El Secreto del Tahir Partitura y Borrador

obra representado teatro Cómico 12 veces

IV

Nº 4 Duo Reina - Benito

Maestoso

Reina:

Benito

Orquesta

Piano

con 8va

luco

dimi

Bombo

rall.

Andantino

(aparición paulatina de la Reina)

B. Pl. col palo

Fla (madera)

V. 1º

Benito

Moderato

Si es-to es un sue-ño que no des-

ob.

Reina

pier-te has-ta que ven-ga pa mi la muer-te

No cre-as sue-ño lo quee re-al

(como recitado)

(cariñoso)

Ha-ce tiem-po que es-pe-ra-ba tu vi-si-ta Ver-dad Ven à mis

¿Si?

Andante

madera

bra-zos Ven-te mu-cha-cho ¡Es a-

Pa-ra u-na hem-bra ya es der-par-pa-jo

(mas movido)

-ca-so que me te-mes?

? Yo te-mer-te? no es a-si es que e-res muy di-fe-

ob

metal

-ren-te de lo que yo co-no ci

Tiempo de Valz

Con 8a

mf

rot:

m/p

Yo siem-pre he vis-to y tu lo sa-bràs que las mu-jè-res se ha-cen ro

-gar son me-lin-dro-sas son or-gu-llo-sas y son co-que-tas sin co-ra-zon

ob.

rete

rete

rat.

à tiempo

A qui no

y a quel que quie-re su-fre y se mue-re ca-e á sus plan-tas sin re-mi-sion

rat.

pa-sa pues lo de a-lli por que nin-gu-na sa-be fin-gir so-mos las pa-das

rat: rat. à tempo

muy con-fi-a-das y no que-re-mos ver pa de cer que quien nos quie-re ja mas re

rat:

mue-re q-qui re vi-ve pa-ra el pla — cer

~~haz lo que quieras de este mor tal que vi lo~~

Aquí me tie-nes pues ha da mi-a haz lo que quieras de este mor-

1er tiempo (sin correr)

Con 8 as

rat:

mf

menos

No te-mas nun-ca de que la

-tal que si la muer-te vie na a bus-car-me me halle en tus brazos pa-ra go-zar

rall. menos

muer-te ven-ga a bus-car-te soy in-mor-tal y si me

Maestoso

rall. menos

dim.

acel: rite: menos

quie-res ven a mis bra-zos y se-ras fuer-te pa-ra go-zar

dolce

C.T.

y se ras fuer te pa-ra go-zar

rall.

me ha lle en tus bra-zos pa-ra go-zar

rall.

Vino

121

V

Nº 5º Escena Mutaciones y Escena Gruta fantastica

- Benito, Reina Coro de hadas, Bailarinas

(Este numero empieza al hacer mutis por escotilla Beni: y Rei:)

= empieza á bajar la gasa =

Moderato

Orquesta

Piano

Cte

Fag:

ob.

Cte

oboe

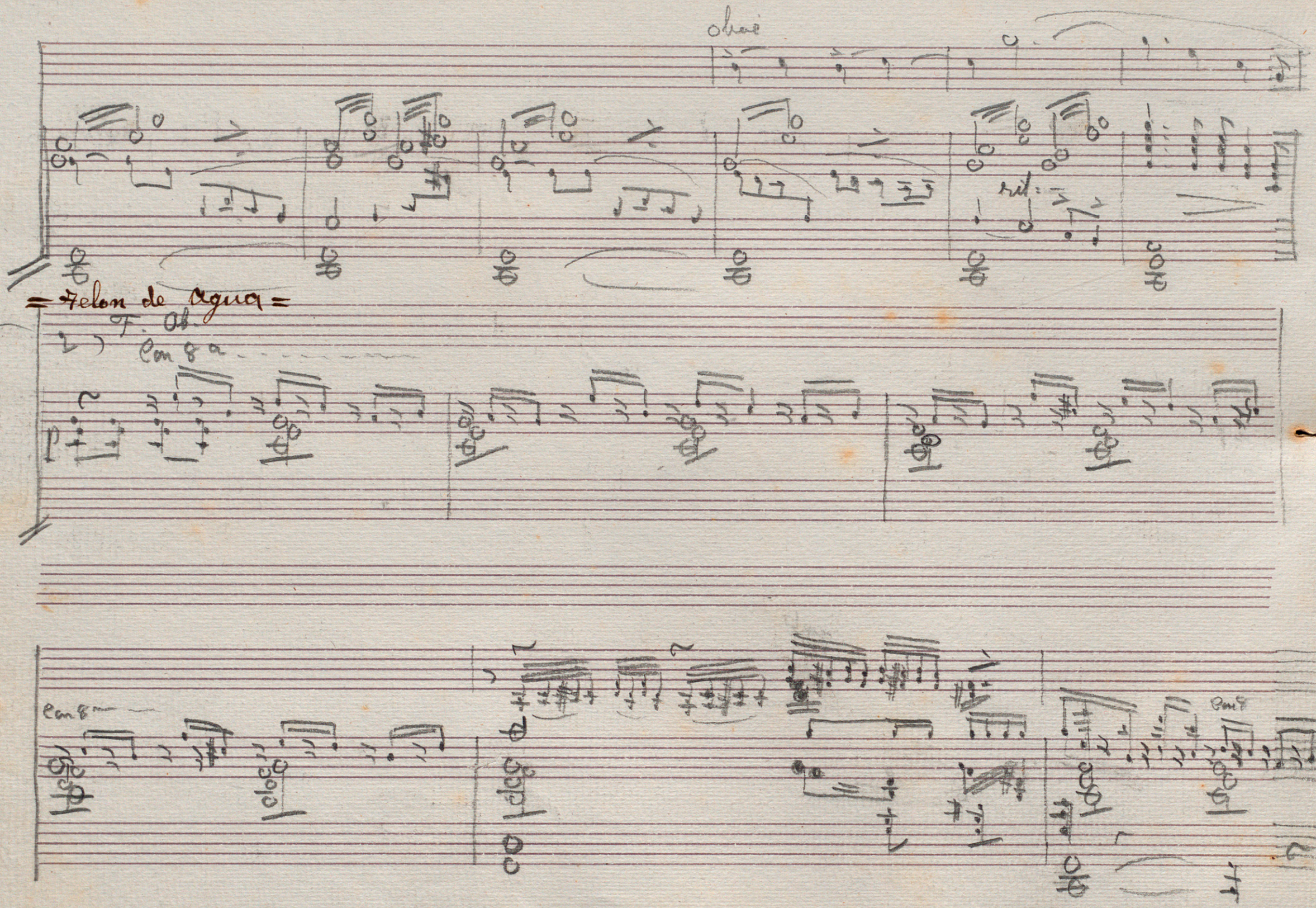
Fl:

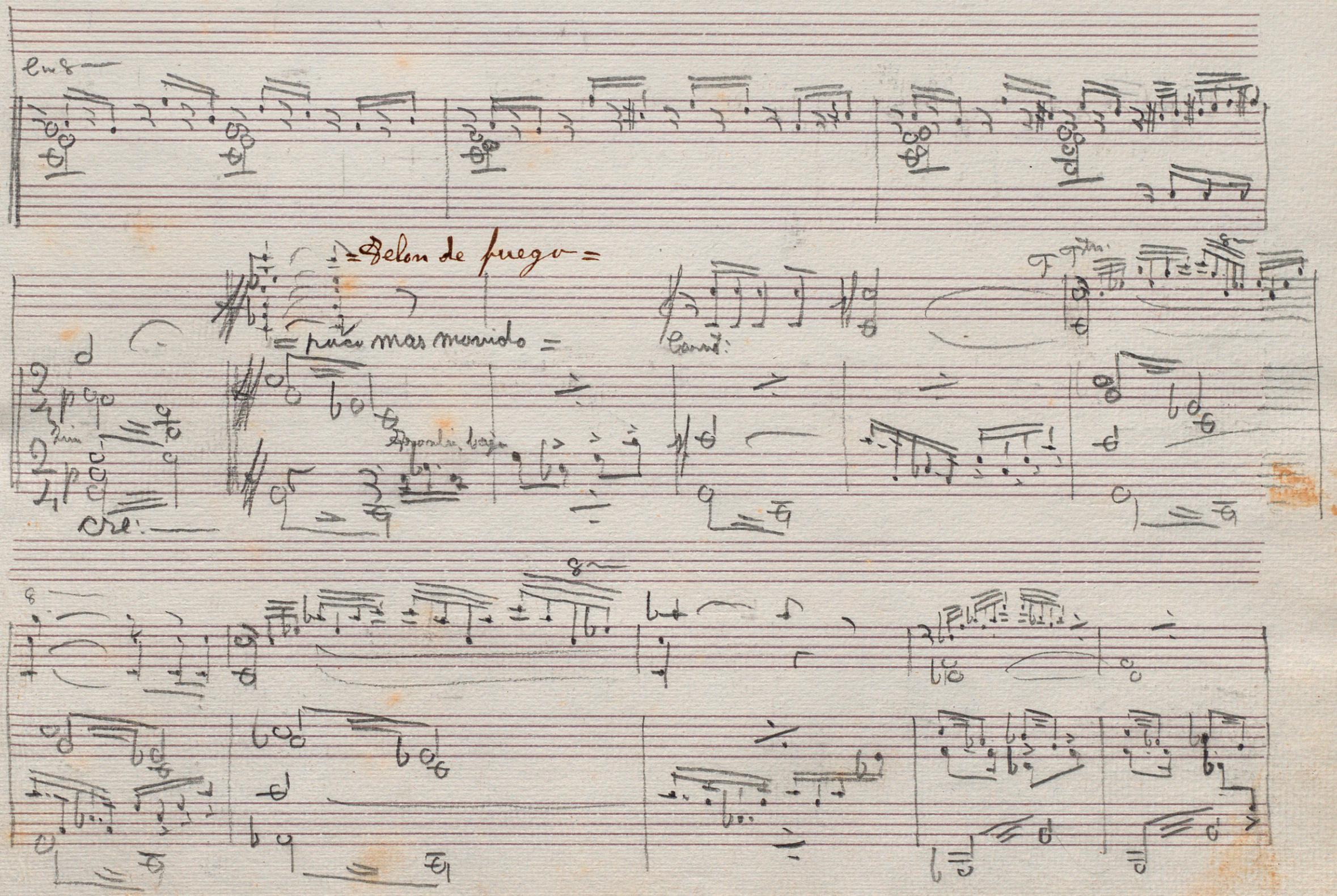
Fag:

Cte

Cy

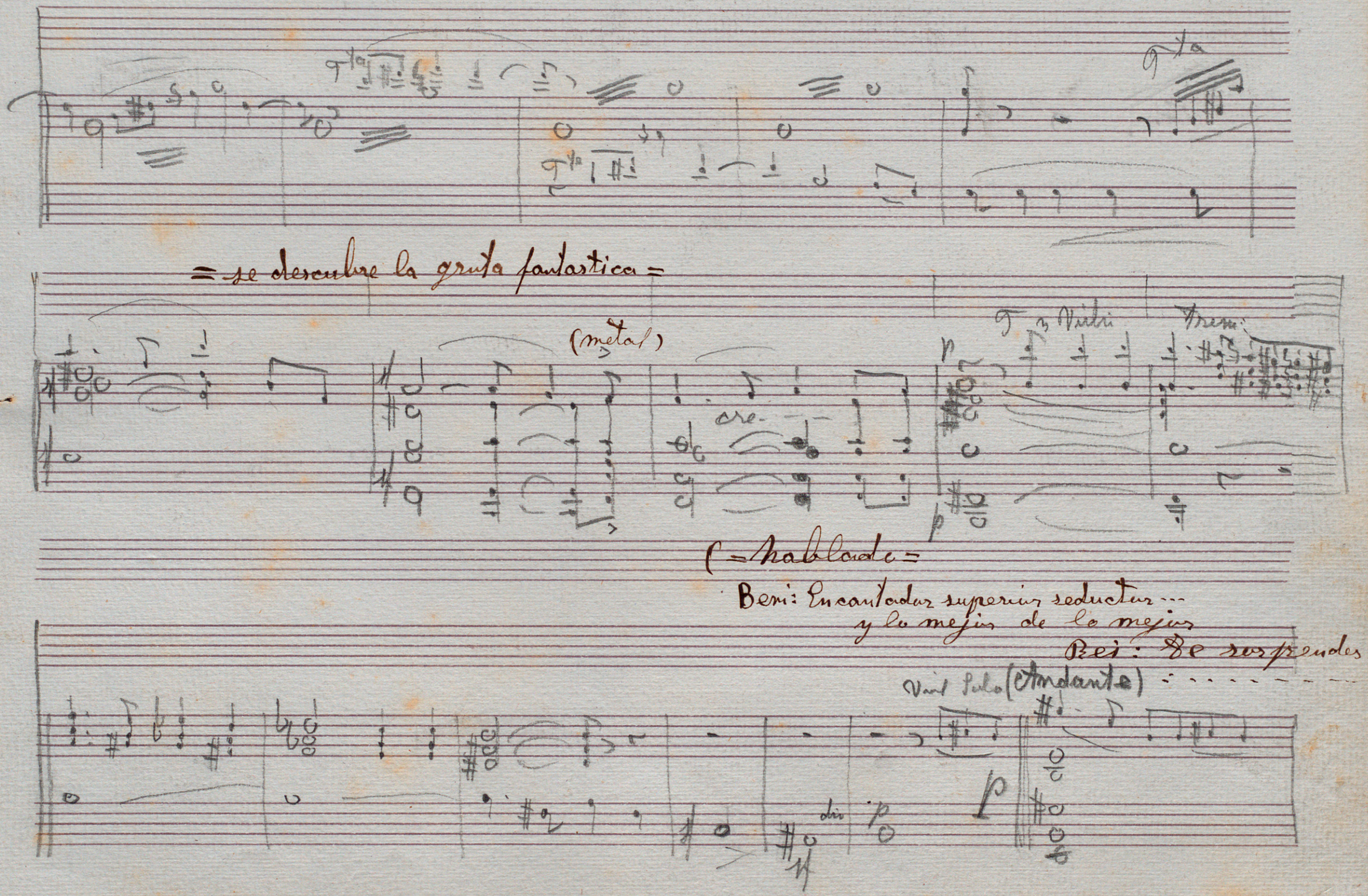
= Velon de Rocas =


oboe
rit:
= Telon de agua =
F. Ob.
Con 8a
p
Con 8a
Con 8


Cm 8
= Delon de fuego =
= poco mas movido =
Cresc:
Cresc:
8

= otro de roca =

= otro de gasa =


= se descubre la gruta fantastica =
(metal)
cre-
p
3 Violin
Tremi
(= hablado =
Beri: Encantador superior seductor ...
y lo mejor de lo mejor
Rei: Te sorprendes
Viol Solo (Andante)
dis
p

Moderato (bien marcado)

Cor: ~ (metal)

Benito

mp

Va-ya u-nai

Reina: menos

chi-cas mas a-rro-gan-tes es un te-ji-do de di-a-man-tes Son to-das

T. Ob.

Benito rit:

e-llas mis ser-vi-do-ras To-das me gus-tan por se-dus-to-ras

=Tiempo de valz=

rall.

Coro Tiples 1 y 2 Tiempo de valz lento

rat:

So-mos las pa-das que go-ber-na-mos los e-le-men-tos

drall:

p

p

por rit:

rat:

de es-ta man-sion So-mos las rei-nas que fue-go y a-gua do quier lan-

mf

rall: —

massimo (N°5)

ya-mos sin re-mi-sion
re-mi-sion

A nues-tro es fuer-zo en las mon-ta-ñas

rall:

p

f

se a-bren los cra-ters de al-gun vol-can y e llos vo-mi-tan fue-go sa

8

gra-do que a los mar-ta-les que-man-do van a nues tro

gus-to lo rios cre-cen y se des-bor-dan has-ta a-rras-trar

con su co — rrien-te im-pe-tu — o — sa Cuan-to a su pa-so

1 Tiempo Benito

pue den ho — llar va-ya u-nas bre mas gan tan tes sier-vas he si — do un

ton - to fi - ar en ti Si e - sos pla - ce - res son los que o - fre - cen di me por donde salgo de a

Reina

mf

Na —

No se - as lo - co que un que qui - sie - ras de nues - tro

qui

Coro

(boca cerrada)

= Tiempo de Valz

grandioso =

Vili

Con 8va rit

Orquesta

cre -

Fin!

