago: Imprenta Cisneros. 1927.

ARRIETA CAÑAS, LUIS. *Música: reuniones musicales (de 1880 a 1933)*. Talleres gráficos casa del Niño. Santiago 1954.

BUSTOS VALDERRAMA. Raquel, *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*.

BUSTOS VALDERRAMA, Raquel. *Presencia de la mujer en la música chilena*, Ed. Libros en red. Online 2015. Santiago: Ediciones UC. 2013.

BARRIENTOS Iván. *Luigi Stefano Giarda. Una luz en la historia de la música chilena*. Santiago: Editorial UMCE. 2006.

BRÜNNER, José Joaquín. *Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana*. Documento de trabajo, FLACSO-Programa Chile, serie: Educación y cultura. Santiago 1990.

BRAHM GARCIA Enrique. La discusión en torno al régimen de gobierno en Chile (1830-1840), *Revista de estudios jurídicos* (Sección historia del derecho) XVI, Valparaíso Chile 1994.

CLARO VALDÉS, Samuel. *La música en las misiones jesuitas de Moxos* Colección de ensayos. N° 17 Universidad de Chile Instituto de Investigaciones Musicales. Ed. Universidad de Chile, Instituto de Investigaciones Musicales, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, 1969.

CLARO, Samuel, URRUTIA BLONDEL, Jorge. *Historia de la música en Chile*, Ed. Orbe, Santiago, 1973.

CLARO VALDÉS, Samuel. *Rosita Renard. Pianista chilena*. Ed. Andrés Bello. Santiago, 1973.

CLARO VALDÉS, Samuel. *Catálogo del archivo musical de la catedral de Santiago de Chile*. Ed. del Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile. Santiago 1974.

## BIBLIOGRAFÍA

CLARO VALDÉS, Samuel. *La música virreinal en el nuevo mundo*, Colección de ensayos, N° 18. Universidad de Chile, Instituto de Investigaciones Musicales, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Santiago 1977.

CLARO VALDÉS Samuel. *Oyendo a Chile*. Santiago: Editorial Andrés Bello. 1979.

DÍAZ, Rafael. *Cultura originaria y música chilena de arte*. Santiago: Amapola editores. 2012.

ESCOBAR Roberto, YRARRÁZABAL Renato. *Música compuesta en Chile entre 1900 1968*. Ediciones de la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile, Santiago 1969.

GODOY URZÚA, Hernán. *Chile en el ámbito de la cultura occidental*. Ed. Andrés Bello. Santiago de Chile 1987.

GOIC, Cedomil. *Los mitos degradados, ensayos de comprensión de la literatura latinoamericana*. Ed Rodopi B.V , Amsterdam-Atlanta. GA 1992.

GONZÁLEZ Juan Pablo y VARAS José Miguel. *En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora*. Santiago. Ed. Catalonia. 2005 (2013).

GREBE María Ester. *The Chilean Verso: a Study in Musical Archaism*. Los Angeles: University of California Press. 1967.

HURTADO María Elena. *Acario. El músico mágico*. Santiago: Ril editores. 2009.

INSTITUTO DE CHILE, Anales del Instituto de Chile. *Perspectivas sobre la música en Chile*. Editor Álvaro Quezada Sepúlveda. Santiago: Ed. Instituto de Chile. Vol. 32. 2013. ISSN 07-16-6117.

IZQUIERDO José Manuel. *El gran órgano de la Catedral de Santiago de Chile: Música y modernidad en una sociedad republicana (1840-1860)*. Ediciones UC. Santiago. 2014

MERINO, Luis, TORRES, Rodrigo, GUERRA, Cristián, *Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855: el advenimiento de la modernidad en la cultura del país*. RIL editores, Santiago, 2013.

OSSANDÓN, Carlos, SANTA CRUZ Eduardo (eds). *El estallido de formas, Chile en los albores de la cultura de masas*. Santiago. LOM ediciones/Universidad Arcis. 2005.

PEÑA FUENZALIDA, Carmen, QUEVEDO CIFUENTES, María Isabel. *Iconografía musical chilena*, 2 tomos. Ed. Universidad Católica de Chile. Santiago 1989.

