

## METODOLOGÍA DE LA MÚSICA CORAL EN LA ESCUELA PÚBLICA, PRIMARIAS Y NORMALES, EN LAS DOS EDICIONES DE CIEN CANTOS ESCOLARES: 1888 A 1910

Gladys Briceño Zaldívar

### RESUMEN

Este artículo caracteriza la metodología de la enseñanza de la música vocal-coral desde 1888 hasta comienzos del siglo XX en Chile, mediante la descripción de las exigencias en la técnica de canto e impostación de la voz y los elementos musicales y culturales de este período, considerado como adscrito al paradigma educacional alemán.

La base del estudio es el análisis teórico-musical de los primeros textos escolares para la enseñanza de música, llamados *Cien Cantos Escolares*. Estos consistían en una recopilación de canciones alemanas (*volkslied*) editadas en tres libros en formato de partituras, denominados *Cuadernos*, cuyo fin principal era ser utilizados en las escuelas primarias y en la formación de profesores en las escuelas normales. Aunque estos textos fueron considerados modelo didáctico en las escuelas públicas, solo contienen partituras y no incluyen información sobre el repertorio, ni tampoco sobre los contenidos, metas y objetivos del aprendizaje musical. Además, las partituras contienen como referencia bibliográfica, solo el apellido del compositor de las canciones y, en algunos casos, el nombre del autor de las letras. No obstante, este artículo describe los relevantes elementos musicales y culturales implícitos contenidos en los *Cien Cantos Escolares*<sup>1</sup>.

**Palabras clave:** *textos escolares, paradigma alemán, educación musical, técnica vocal-coral.*

### Methodology of Coral Music in the Public School, Primary and Normal, in both Editions of Cien Cantos Escolares: 1888 to 1910

### ABSTRACT

This article characterizes the methodology of the teaching of vocal-choral music from the year 1888 until the beginning of the 20th century in Chile, through the description of the requirements of singing and voice setting technique and the musical and cultural elements of this period, considered as attached to the German educational paradigm.

The basis of the study is the theoretical-musical analysis of the first school texts for the teaching of music, called *Cien Cantos Escolares*. These consisted of a compilation of German songs (*volkslied*) edited in three books in format of scores denominated *Cuadernos*, whose main purpose was to be used in the primary schools and in the formation of teachers in the normal schools. Although these texts were considered didactic model in the public schools, only contain scores and do not include information about the repertoire, nor on the contents, goals and objectives of musical learning. In addition, the scores contain as bibliographical reference, only the family name of the composer of the songs and, in some cases, the name of the author of the lyrics. Nevertheless, this article describes the musical and cultural implicit relevant elements contained in the *Cien Cantos Escolares*.

**Keywords:** *school texts, german paradigm, musical education, vocal-choral technique.*

<sup>1</sup> Los aspectos aquí tratados tendrán como base la experiencia de la autora de este artículo, en la formación vocal-coral de niños(as) adultos y jóvenes. El soporte teórico, análisis de contextos y aspectos musicales, sociales e históricos, corresponden a la Tesis de Magister en Artes Mención Musicología de la autora: *Influencia del modelo educacional alemán en la formación del chileno educado. Estudio y análisis de los Cien Cantos Escolares y Poesías para los niños en las escuelas públicas de Chile (1883-1911).*

### **I. La actividad musical y el repertorio vocal en las escuelas públicas antes de los *Cien Cantos Escolares*.**

La bibliografía que aporta información referente a fuentes de repertorio musical de fines del siglo XIX es vasta. A modo de ejemplo, podemos mencionar el estudio sobre el surgimiento de las instancias asociativas entre la sociedad civil y los espacios social-privados en el estudio en torno a la Sociedad Orfeón y la Revista Bellas Artes, realizado por Merino en 2009<sup>2</sup>; un seminario de título que aborda la práctica y enseñanza de la música en las escuelas particulares, seminarios y escuelas conventuales referidas al Seminario Pontificio Mayor de Santiago realizado por Vera y Contreras en 2013<sup>3</sup>; el catastro en torno al repertorio musical y documentos conservado en el mismo espacio, aporte de Izquierdo, Contreras y Vera en 2011<sup>4</sup>; y también el aporte sobre la enseñanza de la música en la Colonia, realizado por Allende en 2014<sup>5</sup>.

No obstante, el valioso aporte de estas investigaciones, ninguno de estos trabajos refiere como centro de sus propuestas, a la actividad musical formal de las escuelas públicas en el período anterior a los *Cien Cantos Escolares* (1888). Por ello realizaré una primera aproximación al tema a través de diálogos, relatos, artículos de leyes y a los elementos que nos entrega el macro contexto<sup>6</sup> de los espacios externos a la escuela, y a la valoración social y cultural relacionada con el gusto y afición al canto desde el ámbito popular.

Cox y Gysling mencionan que en 1842, Domingo Faustino Sarmiento antes de convertirse en director de la Escuela Normal de Preceptores de Santiago, promovía la incorporación de la música y el canto en las escuelas normales, porque ayudaba con la disciplina y contribuía a elevar la moral del pueblo<sup>7</sup>. Solo en 1860, con la Ley de Instrucción Primaria, se incluye oficialmente la asignatura de canto en los planes y programas para la formación de profesores de las escuelas normalistas dependientes del Ministerio de Instrucción Pública, ley que a su vez oficializa el programa de estudios de estas escuelas como referencia de asignaturas para las escuelas primarias<sup>8</sup>.

Soto y Muñoz dan cuenta que para este período no existían textos definidos para el estudio y enseñanza del canto en las escuelas públicas, y las lecciones de música se limitaban al desarrollo

---

<sup>2</sup> Merino Montero, Luis. 2009. "El Surgimiento de la Sociedad Orfeón y el Periódico Las Bellas Artes. Su Contribución al Desarrollo de la Actividad Musical y de la Creación Musical Decimonónica en Chile". *Revista Neuma*. Año 2. Talca: Escuela de Música Universidad de Talca. pp. 11-43.

<sup>3</sup> Vera, Fernanda y Contreras, José. 2013. *Educación y praxis musical en el Seminario Pontificio Mayor de Santiago [1845-1940]. Un reflejo de la sociedad de su época*. Seminario para optar al título de Profesor Especializado en Teoría General de la Música. Universidad de Chile.

<sup>4</sup> Izquierdo, José Manuel; Vera, Fernanda y Contreras, José. 2011. *El Fondo Musical del Seminario Pontificio Mayor de Santiago. Una introducción*. Santiago. Edición de los autores.

<sup>5</sup> Allende Martínez, Gina. 2014. *La enseñanza de la música en la Colonia: Un diálogo entre el mulato Joseph Antonio de la Carrera y Herrera y los tratados heredados*. Repositorio Universidad de Chile. Tesis de Magister en Artes mención Musicología. Facultad de Artes. Universidad de Chile.

<sup>6</sup> Bresler, Liora. 2004. "Metodología de Investigación Cualitativa: prestando atención a la música escolar como género en su micro y macro contextos". *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*. Vol. 1. pp. 1-2.

<sup>7</sup> Cox y Gysling (1990) p. 44.

<sup>8</sup> Cox y Gysling (1990) p. 47.

de los valores patrios en la juventud de Chile del siglo XIX. Su base era la memorización y el canto colectivo del Himno Nacional, Himno de Yungay, Himno de la Bandera y algunas tonadillas que formaban parte del repertorio particular de los profesores<sup>9</sup>.