130

Prei: (N. 5) rete — siempre

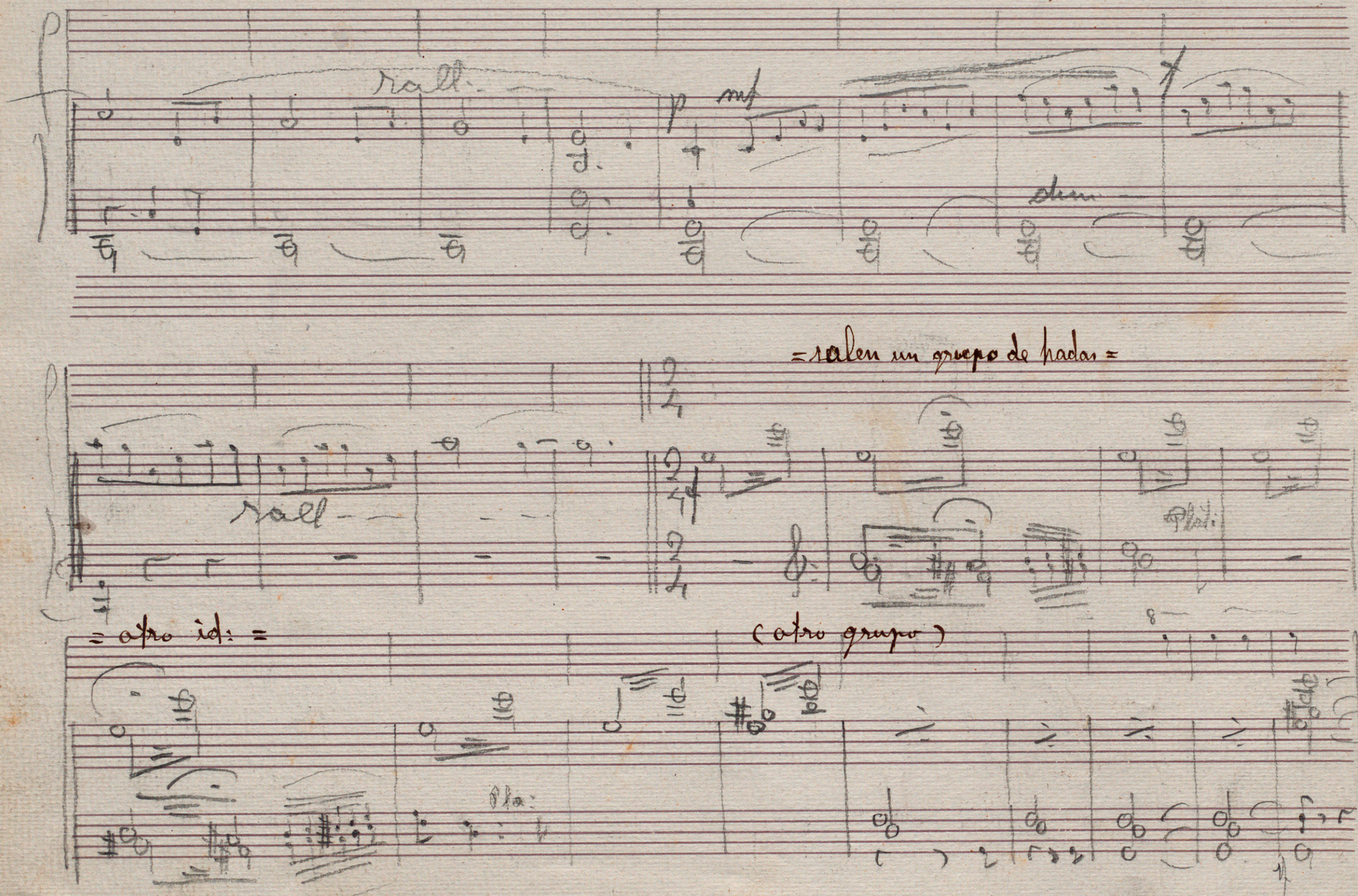
la - do tu no te vas y los en - can - tos que a ti te gus - tan en el mo -

Coro

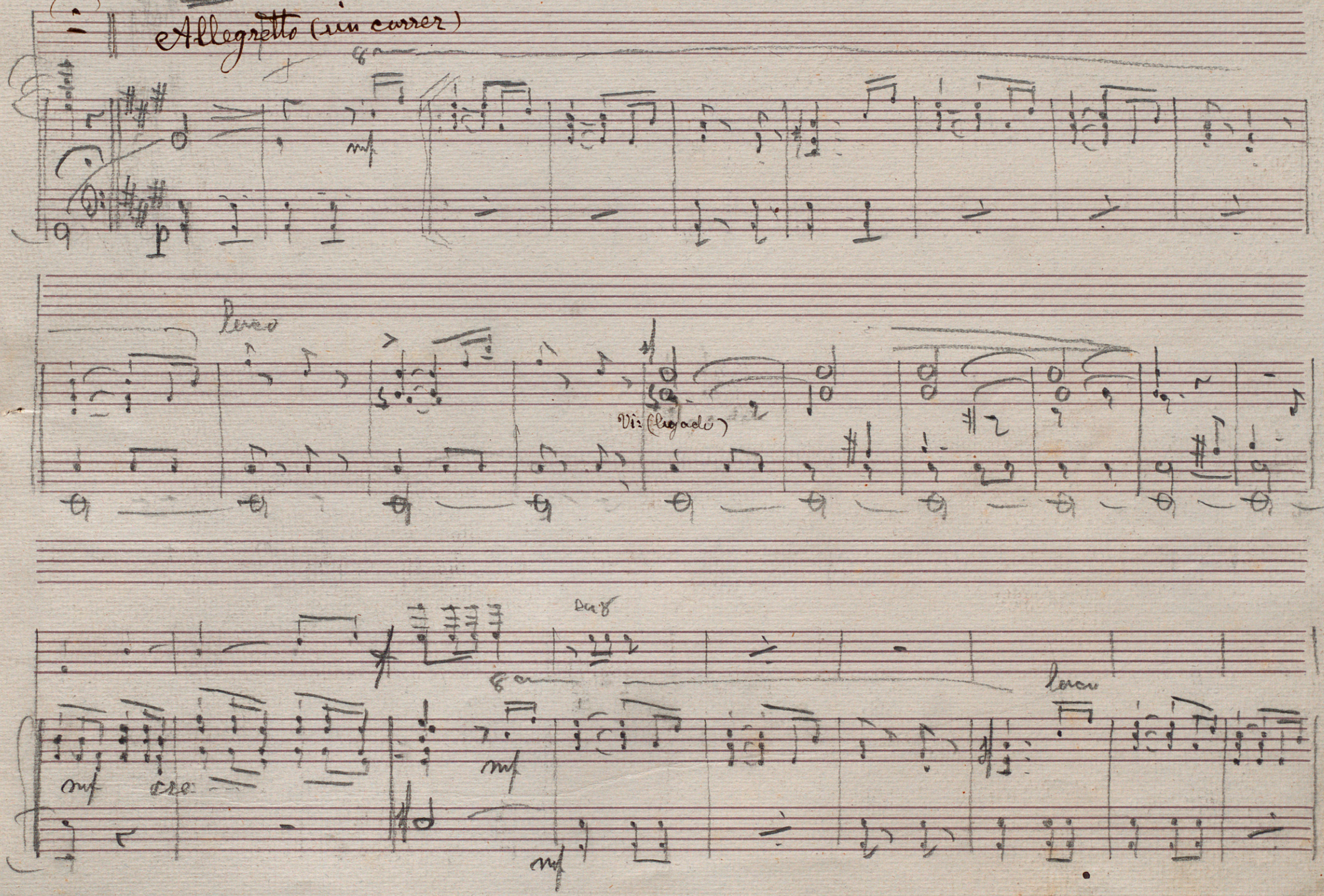
rat. —

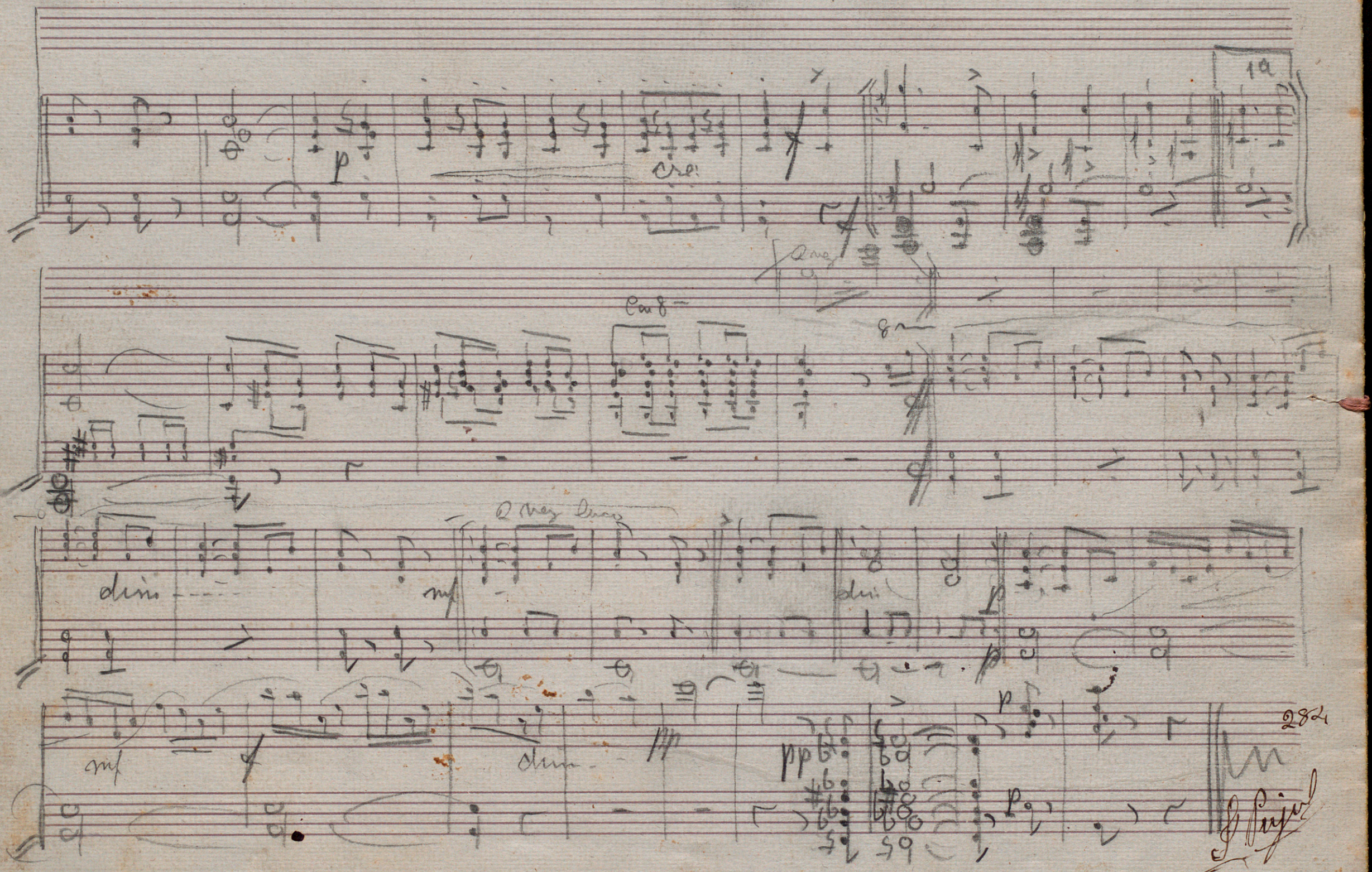
me — — — — — — — — to ahora ve - ras

à tiempo


rall.
p
mf
dim
= salen un grupo de hadas =
rall
Plat.
= otro id: =
(otro grupo)
Pla:

= Danza =




1a
p
cre
Con 8
8
dim
mf
dim
p
mf
f
dim
pp
p
p
284

VI

Nº 6 Aerceto Reina Benito. Pleomel

1

Allegretto (sin correr)

Reina

Ben:

Pleo (Barítono)

Es-te es un ma-ji-co y un an-tro-

Cort: lordina (sigue col canto)

(Tempo)

Caja

po-lo-go muy sis-te ma-ti-co que vie-ne a-qui: no es ma-ni-a-ti-co ni es bi-ce-

Timp:

fa-li-co pe-ro es el ma-ji-co del por-ve-nir (Pleo)

Si es-te es un ma-ji-co y un an-tro

(metal)

Timp:

pó-lo-go muy sis-te-ma-ti-co que vie-ne a qui yo soy ma-nia-ti-co y soy fan

Tromp:

Tromp:

Benito

Yo no soy mà-ji-co ni un an-tro-

tas-ti-co ya es-te ser mà-ji-co va a des-pe-dir

(Cuada) (legua cul nodo)

(poco menos)

po-lo-go ni sis-te-mà-ti-co ni se men-tir pe ro es pre-ci-so que a es-ta se

madera

rite: — ten: Moderato

muy cómico

ño-ra no la des-mien-te pa ra vi — vis Es-tu-dian-do los se-cre-tos de la

Moderato (natural)

rite: dim

pon rite: à tempo

cien-cia a que soy a fi cio na — — — de he sa-bi-do que en el centro de la

à tempo

rite:

(Nº 6 ..) à tempo Moderato (ampoloso)

riten — —

tie-rra hay un mal va — — — — do Mi po-der no te lo es-pli-co pe-ro es

mu-cho es co-lo-sal ~~y es-ta~~ y la tie-rra si me pla-ce en dos mi-nu-tos pue-do a-plas-

ritar. y muy comiso

tar y por e-so te a-con-ce-jo que te lar-gues ve-te en paz que a esta ni-ña que me

Arab:

Allegretto Reina

ritar

quie-re no con-si-gues tu ja — mas Va ya un mu-cha-cho mas a-tre-vi-do que in te li

Dimp:

Allegretto (pesante)

gen-te me ha com-pren - di - do

(Pleo: = f (furioso)

Fue go.. la na de-ses-pe-ro yo tam

Cor 8 —

Caja tiem

cre

retenu

bien, tam bien la quie-ro soy muy po-ten-te soy un ti-tan ~~que ma - to a~~ que ma

Cor 8 —

reten mucho (como a recitado)

to-das do-quier do-van Tu que es-tu-dias los re-cre-tos de la

(Col canto)

no ten dras en tu

por mi to

cien-cia no ha-brás en to-da tu vi-da el po-de-ri-o que yo he to

allargan-do

(mas movido) (Nº 6)

que es in-nu-til el por-fi-

ma-do No. no te bur-les ni te crez-cas ~~no te cre-as con mas va-~~

(mas movido)

Reina

Allegrito 1º

ar retenien do

No hay co-mo

-lor que a esta ni ña que tu quie-res y yo quie-ro no lo-gra-ras

retenien do

Benito

ser gua-pa mu-jer pa ra lo gran ha-cer-se a-mar Le cau-sa ri-sa mi de-sa-

rall- - - -

pa-so

Voy à es-ta-llar

93

Enero 1908

J. Pujol

Nº 4 — El secreto

Maestoso

Flautin

Flauta — 8va

Oboe

Clarinetes en la ♮ I — dimi — rall:

II — rall:

Fagot — rall

Trompas en fa — rall.

Cornetines en la ♮ I II

Trombones I II

Trombon III o Tuba

Timpani re la — dim

Bombo — B. y Pllo — Pllo al palo

Voces: Reina, Benito

Violines I — con 8va — loco — 4a — dimi — rall:

III

Viola

Violoncello — rall:

Contrabajo — pizz

Andantino

Flauta

p

cre:

p

cre:

p

cre:

dim:

p

cre:

p

cre:

cre:

Trompas

Timpani

Bombo

I

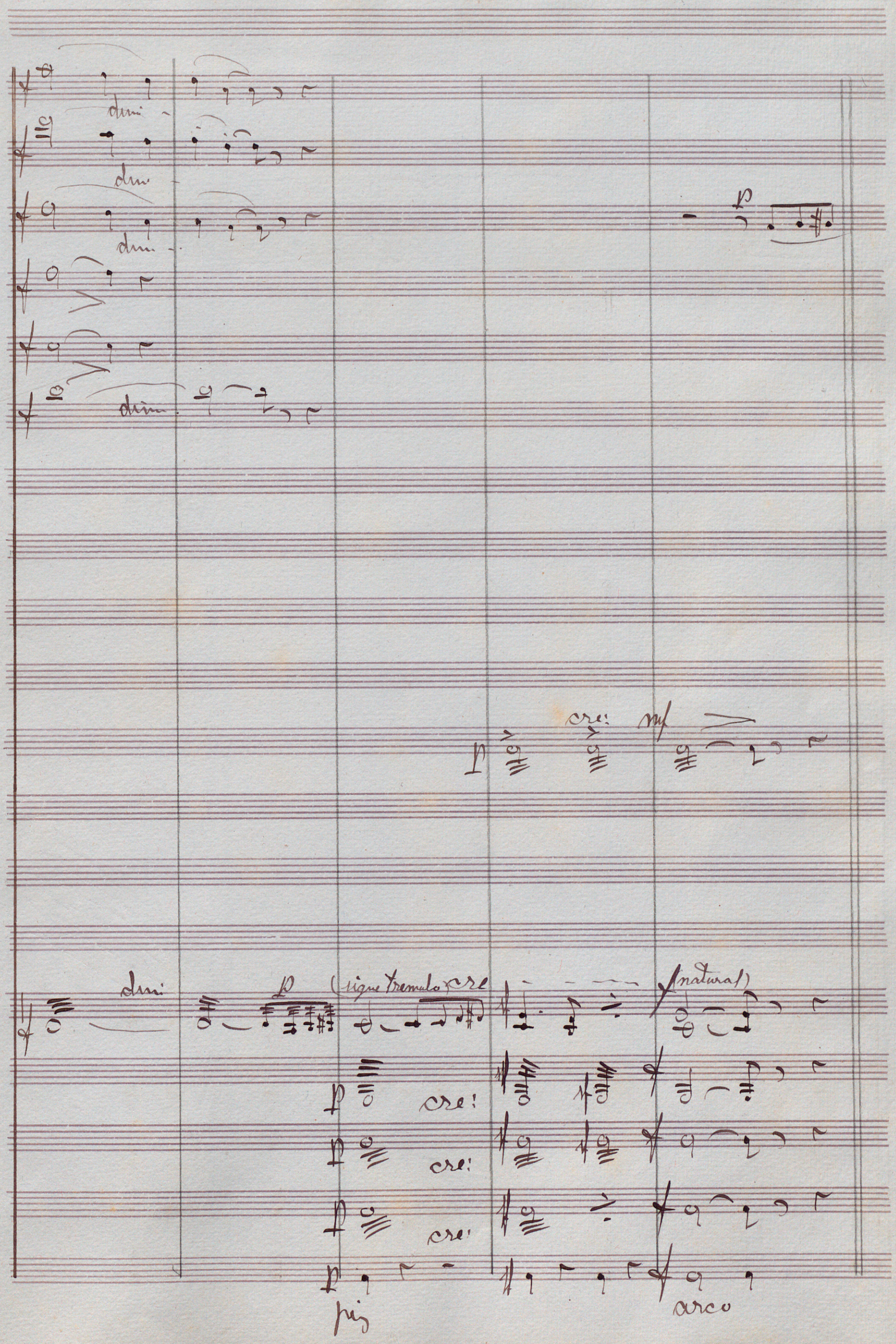
Violino

II

Viola

Viol.

