



Historia de una sinfonía

Carlos Riesco*

Desde hace muchos años, a partir de la época de mi temprana juventud, he sentido una gran admiración por el capítulo de los libros Sapiensales de la Biblia y me he nutrido del profundo contenido espiritual que sus páginas regalan a plana y renglón. Pero, además, se me daba una suerte de atracción muy grande por llevar al lenguaje de la música, este u otro trozo de aquellos textos, como de hecho le ha ocurrido a incontables compositores durante el transcurso de la historia del arte musical en occidente, desde los instantes mismos cuando se inicia la Era Cristiana. Muy en especial, el libro de los salmos, heredado por el cristianismo de la antigua congregación judía de la sinagoga, ha sido fuente de inspiración de singular importancia en el devenir de las etapas históricas hasta llegar a nuestro tiempo. Yo no he sido excepción a la regla y me he dejado llevar por la especial fascinación que ejerce esta maravillosa recopilación versicularia. Sin embargo, se fueron diferenciando temporalmente las posibilidades de llevar a feliz término, un proyecto de este jaez, debido a que pensaba en una composición de índole sinfónico-coral y a ninguno escapa cuántas dificultades se deben encarar para aunar las necesarias voluntades que permitan el estreno de una obra musical que requiere el concurso de tanta gente. Es parte de la constante lucha que deben enfrentar los compositores de nuestros días, sobre todo en los países sudamericanos, para lograr la ejecución de las obras que han tenido la osadía de componer, cuando pareciera ser que nadie las quiere escuchar.

A pesar de todo, la porfía pudo más y decidí limitar las ambiciones, de contar con un conjunto de grandes proporciones, a la medida justa de una simple voz de contralto solista, lo cual, indiscutiblemente, facilitaba las posibilidades de ejecución pública. Enfocado así el problema, me decidí en primera opción, sin descartar otras posibilidades que dejo postergadas para un futuro no determinado, por el Salmo "De profundis", a mi juicio, una de las impetraciones más poéticas y solemnes, jamás escritas por el ser humano. Había pensado en un momento componer una sinfonía en tres movimientos, reservando la parte central para la exposición del Salmo. No obstante, a poco andar, fui consciente de que en algo había errado el camino y estaba obligado a limitar la extensión de la sinfonía a sólo dos movimientos: el primero, donde se fuera gestando una necesaria y obligada tensión de índole expresiva que desembocaría finalmente, sin interrupción del discurso musical, en el segundo, aquel de la impetración del Salmo. Y punto final. Todo lo que viniera después estaba por demás.

* Miembro de número de la Academia Chilena de Bellas Artes.

En el intertanto, un compositor a quien le debo plena confianza, me expresaba su disconformidad en relación a las bondades que podía ofrecer la forma de sinfonía en la actualidad. Por cierto no se trataba de una opinión nueva ni mucho menos. Recuerdo haber terciado en una discusión similar, en la que participaron varios músicos, nada menos que con el compositor italiano Goffredo Petrassi, cuando éste ejercía la presidencia de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea en la década de los cincuenta, quien se manifestaba partidario acérrimo de la estructura del concierto para orquesta. Sin embargo, a mi juicio, no se discutía una cuestión de fondo, sino más bien algo que tenía atinencia con preferencias de orden semántico. Sigo creyendo que las formas musicales se mantienen vigentes, en la medida que no estén sujetas a padrones rígidos. En cuanto a la sinfonía, ésta puede ser tratada como se quiera. Si se la quiere concertante, bien, no hay objeciones. En lo que a mí me atañe, me parece peligroso, por no decir absolutamente inadecuado, caer en ciertos formalismos que ya no se soportan, como puede ser el caso de una reexposición en la forma de allegro-sonata. En cambio, no veo inconveniente alguno en la posibilidad de establecer un vigoroso diálogo entre dos elementos temáticos dispares o si se prefiere, en el desarrollo de un movimiento monotemático. A fin de cuentas, todo depende de lo que el compositor pueda querer hacer. Este debe actuar sin límites ni trabas. Debe dejarse llevar, exclusivamente, por los dictados que le sugiera su propia imaginación y nada más. De hecho, en este siglo, cuando la música ha sufrido cambios tan profundos y trascendentales, los compositores de mayor renombre han seguido componiendo sinfonías, incluyendo aquellos que han utilizado un estilo de vanguardia muy avanzado. Por lo demás, algo semejante ocurre en el campo del hacer literario, ya que los escritores siguen escribiendo novelas, sin someterse a los posibles dictados de la moda.