Este repertorio de tonadillas podría estar relacionado con canciones derivadas del teatro español y las llamadas tonadillas escénicas, las que Alejandro Vera describe como cantos que gozaron del gusto popular en el siglo XVIII y que se caracterizaron por su rápida difusión desde los teatros al ámbito particular<sup>10</sup>. Pereira Salas describe a la tonadilla como una derivación americana de las tonadillas escénicas, que se dio principalmente en ambiente peruano y que sería la base sobre la cual se originó la zamacueca<sup>11</sup>.

Muñoz menciona que las actividades que gozaron de gran popularidad en la sociedad del siglo XIX fueron aquellas destinadas a fortalecer un nacionalismo musical. Por ejemplo, la tradición musical en los actos cívicos de Fiestas Patrias, celebraciones y festividades. Conociendo las autoridades la falta de profesores de música en las escuelas, enviaban a los músicos integrantes de bandas a enseñar himnos y cantos patrióticos a los niños, para halagar al público en su gusto y afición a estas festividades y sus celebraciones<sup>12</sup>. Egaña cita el informe de un visitador que se refiere al perfeccionamiento de preceptores en la ciudad de Castro, durante febrero y marzo de 1859. Dicho documento relata la reproducción de una rutina pedagógica que da cuenta del ejercicio metodológico y la distribución del tiempo aplicado en una clase. El ejercicio señaló al canto como actividad de rutina realizada después de la revista de aseo y antes de iniciar la dinámica de la clase. Esta referencia nos acercó al canto gimnástico que procuraba captar la atención de los escolares para iniciar y facilitar las rutinas de estudio<sup>13</sup>. Ambos relatos muestran la informalidad de la actividad musical de las escuelas públicas y el rol subsidiario de la música.

Una perspectiva distinta nos presenta José María Muñoz<sup>14</sup> al mencionar de manera particular dentro del repertorio escolar, la canción “Las auras del valle”, aunque no explica si la canción se cantaba a una o varias voces, puesto que el arreglo original es para tenor solista y coro<sup>15</sup>. Mayor información dejó Eduardo de la Barra en 1871<sup>16</sup> quien declaró en forma especial el desarrollo musical de los estudiantes del Liceo de Valparaíso, a través del libro *Suite de l'ABC Musical* del autor Auguste Mathieu Panseron<sup>17</sup>. Libro de 107 páginas con ejercicios no necesariamente aptos para el desarrollo del canto, sino con una metodología que se orienta principalmente a la lectura musical y al desarrollo del solfeo rítmico-melódico, con elementos teóricos para la enseñanza del sistema tonal.

---

<sup>9</sup> Soto (2000) p. 37; Muñoz (1918) p. 233.

<sup>10</sup> Vera (2010) p.19.

<sup>11</sup> Pereira Salas (1959) p. 83.

<sup>12</sup> Muñoz (1918) p. 233.

<sup>13</sup> Egaña (2000) pp. 201-202; Pino (2016) pp. 51-52.

<sup>14</sup> Muñoz (1918) p. 233.

<sup>15</sup> El arreglo data de 1852. De Elias (1889) p. 458; Anselmo (1893) p. 21.

<sup>16</sup> MJIP (1885-1886) pp. 124-125.

<sup>17</sup> Auguste Panseron realizó entre 1830 y 1857 cuatro ediciones del libro de solfeos *Suite de l'ABC musical ou solfège*. Editado en París por A Panseron y L Hachette, y tipografiados por Tantestein y Cordel de origen polaco.

En vista de los antecedentes expuestos creemos que la elección de repertorios a enseñar en las escuelas públicas, dependía del gusto de los profesores de canto<sup>18</sup>, ya sea desde la formalidad de un texto de solfeo o desde el traspaso de la música popular al ámbito escolar. Este profesor determinaba en el aula qué repertorio enseñar. De este modo, desde la valoración social y cultural que nos entrega el macro contexto, se incorporaron al micro contexto escolar manifestaciones musicales de orígenes culturales diversos. Esto pudo haber posibilitado que tanto la tonadilla como la zamacueca estuviesen presentes como expresiones cantadas antes de los *Cien Cantos Escolares*.

Pereira Salas nos entrega algunas luces que posibilitan relacionar directamente las expresiones folclóricas del canto a la voz humana, descartando a los instrumentos musicales como actores principales. Él nos presenta la voz humana ligada en el folclore a las expresiones de la danza, al ritmo de la palabra, a las abundantes onomatopeyas, estribillos y repeticiones<sup>19</sup>. Aspectos coincidentes a lo expresado por Friedenthal en algunos ejemplos de zamacueca<sup>20</sup>, en donde podemos apreciar la nutrida rítmica de los acompañamientos y textos de zamacuecas como variantes rítmicas de una misma melodía<sup>21</sup>. Los ejemplos de zamacueca transcritos por Friedenthal muestran melodías de interválica gradual ascendentes y descendentes en el ámbito de la octava, dando mayor importancia al texto, básicamente por su relación con aspectos rítmicos del baile. Friedenthal agrega que esta popular danza se caracterizaba además, por el constante acompañamiento de gritos para dar ánimo a los bailarines.

Rodrigo Torres nos presenta a la zamacueca ligada al teatro como importante símbolo en la construcción de identidad nacional y de modernidad en los albores del siglo XIX. Este autor, para mostrar la inserción de la zamacueca en la obra de teatro *El Baile de tunos*, cita el siguiente comentario publicado en el *Semanario de Santiago* de 1842: “[...] Dice que nunca tuvo la intención de que se trajesen a las tablas el harpa[sic] y la guitarra; ni menos de que resonase en ellas la voz nasal [sic] que se usa en esta especialidad de canto [...]”<sup>22</sup>.

El artículo de Torres permite conocer mediante la zamacueca el estilo de canto que esta imponía y a partir de ahí inferir el tipo de voz característico de una expresión sonora popular. La voz nasal o nasalidad pudo generar un estilo de canto que técnicamente implicó colocación o resonancia en la cavidad nasal, lo que permitió dar mayor proyección a la voz y potenciar el grito en la zona aguda.

Con relación a los actos cívicos, principalmente los de Fiestas Patrias, debemos tener en cuenta que estos eran realizados al aire libre y que los cantos patrióticos, himnos y canciones de gusto popular eran acompañados por bandas de instrumentos de viento, lo cual nos permite suponer, desde la práctica, que la sonoridad de las voces de los niños y adolescentes se acercaba más al grito que al canto.

---

<sup>18</sup> Nombre dado al profesor de música en el período correspondiente al estudio.

<sup>19</sup> Pereira Salas (1959) p. 90.

<sup>20</sup> Friedenthal (1913) pp. 221-251.

<sup>21</sup> Friedenthal (1913) p. 228-230.

<sup>22</sup> Torres (2008) p. 18.

## II. *Cien Cantos Escolares: El paradigma alemán y la formación de profesores de canto*<sup>23</sup>.

La inclusión del modelo alemán en la educación chilena comienza básicamente, mediante la influencia y gestión de José Abelardo Núñez<sup>24</sup>, Valentín Letelier<sup>25</sup> y Claudio Matte<sup>26</sup>.