PEÑA MUÑOZ, Manuel. *Historia de la literatura infantil chilena*. Ed. Andrés Bello, Santiago 1982.

ORREGO SALAS, Juan. *Técnica y estética, América Latina en su música*, relatora: Isabel Aretz, México, Siglo XXI editores, segunda edición en español, 1980.

## BIBLIOGRAFÍA

PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los Orígenes del arte musical en Chile*. Santiago. Imprenta Universitaria. 1941.

PEREIRA SALAS, Eugenio: *Bibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886* (Monografías Anexas a los Anales de la Universidad de Chile) Ediciones de la Universidad de Chile. Santiago 1978.

PEREIRA SALAS, Eugenio: *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Publicaciones de la Universidad de Chile. Santiago 1957.

SALAS VIU, Vicente. *La creación musical en Chile 1900-1951*. Ed Universidad de Chile. Santiago 1951.

SALAS VIU, Vicente. *Músicos modernos de Chile*. Music series, N° 11. Pan American Union Division of Music and Visual Arts. 1944.

SALAS VIU, Vicente. “Alfonso Leng: Espíritu y Estilo”, *Revista Musical Chilena*, 1949, Vol. 5 N° 33.

SANDOVAL B., Luis. *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación (1849 á 1911)*. Imprenta Gutenberg. Santiago 1911.

SANTA CRUZ, Domingo. *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Edición de Raquel Bustos. Santiago: Ediciones UC. 2008.

TORRES, Rodrigo. *Música Popular en América Latina*. Actas del II Congreso IASPM, 1999. UNIVERSIDAD DE CHILE. Instituto de Investigación del Folklore Musical *Los orígenes del arte musical en Chile*. Ed. Universidad de Chile 1999.

TORRES, Rodrigo. *Presencia de Gabriela Mistral y Pablo Neruda en la música chilena*. Director: Luis Merino. Tesis de grado para optar al grado de Licenciado en Musicología, Santiago, Universidad de Chile: Facultad de Artes, 1983.

TORRES, Rodrigo, *Memorias populares, memoria y nación (o el caso de la invención musical de Chile)*. En, Olgún Tenorio, Myriam (ed). *Memoria para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Santiago de Chile, Editorial LOM, 2000.

URRUTIA BLONDEL, Jorge. *Federico Guzmán*, Boletín de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, N°1. Santiago 1988.

ZAPIOLA, José. *Recuerdos de treinta años*. Octava edición con prólogo y notas de Eugenio Pereira Salas (Biblioteca de Escritores Chilenos, volumen V). Ed. Zig- Zag. Santiago, 1947.

**8.1. General**

ABBATE Carolyn. *“Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century”*. Princeton Studies in Opera. Princeton paperbacks ACLS Humanities E-Book. Princeton University Press, 1996.

APPLEBY, David P. *La música de Brasil*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

ALZEDO, José Bernardo. *Filosofía Elemental de la música*, Imprenta Liberal, Lima, 1869.

ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII*. Ricordi Brasileña. São Paulo, 1963.

ARETZ, Isabel (ed). *América Latina en su Música*. UNESCO México, 1977.

ARETZ, Isabel. *Música prehispánica de las altas culturas andinas*. Buenos Aires. Lumen 2003.

ARIZAGA, Rodolfo y CAMPOS, Pompeyo. *Historia de la música en la Argentina*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1990.

BÉHAGUE, Gerard H. *La música en América Latina*. Caracas. Monte Ávila Editores. 1983.

BRACINI, Roberto. *Vocabulario Internacional de Términos Musicales*. Ed. Música española contemporánea. Madrid, 1994.

BUKOFZER, Manfred. *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid,. Alianza Editorial S. A.1986.

CALCAÑO, José Antonio. *La ciudad y su música*, Caracas. Monte Ávila Editores, 1985.

CARRÈRE OETTINGER, Cecilia. *Música y texto en la composición chilena de tradición escrita actual. una relación ecléctica*. *Revista Musical Chilena*. 2000, vol. 54, núm. 194, p. 13-25.

CARPENTIER, Alejo. *La música en Cuba*, 3ª edición cubana, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988.

CARPENTIER, Alejo. *Conferencia, obras completas*, Vol.14. México. Ed. Siglo XXI. 1991.

