

Las canciones de Emma Chacón

Isabel Díaz Morlán

Universidad de Deusto

Noticia biográfica de la compositora Emma Chacón, y análisis crítico de una de sus obras. Se acompaña con consideraciones sobre las formas de participación de la mujer en la vida cultural de Bilbao en la primera mitad del siglo XX.

Emma Chacon musikagilearen biografiaren berri eta bere obra baten azterketa kritikoa. Bilboko kultur jardunean emakumeek XX. mendearen lehenengo erdialdean izan zuten parte hartzeari buruzko gogoetak ere azaltzen dira.

A biographical piece on the composer Emma Chacón, and a critical analysis of one of her works. It includes considerations on the forms of women's participation in the cultural life of Bilbao in the first half of the XX century.

Esta comunicación quiere dar noticia de un trabajo de investigación que actualmente estoy realizando. Por lo tanto, mis observaciones son provisionales, y su objetivo es presentar una serie de obras musicales compuestas, editadas e interpretadas en Bilbao que hasta ahora no habían sido objeto de ningún estudio monográfico o similar. Se trata de la obra compositiva de Emma Chacón, y en especial del género que cultivó con más insistencia: la canción para voz y piano.

I. Apuntes biográficos¹

Emma Chacón Lasauca² nació en Barcelona en 1888 y murió en Bilbao en 1972. Estudió piano, armonía, composición y contrapunto en Barcelona con Enrique Granados y José Ribera Miró. A los veinte años dio sus primeros conciertos de piano, pero acabó dirigiendo sus esfuerzos a la composición. Afincada en Bilbao, desde 1915 perteneció a la Sociedad Filarmónica de la Villa, donde fueron ejecutadas por primera vez obras suyas el 20 de abril de 1947 (11'30 de un domingo), en un concierto monográfico. Según Cohen, autor de la Enciclopedia Internacional de Mujeres Compositoras, sus obras fueron escuchadas "frecuentemente" en esta Sociedad. Lamentablemente, los fondos de la Sociedad Filarmónica de Bilbao no aportan nada más sobre la autora, aparte del programa del concierto citado.

El 27 de enero de 1952 fueron ejecutadas seis canciones de la autora, transcritas para voz y orquesta por la propia compositora, en un concierto ofrecido por la Orquesta Sinfónica de Zaragoza en el Teatro Principal de dicha ciudad.

Durante la década de los 60 presentó varias obras a concurso: un pasodoble bajo el lema *Dos por cuatro*, enviado al Concurso Nacional de Pasodobles de Zaragoza en junio de 1960, y la opereta *La jaula de oro*, presentada al Prix de Composition Musicale Prince Rainier III de Monaco en mayo de 1964.³

No cabe duda de que Emma Chacón buscó las oportunidades para dar a conocer su obra. Además de los conciertos citados, una editora musical bilbaina tenía la exclusiva de la publicación de su producción⁴. Todo ello nos hace

¹ Estos apuntes están extraídos de: Cohen, Aaron I., *International Encyclopedia of Women Composers*, Books & Music Inc. New York-London, 1987, vol.I, p.143; Adkins Chiti, Patricia, *Las mujeres en la música*, Alianza Música 1995, p.404; notas biográficas incluidas en un folleto-catálogo de obras de E. Chacón editado por *Impulso*; programa de mano del concierto del 20 de abril de 1947 en la Sociedad Filarmónica de Bilbao; crítica del concierto, sin referencia del periódico o revista donde fue publicada; folleto conmemorativo del concierto del 27 de enero de 1952 en el Teatro Principal de Zaragoza; acta de defunción de Emma Chacón.

² Adkins escribe *Lasauca*; sin embargo, en las demás fuentes consultadas, incluidos documentos manuscritos de la propia autora, el segundo apellido de ésta es siempre Lasauca.