Cont:


dim
dim
dim
dim
p
cre:
mf
dim
p
(signe tremulo) cre
f (natural)
p
cre:
p
cre:
p
cre:
p
pizz
arco

Moderato

Flauti

Fla:

Oboe

Fag:

Trompa

sordino

sordino

sordino

Timpani

Bambo

B solo

Violini I

II

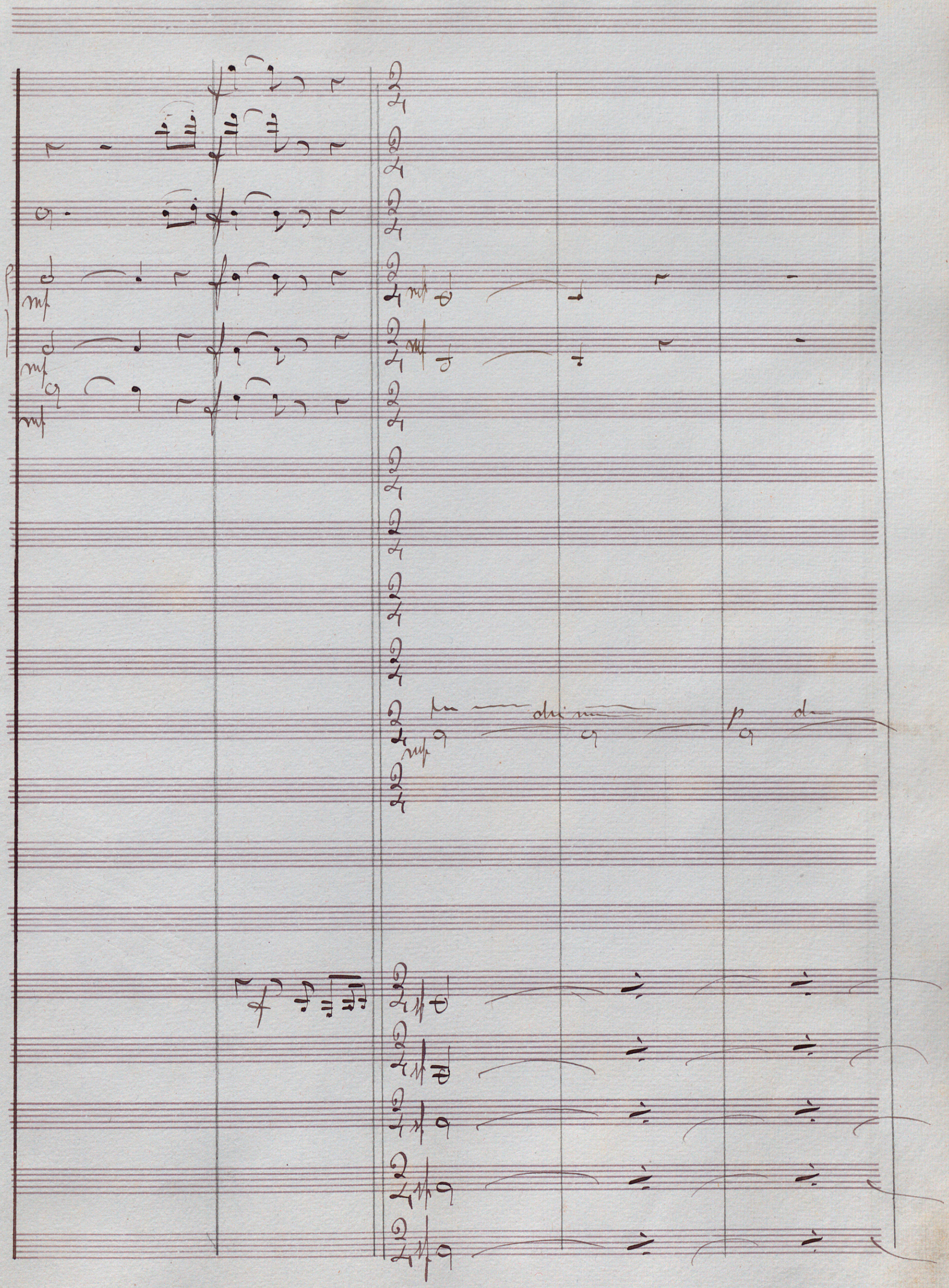
Viola

Cell

Cont.

pizz

arco


mf
mf
mf
mf
mf
mf
p

Andante

mas movido

Fl ti

Flauta

Obo:

Cla:

Tag:

cornico

Trompa

Corn:

Trumb:

Tuba

Timp:

Bomb:

1ª sordina

sordina

sordina

dim.

dim.

Tiempo de Valz

Tte

Fl.

Obo: cre:

Cla:

Tag:

Tromp: cre:

Cor: sordina

Tromb: cre:

Tuba cre:

Timp: la, mi

Bomb:

Tiempo de Valz

Vil: dim

Viol: arco dim

Vill: arco

Cont: arco

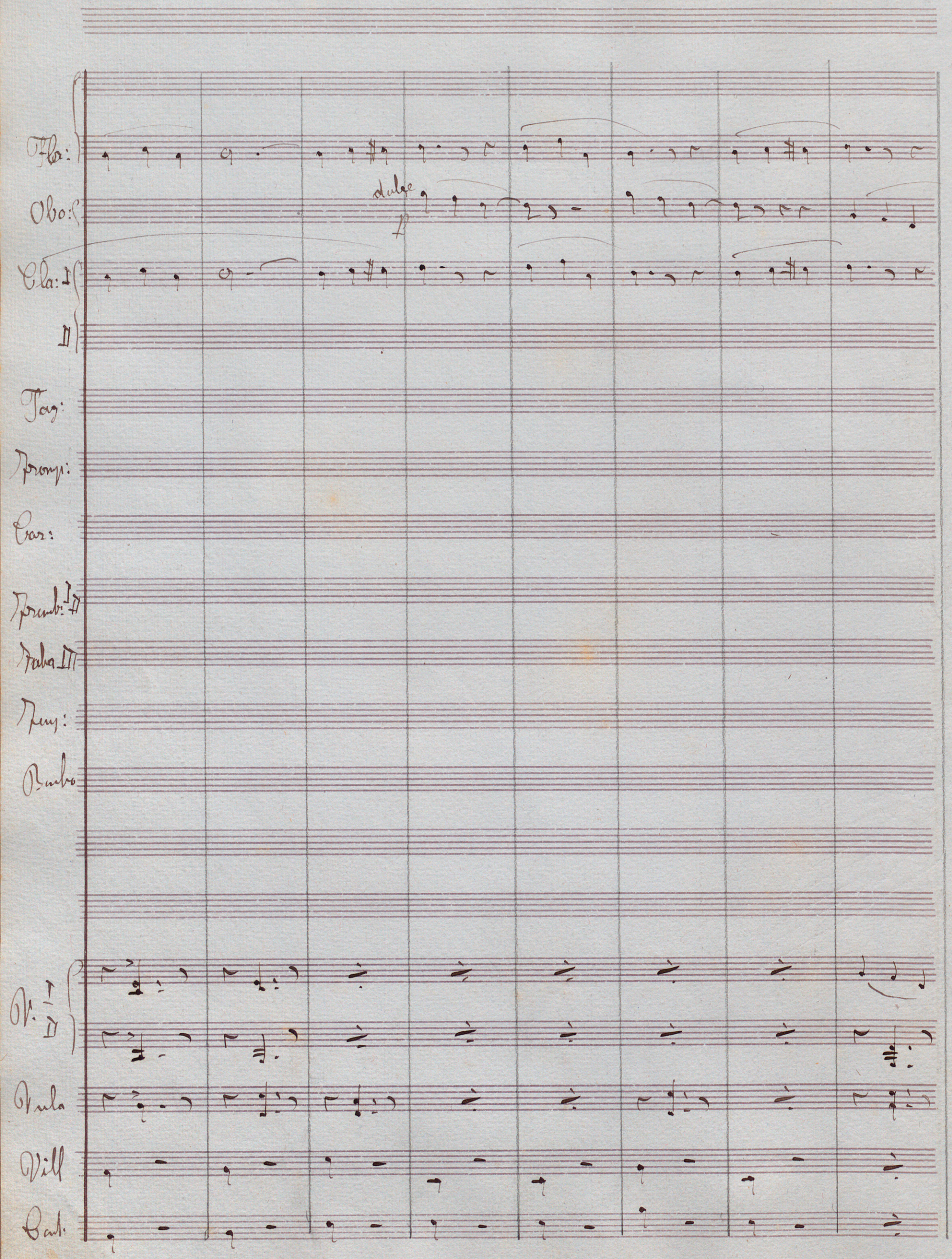
cul canto

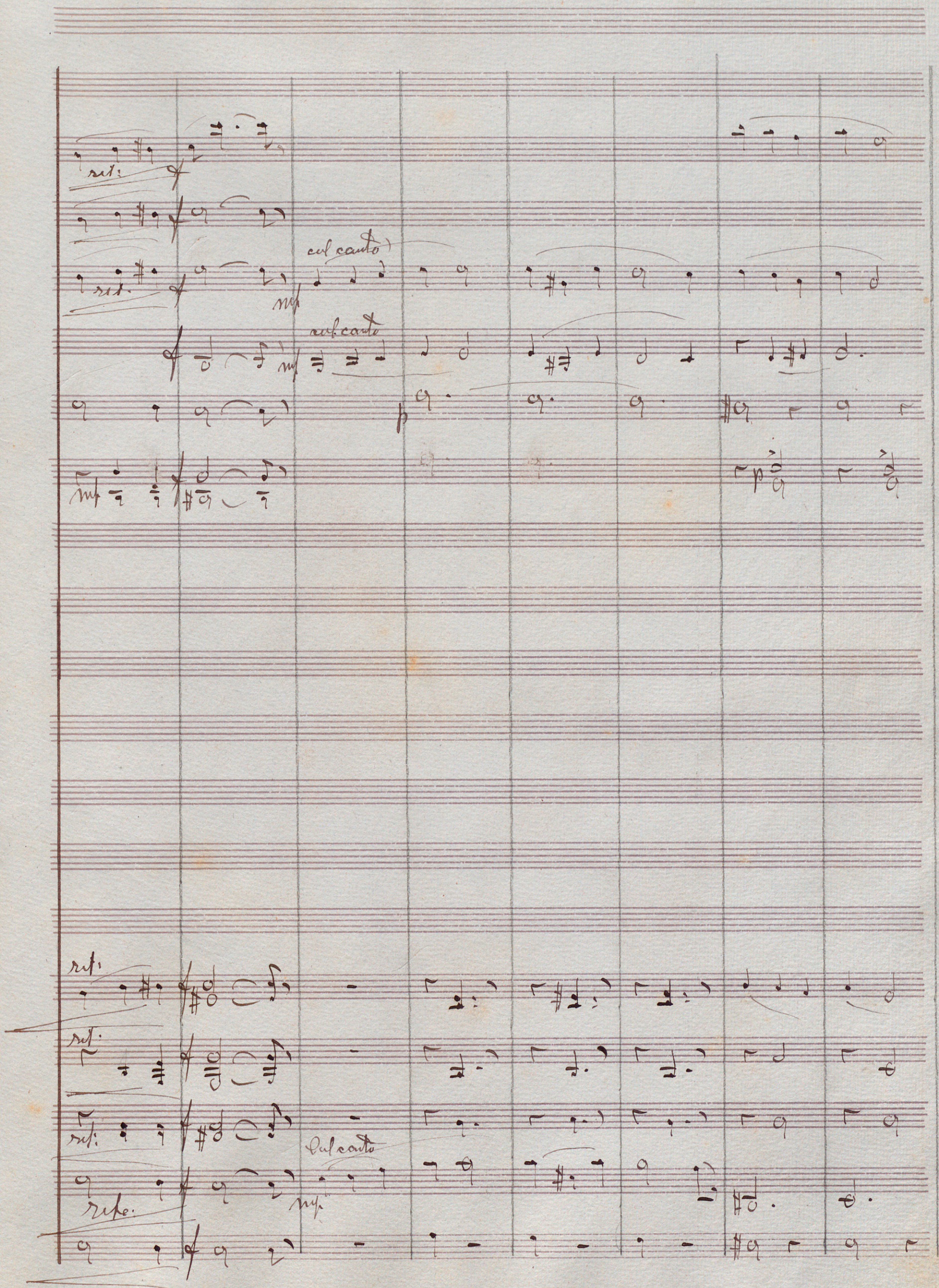
1°

dim -

dim

cul canto


Fla:
Obo:
dolce
Cla: I
II
Tag:
Tromp:
Cor:
Tromb: I II
Tuba III
Tim:
Bombo
V. I
II
Viola
Vill
Cont.


rit.
col canto
mf
col canto
mf
p
mf
p
rit.
rit.
rit.
col canto
mf
rite.

Fl

Oboe: col cato rat: p

Cla: rat: rit.

rat: rit.

Tag:

Trompe rat: rit.

Cor:

Tromb:

Tuba

Tip:

Bomb:

rall. mf pizz rit: p

rit: mf pizz rit: p

rit. mf pizz rit.

pizz rit.

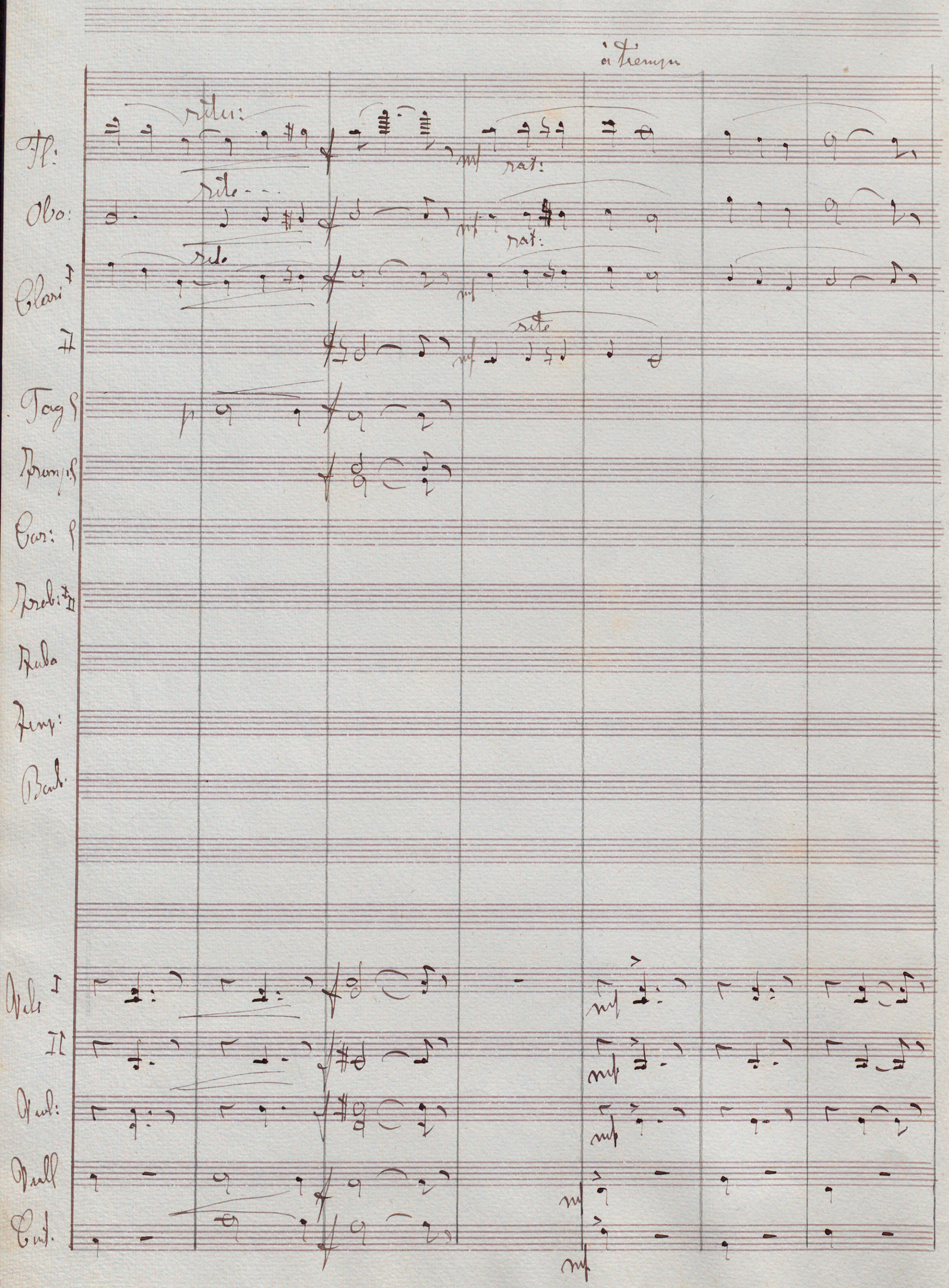
pizz rit.

dulce

mf

dulce

mf


à tempo
Fl:
rite:
rat:
Obo:
rite
rat:
Clari I
rite
II
rite
Tag
Tromp:
Cor:
Trob: I II
Tuba
Timp:
Bat.
Vals I
II
Viol:
Viall
Cont.

f siempre más correr

rall. siempre

rall. siempre

rall. siempre

rall.

rall.