CASARES RODICIO, Emilio. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael; LÓPEZ-CALO, José *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid. Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores, 2002.

CORDERO, Roque. “Vigencia del músico culto”, *América Latina en su música*,

## BIBLIOGRAFÍA

relatora Isabel Aretz. México. Siglo XXI editores, segunda edición en español, 1980.

CROATTO, Luciano, GARCÍA Rolando, MARTÍN Alfredo. *Historia de la música latinoamericana*. Buenos Aires. Ed. Perlado. 1938.

CORREA de AZEVEDO, Luis Heitor. *La música de América Latina, América Latina en su música*, relatora, Isabel Aretz, 2º edición, México, Siglo XXI editores, 1980. Fondo Nacional de las Artes, 1971.

CURT LANGE, Francisco. Vida y muerte de Louis Moreau Gottschalk en Río de Janeiro (1869). *Revista de Estudios Musicales 11/4* (Universidad Nacional de Cuyo), Mendoza, 1950.

FICHER Miguel, FURMAN SCHLEIFER, Martha, FURMAN, John M. *Latin American Classical Composers. A Biographical Dictionary*. Oxford. Scarecrow Press; Second Edition edition. 2003.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México DF. Ed. Grijalbo. 1989.

GUERRA, Cristian. Diversidad en la composición musical chilena de la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI. Una aproximación desde la Revista Musical Chilena. *Anales del Instituto de Chile, Vol.32*, Estudios, pp. 217 - 236, Santiago, 2013.

ESCOBAR, Luis Antonio. *La música precolombina*. Bogotá. Fundación Universidad Central. 1985.

FAIVRE D' ARCIER, Sabine, *José White y su tiempo*. La habana. Editorial Letras Cubanas. 1999.

FUBINI, Enrico. *Estética de la música*. Colección Antonio Machado. Madrid. Alianza Editorial. 2001.

FUBINI, Enrico. *Música y Lenguaje en la Estética Contemporánea*. Madrid. Alianza Editorial. 2004.

GESUALDO, Vicente. *Historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires. Ed. S. R. L. 1961.

GILI GAIA, SAMUEL. *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona. Ed Bibliògraf S.A. Decimotercera edición. 1980.

GIRO, Radamés. *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba*. Agencia literaria latinoamericana. La Habana, 2007.

GRABNER, G. *Teoría General de la música*. Ed. Akal. Madrid, 2001.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX*". Porto Alegre. Editora Movimento. 1982.

## BIBLIOGRAFÍA

- KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Cornellá de Llobregat. Idea Books S.A. 2003.
- LAWSON, Colin y STOWEL Robin. *La interpretación histórica de la música*. Madrid, Alianza Música, 2005.
- LEHNHOF, Dieter. Tendencias en la creación musical centroamericana durante el siglo XX. *Cultura de Guatemala*, año XV, vol. III, septiembre-diciembre 1994.
- LEYMARIE, Isabelle. *La Música Latinoamericana, ritmos y danzas de un continente*. Barcelona. Ed. Claves , 1985.
- LIMA, Edilson Vicente de. *As modinhas do Brasil*. Edusp. São Paulo, 2001.
- LOCATELLI de PÉRGAMO, Ana María. *Raíces musicales, América Latina en su música*, comp. Isabel Aretz, 2º edición, México, Siglo XXI editores, 1980.
- LORENZ, Ricardo, HERNÁNDEZ, Luis R. y DIRIÉ, Gerardo, (Eds). *-Scores and Recordings at the Indiana University Latin American Music Center*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.
- MANSION, Madeleine. *El estudio del canto*. Ricordi. 1947.
- MARTIN, E. “Panorama histórico de la música en Cuba”. Cuadernos de extensión universitaria. La habana. 1971.
- MENUHIN, Yehudi y CURTIS, Davies. *La música del hombre*. México: Fondo Educativo Interamericano S.A. 1980.
- MEYER, Adriano de Castro. *A presença de Sigismund Neukomm no Brasil*. In II Simposio Latino-Americano de Musicología: Anais, p. 381-389. Curitiba, 1989.
- MOREAU GOITSCHALK, Louis. *Notes of a Pianist*. Nueva York. Editado por Jeanne Behrend A. A. Knopf. 1964.
- MORENO RIVAS, Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*. México. FCE. 1989.
- MUGUERCIA, Magaly. *Teatro latinoamericano del siglo XX. Primera modernidad (1900-1950)*. Santiago. Ed. RIL. 2010.
- NETL, Bruno. *Música Folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Alianza Editorial, 1985.
- SADIE JULIE Anne (ed.), RHIAN, Samuel. *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*. Ed. W. W. Norton & Company 1995.
- OROVIO, Helio. *Diccionario de la música cubana*, 2ª edición, La Habana. Editorial Letras Cubanas, 1992.