³ Es probable que enviara un poema sinfónico, *El alba*, al Concurso de obras sinfónicas "Patronato Juan Crisóstomo Arriaga". Las fuentes no dan información sobre la fecha, ni sobre la aceptación a concurso de dicha composición.

pensar que el estudio de su obra podría ayudarnos a conocer los gustos del público bilbaino del momento.

En la reseña periodística del concierto del 20 de abril de 1947, el articulista alude a la familia de procedencia de la compositora, afirmando que en ella encontramos pintores, dibujantes y, añade, “una gran artista en la simpática Ama de casa “ (sic). De este comentario deducimos que Emma Chacón no debía de ser compositora profesional, sino una gran aficionada que, tras una formación musical intensa, habría tenido que compaginar su vida familiar con sus aspiraciones artísticas. Y probablemente no fue el único caso. Tradicionalmente la mujer ha ocupado una esfera de actuación privada-no profesional, frente a la pública-profesional del hombre⁵.

Hay que resaltar por último que el Archivo de Compositores Vascos Eresbil (Rentería) incluyó dos canciones de la compositora en un concierto celebrado el 17 de noviembre de 1992, con motivo del II Ciclo de Cámara, dedicado en esta ocasión a la canción para voz y piano en la música vasca. En el programa del concierto estas dos canciones figuran junto a las de otros compositores coetáneos, como V. Zubizarreta, F. Remacha, J. Guridi e I. Tabuyo. Fueron interpretadas por Javier Solaun, tenor, y A. Zabala, pianista, en la sede del Archivo. Por otro lado, Dña. Isabel González, profesora de canto del Conservatorio Superior de Música de Bilbao, que conoció personalmente a Emma Chacón a través de su profesora Dña. Aurora Abásolo, ha incluido frecuentemente canciones de la compositora en el repertorio de sus alumnos (algo que también había hecho en vida de Emma Chacón la profesora Aurora Abásolo). Tenemos que agradecer el esfuerzo de estas iniciativas, pues resulta de gran interés, no sólo para los musicólogos, sino también para intérpretes y aficionados a la música, la recuperación del corpus de canciones de estos autores, que de otro modo permanecería en el olvido.

II. Documentación en Eresbil⁶

El conjunto de documentos que sobre la compositora Emma Chacón guarda el Archivo Eresbil puede organizarse en tres apartados:

⁴ Se trata de Ediciones *Impulso* de Bilbao. Por la fecha de las últimas obras impresas de Chacón en esta editorial halladas en Eresbil (1962), sabemos que Ediciones *Impulso* aun funcionaba en los años 60. Es probable que la propia autora fuera la propietaria de la editorial, pues en numerosos certificados del Registro de la Propiedad Intelectual referentes a sus composiciones, aparece Emma Chacón como *autora que edita*, o *Ediciones Impulso (el autor)*, en la casilla “Editorial”. Además, dos cartas comerciales de la editorial conservadas en el Archivo Eresbil llevan la firma de un tal Sr. Ribera, que podría ser el marido de la compositora (D. José Ribera y Font).

⁵ Esta idea es explorada por Post, Jennifer C., “Erasing the Boundaries between Public and Private in Women’s Performance Traditions”, en *Cecilia reclaimed*, Ed. by Susan C. Cook and Judy S. Tsou, University of Illinois Press, 1994, pp. 35-51.

⁶ Actualmente estoy trabajando en otro fondo documental, el cual conserva tres canciones que no se encuentran en el Archivo Eresbil: *Vora'l bressol*, op.16, *Canción de cuna*, op.133 y *Mi*

1. Documentación varia sobre la actividad concertística de la compositora (programa de concierto y crítica)
2. Documentación de la editorial *Impulso* referida a la compositora (folletos de propaganda y cartas comerciales)
3. Numerosas partituras con composiciones de Emma Chacón (música de cámara, piezas para piano solo, una opereta y canciones).