(8ª baja)

cresc.

Triangulo

mf rall. y cresc.

arco

arco

arco

Menus

Fl:

Cl:

Cla:

Fag:

Tromp:

Cor:

Tromb:

Tuba

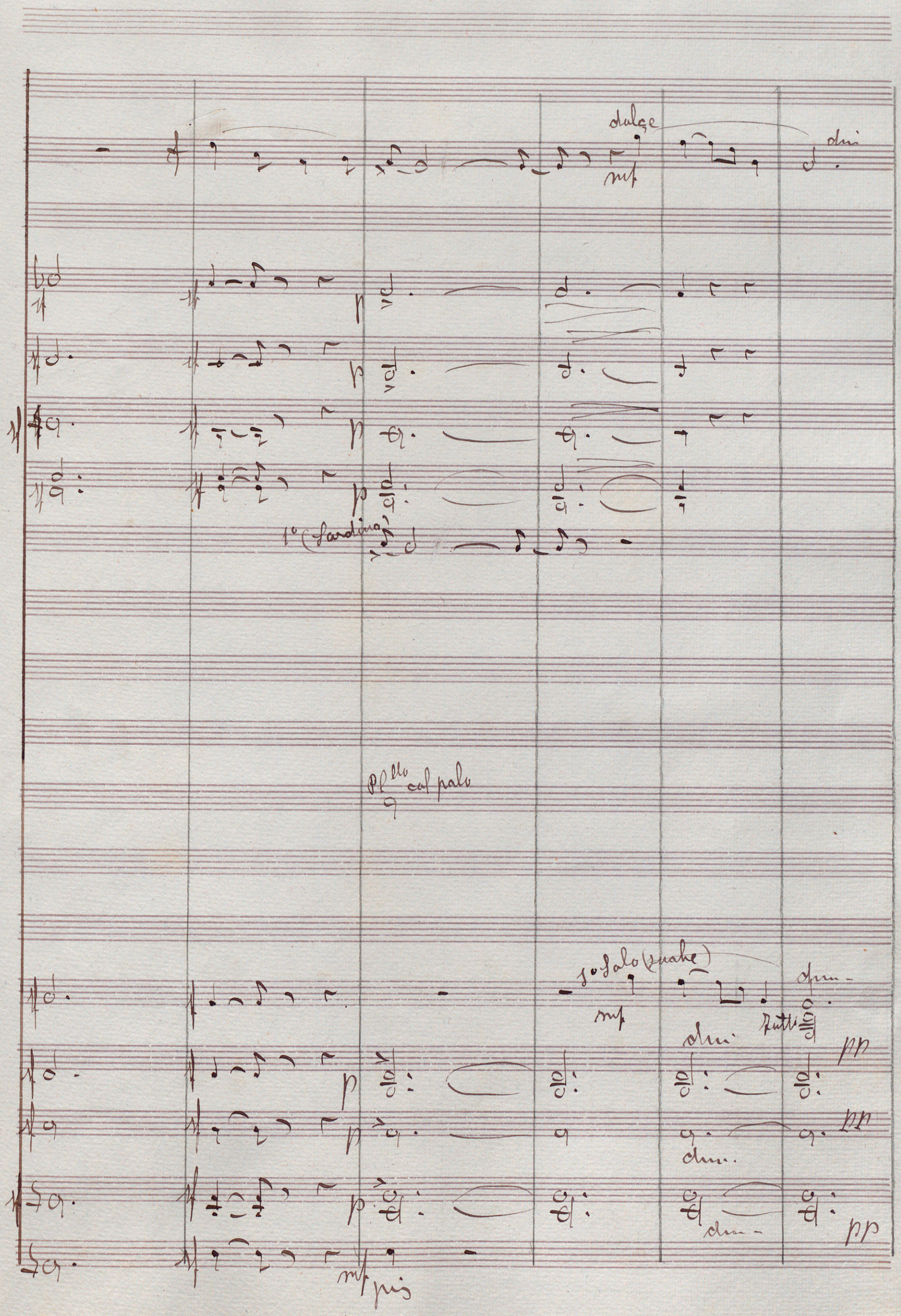
Timp:

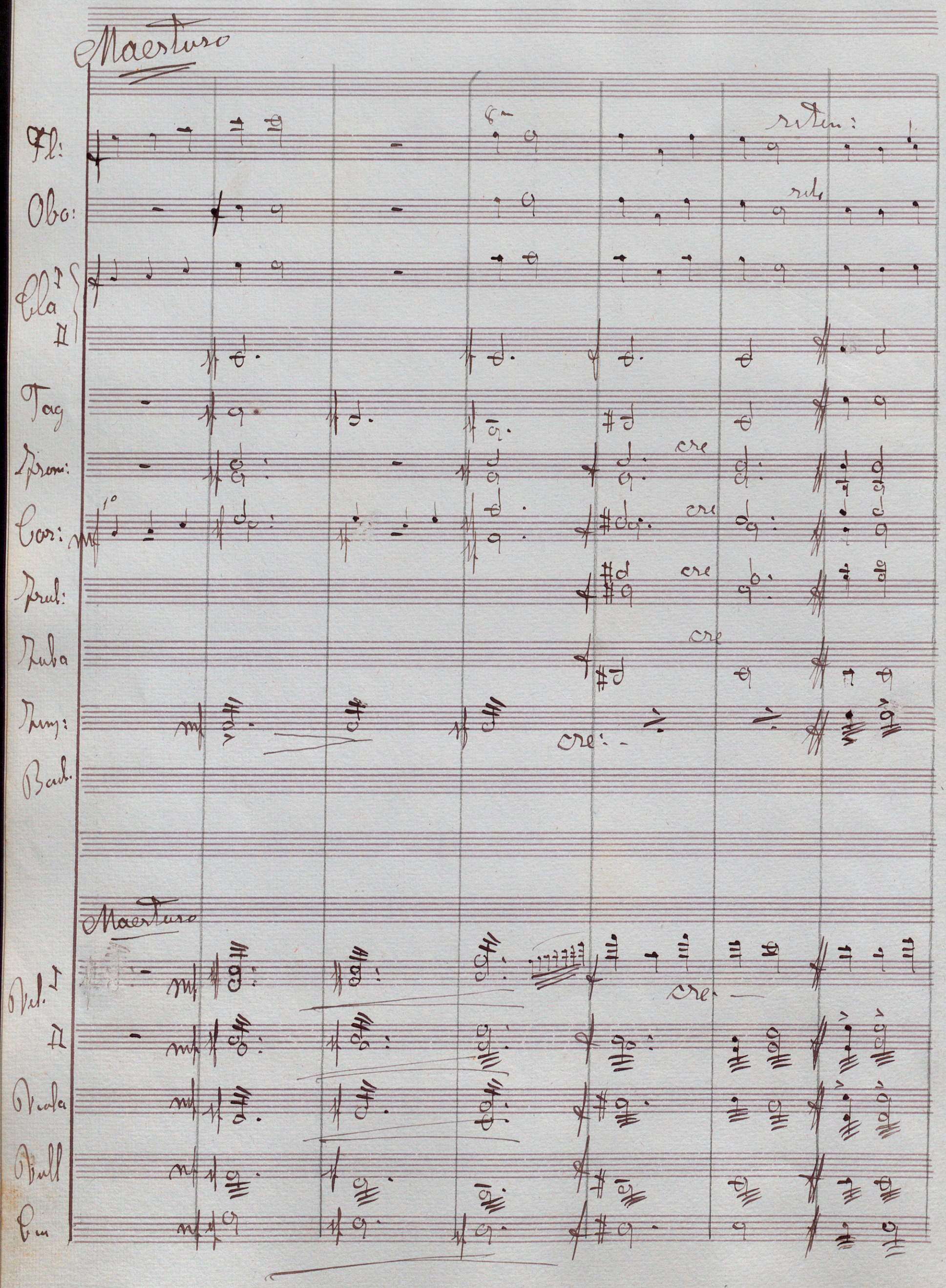
Batt.

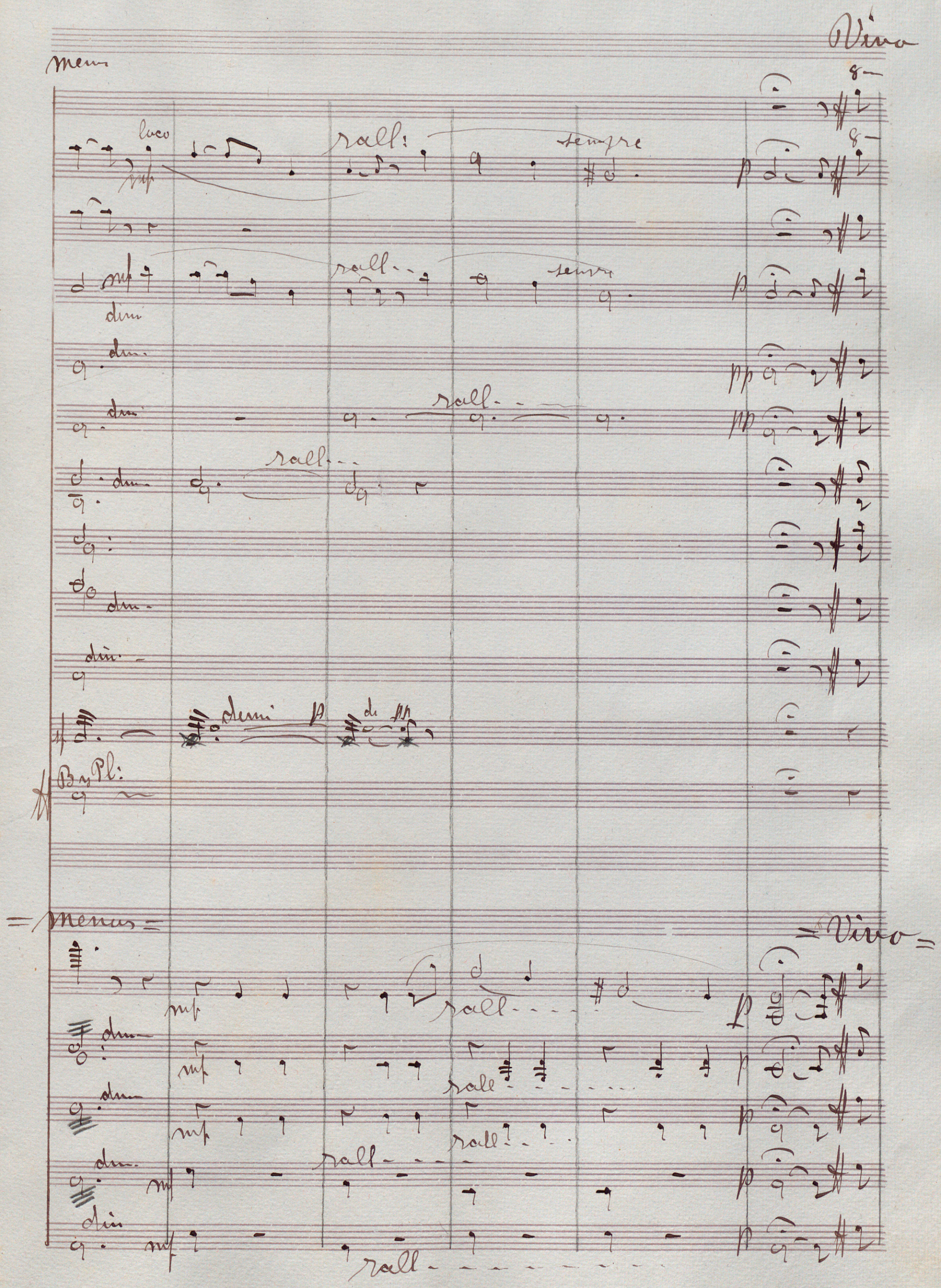
cre:

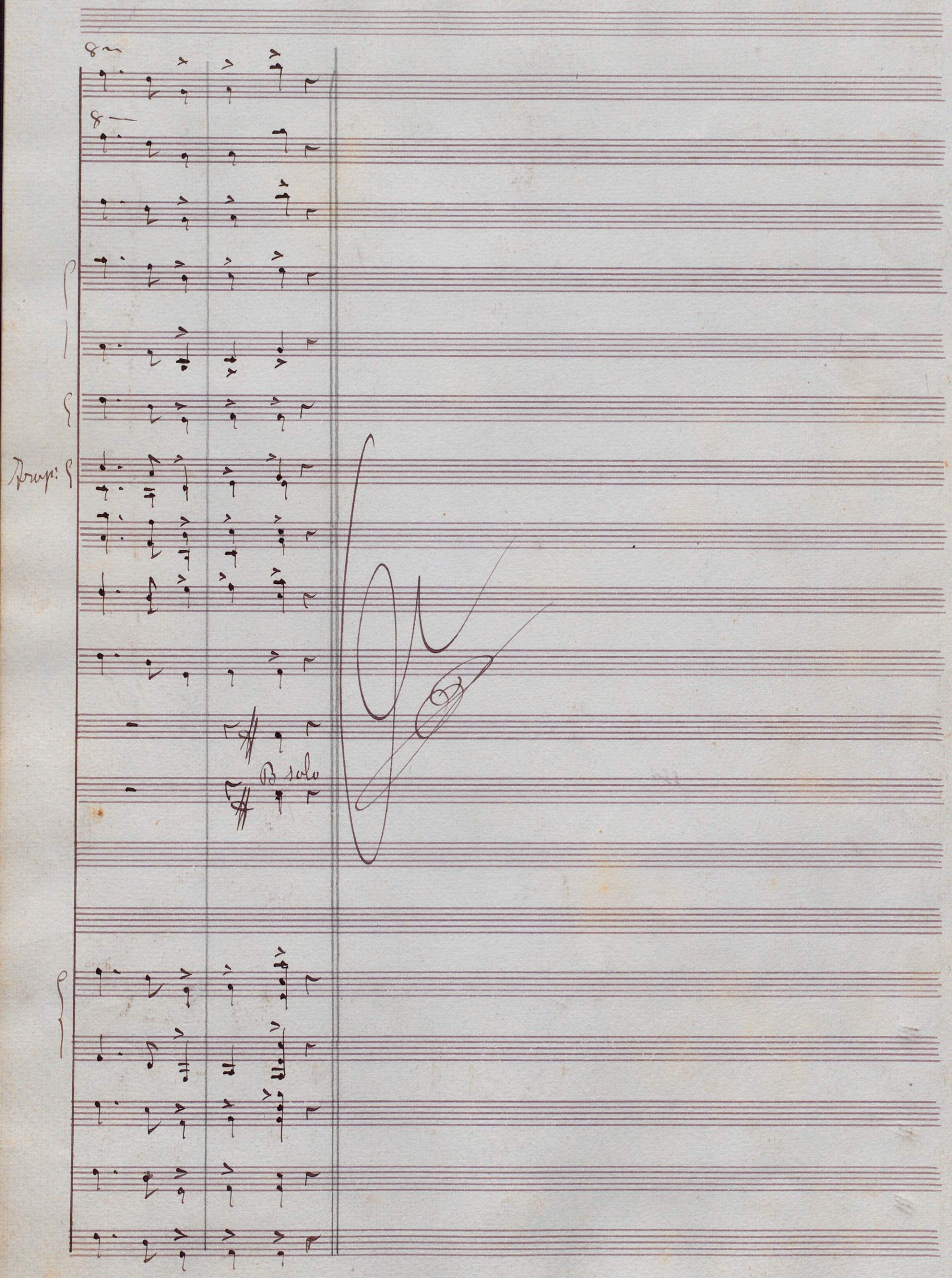
mf

Menus


dolce
mf
dim
1° (Sardina)
Pl^llo col palo
1° Solo (suave)
mf
dim
Tutti
pp
dim
pp
dim
pp
mf
pis


Maestoso
Fl:
Obo:
Cla I
II
Tag
Trom:
Cor:
Trub:
Tuba
Tim:
Bach.
8va
riten:
rit.
cre
Maestoso
Vel. I
II
Viola
Vcll
Cin


Vivo
Menos
loco
rall:
sempre
dim
rall
demi
B. y Pl:
= Menos =
= Vivo =
rall


8
8
Trop:
B solo

V Nº 5

Moderato

Flautin

Flauta

Oboe

Clarinetes en si b I II

Fagot

Trompas en fa I II

Cornetines si b I II

Trombones I II

Trombon III o Tuba

Timpani

Bombo
Caja

Violin I II

Viola

Violoncello

Contrabj.

Fla:

Obo:

Cla:

(rubato)

(rubato)

ritmo 1°

Fag:

Trp:

Cor:

Tromb

Tuba

Timp:

Batt.