## BIBLIOGRAFÍA

- PARASKEVAIDIS, Graciela. *Eduardo Fabini*, Montevideo, Ed. TRILCE, 1992.
- PAZDIREK, Franz. *The Universal handbook of musical literature. Practical and complete guide to all musical publications*. California. Ed. Ulan Press, San bernardino, 2012.
- PINILLA, Enrique. *La música en el siglo XX, La música en el Perú*. Lima, Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 1985.
- PINILLA, José Ignacio. *Cultores de la música colombiana*. Ed. Ariana. 1980.
- PUCCIARELLI, Eugenio. Integración y diversidad cultural en América latina. *Revista nacional de Cultura N° 1*. Buenos Aires, 1978.
- QUEIROZ AMANCIO dos SANTOS, Maria Luiza (Iza Queiroz Santos). *Origem e Evolução da Música em Portugal e Sua Influência no Brasil*. Rio de Janeiro. Ed. Imprensa Nacional. 1942.
- RAGUCCI, Rodolfo María. *Literatura española pseudoclásica, prerromántica y romántica: de 1700 a 1850*. Ed. Don Bosco 1960.
- RIBEIRO, Darcy. *Configuraciones histórico-culturales americanas*. Buenos Aires. Ed. calicanto. 1977.
- ROBERTSON. R. *Globalization: Social Theory and Global Culture*. Ed. Sage. London, 1992.
- SANDOVAL B. Luis. *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación (1849 á 1911)*. Imprenta Guttenberg. Santiago 1911.
- SALGADO, Susana. *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. Montevideo. Ed. A. Monteverde y Cía. 1980.
- SÁS, Andrés. *La música en la Catedral de Lima durante el virreinato: Historia general*. Colección de documentos para la historia de la música en el Perú. Parte 2. Vol I. Ed. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Casa de la Cultura del Perú, 1972.
- SILBERMANN, Alphons. *The Sociology of Music*. Traducción de Corbet Stewart. Londres. Ed. Routledge & Kegan Paul. 1963-1983.
- TALAMÓN. G. *Julián Aguirre y la canción de cámara argentina*. ED. Ars, Buenos Aires 1949.
- VEGA, Carlos. *La forma de la cueca chilena*. Revista Musical Chilena 111/20-21 (mayo junio). Santiago 1947.
- VENIARD, Juan María. *La música nacional argentina*. Ministerio de Educación y Justicia, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Buenos Aires 1986.



YCARZA TIJERINO, Julio. *Perfil Político y Cultural de Hispanoamérica*. Ed. Cultura Hispánica. Madrid, 1971.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Cooper City. Ed. Spanpress Universitaria. 1997.

## 8.2. Bibliografía Lied

BARJAU, Eustaquio. Goethe en la historia del Lied alemán, *Revista de especialización musical Quolibet*, Mayo-Agosto 2009 N° 44, pp 42-55.

BELTRANDT PATIER, Marie Claire. "La mélodie", in *histoire de la musique*. Paris. Ed. Bordas, Collection "Marc Honegger".1998.

BERNAC, Pierre. *Interpretation of french song*. NY. Ed. W.W. Norton. 1978.

BETHEL Leslie. *A cultural history of Latinoamérica, literature, music and the visual arts in the 19th and 20th centuries*. Cambridge University Press, NY 1998.

Boorman, Stanley. "Ottaviano Petrucci : A Catalogue Raisonne". NY. Oxford University Press. 2006.