Al iniciar la composición propiamente tal de la Sinfonía "De profundis", algunas ideas se me fueron dando en forma clara y precisa desde un comienzo, mientras otras nociones se fueron gestando mucho más lentamente en el tiempo, no sin tropiezos y dificultades. En efecto, el elemento temático inicial, nació de una manera muy espontánea y no puse en duda que se trataba de un giro apropiado para lo que yo buscaba exponer como una primera idea. Este tema, de características motivicas, se desarrolla sobre un pedal de fa que sostiene la sección de contrabajos, duplicada por el fagot, que ha de durar treinta y seis compases, mientras en la zona media de la partitura los cornos primero y tercero a distancia de dos octavas de la tuba, introducen un elemento corto, pero de carácter muy incisivo, que ha de aparecer reiteradamente durante el transcurso de la exposición del primer motivo melódico (Ej. N° 1)*. Cabe señalar que las notas que componen el cabezal de este motivo, han de cobrar bastante importancia en el transcurso del desarrollo, tanto de una manera melódica como ritmo-timbrística (Ej. N° 2 y 3)*.

*Ver ej. N° 1 en pág. 82; ejs. N° 2 y 3 en págs. 83 y 84.

SINFONIA Nº1 DE PROFUNDIS

Carlos Riesco

ALLEGRO-MODERATO (a ENERGICO) - 88

FLAUTA

CLARINETE

FAGOTE

CORNOS

TRBN

PERC
GRAN CASSA
at block of legno

VIOLIN

VIOLA

VIOLONCELLO

CONTRABAJO

Ed. M. 24-0024

Nota: El Cte B. cuando una 9ª inferior

INSTITUTO NACIONAL DE INVESTIGACIONES MUSICALES

Ejemplo Nº 1

SINFONÍA Nº 1 - C. RESEO

Ejemplo N° 2

109 24

FLT 1 2 3
OB 1 2
CLT 1 2
CLT B
FAG 1 2
CFG
COR 1 3
TRPT 1 3
TRB 1 3
TUBA
TIMP
PERC
VL 1 2
VLA
VC
CB

Cymbal
Wood Block
Snare Drum
Bass Drum

Forcella Forcella

SINFONIA N°1 - C. RIESCO

109 24

109 24

Ejemplo N° 3

En lo que dice relación con la orquestación, este primer tema es presentado inicialmente por las cuerdas, luego por las maderas, para seguir apareciendo en forma alternada entre ambas familias de la orquesta, hasta que el discurso musical desemboca en el segundo elemento temático. Este último, también se inicia sobre un pedal, aunque esta vez de carácter diferente, por tratarse de los seis primeros sonidos que componen la escala natural de los armónicos. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con el motivo inicial, este segundo material melódico se caracteriza por su angulosidad interválica, misma angulosidad que posteriormente adquiere una significativa importancia en la medida que avanza el desarrollo de este movimiento (Ej. N° 4)*. También elegí para la presentación de este nuevo elemento musical un cambio timbrístico, puesto que es la trompeta primera el instrumento que lo canta, antes de que pase al grupo de las cuerdas.

Mi natural inclinación por los ritmos compuestos, para algunos irrefutable presencia de mi ancestro vasco, me permitió estructurar el primer movimiento en compás de cinco cuartos que, a su vez, se combina con compases ordenados en diez octavos y divididos internamente en dos fracciones de cinco corcheas cada una (Ej. N° 5)*. Esta disposición facilitó la tarea de afianzar un desarrollo rítmico, a mi juicio bien logrado, que tuvo la capacidad de actuar como principio estructural cumpliendo diversas funciones, ora sirviendo de puente para unir la exposición con el desarrollo (Ej. N° 6)*, ora participando en el juego de disposiciones rítmicas muy variadas y aun timbrísticas (Ej. N° 7 y 8)*, como se observan en el último tramo de este movimiento.

Creo sinceramente que fueron las tensiones provocadas por la vitalidad rítmica, por sobre otras de índole armónico-interválica y aun melódicas, las que me permitieron crear una atmósfera expresiva que de suyo justificara llegar, con toda la densidad emocional que se requiere, a invocar a Dios, interpretación de tan recóndita significación y contenido, como la que se nos expresa en el Salmo "De profundis".