Vcl:

(ritmo)

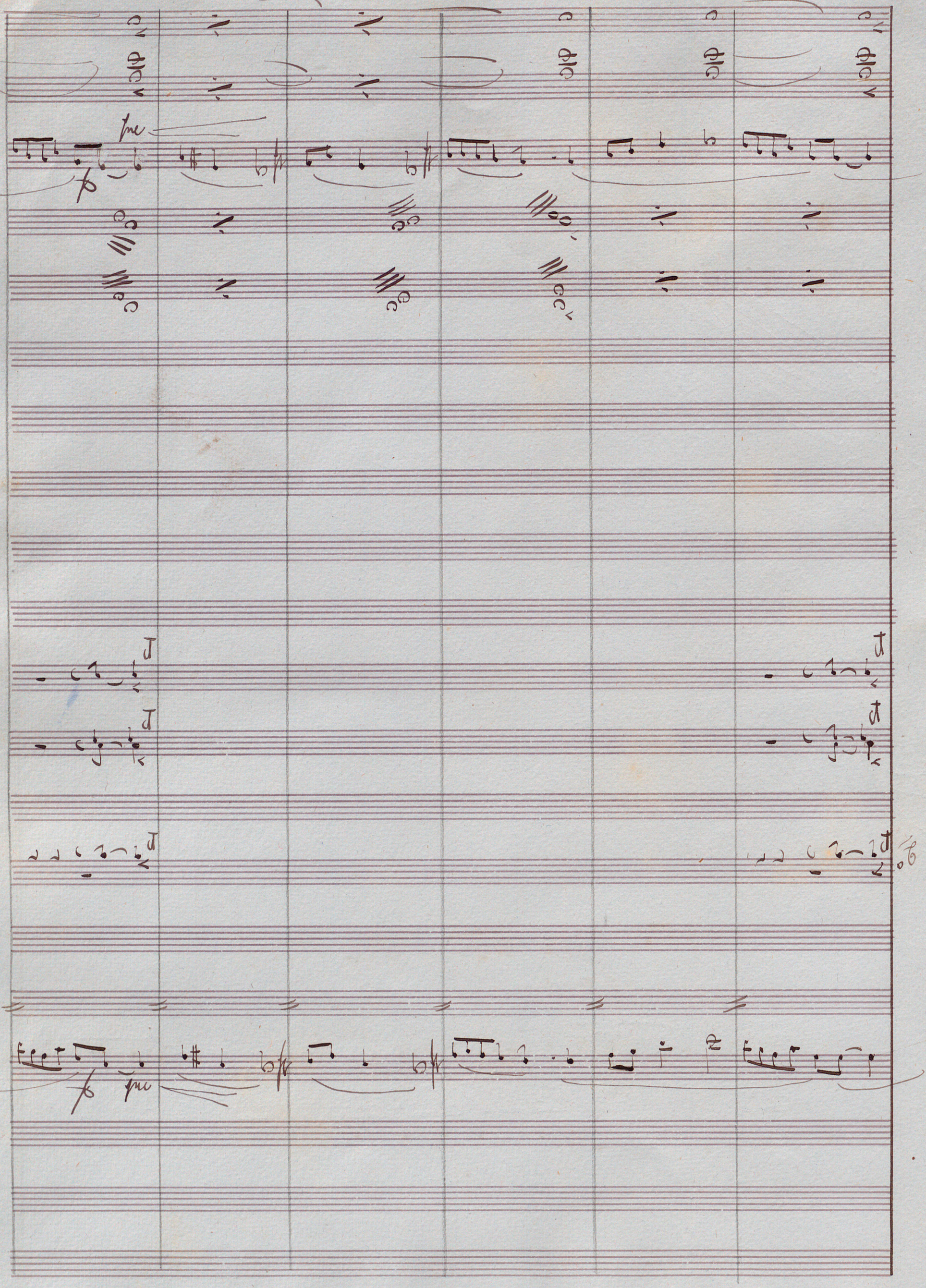
cre:

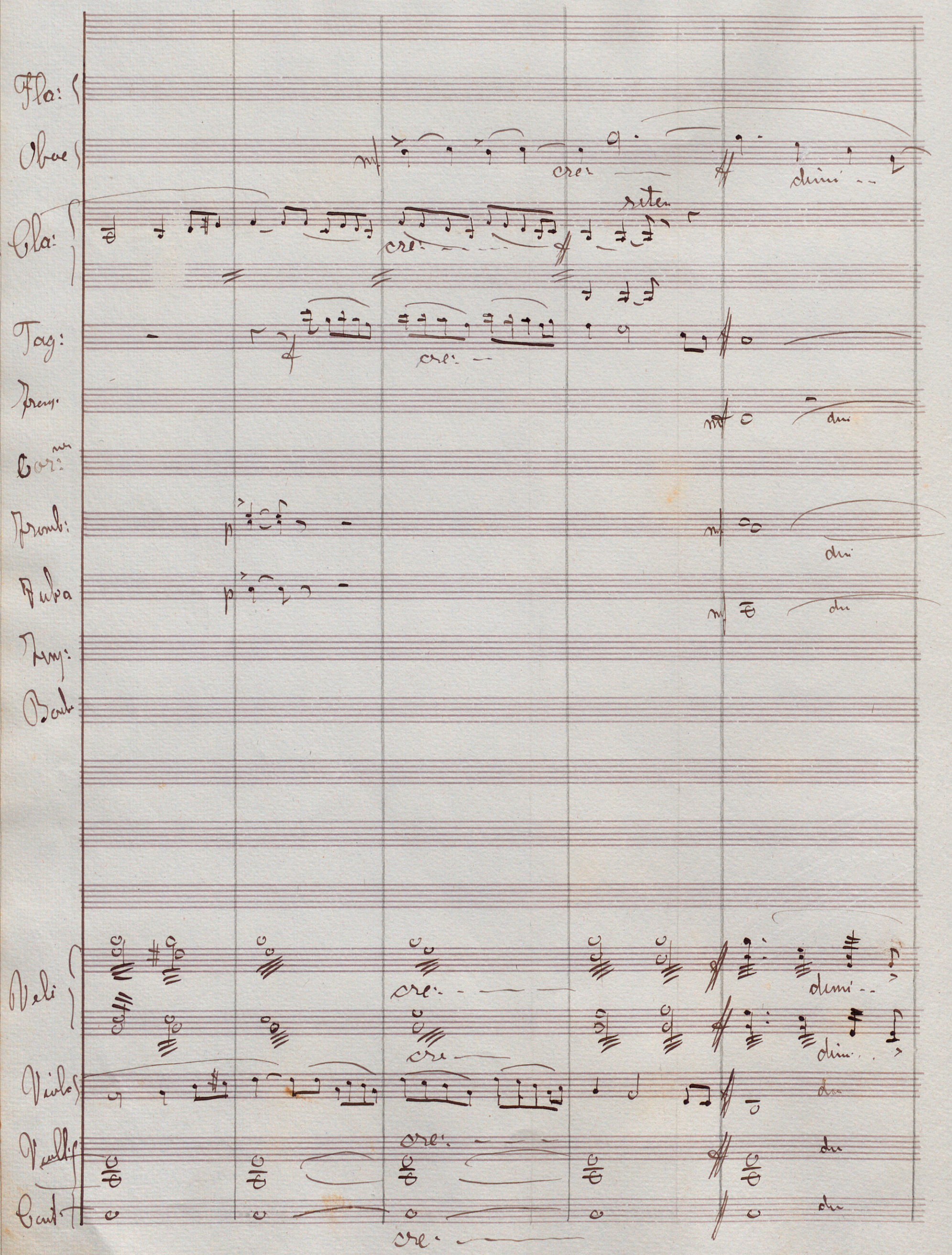
(rubato)

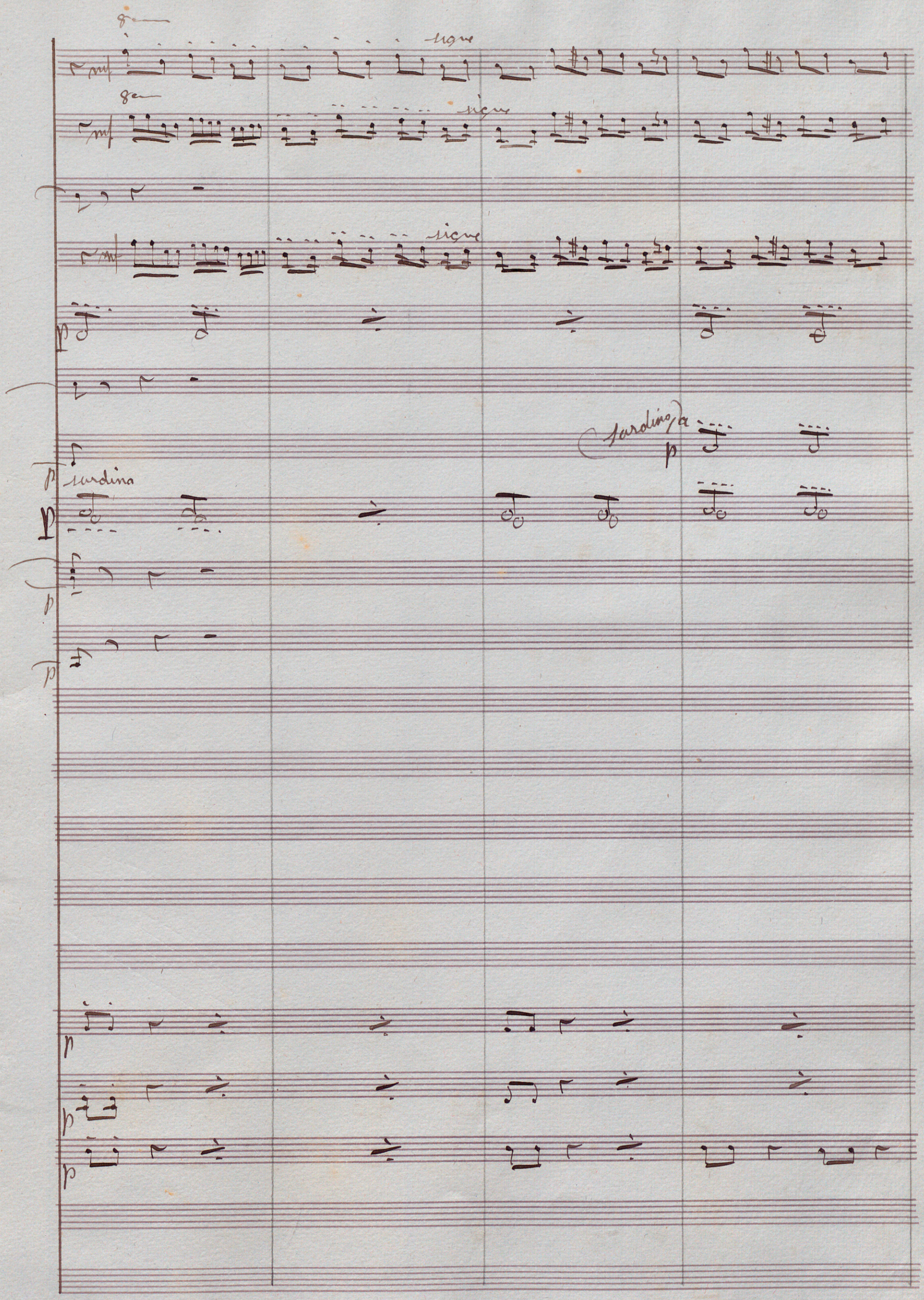
Vio

Vcll

Cnt




Fla:
Oboe
Cla:
Tag:
Trom:
Cor:
Tromb:
Tuba
Tim:
Bat:
Veli
Viola
Vcelli
Cont:
cre:
dimi
reten
dim


8va
mf
sigue
8va
mf
sigue
mf
sigue
p
(sardino) a
p
p
sardina
p
p
p
p
p
p

8a tr tr tr tr tr 8

Fl^ti — cre: — sigue igual uni flauta

Fl: — cre: —

Obo: — cre: — sigue igual uni flauta

Clar: — mf — cre — mf

Tag: — mf — cre:

Trop: — cre:

Cor: — cre: — mf

Trub: — (Sordina) mf

Tuba — cre:

Timp: — cre:

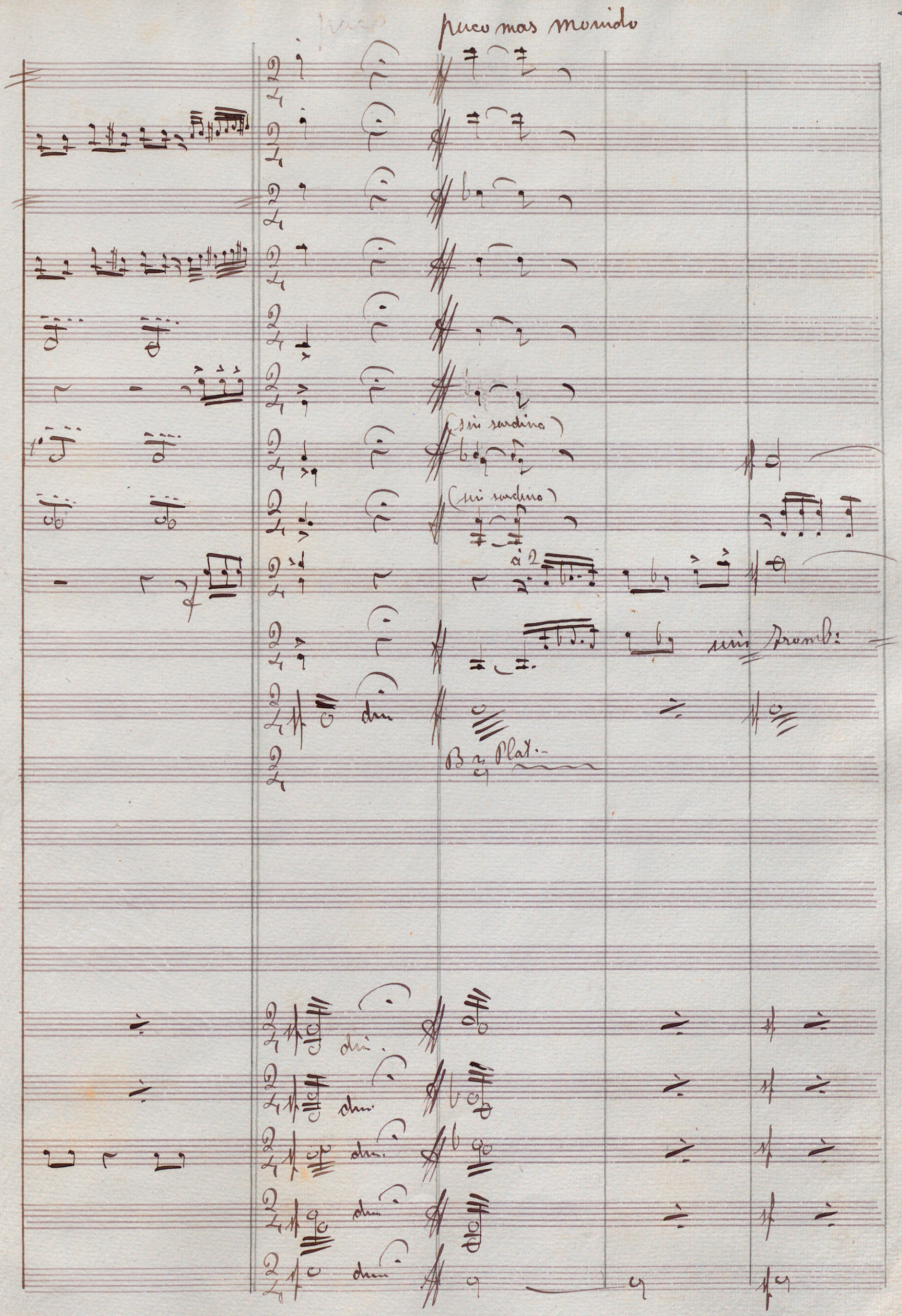
Platelle solo

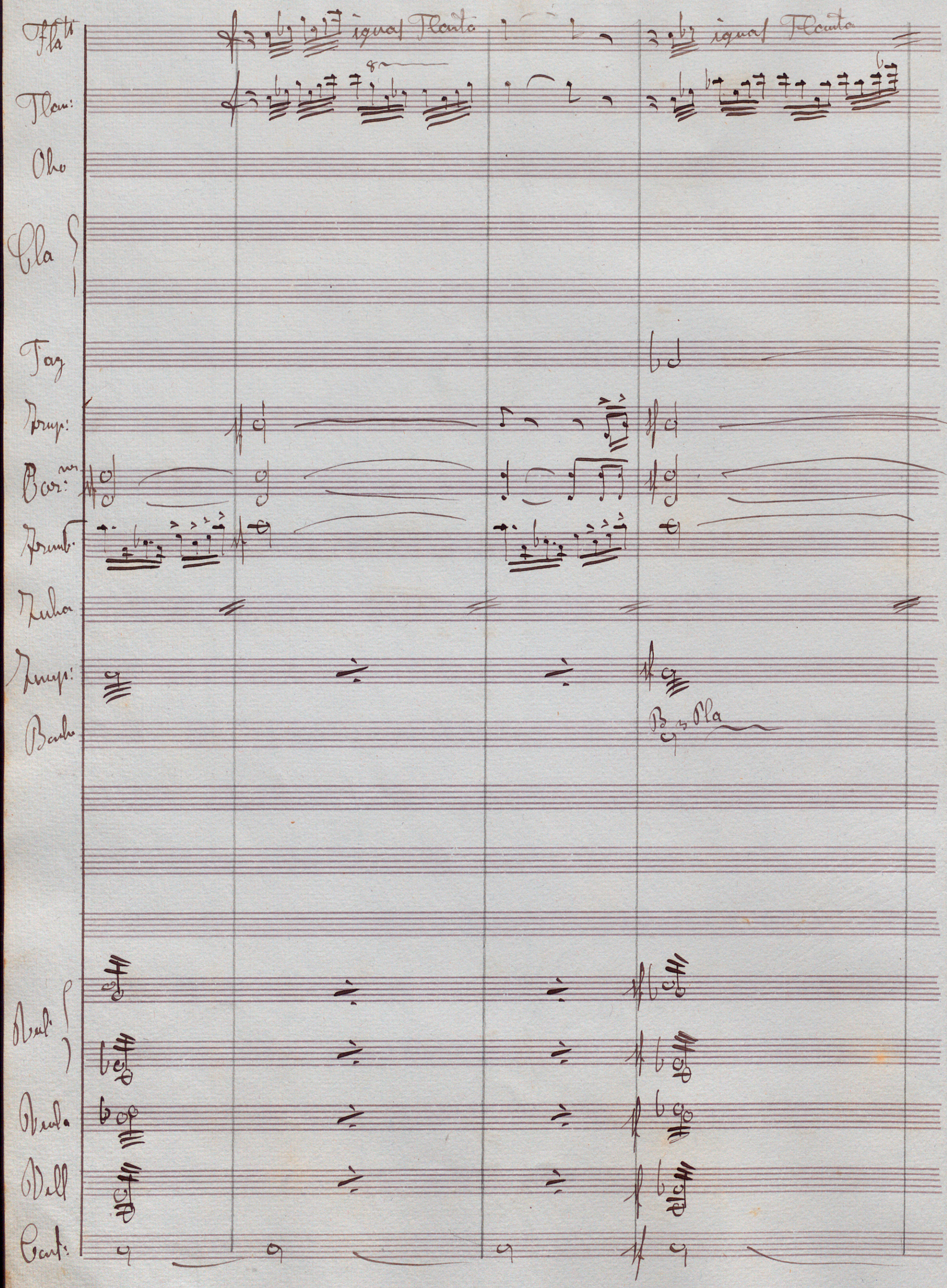
Vel: — cre: — p

Viola — cre: — p

Viol — mf — cre:

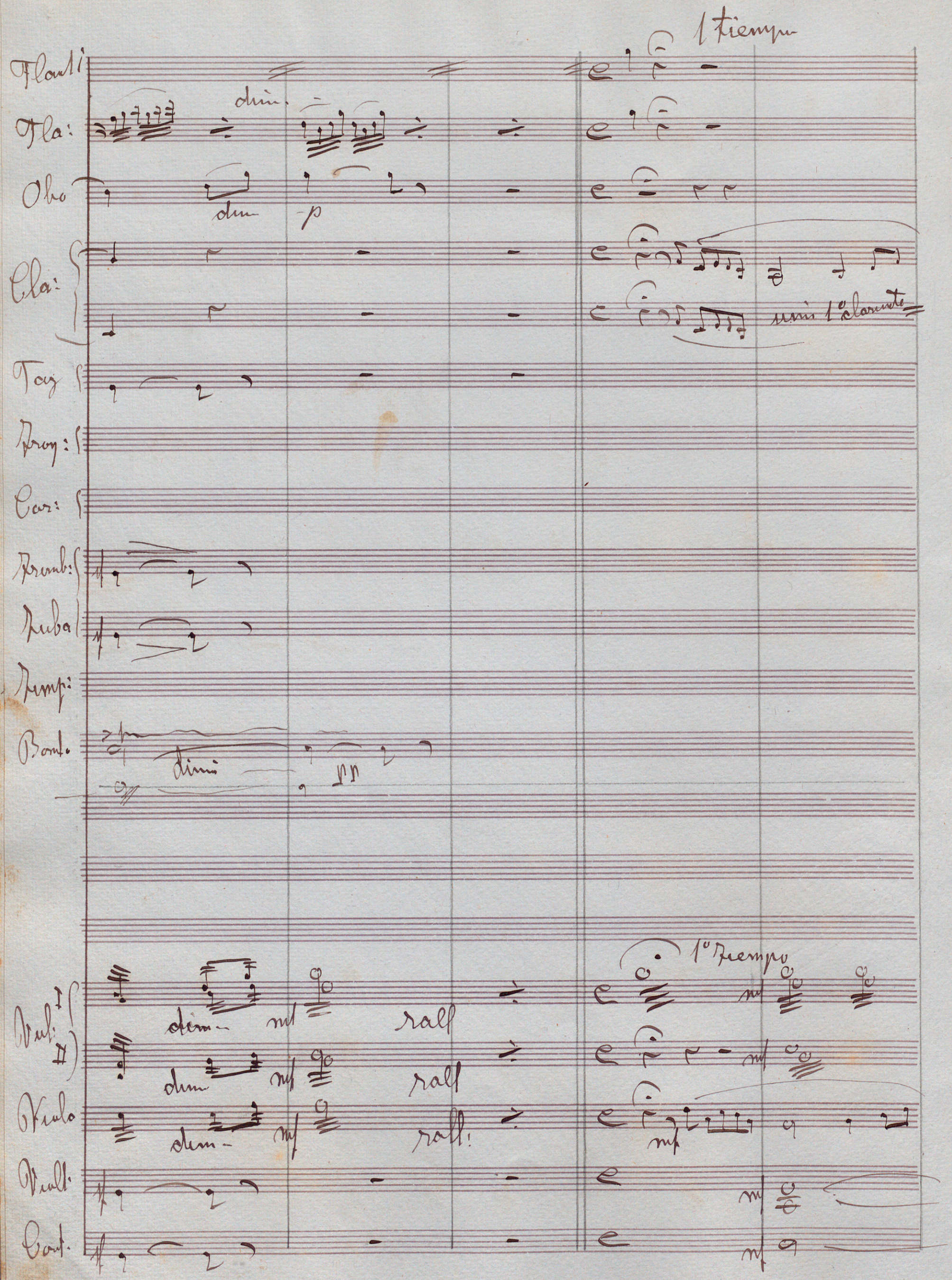
Cont: — mf — cre:

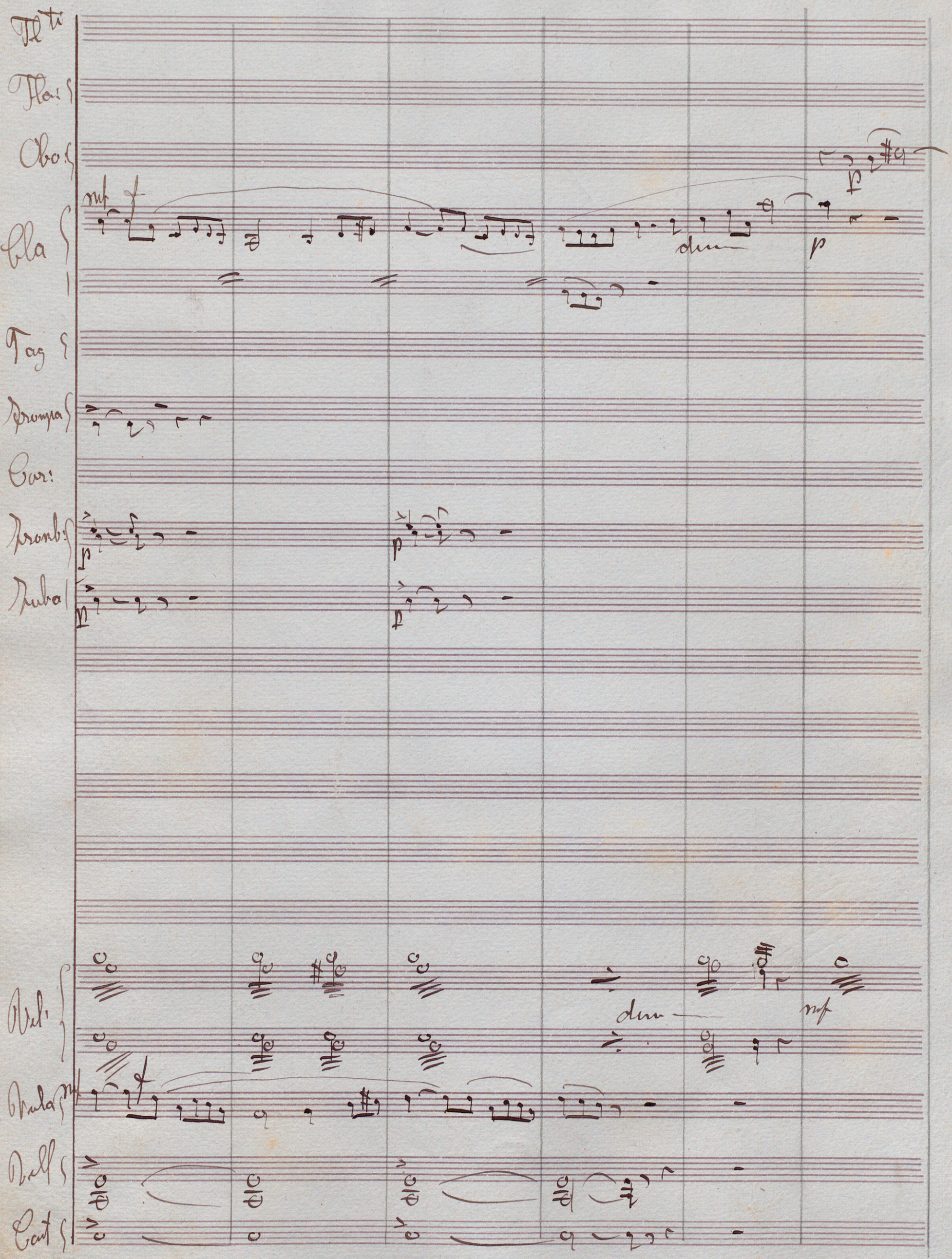

poco mas movido
(sin sordina)
(sin sordina)
à 2
sin Tromb:
dim.
B. Plat.
dim.
dim.
dim.
dim.
dim.


Flauti
iguas Flauta
iguas Flauta
Flau:
Oboe
Cla
Fag
Trup:
Cor:
Trumb:
Tuba
Timp:
Bardo
B. Pla
Vcl:
Viola
Vcll
Cont:

flat on pole

div


1 tiempo
Flauti
Fla:
dim.
Oboe
dim
p
Cla:
unis 1° clarinete
Fag
Trop:
Cor:
Tromb:
Tuba
Timp:
Bomb.
dim
pp
1° tiempo
Viol: I
II
dim
mf
rall
Viola
rall!
Violt.
Cont.


Fl.ti
Fla:
Obo:
Cla
Tag
Trompa
Cor:
Tromb:
Tuba
Vel:
Viola
Vell
Cont

Tel.ti

Tla:

Obo

Clar:

Fag

Trompe

Cor:

Tromb.

Tuba

Timpani

Banco

Viol. Solo

Vuli

Viola

Viall

Cont.

Flauta

mf

cre:

p

cre:

cre:

cre:

cre:

cre:

cre:

cre:

cre:

cre:

cre:

cre:

cre:

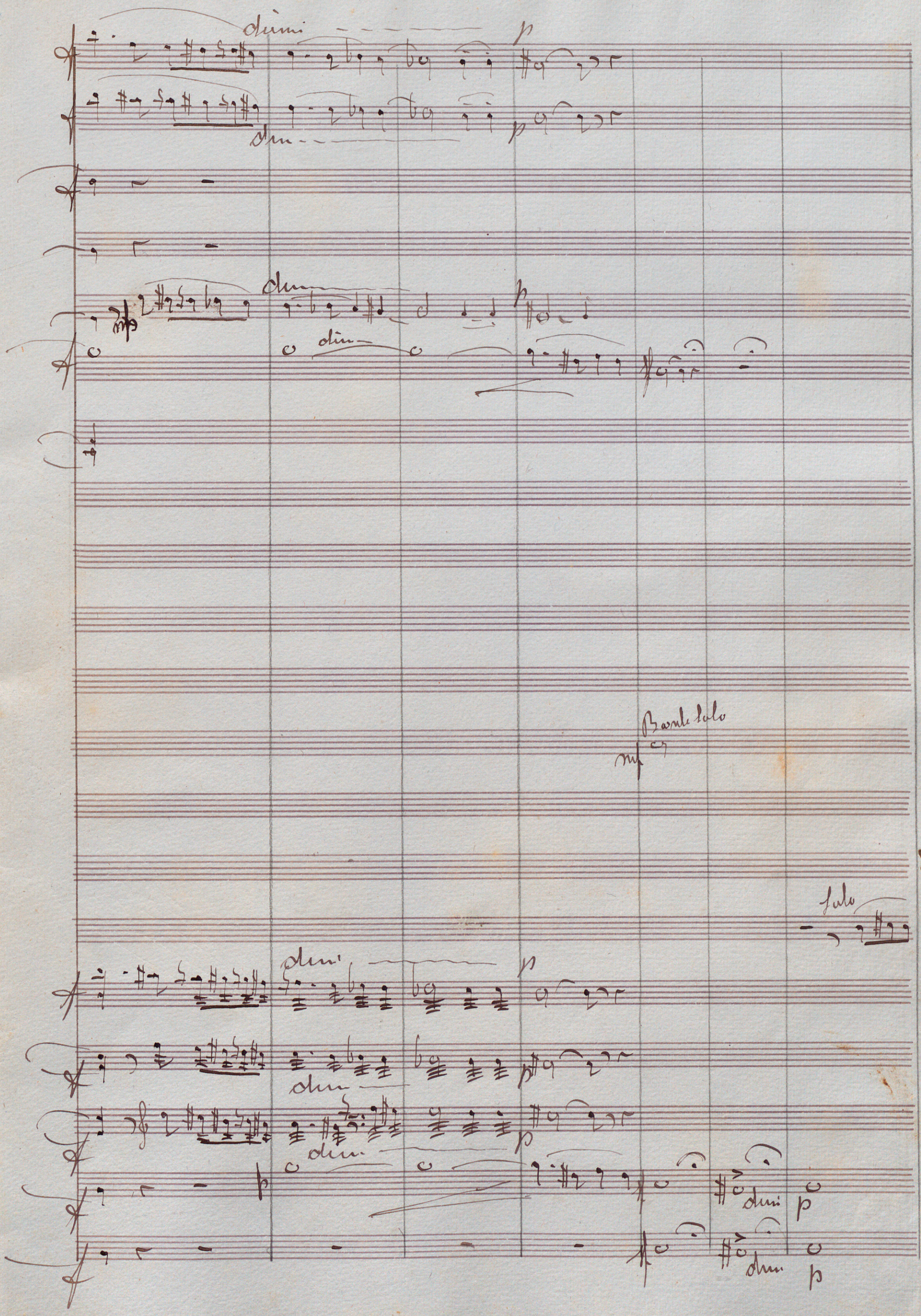
cre:

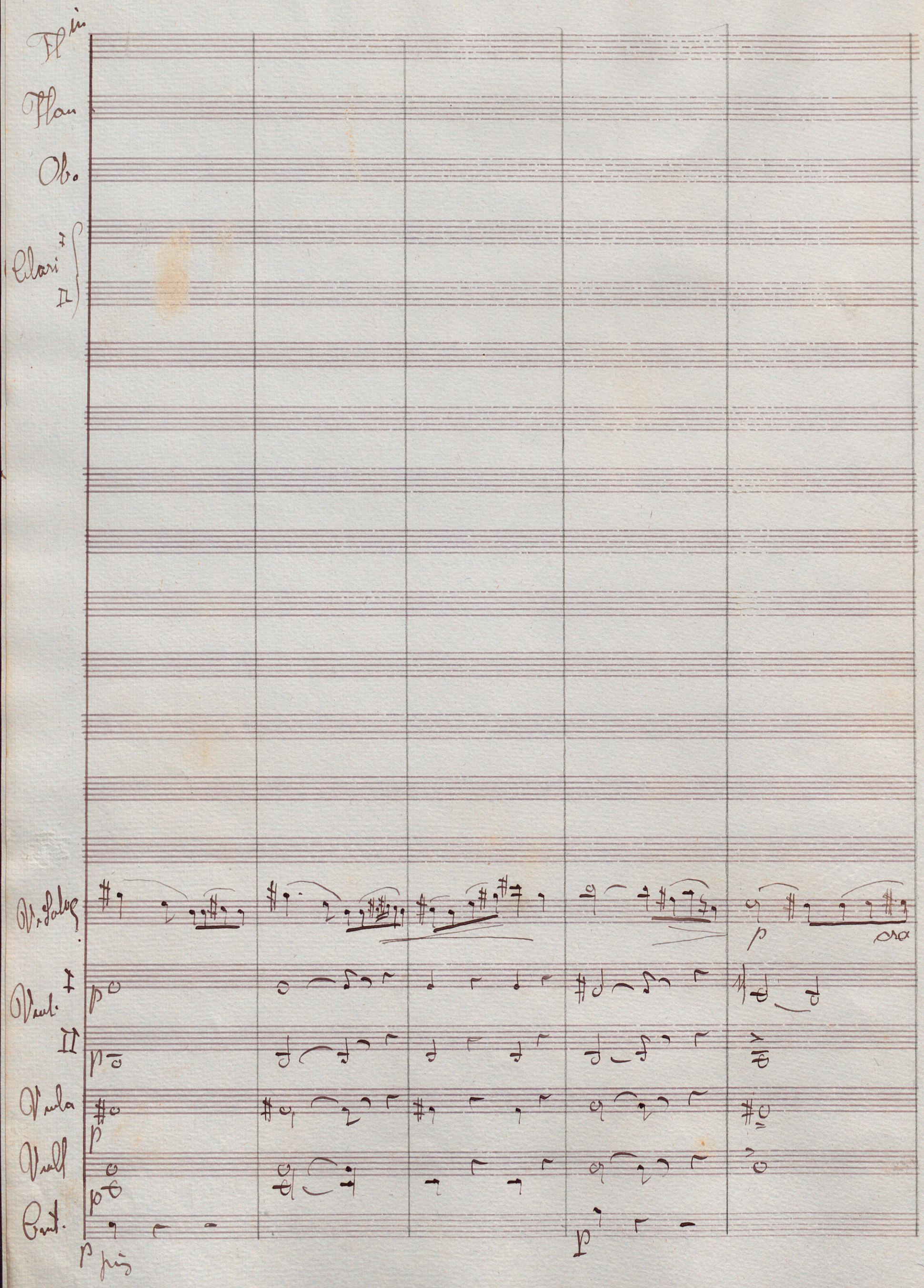
cre:

cre:

cre:

cre:


dim
p
dim
p
dim
p
dim
Bassi solo
mf
Solo
dim
p
dim
p
dim
p
dim
p
dim
p


Fl^in
Flau
Ob.
Clari I
II
V. Solo
Vcel. I
II
Viola
Vcell
Cont.
p
cra
p
p
p
p
p
p
p

Moderato (bin marcado)

Flauti

Fla:

Ob:

Cla

Fag:

Trom

Corn:

Tromb. I II

Tuba

Timp.