La declaración e informe *Organización de las escuelas normales*<sup>27</sup>, realizado por José Abelardo Núñez en 1883 sobre la educación en Alemania, fue el documento base que dio inicio a la serie de reformas que tendieron al reordenamiento de los planes y programas que luego, en 1885, dieron origen a la profesionalización de la pedagogía de las escuelas normales con docentes venidos desde Alemania y a la formación de profesores chilenos en el Seminario Pedagógico de Berlín. Se incluyó además la pedagogía herbartiana que promueve los principios morales como fin esencial de la educación, fundamentados en la ética y la psicología, lo que dio paso a la pedagogía con base científica<sup>28</sup>. En 1889 el método analítico-deductivo fue discutido en el Primer Congreso Pedagógico<sup>29</sup>, año en que se incluyó el sistema concéntrico, posteriormente oficializado en 1893<sup>30</sup>. Estas reformas cimentaron el desarrollo institucional para la educación pública chilena, que se materializó en las escuelas normales de la mano de la pedagogía alemana, período que se extendió hasta 1927, año señalado como final del proceso institucional de la formación alemana en los profesores normalistas<sup>31</sup>.

En el informe *Organización de las escuelas normales*, también estuvo el interés y aspiración a que la música fuese programada en los planes y programas de las escuelas normales chilenas, especialmente en cuanto a los contenidos y cantidad de horas destinadas a las clases.

José Abelardo Núñez declara:

el cultivo de la música, tan general en todos los pueblos de origen alemán, recibe igualmente en las Escuelas Normales toda atención, y comprende el estudio teórico del solfeo y de la armonía, así como la práctica del canto y la ejecución de órgano, piano y violín. La duración del curso normal es en algunos seminarios de tres y en otros de cuatro años<sup>32</sup>.

Este documento llevó a considerar el canto como la forma de expresión esencial de la música en

<sup>23</sup> Nombre dado al profesor de música en este período histórico educacional.

<sup>24</sup> José Abelardo Núñez en 1879 es comisionado bajo el ministerio de Joaquín Blest Gana, para iniciar las reformas en la educación primaria y normal.

<sup>25</sup> Viaja a Alemania 1881 y contribuyó a la reforma de la educación secundaria. Su obra *La lucha por la Cultura* (1895) de tendencia positivista (Comte, Spencer) muestra su relación con los ideales alemanes de educación y las tendencias emanadas en contra del poder de la Iglesia Católica en la Kulturkampf. Subercaseaux (2004) pp. 26-27.

<sup>26</sup> Viaja a Alemania en 1882, fue autor del texto para la enseñanza primaria *Nuevo método para la enseñanza simultánea de la lectura i escritura, para las escuelas de la República de Chile*, más conocido como Silabario Matte o como Silabario el Ojo, libro que se adscribe a la metodología de la Pedagogía Alemana, con el método analítico-sintético. Este silabario es usado desde 1884, se oficializa para la enseñanza primaria con la reforma del 1893 y es ratificado por decreto ley el 29 de abril de 1902 y usado hasta 1964 cuando el Ministerio de Educación aprueba el uso del *Silabario Hispanoamericano*, editado en 1953.

<sup>27</sup> Núñez, J.A (1883).

<sup>28</sup> Drago y Espejo (2013) p. 53. Véase también Mijangos (2007) pp. 2-4.

<sup>29</sup> Núñez, J. A (1890) pp. 217-221.

<sup>30</sup> Serrano (2013) p. 347.

<sup>31</sup> Cox y Gysling (1990) p. 48.

<sup>32</sup> Núñez, J. A (1883) p. 37.

las aulas escolares, y a la canción como la estructura base para introducir el gusto por el canto en las escuelas y liceos con la reforma de 1883. Por lo que desde la Escuela Normal de Santiago surgió en 1888, la primera gestión para imprimir textos escolares relacionados con la música, labor realizada por José Abelardo Núñez y Bernardo Göhler<sup>33</sup>.

Los primeros textos escolares de música fueron editados e impresos en 1888 por la Imprenta de F.A. Brockhaus de Leipzig<sup>34</sup>, con el nombre de *Cien Cantos Escolares*. Estos textos escolares consistieron en tres libros de partituras llamados *Cuadernos*, que contenían una compilación de melodías de origen alemán con textos adaptados al español; se incluyeron además algunas creaciones de Bernardo Göhler, otras de compositores chilenos<sup>35</sup> y los himnos patrios<sup>36</sup>.

En las portadas de presentación de los tres *Cuadernos* queda claramente explícito el destino de los repertorios: *Cuaderno Primero* para la escuela primaria, *Cuaderno Segundo* y *Cuaderno Tercero* para las escuelas normales. Los tres *Cuadernos* corresponden principalmente a partituras tonales de textura homofónica. Contienen canciones a una, dos, tres y cuatro voces y no presentan indicaciones respecto a los contenidos teórico-musicales, niveles de dificultad, metas y objetivos de aprendizaje. Solo presentan a modo de referencia el apellido del compositor, y en algunos casos, además, el autor de las letras de las canciones. Considerando la estructura formal externa de la partitura, el tono usado y distribución de las voces, este repertorio pudo ser aplicado a voces femeninas, de niños(as) y adolescentes con voces masculinas (tenor, barítono) o mixtas (femeninas y masculinas).

Aunque las canciones no están ordenadas con criterio de dificultad progresiva en lo referente a la técnica vocal y al movimiento rítmico-armónico de las voces, postulo que existen distintos niveles de dificultad entre el nivel del *Cuaderno Primero* destinado a la primaria, y el *Cuaderno Segundo* destinado a las escuelas normales. En el *Cuaderno Tercero* nos encontramos con canciones de un nivel mayor de dificultad que ya habían sido incluidas con un nivel de menor dificultad en el *Cuaderno Primero* y *Cuaderno Segundo*<sup>37</sup>. Aspecto que, a mi juicio, responde a un ordenamiento según dificultad progresiva del currículo que impuso el sistema concéntrico bajo el paradigma alemán, el cual buscaba la gradualidad en los estudios y que las asignaturas se estudiaran a lo largo de varios años con un grado creciente de agregación<sup>38</sup>. Por lo tanto, el *Cuaderno Tercero* es la expresión del resultado de la metodología vocal-coral desarrollada en el

---

<sup>33</sup> Herbert Kluge en el año 1985 describe al profesor alemán, como el músico y director de coros, fundador de la Deutsche Gesangverein Frohsinn en enero de 1885. pp. 16-18.

<sup>34</sup> Decreto Ley N° 64 de septiembre de 1888. Se autoriza a F.A Brockhaus de Leipzig, para editar y publicar libros de lectura, ciencias y canto que serán distribuidos a los profesores de educación primaria. Entre los libros mencionados están los *Cien Cantos Escolares*.

<sup>35</sup> Composiciones de Eustaquio Segundo Guzmán y Federico Guzmán.

<sup>36</sup> Se incluye en el *Cuaderno Segundo*: "Himno de Yungay", "Canción patriótica", "Dios guarde a Chile" (Himno del Kayser, actualmente Himno de Alemania), y "Canción Nacional de Chile"; en el Cuaderno Tercero: "Himno de Colombia", "Himno a Arturo Prat", "Himno 18 de septiembre", nuevamente "Dios guarde a Chile" y el "Himno Nacional" con el mismo arreglo a tres voces de Göhler incluido en el *Cuaderno Segundo*.