Fue este el instante que me exigió un mayor trabajo y dedicación, debido a que me impulsó a una intensa reflexión interior y, a la vez, a una sostenida y prolongada lucubración intelectual. No es algo fácil exponer con éxito un sentimiento de tan honda y especial característica. Recordemos que es solamente un acto de humildad el que nos permite llegar al nivel de una súplica. Pero no es menos cierto, que si no contamos anteriormente con las suficientes reservas morales que nos faciliten la capacidad de exponer al desnudo nuestros anhelos, nuestros pensamientos e inquietudes más insondables y nuestros dolores más intensos, será muy difícil que podamos llegar a ese estado emocional crítico que nos permita proclamar tal súplica.

Como ya se ha ido señalando, la elaboración del desarrollo de las ideas musicales que se contemplan en este primer movimiento de la sinfonía, se fue gestando lentamente y con mucha laboriosidad. Había que estructurar un

*Ver ej. N° 4, en pág. 86; N° 5, en pág. 87; N° 6, en pág. 88; N° 7 y 8, en págs. 89 y 90; y N° 9, en págs. 91 y 92.

(40)

FLT 1 2
3

OB 1 2

CL G 1 2

CL B 1 2

FAGOT 1 2

COR 1 2 3

TRPT 1 2 3

TRB 1 2 3

TUBA

TIMP

VL 1 2

VLA

VC

CB

SINFONIA N°1 - C. RIESCO

IMPRESA MÚSICA CHILENA

Ejemplo N° 4

3

FLT 1 2 3
OB 1 2
CL. B 1 2
FAG 1 2
CFG
COR 1 2
TRB 1 2 3
TIMP
VL 1 2
VLA
VC
CB

SINFONIA N°1 - C. RIESCO
poco sf ritard

Ejemplo N° 5

The image displays a musical score for Sinfonia N°1 by Carlos Riesco. The score is arranged in two systems of staves. The top system includes:

- TIMP (Timpani)
- Tenor (T. Tenor)
- PERC (Percussion), with sub-staves for Bongos and G.C. (Cymbals)
- VIBR (Vibrato)

The bottom system includes:

- VL 1 (Violin 1)
- VL 2 (Violin 2)
- VLA (Viola)
- VC (Violoncello)
- CB (Contrabajo)

Below the staves, the text reads "SINFONIA N°1 - C. RIESCO". There are also small logos for "MUSICA" and "MUSICA" on the left and right sides respectively.

Ejemplo N° 6

100 22 *Forlato*

FLT 1 2
3
OB 1 2
C IN G
CLT 1 2
CLT B
FAG 1 2
CFG
COR 1 2
3
TRPT 1 2
3
TRB 1 2
3
TUBA
TIMP
PERC
VL 1 2
VLA
VC
CB

SINFONIA N°1 - C. RIESCO

50-000000
No. 107 34-0000

50-000000
No. 107 34-0000

Ejemplo N° 7

25

177

1
2
3
FLT
OB
CL D
CL B
FAG
CFG
COR
TRPT
TPB
TUBA
TAP
VL
VLA
VC
CB

SINFONIA N°1 - C. RIESCO

no. 87 - SACORI

IMPRESA
MUSICAL

Ejemplo N° 8

“crescendo” funcional, con insinuaciones de vehemencia. Ello significó gestar un aumento notable de intensidad emocional y sonora, pero seguida de inmediato de un indicio de relajación. Sin embargo, la tensión debía reflejar en cada vuelta una mayor intensidad, mientras, en cambio, las vueltas de relajación debían manifestarse con menor énfasis, hasta que el discurso musical desembocara en un clímax de máxima sonoridad (Ej. N° 9)*, el cual, de hecho, finalizó en un acorde “fortississimo” que se prolonga en el grupo de las cuerdas con sonido tenue, después de un “piano súbito”, manifestado a la manera de una resonancia, sobre cuya trama se anuncian algunos motivos que han de servir de introducción al tema que inicia el segundo movimiento. Espero haber logrado estos propósitos, aunque debo reconocer que no me corresponde a mí asegurarlo (Ejemplo N° 10)*.