En el presente trabajo he podido cotejar un total de 34 canciones de Emma Chacón:

- Dos dúos: *Monasterio* para soprano y barítono, y *Visión de ensueño*, para soprano y mezzo-soprano.
- Para canto y piano: *Berceuse*, *Trova*, *Perdón y amor*, *Duerme corazón*, *¡Oh, triste...!*, *Extase*, *Madrigal*, *Anhelo*, *Romance*, *Suspiros*, *Amistad*, *Sueño*, *Así cantaba una rosa*, *Elegía*, *¡Allí...!*, *Así fue*, *Tres coplas*, *Anochecer*, *Il tuo pensiero*, *¿Por qué?*, *¡No llores!*, *Pequeño poema*, *Visión de ensueño*, *Balada del pirata*, *Quisiera...*, *Copla del Albaicín*, *Plegaria*, *Las campanas*, *Incienso*, *Gitanillo*.
- Para canto y acompañamiento de piano, violín y violoncello: *Amanecer*.
- Para canto con acompañamiento de violín y piano: *Flors per tu*.
- Para canto con acompañamiento de cello y piano: *Plegaria*

Es decir, 29 canciones para una voz y piano, 2 duos con piano, y 3 canciones para una voz y dos o tres instrumentos. En cuanto a la lengua utilizada en los poemas, encontramos 23 en castellano, 3 en francés, 1 en italiano, 1 en catalán, y 1 en latín (titulado *Plegaria*, que es la oración *Ave Maria*).

III. Las canciones de Emma Chacón

Quisiera destacar en primer lugar un aspecto referido a los subtítulos que acompañan con bastante frecuencia el título de las canciones: salvo tres casos, subtitulados *Elegía*, en las dieciséis ocasiones en las que aparece un subtítulo (que parece querer precisar el género al que adscribir la canción) éste es *Romanza*. El término *romanza* estaba ligado desde del siglo XIX al género de la canción lírica romántica, especialmente a la de tipo narrativo o incluso dramático (balada), que generalmente desarrollaba una estructura sin repeticiones

reloj de pesas, op.142, así como una relación de obras de la compositora en una hoja manuscrita titulada *Mis composiciones*, donde encontramos referencias de cuatro piezas para canto y piano, con letra en catalán, compuestas entre 1908 y 1909. Lamentablemente el archivo no conserva las partituras correspondientes.

melódicas⁷. Sin embargo, en las romanzas de Chacón la forma estrófica con repeticiones melódicas (a veces con variaciones) es la más frecuente (sobre todo en su esquema ternario ABA'). Esto hace pensar que el término *romanza* no está utilizado con demasiada propiedad, y sí en su acepción más vulgar, como canción lírica (sea de tipo narrativo o dramático, intimista o incluso popular). Es decir, hay un intento de asimilarse a la canción europea, al menos en los gestos, en lo superficial, aunque en lo profundo los rasgos genéricos no coinciden. Este dato vendría a avalar la hipótesis que antes hemos planteado de la no profesionalidad de nuestra compositora.

Podemos señalar algunos rasgos apreciables en la mayor parte de las canciones de Emma Chacón, especialmente en las subtituladas *romanzas*: brevedad de la pieza, frases cuadradas, modulación continua, melodías difíciles de cantar (con abundantes cromatismos, grandes saltos, y en un ámbito más amplio que la octava), y finales melódicos ascendentes. De todas formas, dentro del conjunto de las *romanzas* de E. Chacón se pueden establecer varios grupos con características diferentes:

1. Canción tonal, de melodía fácil: *Anbelo*.
2. Canción elaborada, con cierta búsqueda experimental: *¡Duerme, corazón!*
3. Canción imitadora de la *mélodie* francesa, con rasgos que recuerdan a Debussy, como la escala de tonos enteros: *Oh, triste, triste était mon âme!*

Además, hay otro grupo de piezas (algunas subtituladas *romanzas* y otras no), que se insertan en el tipo de *canción española*⁸, con rasgos característicos como los adornos melódicos en tresillos de semicorcheas, un acompañamiento pianístico que imita la técnica de la guitarra, y temática andaluza o popular (*Tres coplas, Madrigal, Trova*).