Sol. Ve

Bomb.

Viola I II

Viola

Viol

Cant:

meno

meno

Tiempo de Valz

Fl.ti

Fla:

Ob:

Cla

cre:

cre:

Fag:

cre:

Tromp.

cre:

Cor:

Trom.

Tuba

Tam

Bu

Tiempo de Valz

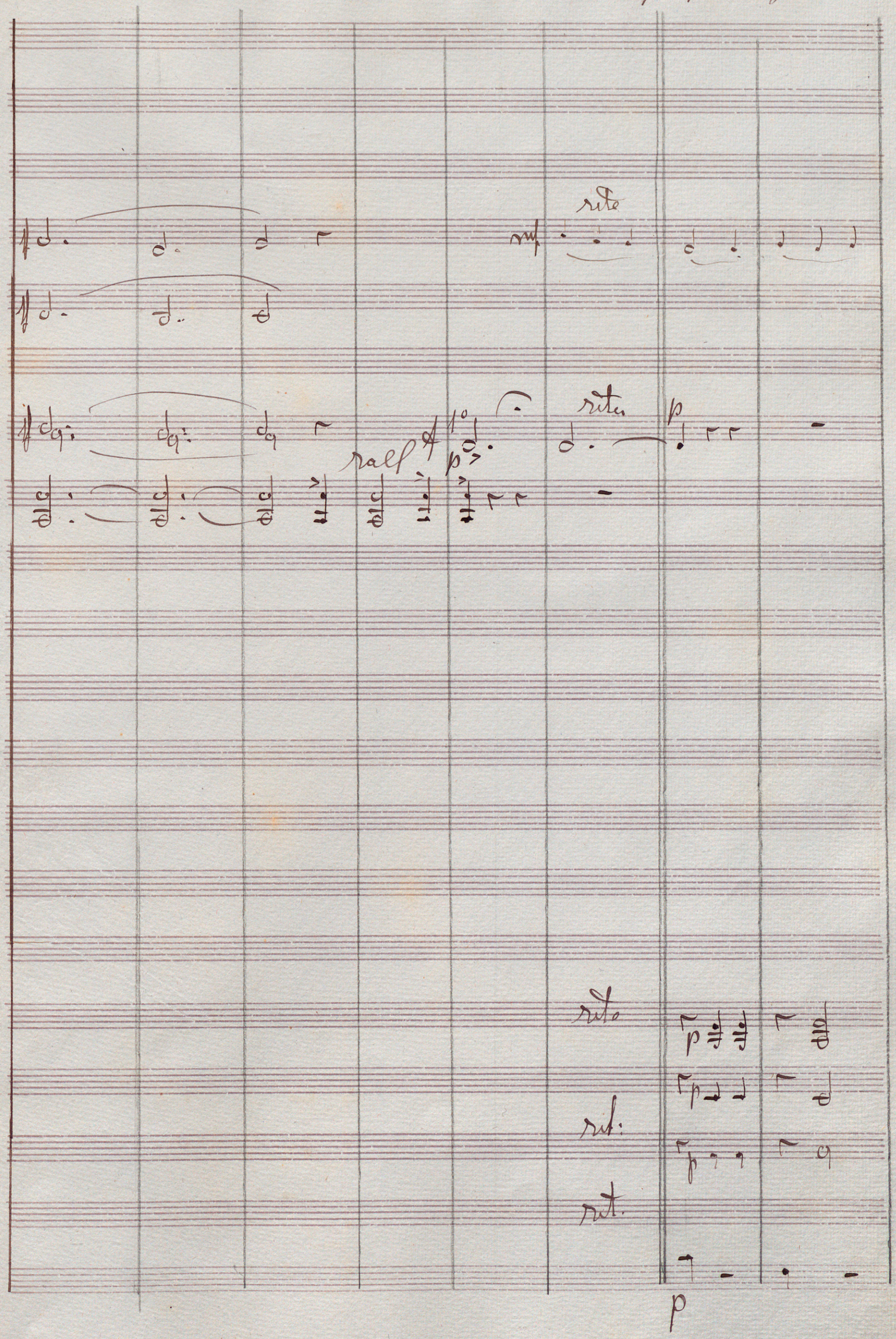
Vuli

Viola

Viull

Cont:

Tiempo de Valz Lento



Plati

Fla:

Obo

rit:

Cla I

poco rit:

mf

II

mf

Tg:

Troupa

Cor:

(sardina)

1°

mf

Tromb: I II

Tuba

Timpa

Barbo

Viol: I

mf

II

mf

Viola

Vcell

mf

cantando

Cant:

mf

Mas vivo

rall.

rall.

rall.

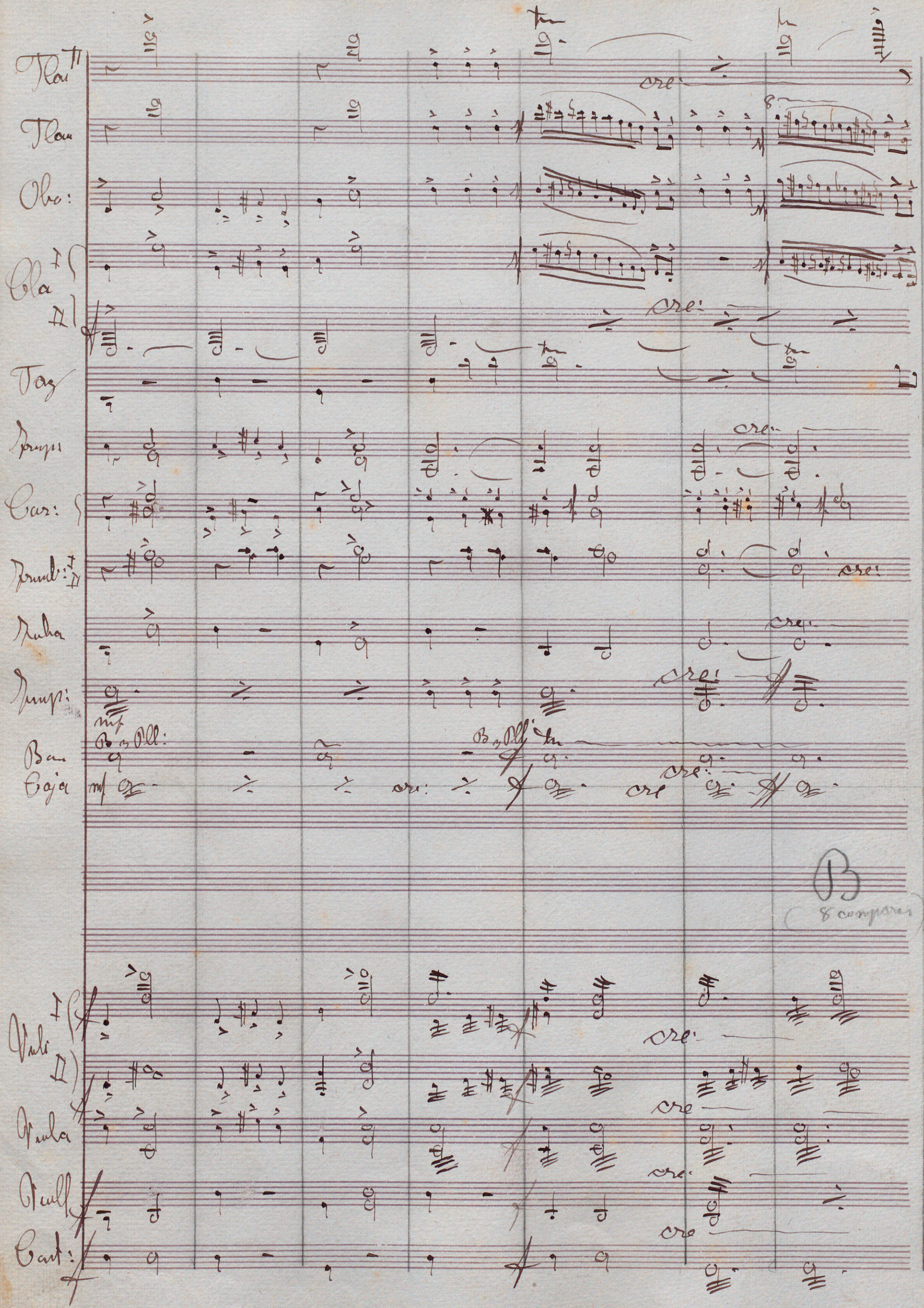
rall.

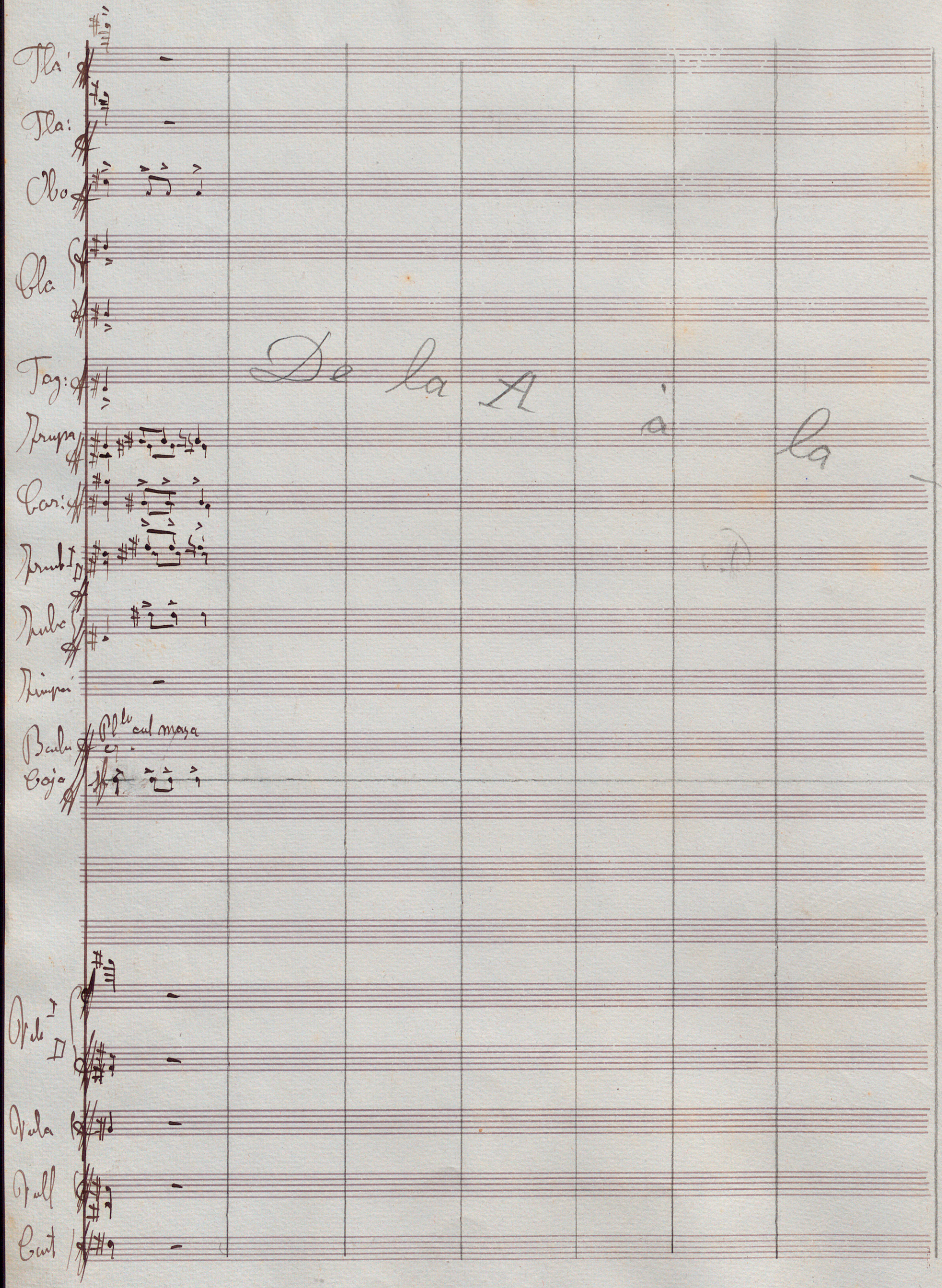
rall.

fuera sordina

A

Mas vivo


Flau
Flau
Obo:
Cla
Tag
Trop:
Cor:
Trumb:
Tuba
Timp:
Ban
Caja
Viol
Viola
Vcell
Cont:
cre:
B
(8 compases)


Fla:
Fla:
Obo
Cla
Tag:
Trupa
Car:
Trmb I
Tuba
Timpani
Bcolu
Pl^to col mazza
Cajo
Vcla I
Vcla II
Vcla
Vcll
Cont
De la A à la

B

(8 Compases)

Fl^tti

Flau:

Oboe:

Clari

Fag

Tromp.

Cor:

Trombi

Tubo

Timpo

cre:

Sol do

Bombo

B Solo

Caja

Vib

pizz

Viola

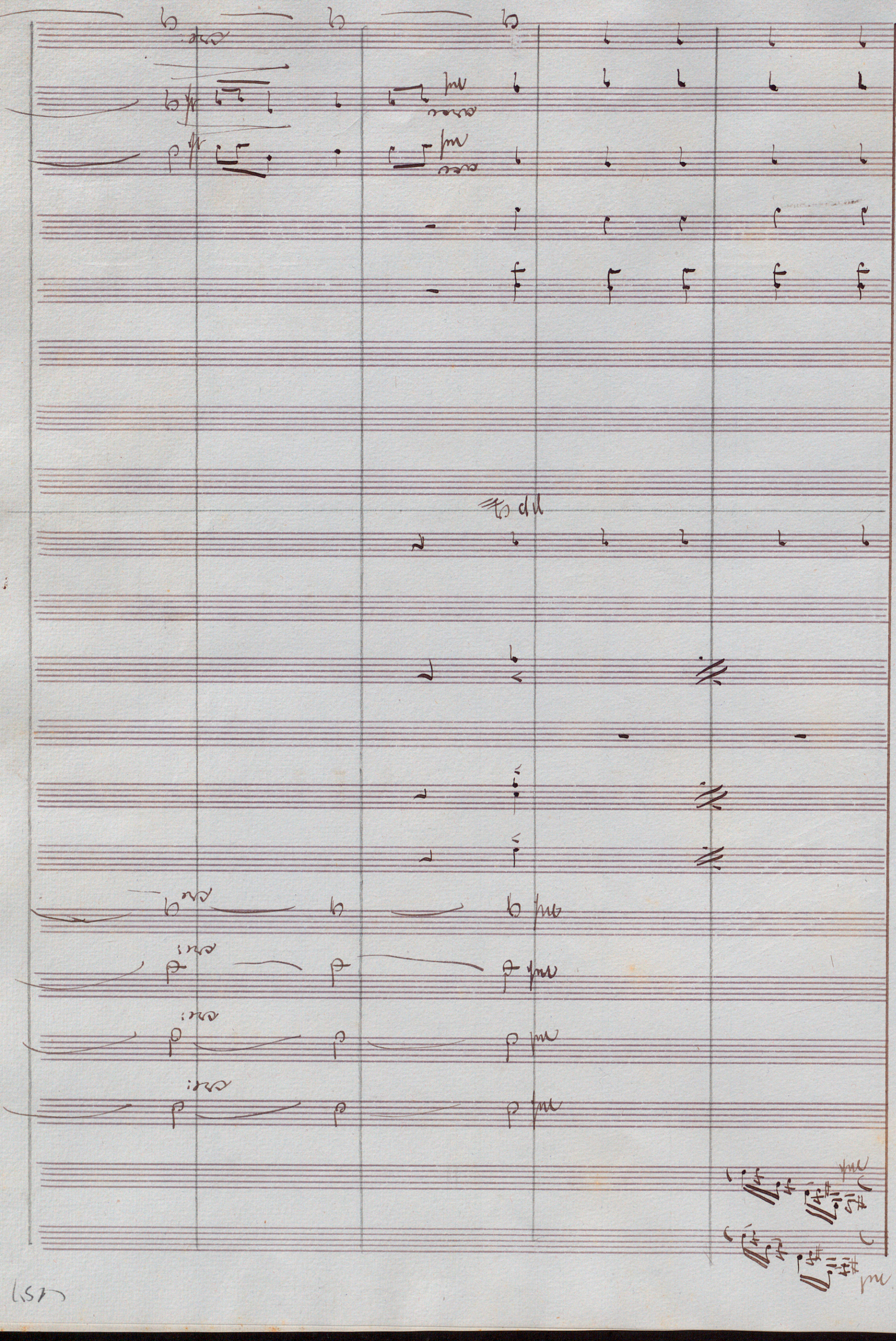
pizz

Vill

pizz

Cont:

pizz



Tiempo de Valz grandioso

a tempo

Flt.