<sup>37</sup> Canción: N° 65 "La aplicación", N°68 "Después del estudio", N° 69 "La Lorelei", N° 70 "El amanecer", N° 71 "La noche", N° 72 "La diana del trabajo", N° 92 "Alegría", N° 95 "Dios guarde a Chile".

<sup>38</sup> Serrano (2013) p. 347.

*Cuaderno Primero* y *Cuaderno Segundo*. A saber, la impostación de la voz, distribución armónica y melódica de las voces, afinación, y ensamble rítmico-melódico de las voces del *Cuaderno Tercero*, reúnen como objetivo implícito las características de perfeccionamiento del repertorio, con la finalidad de ser presentado en recitales o conciertos, otorgando a este texto escolar la cualidad de contener repertorio para la exigencia y desarrollo de aprendizaje de la música a nivel artístico.

Debo destacar que en forma paralela a los libros de música *Cien Cantos Escolares*, *Cuadernos Primero*, *Segundo* y *Tercero*, se editaron en el mismo año en la Imprenta Cervantes de Santiago, las letras en español de las 64 canciones del *Cuaderno Primero* y *Cuaderno Segundo* más seis canciones del *Cuaderno Tercero* con el nombre de *Poesías para los niños*. Desde 1888 ambos libros se usaron como material didáctico en las aulas escolares de las escuelas públicas, primarias y normales, metodología impuesta como complemento entre canto y poesía y que respondió a la discusión del Congreso Pedagógico de 1889<sup>39</sup>. La música reforzó a la enseñanza del castellano en la construcción de un discurso moral, cultural y cívico en dirección hacia la conformación del Estado Nacional<sup>40</sup>. El éxito de estos libros quedó en evidencia con la reedición de los *Cien Cantos Escolares* en 1910 por la Imprenta F.A. Brockhaus de Leipzig, y con las diez ediciones que registró el libro complementario *Poesías para los niños*<sup>41</sup>.

La edición de estos primeros libros en 1888 motivó a que en 1889 José Tadeo Sepúlveda y Woldemar Francke, director y profesor de música de la Escuela Normal de Chillán, respectivamente, editaran el libro *Cantos Populares*<sup>42</sup>. Libro de repertorio coral que, a diferencia de los *Cien Cantos Escolares*, contenía partituras con canciones para coro masculino de nivel avanzado, cuya complejidad, a nuestro juicio, difícilmente pudo haber sido aplicado en el aula escolar primaria y secundaria. Creemos que este material de alguna manera pudo reflejar los grandes logros que destacaron en 1890 a la Escuela de Preceptores de Chillán en el ámbito de la música coral, obtenidos bajo el alero de la formación que impuso el modelo educacional alemán<sup>43</sup>.

José María Muñoz señala la importancia que tuvo la circulación de los libros de Bernardo Göhler: “Antes que circulara esa colección no era posible cultivar el gusto musical de los niños: no había qué enseñarles, ni cualquier maestro podía dirigir el canto por falta de preparación o de aptitudes”<sup>44</sup>.

---

<sup>39</sup> Núñez, J. A (1890) pp. 60-61.

<sup>40</sup> La relación entre *Cien Cantos Escolares* y *Poesías para los niños* fue ampliamente tratada en el capítulo IV “Configuración del chileno educado: contenido de letra y música de los *Cien Cantos Escolares*” pp. 77-134 y el punto del capítulo V “Poesía y música: modelo didáctico para la formación del chileno educado”, pp. 135-148. Briceño (2016).

<sup>41</sup> La décima edición fue realizada en el año 1911 en Valparaíso en la Casa Editora de Música y Librería Alemana de Mattensohn y Grimm. La cantidad de reediciones obedecerían a la metodología usada en la enseñanza de las canciones y su relación con los objetivos de aprendizaje y desarrollo del castellano. Briceño (2016) pp. 149-151.

<sup>42</sup> El repertorio de este libro incluye canciones alemanas de compositores como: Beethoven, Reger, Mozart, Haydn, Reineke a tres y cuatro voces masculinas. Los textos fueron adaptados al castellano, bajo el esquema de canciones a Dios, a la Patria y al Hogar.

<sup>43</sup> Soto (2000) p. 37.

<sup>44</sup> Muñoz (1918) p. 233.

De la lectura de la cita anterior puedo concluir lo siguiente: que hasta la edición de los *Cien Cantos Escolares*, existía una carencia total de textos especializados para la enseñanza de la música en las escuelas; que existían falencias en la formación de profesores en esta área y que se observaba un franco rechazo a lo que existía anteriormente en repertorio de música escolar.

El canto fue la asignatura que formó musicalmente a niños(as), jóvenes y adultos en las aulas chilenas desde 1860. Se complementó con la inclusión de la pedagogía alemana en Chile a partir de 1883. Desde 1888 tuvo como objetivo principal el desarrollo vocal-coral mediante la utilización del repertorio contenido en *Cien Cantos Escolares*, labor formativa realizada por profesores normalistas<sup>45</sup>. Esto determinó que en 1890 las escuelas normales modificaran sus planes y programas, destinando 20 horas de clases para la enseñanza de la música: teoría y solfeo, canto, armonía, piano y violín. Plan que contrasta con el de 1913, que tuvo solo 8 horas de clases para música y canto coral<sup>46</sup>. Período en el cual comienza a perder fuerza el paradigma alemán producto de la inclusión de las nuevas pedagogías.

### III. El lied en los Cien Cantos Escolares: técnica para la formación vocal-coral e impostación de la voz.

Inferimos que los *Cuaderno Primero*, *Segundo* y *Tercero* del libro *Cien Cantos Escolares* tuvieron como objetivo general implícito, el desarrollo de la voz en función del canto coral. Es por ello que identifiqué estos libros como los primeros métodos para el desarrollo vocal-coral escritos en Chile. Consisten en una serie de propuestas metodológicas y técnicas presentadas a través de un repertorio de canciones alemanas para la enseñanza del canto colectivo, en el contexto de las escuelas públicas primarias y normales de Chile decimonónico.

A modo de caracterización de este material, presento a continuación una selección de canciones del *Cuaderno Primero* y *Cuaderno Segundo*. Esto con el fin de demostrar que en estas partituras predominan elementos musicales destinados a la formación inicial en la música vocal-coral que influyen en el desarrollo técnico de la voz cantada.

#### 1. Desarrollo de la voz cantada

El aspecto técnico vocal es tratado con canciones a una voz que supone como objetivo diferenciar la voz cantada de la voz hablada. A nuestro juicio, esta dificultad se encuentra mediante la inclusión de melodías que amplían la extensión del ámbito de las voces, desarrollan ligereza y velocidad, y elevan la colocación o zona de resonancia de la voz, conocido como registro de cabeza. En estas canciones encontramos prolongación de sílabas a través de las vocales y tarareos<sup>47</sup>, interválica dentro de arpeggios y desarrollo rítmico de ágiles vocalizos.

---

<sup>45</sup> Cox y Gysling (1990) p. 51.

<sup>46</sup> Cox y Gysling (1990) p. 51. Pino (2016) p. 74.

<sup>47</sup> Sustituir o derivar el texto de canciones al uso de sílabas que incluyen una vocal, normalmente "a". Ejemplo: "la", "pa", "ta".