En cuanto a los textos de sus canciones, cinco de los poemas son atribuidos a M^a Teresa Idoate, y el resto aparecen sin indicación de autor. ¿Compondría ella misma las letras de sus canciones? En todo caso, no habría sido la primera en hacerlo: el compositor guechotarra Andrés Isasi compuso él mismo bastantes de los poemas de sus *lieder*.

En los textos de las canciones de E. Chacón encontramos sobre todo reminiscencias románticas (a veces claramente becquerianas, como en *Amistad*, que

⁷ Ing. "through-composed", al. "durk-componiert". Para el género *romanza*: Sage, Jack, "Romance", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Press, London, 1980, vol 16.

⁸ Celsa Alonso González describe en su artículo "Las melodías de Álvarez", *Revista de Musicología*, XV/1, 1992, pp. 231-277, algunas de las características de la canción española como género. He destacado solamente los rasgos más apreciables en el conjunto de canciones de Emma Chacón.

comienza con el verso: “¿Qué es amistad? me preguntas”), y en menor medida, de la poesía popular de los Siglos de Oro (*Madrigal, Romance*), del “andalucismo” (*Copla del Albaicín, Gitanillo, Tres coplas*), de poetas contemporáneos como A. Machado (*Así cantaba una rosa, Sueño*, cuyo primer verso es: “Anoche, cuando dormía”) y del parnasianismo y simbolismo en los textos franceses (*Extase*). Todas estas filiaciones poéticas son muy características de la canción española de la primera mitad del siglo XX.

El predominio de la fórmula tradicional de la canción culta (una voz y piano) en la obra de Emma Chacón es indiscutible, al menos en su producción conservada. Hay que hacer notar que en esta época se dio una asociación frecuente entre mujer y canción para voz y piano. Bonny H. Miller, en su trabajo sobre las revistas norteamericanas de consumo doméstico dirigidas al público femenino, señala la gran cantidad de obras musicales compuestas por mujeres que encontramos en ellas. En su mayoría, canciones para una voz y piano, o breves piezas para piano:

“as house music genres that were acceptable for women to perform, and thus to compose, for their “natural” world - the private sphere of the home”⁹

La canción para voz y piano es un género musical de modestas pretensiones, de forma breve y ámbito doméstico, ligado a la poesía y de carácter intimista, todo lo cual podía considerarse socialmente como muy “apropiado” para la mujer¹⁰. Además, el mundo de la gran música pura o instrumental, asociado tradicionalmente a los hombres, estaba generalmente vedado para la mujer compositora:

“Absolute music has taking on an aura of primal myth, of sanctity, of privilege, of control; it is generally accepted without question. Women composers, however, have evinced considerably less interest in absolute music. Narrative genres such as song and character piece have held a greater attraction, probably because they have provide a more direct means of female self-expression.”¹¹

Así pues, la compositora que se refugiaba en el género de la canción no lo hacía sólo por una preferencia de su espíritu, sino que se veía empujada socialmente a ello.

⁹ Miller, Bonny H., “Ladies’ Companion, Ladies’ Canon? Women Composers in American Magazines from *Godey’s* to the *Ladies’ Home Journal*”, en *Cecilia reclaimed*, Ed. by Susan C. Cook and Judy S. Tsou, University of Illinois Press, 1994, p.157.

¹⁰ En este sentido son ilustrativas las palabras de Dimitry Berberoff, director que actuó al frente de la Orquesta Sinfónica de Zaragoza en el concierto de 1952, en el cual se incluyeron varios *lieder* de la compositora: “La autora de los “lieder” supo crear (...) un ambiente poético y sentimental, tal como tienen que ser las composiciones de mujer.”