Algunas personas a continuación del estreno de esta obra, me hacían ver su preocupación por el excesivo desvelo que yo demostraba en el empleo de efectos timbrísticos, sobre todo en esta primera mitad de la obra, que estoy comentando. Debo reconocer, que estas inquietudes no las entiendo, por ser el timbre uno de los parámetros fundamentales de la música, que no puede ser desconocido o dejado de lado. Para mi gusto personal las duplicaciones innecesarias, la pastosidad excesiva en el juego sonoro orquestal, le quita personalidad a la obra y se me produce un rechazo natural por esa técnica de orquestación. Abogo abiertamente por la pureza del timbre, la originalidad en las combinaciones sonoras y el resguardo permanente de la personalidad que caracteriza a cada instrumento. Puede ser que esto derive de mi educación musical, a no dudar íntimamente influenciada por el gusto francés después de una larga permanencia en París dedicada a los estudios musicales. Supongo que a ello debo que siga admirando profundamente el manejo orquestal de un Ravel y en épocas más recientes el de un Boulez o un Penderecki, aun cuando él no sea francés; sin embargo, este último ha sufrido un viraje bien sorprendente que lo aleja un tanto de esta tendencia.

Debo ahora referirme al segundo movimiento de la Sinfonía “De profundis”, aquel que está dedicado a cantar el Salmo. En virtud del afán que había hecho presa en mi vida por llevar al lenguaje de la música a este trozo sapiensal, no tiene nada de extraño que haya comenzado en mis apuntes por anotar los temas de este segundo movimiento, el cual quedó prácticamente esbozado en su totalidad antes de haber iniciado las anotaciones del primero. Tuvo por ventaja este procedimiento que me permitió canalizar el flujo sonoro que hacía de puente entre el primer y segundo movimiento sin ninguna dificultad, por cuanto yo sabía perfectamente a donde quería llegar. En un comienzo había pensado utilizar el tema gregoriano de este Salmo como base melódica de la segunda parte, pero fue un proyecto que descarté casi de inmediato, por cuanto éste me resultaba contrario a mi pensamiento y, a no dudar, iba a entrabarme en mi libertad de expresión; era algo muy diferente de lo que yo

*Ver ej. N° 9a y b en págs. 92 y 93 y N° 10 en pág. 94.

34

FL. 1 2 3
OB. 1 2
C.I.
CL. 1 2
CL.B. *Amo marcato*
FAG. 1 2 *Amo marcato*
C.F. *Amo marcato*
COR. 1 2 3 4
TRP. 1 2 3 *Amo marcato*
TRB. 1 2 3 *Amo marcato*
TUBA
TAMP.
PERC. *Cassa*
VL. 1' *Amo marcato*
VL. 2' *Amo marcato*
VLA. *Amo marcato*
V.C. *Amo marcato*
C.B. *Amo marcato*

SINF. N° 1 - C. RIESCO
No. 17 24-0002

INTERNATIONAL
MUSICAL

Ejemplo N° 9a

35

SINF. N° 1 - C. RIESCO
PL. 87 24-08-04

UNIVERSITY OF CHILE

Ejemplo N° 9b

155

FL 1 2 3
OB 1 2
CLG 1 2
CLB 1 2
FAG 1 2
CFG 1 2
COR 1 2
TRP 1 2 3
TRB 1 2 3
TUBA 1 2 3
TIMP
PERC
VL 1 2
VLA
VC
CB

Paulto sosa
Paulto
Gr. Casa
Paulto

SINFONIA Nº1 - C. RIESCO

No. 155 24-08-04

ENCICLOPEDIA
MUSICAL
DE CHILE

Ejemplo Nº 10

buscaba. Habiendo superado esta primera inquietud, me puse a trabajar la frase inicial que había de servir de base de desarrollo a todo el movimiento. Me refiero a una frase melódica, debido a que desde mucho tiempo atrás había pensado en iniciar el Salmo con un cantilena solista, que contaría con un mínimo de apoyo instrumental que estaría a cargo del corno inglés, instrumento que estaba llamado a cumplir una importante función, sirviendo de contraparte instrumental a la voz de contralto que yo había elegido como parte solista. El contraste sonoro que se define desde un comienzo, entre este movimiento y el anterior, es muy manifiesto y notorio. Sin embargo, este mismo contraste me ayudó en mucho a lograr un necesario equilibrio entre las dos secciones de la obra: una inicial, de indiscutible vigor rítmico, seguida de otra cuya fuerza expresiva es de orden reservado, discreto y esperó que emotivo. Me atrevería agregar que la frase inicial del corno inglés, fue la única parte que contó con aquella misteriosa cualidad que le permite a una melodía ser recordada sin dificultad, y no puedo negar el agrado que se me produjo al constatar que la gente podía retener el motivo y aun tararearlo después de la audición. Al menos constituye un pequeño avance (Ej. N° 11)*.