Este modo de abordar la enseñanza del canto contrasta con el tipo de repertorio y sus consecuentes exigencias técnicas, que se impartió en las escuelas hasta 1888. Enseñanza que correspondía a himnos, tonadillas y canciones de la tradición popular. Mediante esta técnica se abandona la voz nasal, ya que este tipo de resonancia endurece el sonido y resta movilidad a la voz, disminuyendo su ligereza en la zona aguda.

La canción N° 31 “Alegría” del *Cuaderno Primero* (figura 1), canon a tres voces, es una adaptación al español de la canción tradicional alemana “Es tönen die Lieder”. Este canon actualmente se conoce como “Llegó primavera” y es bastante usado en el trabajo de iniciación al abordaje de repertorio a varias voces en los coros de niños y adolescentes. Técnicamente la canción, en la lógica de las entradas del canon, plantea tres frases: la primera indicada con el número uno (1) es una frase rítmica-melódica estable; luego la frase dos (2) inicia una movilidad creciente y ascendente de la voz usando rítmica de corcheas mediante el intervalo de tercera a partir del compás 6, movilidad que se reitera en el compás 8 y que amplía culminando en la frase tres (3) con un ágil descenso gradual en el compás 10, apoyados por la articulación de la “l” sobre el vocalizo (lalalá), para luego ascender usando la sensible y volver al tono. Cantar las tres frases contribuye a extender el ámbito de la voz superando una octava desde un re bajo la pauta al sol agudo sobre la pauta. La estructura de la canción obliga a que el registro en donde se produce el sonido vocal resuene en la cabeza, evitando sonoridad de pecho.

### Canción N°31 Alegría Canon a 3 voces

A- le- gres can- te- mos, a- le- gres dan- ce - mos, en tan- to que brin- da sus  
ra- yos el sol. La la.

Fig.1. Canción N° 31 “Alegría”, penúltima canción del *Cuaderno Primero*. Los números sobre algunas notas de la partitura indican entrada de las voces en el estilo del canon y a su vez indican las frases melódicas. La extensión del ámbito de la voz, desde re a sol agudo, está indicada con un círculo en los sonidos correspondientes en la imagen.

La canción N° 40 “Alegría en el campo” del *Cuaderno Segundo* que se muestra en la figura 2, es una de las canciones que presenta un desarrollo rítmico relacionado con la exigencia de agilidad en la voz y el uso de arpeggios. Podemos apreciar en el uso del arpeggio de tónica en primera inversión ( $I_6$ ) alternando con el arpeggio de sensible (VII) un juego rítmico de corcheas que preparan la melodía del antecedente para reposar en la dominante. Luego se repite la estructura rítmico-melódica de la frase para volver a la tónica. Ambas frases (antecedente y consecuente)

de la parte A presentan como base del motivo rítmico agrupaciones de corcheas, las cuales dan mayor velocidad a la voz que descansa en la negra con punto o negra. Con ello se da paso al desarrollo de la melodía en la parte B, de mayor despliegue vocal sobre ritmos de tres frases irregulares con mayor exigencia en velocidad y altura, repitiendo el descanso de la voz en las negras con punto o negra. En esta parte la canción presenta una organización melódica en corcheas ascendentes o descendentes en forma gradual. Los intervalos de tercera presentes en los movimientos graduales contribuyen a estabilizar la colocación de la voz en el registro agudo. La voz liviana sobre la base rítmica del texto amplía el registro y la afinación. El descanso en la nota “fa” sobre negra con punto, luego de intervalos de quintas y sextas de los compases 9-10 y 13-14, apoyan los arpeggios del V y I de la tonalidad de SibM en la parte B. Se expone nuevamente la parte A, regresando al tono inicial de Mib Mayor.

**40. Alegría en el campo**  
(Para niñas) J. Haibel.

Fig. 2. Canción N° 40 “Alegría en el campo”. Muestra la rítmica del texto relacionada con la interválica. Se indica antecedente y consecuente de la parte A y los arpeggios tonales, motivo rítmico-melódico que se reitera en la canción antecedido por una corchea. Luego se muestra en el ligado la segunda semifrase que completa el antecedente, secuencia rítmica que se repite en el consecuente. En la parte B se indican los movimientos graduales y los intervalos de tercera descendentes y ascendentes en la zona más aguda. En la reiteración de A las flechas verticales indican el inicio y final del antecedente y las horizontales inicio y final del consecuente.

Tanto en la canción N° 31 como en la N° 40, los intervalos y saltos melódicos que se incluyeron como exigencia en los Cien Cantos Escolares, se basan en arpeggios e interválica variada, los cuales superan el ámbito de una octava. Insertan con ello las exigencias propias de la voz liviana denominada “alta o de cabeza”<sup>48</sup>, zona del cuerpo y punto de resonancia de la voz, a través de ejercicios interválicos y de vocalizo. Esta técnica también la encontramos en la canción N° 28 “¡Bailad, cantad!” del *Cuaderno Primero* y en las canciones N° 50 “El eco” y N° 54 “La marcha” del *Cuaderno Segundo*<sup>49</sup>. Se introduce así una impostación aguda y alta que evita la nasalidad<sup>50</sup>, colocación de la voz que para ese momento no estaba presente en el estilo de canto utilizado en las aulas escolares, ni presentes, en otros textos de música escolar<sup>51</sup>.

## 2. Técnica para el desarrollo Vocal –Coral

Otro aspecto implícito en los *Cien Cantos Escolares* es el relacionado con el desarrollo vocal-coral a través de las canciones y la disposición interválica de las voces. Aspecto que se manifiesta mediante la afinación de diferentes intervalos dentro del tono, tanto vertical como horizontalmente.

El intervalo tonal más simple y característico para iniciar la formación en el canto a varias voces de niños(as) y adolescentes es el intervalo de tercera mayor o menor en movimientos paralelos, recurso musical común presente en las canciones tradicionales alemanas (*volkslied*) incluidas en los *Cien Cantos Escolares*, como también en la música de las estudiantinas y en la música chilena tradicional folclórica. Este movimiento interválico se encuentra en la canción N° 6 “El A-B-C”, melodía atribuida a Mozart<sup>52</sup> –primer ejemplo para iniciar el canto a dos voces–, y en la canción N°20 “La tarde”, melodía de Luisa Reichardt pertenecientes al *Cuaderno Primero*.

20. La tarde.  
Luisa Reichardt.

*Moderato.*

1. El di - a que de - cli - na des-  
2. La diu - ca va a su ni - do que en  
3. Los bue - yes al es - ta - blo mu-  
4. La a-be - ja en la col - me - na a-  
5. Ya la pri - me - ra es - tre - lla co-

Fig. 3. Canción N°20 “La tarde”. En esta se señala la semifrase del antecedente como ejemplo de intervalos de tercera en la verticalidad de las voces.

<sup>48</sup> Se refiere a los puntos de resonancia de la voz, considerada alta o aguda.

<sup>49</sup> Canciones y arreglos que corresponden a Bernardo Göhler.

<sup>50</sup> Resonancia en las cavidades de la nariz.

<sup>51</sup> No existen evidencias de textos escolares oficiales para las escuelas públicas anteriores a los *Cien Cantos Escolares*.