¹¹ Marcia J. Citron, “Feminist Approach to Musicology”, en *Cecilia reclaimed*, Ed. by Susan C. Cook and Judy S. Tsou, University of Illinois Press, 1994, p. 22.

IV. Análisis de la canción ¡Duerme, corazón!

A continuación voy a realizar un breve comentario de las características musicales y literarias de una de las “romanzas” de E. Chacón: *¡Duerme, corazón!*, para soprano y piano, op.87, con dedicatoria a Mercedes Plantada. Mi interés al hacerlo es mostrar un ejemplo paradigmático dentro del conjunto de canciones de la autora.

¡Duerme, corazón!
 Duerme, duerme, corazón
 y sueña felicidad,
 sueña esas cosas tan bellas
 que te son dado soñar.

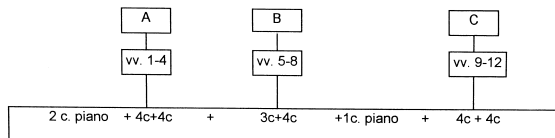
Sueña mucho corazón
 ahora que dormido estás,
 mira que el sueño es muy frágil
 y se puede despertar

y una vez que abras los ojos
 y veas la realidad,
 pobrecito corazón,
 ya nunca podrás soñar.

Después de una primera lectura del poema, hemos podido comprobar: en primer lugar, un tono de confianza, como a media voz, de un yo que se dirige a un tú. En segundo lugar, un tema recurrente: la invitación al sueño (“Duerme”, “Sueña”, “Sueña mucho”). Este anhelo expresado por el yo poético esconde un temor a lo que ha de venir tras el sueño. Una lectura simbólica nos permitiría ver expresado en el sueño el mundo despreocupado de la infancia, asociado a sentimientos placenteros (“felicidad”, “cosas bellas”), y en el temido despertar, el paso a la edad adulta, donde soñar no es posible.

En cuanto a la métrica del poema, éste consta de doce versos octosílabos que riman asonantemente siguiendo un esquema típico de la forma romance : -a-a... A pesar de que la rima uniforme no indique una separación estrófica en el poema, la distribución de los versos en la estructura musical sugiere la existencia de tres estrofas de cuatro versos cada una que coincidirían con tres fases en el discurso musical. Esta división estrófica implicaría también una división temática, por la cual los cuatro primeros versos expresarían la inconsciencia feliz del sueño infantil, los cuatro siguientes esconderían ya una amenaza de fragilidad, de ruptura del sueño, y en la última estrofa se alcanzaría el clímax al irrumpir en el poema la palabra “realidad” (v. 10, cc. 21-22).

ESQUEMA:



Vamos a observar más detenidamente la partitura. La pieza se abre con un compás de introducción pianística, un breve adorno que desemboca en una cadencia que resolverá en el tono de sol menor. Empieza entonces la voz, con una primera línea melódica cromatizada, que contrasta con el segundo verso, más diatónico (coincidiendo con la palabra “felicidad”). Los dos versos se mantienen en el modo menor. A partir del tercer verso hay un cambio al modo mayor, que acoge la parte más positiva del texto (“Sueña esas cosas tan bellas”). Emma Chacón demuestra por estos rasgos conocer los recursos expresivos tradicionales de la canción.

Hemos llegado al inicio de la segunda estrofa (c.11). En este momento se produce el corte más importante. Por un lado cambia el ritmo de la melodía, que se acelera al concentrarse dos versos en una sola línea melódica, y por otro el del acompañamiento, que sustituye la formulación pianística por la imitación del ágil punteo de una guitarra. En el compás 11 la melodía alcanza además su punto álgido.