El primer versículo del Salmo "De profundis clamavi ad te, domine" (De lo profundo te invoco, ¡Oh Yavé!), con el cual se inicia el canto, lo repite la voz solista de inmediato, recurso que no vuelvo a emplear sino hasta el final de la obra, cuando se vuelve a escuchar la impetración, correspondiente, esta vez, al segundo versículo, aunque algo modificado por razones dramáticas, puesto que se ha llegado al clímax cuyo contenido textual es el principal en esta composición, cuando la solista vuelve a clamar en un "fortissimo" todo el dramatismo que refleja el texto: "Domine exaudi vocem meam" (Oye Yavé mi voz), para luego ir disminuyendo la intensidad sonora, mientras sigue suplicando "Domine exaudi" (Oye Yavé), "exaudi vocem meam" (Oye mi voz), hasta el momento en que la voz se desvanece en un "pianississimo" casi inaudible, mientras repite tres veces seguida "exaudi", "exaudi", "exaudi" (escucha, escucha, escucha). (Véase Ej. N° 15), en pág. 103.

Temo haberme adelantado en demasía, aunque fue con un propósito único de ir aclarando conceptos que se relacionan con los recursos de diferente naturaleza, que he ido empleando en el transcurso de la composición. Soy consciente que resulta muy difícil entrar a un detallado análisis de esta sinfonía, si no se la conoce en detalle. No cabe duda que siempre hace falta estar familiarizado con la partitura, para que un estudio de esta índole sea provechoso. Por lo tanto he preferido referirme a esta obra, siguiendo el hilo de mis propios pensamientos y tratando de recordar las inquietudes que debía afrontar, en la medida que se fueron presentando.

Una de las cosas que me dio una mayor preocupación en la elaboración de este segundo movimiento, fue aquello que dice relación con el control dinámico; debía evitar a toda costa que la voz de la solista pudiera ser apagada por el

*Ver ej. N° 11 en pág. 96.

(62) LENTO $\text{♩} = 60$

Solo

C ING

CLT 1

CLT 2

CPB

COR 1

COR 2

COR 3

COR 4

TRB 1

TRB 2

TRB 3

TIMP

VL 1

VL 2

VLA

VC

CB

SINFONIA N 1 - C. RIESCO

pp

© 1980

Ejemplo N° 11

conjunto orquestal debido al abuso de una excesiva sonoridad instrumental. Sin entrar en mayores detalles, por no venir al caso, me siento plenamente satisfecho con el equilibrio que se logró en general. En ningún momento dejó de oírse la voz solista, a pesar de haber requerido una agrupación orquestal grande.

Debo añadir que la forma musical está íntimamente ligada al desarrollo del texto. Efectivamente como ya lo he dicho, el tema inicial se escucha al comienzo, y al final del movimiento y tiene como texto base aquel de los dos primeros versículos del Salmo, donde se manifiesta la necesidad de una súplica. Sin embargo, el mismo tema musical será utilizado también en el versículo central, donde se manifiesta la fe del suplicante en la palabra de Dios: "sustinuit anima mea in verbo eius, speravit anima mea in Domine" (Yo espero en Yavé, mi alma

espera en sus promesas). (Ej. N° 12)*. De esta manera la impetración y el símbolo de la fe, es decir, la luz y conocimiento sobrenatural con que sin ver el hombre cree en Dios, quedan íntimamente ligados en el desarrollo del discurso musical. Además, la frase que antecede a este clímax intermedio, que dice: "Quia apud te propitiatio est, et propter legem tuam sustinuit te Domine" (Pero eres indulgente, para que seas reverenciado con temor), (Ej. N° 13)* va a sostener la misma temática musical que el versículo penúltimo: "Quia apud Dominum misericordia, et copiosa apud cum redemptio" (Porque de El viene la misericordia y generosa redención). (Ej. N° 14)*. Aquí, nuevamente, nos encontramos con una evidente relación de conceptos en el contenido de ambos versículos, ya que en ellos se determinan, fehacientemente, las causales que sostienen la confianza del hombre en Dios: la indulgencia y la misericordia. Estas fueron las razones de peso que me llevaron a ligar musicalmente estos dos conmovedores pasajes del Salmo. Queda por explicar, todavía, la función que cumplen los versículos restantes. A mi juicio éstos explican determinantes de otra índole, razón por la cual, los enfoqué con una perspectiva musical de continuidad, salvo el último versículo del Salmo, que cumple con la importantísima tarea de preparar psicológicamente al oyente para el último clímax, reflejo de un hombre que ha sido llevado a un extremo de tensión (Ej. N° 15)*. En forma esquemática este segundo movimiento de la Sinfonía "De profundis" podría configurarse de la siguiente manera: A(bc) A' (dc) e A". Es decir la forma de una doble canción, cuya parte central A' sirve de enlace para ambas partes. Las letras entre paréntesis señalan la sección central de cada canción, con el elemento común, representado por la letra c. Por último el signo e simboliza el puente que une la parte central de la segunda canción, con el clímax final.