<sup>52</sup> Melodía tradicional europea, al parecer de origen francés, conocida como “Ah vous dirai-je, Maman”. Fue usada por W.A Mozart en sus Variaciones K 265 motivo por el cual Bernardo Göhler en los *Cien Cantos Escolares Cuaderno Primero*, atribuyó esta melodía a Mozart. En inglés se conoce como “Twinkle, twinkle little star”, y en alemán como “Morgen kommt der Weihnachtsmann” y como “Der Dorfschulmeister”. Este último texto en alemán incluye al maestro de escuela rural y también al abecedario. Versión más cercana a la que se adaptó en Chile en el libro *Cien Cantos Escolares*.

La figura 3 muestra la partitura de la canción N° 20 “La tarde”, canción tradicional alemana conocida como “Der Mond”. Es una canción a dos voces de forma cerrada, construida sobre la base interválica de terceras paralelas. El sonido de inicio es un unísono en la tónica, luego las voces se separan en intervalos de tercera. En la figura solo se indicó la semifrase del antecedente, ya que la misma idea interválica se repite en toda la canción.

Otro aspecto característico de las canciones alemanas a dos voces es la armonización de las voces en anacrusa, como se aprecia en la canción N° 35 (figura 4) “Dios lo sabe todo”, adaptación al español de la canción tradicional alemana “Weißt du wieviel Sternlein stehen”. Aquí está presente la armonización en primera inversión con movimiento paralelo del intervalo de sexta menor que va a quinta justa, para caer en el tiempo uno en tercera mayor, y luego continuar con movimiento de terceras paralelas.

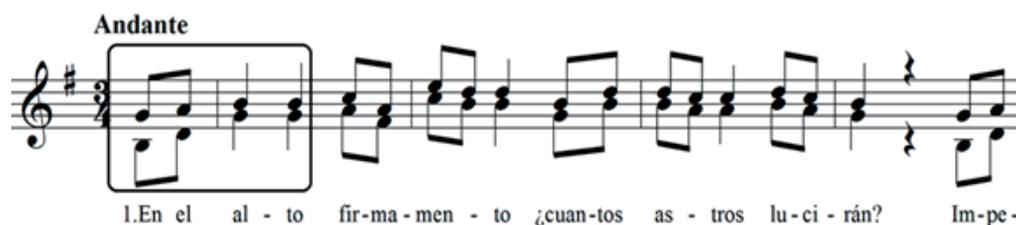


Fig. 4. Inicio de la canción N° 35 “Dios lo sabe todo”.

Los avances y logros del grupo se pueden obtener a través de la práctica de la interválica característica vocal-coral alemana, por ejemplo: tercera (mayor, menor) alternadas con movimientos contrarios hacia la octava como apoyo a las cadencias. Así ocurre con la canción N° 11 “El sol”, melodía tradicional alemana: “Muss i denn”. También se da el uso de tercera paralelas (mayores y menores) alternadas con intervalos de sextas paralelas (mayores y menores) que incluyen al V (dominante), como ocurre en las canciones arregladas por Bernardo Göhler N° 15 “Al entrar a la escuela”; N° 27 “El azahar”; N° 30 “Mi voto”; y las melodías tradicionales alemanas con textos adaptados al español como: N° 21 “El naranjal” (O Tannenbaum), explicada en la Figura 5<sup>53</sup>; N° 23 “La avechilla” (Sehnsucht nachdem Frühling); N° 25 “La noche” (Wanderlied); N° 43 “¡Avanzad!” (Mit dem Pfeil, dem Bogen); N° 49 “La aplicación” (Der Lindenbaum) y N° 51 “El niño Jesús en la cuna” (Ihr Kinderlein, Kommet).

<sup>53</sup> Imagen de la página 28 *Cien Cantos Escolares* (1888) *Cuaderno Primero*. Primera edición.

### Canción N°31 Alegría Canon a 3 voces



Fig. 5. Canción N° 21 “El naranjal”. Corresponde a la canción tradicional alemana “O Tannenbaum”. El primer cuadro muestra las armonizaciones de las voces por movimiento contrario en intervalos de sexta y quinta para ir a intervalos de tercera, finalizando la frase. En el segundo cuadro se muestra el paso interválico de tercera a sexta en movimiento contrario, finalizando con el mismo intervalo en movimiento paralelo de las voces.

Los textos *Cien Cantos Escolares*, a medida que integran movimientos de las voces con interválica en tercera, sexta, octava y quinta justa, incluyen también recursos interválicos como quintas disminuidas y su inversión cuarta aumentada por efecto del tritono, privilegiando los cromatismos, ya sea como adornos, variantes en el eje tonal o tensiones de los acordes de la familia de las dominantes en movimientos contrarios y oblicuos. Estilo de armonización tonal propia de las tensiones sonoras del romanticismo alemán, tal como ocurre en las canciones N° 17 “El sombrerero”; N° 22 “Las primeras flores”; N° 24 “La camelia”; N° 26 “Las rosas gemelas”; N° 29 “El recluta”; N° 34 “Buenos seamos”; N° 36 “Después del estudio”; N° 41 “A la primavera”; N° 42 “La luz de la aurora”; N° 45 “La oración”; N° 46 “La diana del trabajo”; N° 47 “Danza campesstre”; N° 52 “La costurera” y N° 59 “La Lorelei”.

En la siguiente figura se muestra la disposición de las voces en intervalos de sexta mayor y sexta menor. Interválica de mayor complejidad en la ejecución de la música coral, la cual se presenta con el apoyo de los intervalos de tercera como final cadencial de las frases. Este tipo de interválica facilita que la melodía de la segunda voz (contralto) resulte cómoda al cantante sin grandes saltos interválicos producidos por el acompañamiento a la primera voz (soprano).

Los intervalos de segunda mayor corresponden a la tensión de  $V_2$  (sol, la, do#, mi). La voz de contralto mantiene la nota sol (séptima de la tétrada) y el ritmo de saltillo es integrado al final como refuerzo de la cadencia auténtica, presentado en los dos últimos compases en movimiento contrario para la resolución del tritono en  $I_6$ .

Fig. 6. Últimos compases de la canción N° 41 “A la primavera”. El cuadro rojo muestra una semifrase que parte de un unísono. Luego se separan las voces en interválica de sextas, finalizando en terceras cadenciales (demarcadas en color verde). El primer cuadro demarcado en negro muestra a la segunda voz realizando la tensión de una  $V_2$ , manteniendo la misma nota mientras la voz soprano se eleva. El último cuadro muestra el ritmo como refuerzo de la cadencia auténtica ( $V_2$ ) para resolver el tritono (cuarta aumentada), en donde la tercera de la  $V$  resuelve a la fundamental de la tónica y la séptima va a la tercera del acorde de tónica, terminando en un intervalo de sexta menor. Segunda inversión de la tónica ( $I_6$ ) en el tono Re M, tono de la canción.

### 3. El desarrollo vocal y el canto colectivo.

La técnica de los Cien Cantos Escolares privilegia la voz contenida, sin gritar, y facilita la afinación, el empaste y *affiatamento*<sup>54</sup> de las voces en el uso de dinámica y agógica propias del desarrollo de la música vocal-coral de la tradición alemana. Este desarrollo de habilidades vocales explica, a nuestro juicio, los logros alcanzados por los coros masculinos junto a voces blancas de niños<sup>55</sup>, y que se puede constatar en el posterior desarrollo de los coros de las escuelas normales en el contexto de las escuelas públicas en Chile.