La transición entre la segunda y tercera estrofas no es tan brusca. Es verdad que en el c.18 apreciamos un silencio de la voz, y la repetición del compás introductorio de la pieza, lo que podría hacernos pensar en una estructura ternaria del tipo ABA. Sin embargo, esta vez el arabesco pianístico no desemboca en una cadencia, sino que continúa el flujo melódico, manteniéndose además elementos de la estrofa anterior, como la forma del acompañamiento. Pero esa continuidad es *in crescendo*. Al mismo tiempo que el texto introduce el momento crítico del despertar del sueño, aumenta la intensidad sonora y la melodía asciende, hasta alcanzar el clímax en el c. 22, en el que la última sílaba de la palabra “realidad” coincide con la sensible aguda del tono de sol. A partir de aquí, la tensión decrece. Los dos últimos versos repiten la melodía de los versos 3 y 4 (cc. 7,8,9, casi idénticos a los cc.23,24,25); al reconocer la línea melódica que en el c.7 había introducido un verso tan alegre como “sueña esas cosas tan bellas”, sentimos que todo vuelve a su origen, a su cauce. Pero la cadencia final, en un gesto algo dramático, (que se repite en muchas de las canciones de E. Chacón), rompe la línea melódica esperada para ascender, mediante dos saltos de cuarta, hacia la tónica.

¿Se puede hablar de una estructura ternaria? Sí, indudablemente encontramos en la canción tres partes diferenciadas, ABC, (siendo C una mezcla de material nuevo y material ya conocido, procedente de A en su mayor parte). En esta romanza hemos podido observar además algunos de los rasgos genéricos antes descritos, como el predominio de la frase de cuatro compases, la melodía cromatizada y el final ascendente. Habría que señalar por último un afán experimentador en cuanto a la armonía, lo que le aleja de la canción tonal tradicional.

V. Conclusiones

Durante el siglo XIX la canción culta había alcanzado un gran desarrollo en la música europea. En España se habían seguido cultivando los géneros populares del canto (zarzuela, tonadilla), nacidos en el s.XVIII. Sin embargo, contamos en el XIX con honrosas excepciones, como la de Fermín María Álvarez, compositor zaragozano conocido por sus “melodías” o canciones¹², o la de Marcial del Adalid, estudiado por Margarita Soto Viso¹³. De todas formas, según la opinión general que encontramos en la incipiente bibliografía sobre el tema, el auténtico desarrollo de la canción culta española no se dio hasta el siglo XX. El género enlaza de este modo con una tradición cancionística que había nacido en los Siglos de Oro, y que casi había llegado a perderse en las centurias posteriores.

El siglo XX se abre en España con una generación de músicos que ha sido equiparada por Tomás Marco¹⁴, en contexto histórico y preocupaciones culturales, a la Generación del 98 literaria. Estos músicos han recibido la impronta de F. Pedrell, y su pasión por recuperar la auténtica historia cultural española se plasma, entre otros, en el género de la canción en obras elaboradas, serias, que tratan de acercarse a una versión hispánica del *lied* europeo. Cultivan el género casi todos los autores del momento: M. de Falla, J. Turina, Conrado del Campo, Julio Gómez, Oscar Esplá, Joaquín Nin, Fernando Obradors, el irunés J.M. Franco Bordons, el vitoriano afincado en Bilbao Jesús Guridi y el guecho-tarra Andrés de Isasi.

Sin embargo, si tuviéramos que ubicar a Emma Chacón dentro de la corriente musical española, lo tardío de su aparición en público como compositora¹⁵ la alejaría de esta generación. Y un detalle como la baja calidad literaria de los poemas de sus canciones la aparta del grupo de compositores más jóvenes, imbuidos de cultura poética. En cualquier caso, hemos señalado ya su probable no profesionalidad. Situada fuera de los círculos de creación artística, Emma Chacón podría haber volcado su creatividad en el ámbito de lo privado, cultivando de modo especial el género de la canción, considerado tradicionalmente como “apropiado” para la mujer, por sus características de sencillez formal (falta de pretensiones), y adaptabilidad para el consumo doméstico (necesidad de pocos intérpretes y de un ambiente intimista).

¹² Alonso González, op.cit.