Me atrevo a decir que la elaboración general de este salmodia, se acerca en mucho a los procedimientos empleados a comienzos del siglo XVII por Claudio Monteverdi, uno de los músicos más notables que conozca la historia de occidente, lo que él denominaba la "seconda prattica", mediante la cual la música compuesta para ilustrar un texto, necesariamente tiene que ser un fiel reflejo del contenido que éste encierra.

Quisiera agregar finalmente, que si bien no estoy cierto que mi imaginación haya hecho justicia a tan hermoso Salmo, al menos me queda el consuelo de haber entregado todos mis haberes espirituales, suficiente razón para que, con toda humildad, dedicara esta Sinfonía "De profundis", "Ad maiorem Dei Gloriam".

*Ver ej. N° 12 en pág. 98; ejs. N° 13 a y b en págs. 99 y 100; ej. N° 14 a y b en págs. 101 y 102; ej. N° 15 en pág. 103.

49

FL. 1 2
3

OB. 1 2

C.I.

C.L. 1 2

FAG. 1 2

C.F.

COR. 1 2
2

TRP.

TIMP.

PERC.

VOZ

VL. 1

VL. 2

VLA.

V.C.

C.B.

SINF. N° 1 - C. RIESCO

INDUSTRIAL
SOUND RECORDING

Ejemplo N° 12

(220) 47

SINF. N°1 - C. RIESCO

IMPRESIONES
MUSICALES

Ejemplo N° 13a

48 228

SINF. N°1 - C. RIESCO
No. OP. 24-0004

EDICIÓN
MUSICAL

Ejemplo N° 13b

53

207

SINF. N° 1 - C. RIESCO
No. OP. 24-0001

REPERTORIO
Musical Publishing

Ejemplo N° 14a

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flutes (FL.), Oboes (OB.), Clarinets in B-flat (C.I.), Clarinets in C (CL.), and Bassoons (FAG.). The brass section includes Cor Anglais (COR.), Trumpets (TRB.), Timpani (TIMP.), and Voice (VOZ). The string section includes Violins (VL.), Viola (VLA.), Violoncello (V.C.), and Contrabass (C.B.). The score consists of 12 measures. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass provides harmonic support. The voice part has lyrics in Spanish: "Cielos - que - me - des - cubren - con - su - amor - me - cubren - con - su - amor - me - cubren - con - su - amor". There are dynamic markings such as *mf* and *f* throughout the score. A circled number '54' is present in the top right of the score area.

SINF. N°1 - C. RIESCO
No. 87 24-08-04

EDICIONES
Luz y Música

Ejemplo N° 14b

57

FL. 1 2 3
OB. 1 2
C.I. 1 2 3
CL. 1 2 3
FAG. 1 2
C.F. 1 2
COR. 1 2 3 4
TRP. 1 2 3
TRB. 1 2 3
TUBA 1 2 3
TIMP. 1 2 3
VOZ
VL. 1^a 2^a
VLA.
V.C.
C.B.

SINF. N°1 - C. RESCO

INSTITUTO
MUSICAL

Ejemplo N° 15

Audiciones escogidas



Obra: Sinfonía De Profundis: "Allegro-Lento"

Intérpretes: Orquesta Sinfónica de Chile, Juan Carlos Zorzi (dir), Rosario Cristo (mz)

Lugar/fecha: Teatro Real, 14/06/1985

Ocasión: Temporada

Compositor: Carlos Riesco Grez

[Volver](#)