Es necesario enfatizar que el uso de la dinámica es una exigencia que se relaciona estrechamente con el empaste y *affiatamento* de las voces, lo cual implica que cada integrante debe cantar igualando en intensidad el sonido del grupo. Esto requiere en primer lugar que cada corista debe tener un buen manejo de su voz y control de sus movimientos corporales. En el ensamble coral se da una estrecha relación entre estructura del ritmo y melodía, y deben adecuarse todas las voces armónicamente, manteniendo la justeza rítmica e interválica (afinación) en las distintas dinámicas presentes en la partitura. Estas exigencias se encuentran incorporadas a partir de las primeras canciones a dos voces del *Cuaderno Primero*.

En los *Cuadernos Primero y Segundo* se pueden apreciar exigencias de justeza rítmica, afinación, dinámica y agógica, de acuerdo a patrones estéticos musicales alemanes para el canto colectivo. La dinámica y la agógica están expresadas claramente en las canciones de ambos libros con las indicaciones tradicionales en italiano. Acerca del empaste y ensamble de las voces, podemos apreciar desde la canción N° 15 del *Cuaderno Primero* un nivel gradual de exigencia que culmina en la canción N° 32 “Día de Año Nuevo” canción en dos secciones, para coro y solistas.

<sup>54</sup> Término musical en italiano que se relaciona con la producción del sonido grupal en consonancia armónica, afinado, en una misma dinámica y agógica.

<sup>55</sup> Ensamble tradicional de la cultura alemana.

El *Cuaderno Segundo* presenta en forma alternada el desarrollo técnico de la voz y el desarrollo del canto colectivo. La máxima exigencia de aspectos técnicos para el canto coral se presenta en las canciones N° 50 “El eco” y N° 52 “La costurera”. En ellas se requiere de una total coordinación de las voces tanto rítmica como melódicamente, así como el manejo del grupo coral por parte de los profesores para el logro de la expresión dinámica y agógica.

La figura 7 corresponde a la canción N° 52 “La costurera”, canción a dos voces en la cual se presenta una sección rítmica para el coro, en contraste con la sección melódica del solo. Ambas partes con un exigente uso de contraste en la dinámica. El tempo está indicado con el concepto *allegretto*, aunque en la práctica se da un contraste del tempo por la acentuación presente en el cambio de compás, de simple a compuesto, una heterometría de 2/4 para el coro y 6/8 para el solo. La canción finaliza en un *Da Capo*, repetición indicada con la palabra coro al final de la partitura.

**52. La costurera** Göhler.

**Allegretto.** Sección Rítmica

**Coro.** *mf*

Co - rre co - rrea gu - ja mi - a, que ya vie - neel di - a, co - rre, co - rrea -  
 gu - ja mi - a, co - rre sin ce - sar. *mf* A - gu - ja que - ri - da *p* tu me das la  
 vi - da, *f* a - gu - ja que - ri - da *p* tu me das el pan. *Fine.*

**I. Solo** Sección melódica

*p*

E - res pre - cio - so te - so - ro pa - ra la po - bre mu - jer. \_\_\_\_\_  
 pues mo - vien - do - te li - je - ra, ga - na - mos nos - tros - ten \_\_\_\_\_  
 pues mo - vien - do - te li - je - ra, ga - na - mos nos - tros - ten. *Coro.* *sfz*

Fig 7. La imagen de la canción N° 52 “La costurera”, muestra el uso del contraste sonoro en dos bloques. Se indica la sección rítmica y la sección melódica; el coro y solo; y el cambio de compás.

En la figura 8 se muestra la canción N° 50 “El eco”, que pertenece a las canciones del *Cuaderno Segundo* de las Escuelas Normales. Esta canción es un arreglo de Göhler sobre la base melódica de “Das grüne Waldrevier”. La partitura contiene una serie de exigencias técnicas para el grupo coral, como por ejemplo: a partir del compás 18, mantener sonidos agudos en duraciones largas (calderón). Desde el aspecto vocal, estamos frente al concepto melódico *nota tenida* de duración más larga en los agudos o en los graves, lo cual permite apoyar el sonido y evitar los quiebres de voz. También se puede observar en estos compases, que el texto de la melodía es silábico, aspecto que contribuye a la agilidad vocal. Otro aspecto importante a destacar son las expresiones de dinámica presentes en los últimos diez compases de la partitura. Desde la base del ensamble coral siempre en textura homofónica, se pide imitar la lejanía del rebote de un eco, lo cual exige bastante coordinación del grupo en el canto colectivo, lo que ya fue mencionado como *affiatamento* de las voces, aspecto que implica desarrollo de afinación, rítmica, movimiento, silencios y detenciones que deben ser manejadas por el director en total coordinación con el grupo coral.

### 50. El eco

Dolce Arreglado por Göhler

1. El fon - do del bos - que re - pí - te las -  
 vo - ces, so - ni - dos ve - lo - ces que - pa - san - que -  
 van. Los e - cos fu - ji - ti - vos que con - va - go a cen - to las -  
 no - tas del - vien - to y el can - to - nos dan *ff* La - la - la  
 Eco *pp* la - la - la *ff* la - la - la *pp* la - la - la *ff* la - la - la  
 Eco *pp* la - la - la *ff* la - la - la *pp* la - la - la

Fig.8 Canción N° 50 “El eco”. Correspondiente a las canciones del Cuaderno Segundo de las escuelas normales.

#### IV. Conclusiones

Los *Cien Cantos Escolares* de Bernardo Göhler, a partir de 1888 articularon y difundieron en Chile un estilo de canto que impuso una determinada técnica en la emisión de la voz. Esta técnica permitió cohesionar e imponer la conformación grupal del canto colectivo en las escuelas públicas primarias y normales, articulado gracias a la formación musical de los preceptores de las escuelas normales, con las características del estilo del canto coral alemán.

Estas características sonoras y expresivas se diferenciaron y contrastaron significativamente con algunas expresiones musicales existentes hasta ese momento en el espacio de lo popular, como la zamacueca o zamacueca, la mazurca, polka y tonadilla, y la formalidad que imponían algunas canciones españolas, o con los textos para la enseñanza del solfeo que era impartido en algunas escuelas y liceos. A nuestro juicio, no solo se trató de la incorporación de nuevas melodías, sino del surgimiento de una nueva visión estética de la música.

La holgura melódica y rítmica derivada del *lied* alemán, generalmente acompañado por violín o piano, significó la formación y estructuración musical de la memoria cantada de los jóvenes formados en las escuelas normales, desde una visión alemana del desarrollo de la educación musical en la formación coral. Y que posteriormente sería traspasado en la práctica pedagógica a las niñas y niños de las escuelas primarias.

El análisis de los fundamentos aquí presentados pone en evidencia que la práctica de estos libros exigió al profesor de canto poseer una considerable formación musical, la que debía incluir conocimientos de la voz cantada, manejo de repertorio, control del grupo a través de la disciplina del canto coral y el apoyo de un instrumento musical. Exigencias relevantes durante el período del paradigma alemán.

La música vocal-coral en el modelo pedagógico alemán entregó parámetros, esquemas y estructuras que respondieron posteriormente al estudio de la notación musical, a la posterior edición de repertorio coral de origen alemán y al amplio desarrollo que este repertorio alcanzó en la música coral en Chile hacia el siglo XX. El que aún en el siglo XXI forma parte de la tradición sonora de las actividades corales en las escuelas, colegios y liceos de Chile.