¹³ Soto Viso, Margarita, “Del catálogo provisional de Marcial del Adalid; estudio sobre la significación de su literatura pianística”, en RdM, II, 2,(1980), pp. 327-342; *Marcial del Adalid. Mélodies pour le chant et piano y Cantares viejos y nuevos de Galicia*, A Coruña, Fundación “Pedro Barrié de la Maza”, 1985.

¹⁴ Marco, Tomás, *Historia de la música española. Siglo XX*, Alianza Música, Madrid, 1982.

¹⁵ La primera audición de sus obras en Bilbao data de 1947, y la edición más antigua de las canciones, entre las halladas en Eresbil, es de 1946.

En sus canciones demuestra conocer los recursos expresivos del género en cuanto a la relación música-texto, y no se limita a repetir siempre los esquemas tradicionales, sino que trata de indagar en nuevas formulaciones armónicas.

En definitiva, Emma Chacón destaca en el panorama de la música vasca de la primera mitad del siglo XX como mujer y compositora, en un mundo donde los profesionales eran casi siempre hombres. Probablemente su actividad musical no llegó a sobrepasar el ámbito de lo privado más que en contadas ocasiones. Y sin embargo sus canciones fueron editadas y escuchadas, en el mismo momento en el que se desarrollaban los comienzos de una industria musical en Bilbao. Con la publicación y presentación de estas canciones ante el público bilbaíno, se enriqueció el ambiente poético y cultural de la Villa, pero a través de un cauce poco habitual: la música.

VI. Bibliografía

ADKINS CHITI, Patricia, *Las mujeres en la música*, Alianza Música, Madrid, 1995.

ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, "Las melodías de Álvarez", *Revista de Musicología*, S.E.M., XV/1, 1992, Madrid, pp. 231-277.

ANSORENA, José Luis, *La canción en Euskalerría*, separata de la Revista Internacional de Estudios Vascos, Año 34, XXXI/2, julio-septiembre 1986.

ARANA MARTIJA, José Antonio, *Música vasca*, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1987.

COHEN, Aaron I., *International Encyclopedia of Women Composers*, Books & Music Inc., New York-London, vol.I.

FERNÁNDEZ CID, A., *La música española en el siglo XX*, Fundación Juan March, Col. Compendios, Madrid, 1973.

“” *Lieder y canciones en España*, Editora Nacional, Madrid, 1963

MARCO, Tomás, *Historia de la música española. Siglo XX*, vol VI, Alianza Música, Madrid, 1983.

SOTO VISO, Margarita, "Del catálogo provisional de Marcial del Adalid; estudio sobre la significación de su literatura pianística", en *RdM*, II, 2, (1980), pp. 327-342.

“” “” , *Marcial del Adalid. Mélodies pour le chant et piano y Cantares viejos y nuevos de Galicia*, A Coruña, Fundación "Pedro Barrié de la Maza", 1985.

STEVENS, Denis, *Historia de la canción*, Taurus Humanidades, Madrid, 1990.

VV.AA., *Cecilia reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music*, University of Illinois Press, 1994.

A. Mercaderes Plamada

¡DUERME, CORAZON!

EMMA CHACON
Op. 87

1 **Allegretto** **A** *dolce*
 Dierme dier. me co-ra-zón y
 sue-ña mu-cho co-sas tan be-las que te son-dado so-
 sue-ña fe-li-ci-dad
 5
 10 **B** *espressivo* *triste*
 sue-ña mu-cho co-ra-zón a-hora que dor-mid-qués
 -dad
espressivo

14 *cresc.* *dim.* *p*
 mi-ra que se fue. no es muy fra-gil y se fue. de des. per. tar
 18 *cresc.* *c*
 Ya na vez quebra los o-jos y ve-as la re-li-
 22 *tristemente* *dolce* *poco rit.*
 -dad po-bre-ci-to co-ra-zón ya mu-cha poe-dras so-lar.
poco rit.