BOULEZ, Pierre. *Puntos de referencia*. Editorial Gedisa S.A. Barcelona 1981.

CAICEDO SERRANO, Patricia. *La canción artística latinoamericana: Identidad nacional, performance practice y los mundos del arte*. Directora Victoria Elí Rodríguez. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Musicología, 2013. Ejemplar online.

ELLIOTT, Martha. *Singing in Style: A Guide to Vocal Performance Practices*. Ed. Yale University Press. 2008

EMMONS Shirlee, SONTAG Stanley. *The Art of the Song Recital*. ED Waveland Press. Long Grove IL. 2002.

EMMONS Shirlee, WATKINS LEWIS, Wilbur. *Researching the Song: A Lexicon*. Oxford University Press; 1 edition (October 22, 2008)

FICHER Miguel, FURMAN SCHLEIFER Martha, FURMAN John M. *(Latin American Classical Composers: A Biographical Dictionary)*. Oxford. Scarecrow Press; Second Edition. 2003.

FISCHER-DIESKAU Dietrich. (compiler, Introduction), George Bird (translator). "The Fischer-Dieskau Book of Lieder: The Original Texts of Over Seven Hundred and Fifty Songs". NY. Limelight Editions; Reprint edition. 1995.

FISCHER-DIESKAU, Dietrich. *Hablan los sonidos, suenan las palabras. Historia e Interpretación del canto*. Traducido por Carmen Schad. Madrid. Ediciones Turner. 1985.

## BIBLIOGRAFÍA

FRANÇOISE SAPPEY, Brigitte, CATAGRET, Gilles et divers auteurs. *Guide de la mélodie et le du Lied*. Paris. Ed. Fayard, Collection *Les indispensables de la musique*. 1994.

GIBBS ECHRISTOPHER H. *Schubert's poets and the making of lieder*, Cambridge University Press, cop. 1997.

GORRELL Lorraine. *The Nineteenth-Century German Lied*, Amadeus Press; Paperback Ed edition, New Jersey, 2005.

HOOVER, Maya. *A guide to the Latin American art song repertoire*. Indiana University Press. Bloomington, 2010.

JOHNSON, Graham & STOKES, Richard. *A French song companion*. Ed. Oxford University Press, 2000.

KIMBALL Carol, *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*. Milwaukee. Ed Hal Leonard Corporation. 2006.

KIMBALL Carol. *Art Song: Linking Poetry and Music*. Milwaukee. Ed. Hal Leonard Corporation. 2013.

LEVIN, David. *Studies in music with Text*. NY. Oxford University Press. 2010.

LIESON MILLER, Philip. *The Ring of Words: An Anthology of Song Texts*. Ed WW Norton & Co. NY 1973.

MALIN Jonatan. *Song in Motion: Rhythm and Meter in the German Lied*. Oxford University Press. NY, 2014.

MASSIN, Brigitte. *Franz Schubert, Biografía*, Ed. Turner, 1991.

MILLER, Richard. *On the Art of Singing*. Oxford University Press: Reprint edition. NY, 2011.

MORIARTY John. *Diction Italian, Latin, French, German. The Sounds and 81 Exercises for Singing Them*. EC Schirmer Music Co; 6th Edition edition, 1975.

PARSONS, James, *The Cambridge Companion to the Lied*. Cambridge University Press, 2004.

PARSONS, James, *The Lied before Schubert*. Early Music Vol. 28, No. 2, Oxford University Press, 2000.

PERCY, Thomas, *Percy's reliquies of Ancient English Poetry*. London. Ed JM Dent & Sons 1906.

SADIE, Julie Anne (Editor), SAMUEL, Rhian. *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*. Ed. W. W. Norton & Company 1995.

## BIBLIOGRAFÍA

SCHOENBERG, Arnold, STEIN, Leonard. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. University of California Press. 1975.

STEIN, Deborah, SPILLMANN, Robert. *Poetry into Song: Performance and analysis of Lieder*. Oxford University Press, NY 2010.

STEVENS, Denis. *A History of Song*. Ed W. W. Norton & Company; Revised Edition edition. NY.1970.

YOUNG, Eduard. *Conjectures on Original Composition*. London. Imp. A. Millar, R. and J. Dodsley. 1759.