#### Bibliografía

Allende Martínez, Gina. 2014. *La enseñanza de la música en la Colonia: Un diálogo entre el mulato Joseph Antonio de la Carrera y Herrera y los tratados heredados*. Repositorio Universidad de Chile. Tesis de Magister en Artes mención Musicología. Facultad de Artes. Universidad de Chile. Profesor guía: Víctor Rondón. [Fecha de consulta: 27 de abril 2017].

Anselmo Clavé, José. 1893. *Flores del Estío*. Barcelona: Librería Española. <https://archive.org/stream>. [Fecha de consulta: 3 de marzo 2016].

Bresler, Liora. 2004. "Metodología de Investigación Cualitativa: prestando atención a la música escolar como género en su micro y macro contextos". *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 1, pp. 1-18. <http://revistas.ucm.es/index.php/RECI/article/viewFile/RECI0404110001B/8748> [Fecha de consulta 27 de marzo 2015].

Briceño Zaldívar, Gladys. 2016. *Influencia del modelo educacional alemán en la formación del chileno educado. Estudio y análisis de los Cien Cantos Escolares y Poesías para los niños en las escuelas públicas de Chile (1883-1911)*. Repositorio Universidad de Chile. Tesis de Magister en Artes mención Musicología. Profesor guía: Cristián Guerra. Facultad de Artes. Universidad de Chile.

Cox D. Cristián y Gysling C. Jacqueline. 1990. *La Formación del Profesorado en Chile 1842-1987*. Primera Edición. Santiago: CIDE.

De Elias Molins, Antonio. 1889. *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*. Tomo I. Barcelona: Imprenta Fidel Giró.  
<https://archive.org/details/diccionariobiog00molgoog>. [Fecha de consulta 20 marzo 2017].

Egaña, María Loreto. 2000. *La educación primaria popular en el siglo XIX en Chile. Una Práctica de Política estatal*. Santiago: DIBAM.

Friedenthal, Albert. 1913. "Chile-Die Zamacueca". *En Musik, Tanz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas*. Berlin Wilmersdorf: Hausbücher Verlag Hans Schnippel, pp. 221-251.

Izquierdo, José Manuel; Vera, Fernanda y Contreras, José. 2011. *El Fondo Musical del Seminario Pontificio Mayor de Santiago: una introducción*. Santiago: Edición de los autores.

Kluge, Herbert. 1985. "Kurzfassung der Goschickte des Deutschen Gesangvereines. Frohsinn 1885-1985". *Revista El Cóndor*. septiembre 1985. Santiago: Liga Chilena Alemana, pp. 16-18.

Merino Montero, Luis. 2009. "El Surgimiento de la Sociedad Orfeón y el Periódico Las Bellas Artes. Su Contribución al Desarrollo de la Actividad Musical y de la Creación Musical Decimonónica en Chile". *Revista Neuma*. 1(2). Talca: Escuela de Música Universidad de Talca, pp. 11-43.

Muñoz, José María. 1918. *Historia elemental de la pedagogía chilena*. Santiago: Editorial Minerva.

Núñez, José Abelardo. 1890. *Resumen de las discusiones actas y memorias, presentadas al Primer Congreso Pedagógico en septiembre de 1889*. Santiago: Imprenta Nacional.

1883. *Organización de las escuelas normales*. Santiago: Imprenta de la Librería Americana.

Núñez Prieto, Iván. 2011. "Escuelas Normales: una historia larga y sorprendente. Chile (1842-1973)". *Pensamiento Educativo. Revista de Investigación Educativa Latinoamericana*. 1(46), pp. 133-150.

Paneron, Auguste. 1843. *L'ABC musical ou solfège*. París: Paneron et L. Hachette.  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96334917/f57.double.shift> [Fecha de consulta: 26 marzo 2016].

Pereira Salas, Eugenio. 1959. "Educación Musical Consideraciones sobre el folklore en Chile." *Revista Musical Chilena* 13(68) (noviembre-diciembre), pp. 83-92.

*Historia de la Música en Chile (1850-1900)*. 1957. Publicaciones Universidad de Chile. Santiago: Editorial del Pacífico S.A.

Pino Moreno, Óscar. 2015. *El concepto de música en el currículum escolar chileno: 1810-2010*. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con Mención en Musicología. Profesor guía: Víctor Rondón. Universidad de Chile.

Serrano Sol, Ponce de León Macarena y Rengifo Francisca. 2013. *Historia de la Educación en Chile (1810-2010)*. Tomo II *La Educación Nacional (1880-1930)*. Santiago: Taurus.

Soto Roa, Fredy. 2000. *Historia de la Educación Chilena*. Santiago: CPEIP.

Subercaseaux, Bernardo. 2004. *Historia de las Ideas y de la Cultura*, 3. Santiago: Editorial Universitaria S.A.

Torres Alvarado, Rodrigo. 2008. "Zamacueca a toda orquesta Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860)". *Revista Musical Chilena*, 62(209), pp. 5-27.

Vera, Alejandro. 2010. "¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el Nacionalismo Decimonónico". *Latin American Music Review*, 31. University of Texas Press, pp. 1:39.

Vera, Fernanda y Contreras, José. 2013. *Educación y praxis musical en el Seminario Pontificio Mayor de Santiago [1845-1940]. Un reflejo de la sociedad de su época*. Seminario para optar al título de Profesor Especializado en Teoría General de la Música. Universidad de Chile. Profesor guía: Víctor Rondón.

#### Otras Fuentes

##### Textos Escolares

Göhler, Bernardo bajo la revisión de Abelardo Núñez. 1888. *Cien Cantos Escolares*. Leipzig: F.A. Brockhaus.

-----, 1910. *Cien Cantos Escolares*. Segunda Edición. Leipzig: F.A. Brockhaus.

Sepúlveda, José Tadeo y Franke, Woldemar. 1890. *Cantos populares*. Leipzig: F.A. Brockhaus.

*Poesías para los niños*. Colección de versos arreglados para canciones en las Escuelas Públicas de Chile. 1888. Primera edición. Santiago: Imprenta Cervantes.

Archivos, Leyes, Programas de Estudio.

Archivo Nacional. Fondo Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.

Decreto Ley N°64. Autoriza a F.A. Brockhaus. Leipzig para editar y publicar textos escolares. Septiembre 1888.

Volumen 692-697. Decreto, cartas y autorizaciones. Año 1882-1888. Valparaíso.

Programa de estudios de la escuela Normal de Preceptores de Santiago. 1890. Santiago. Imprenta Ercilla.

##### Páginas web

Anguita, Ricardo. 1813. Leyes promulgadas en Chile 1810-1901.

[http://www.senado.cl/prontus\\_senado/instruccion\\_primaria\\_de\\_1813\\_anguita](http://www.senado.cl/prontus_senado/instruccion_primaria_de_1813_anguita).

[Fecha de consulta: 30 septiembre 2015].

Memoria de Justicia e Instrucción Pública. 1885-1886. [www.repositorio.uc.cl](http://www.repositorio.uc.cl). [Fecha de consulta: 25 junio 2015].

Gladys Briceño Zaldívar  
Departamento de Música  
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación  
[gladysbrice@gmail.com](mailto:gladysbrice@gmail.com)