Fl:

Ob:

Cla

Fag

Timpa

Cor

Tren

Tuba

Tim:

Bomb

Caja

cre:

rite

rit.

iguales Fl.a

B. Pll.

Tiempo de Valz (gradioso)

Vlo I

II

Viola

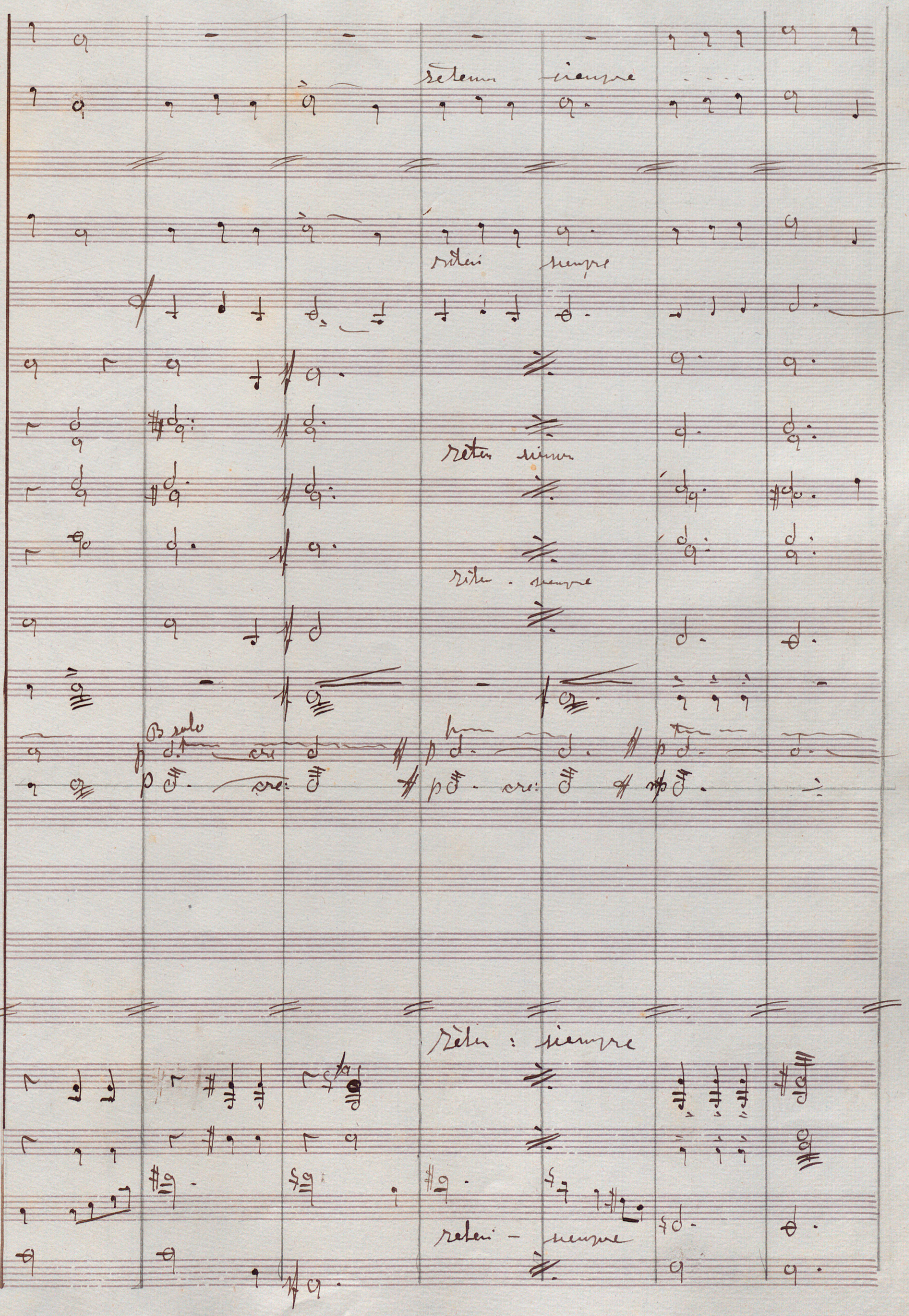
Vlt

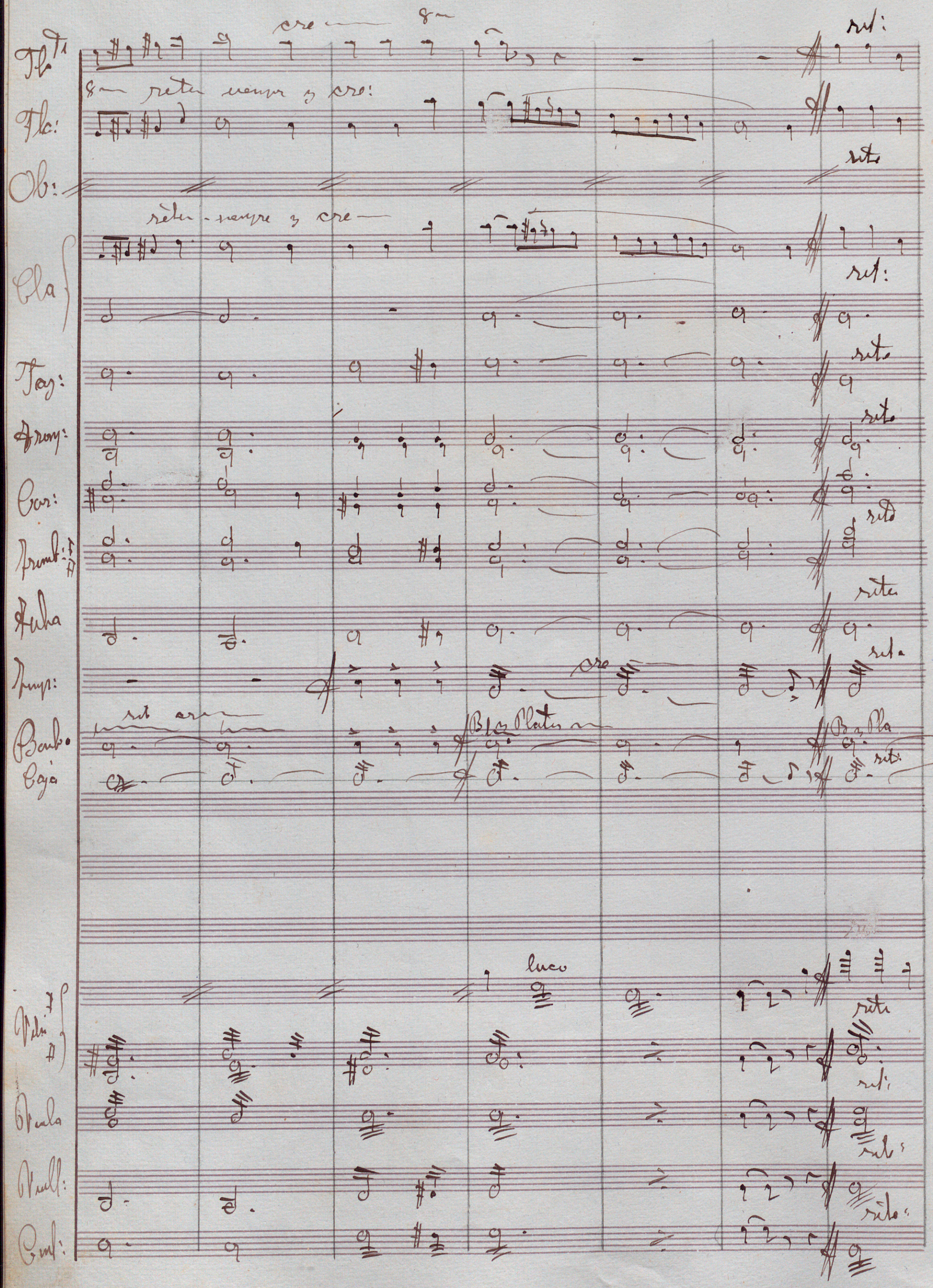
Cont.

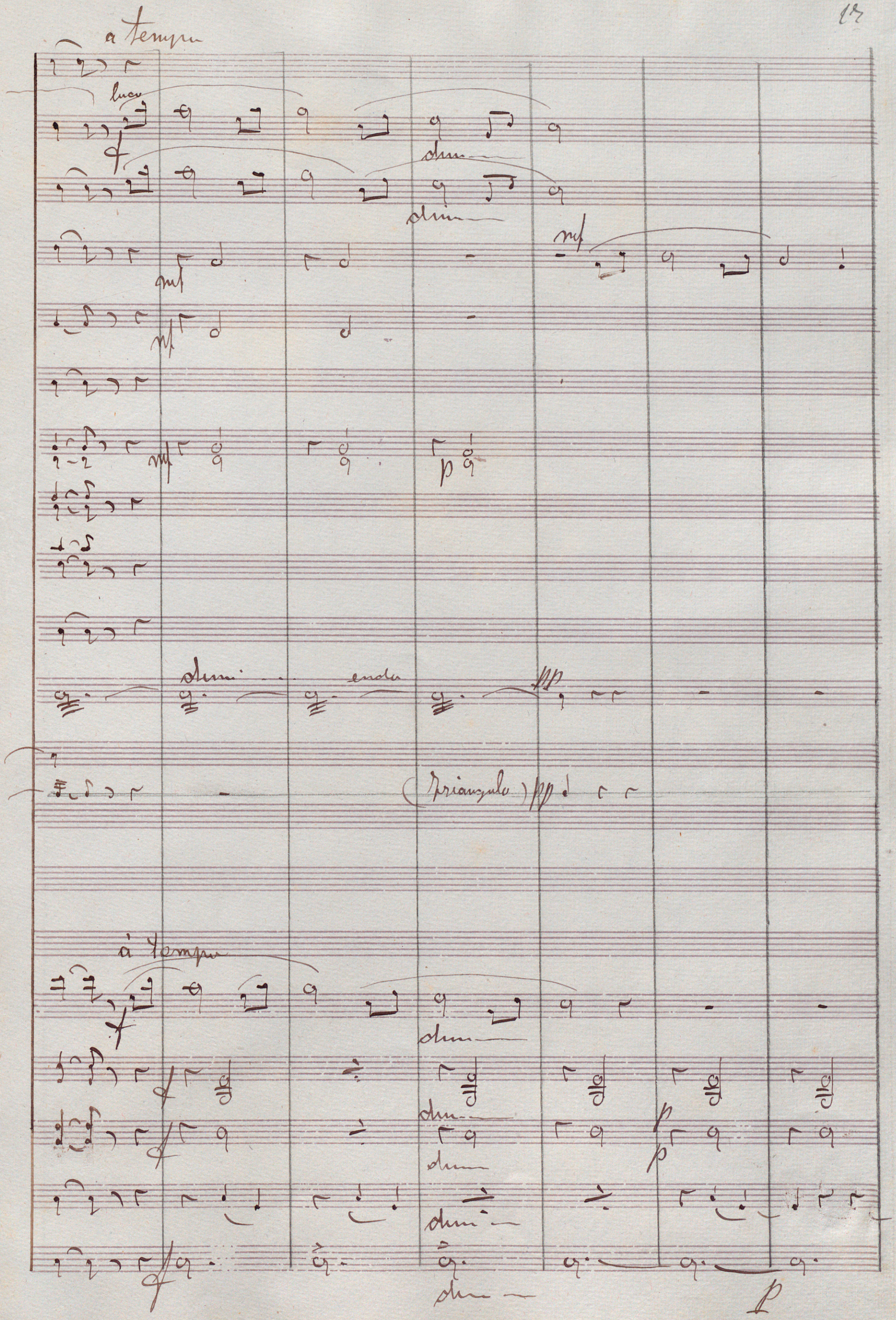
cre

rit:

iguales Fla.ta


retenu siempre
retenu siempre
retenu siempre
retenu siempre
B solo
cre:
cre:
retenu : siempre
retenu - siempre


Fl.
Fl.:
Ob:
Cla
Fag:
Cor:
Bomb.
Caja
Vcl.
Viola
Vcell:
Cont:
cre
8va
rit:
rit.
luco


a tempo
luce
f
dim
dim
mf
mf
mf
mf
p
dim
ende
pp
(Triangolo) pp
à tempo
f
dim
f
dim
f
dim
p
p
dim
f
dim
p

Flau

Ob.

Cla

Tag:

Trup:

Car:

Trob

Tuba

Trup

Bomb

Lira

rall.

En la ♮

rall:

rall:

rall:

en la ♮

mi, la (. .)

ò campanello)

(sordina)

p

fuera sordina

Perc

rall:

rall

Perc

Vill

rall:

Cont:

p

= Tiempo comodo preparaci á la Danza = Baile hasta

p

p

mf

p

mf

pp

Pla^llo col palo

mf

= Tiempo comodo
8 preparaci á la danza = baile hasta.

mf

mf

Tla^ti

Tla^ta

Obo

Clar:

Tag:

Trompa

Cor: I II

Tromba I II

Tuba

Timpa

Bombo

Lira

Vulis I II

Viola

Vill

Cont:

N°5

Allegretto moderato
sin correr

Flauta

8

mf

1a

dim

p

Allegretto moderato
sin correr

(Sordina)

8a

mf

lucc

p

pis

Fl^ti

Flauta

Obo:

Cla I II

Fag:

Fruga

Cor I II

Tre I II

Tuba

Trip:

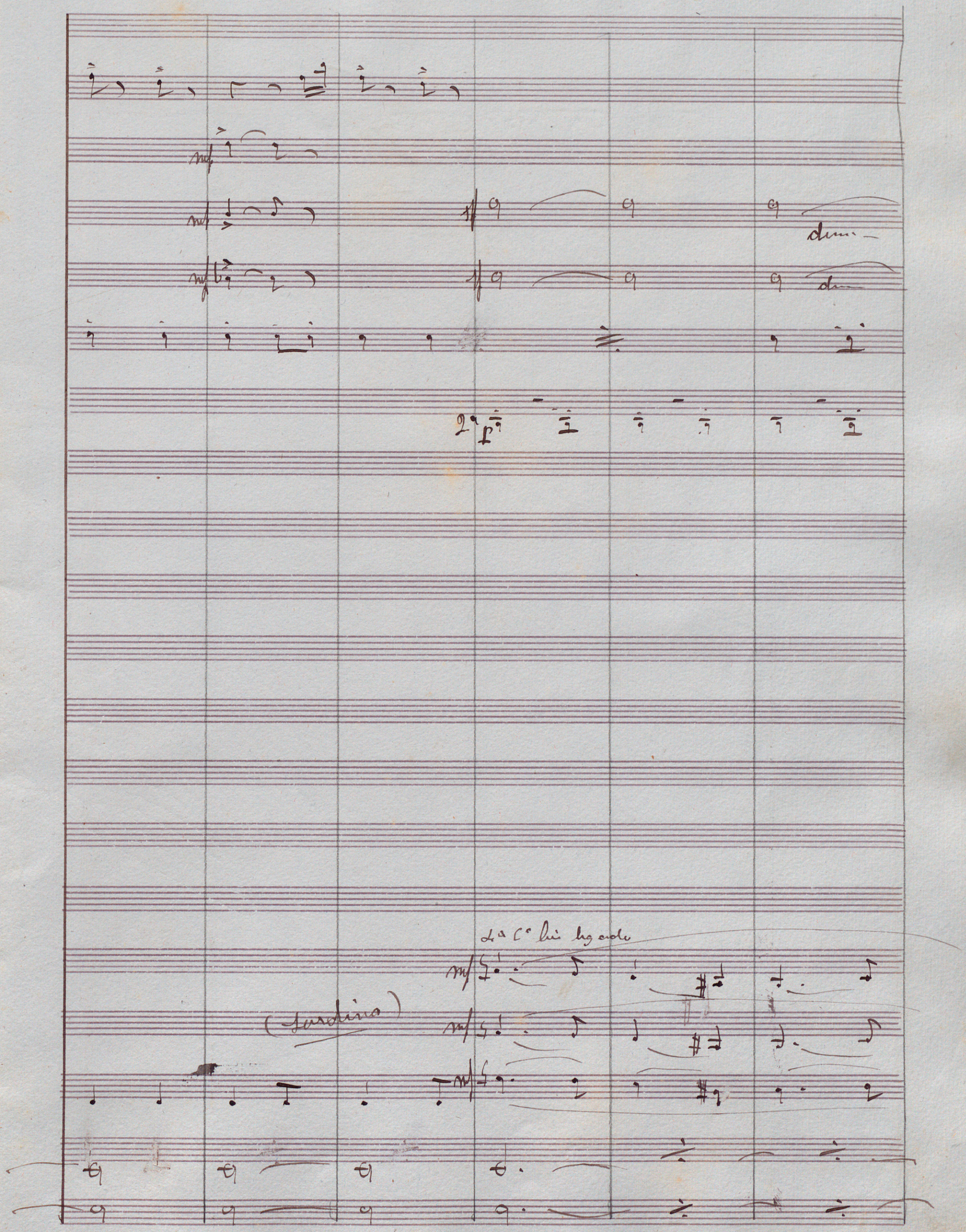
Bomb.

Lira

Vi I II

(sudina)

arco


dim
dim
2a p
4a Cc lie legado
(Sordina)

Fl I II

Fla

Obo

Cla I

Cla II

Fag:

Tromp

Cor: I II

Timb: I II

Tuba

Timp:

B.

Lira

Viol I

Viol II

Viola

Vcll

Cnt:

legero

mf

cre:

dim

p

cre:

mf

cre

mf

cre

mf

cre

Flot'

Fla:

Obo

dim pp cre:

Cla I

dim pp cre:

II

dim pp cre:

Tag:

dim pp cre:

Trop

Cor:

Tro: I II

Tuba

Timp:

Bombo

Pandero (sin sonajas)

mf

Lira

Vol I

dim p

2ª vez sin sordina

II

dim p

2ª vez sin sordina

Viola

dim p

2ª vez sin sordina

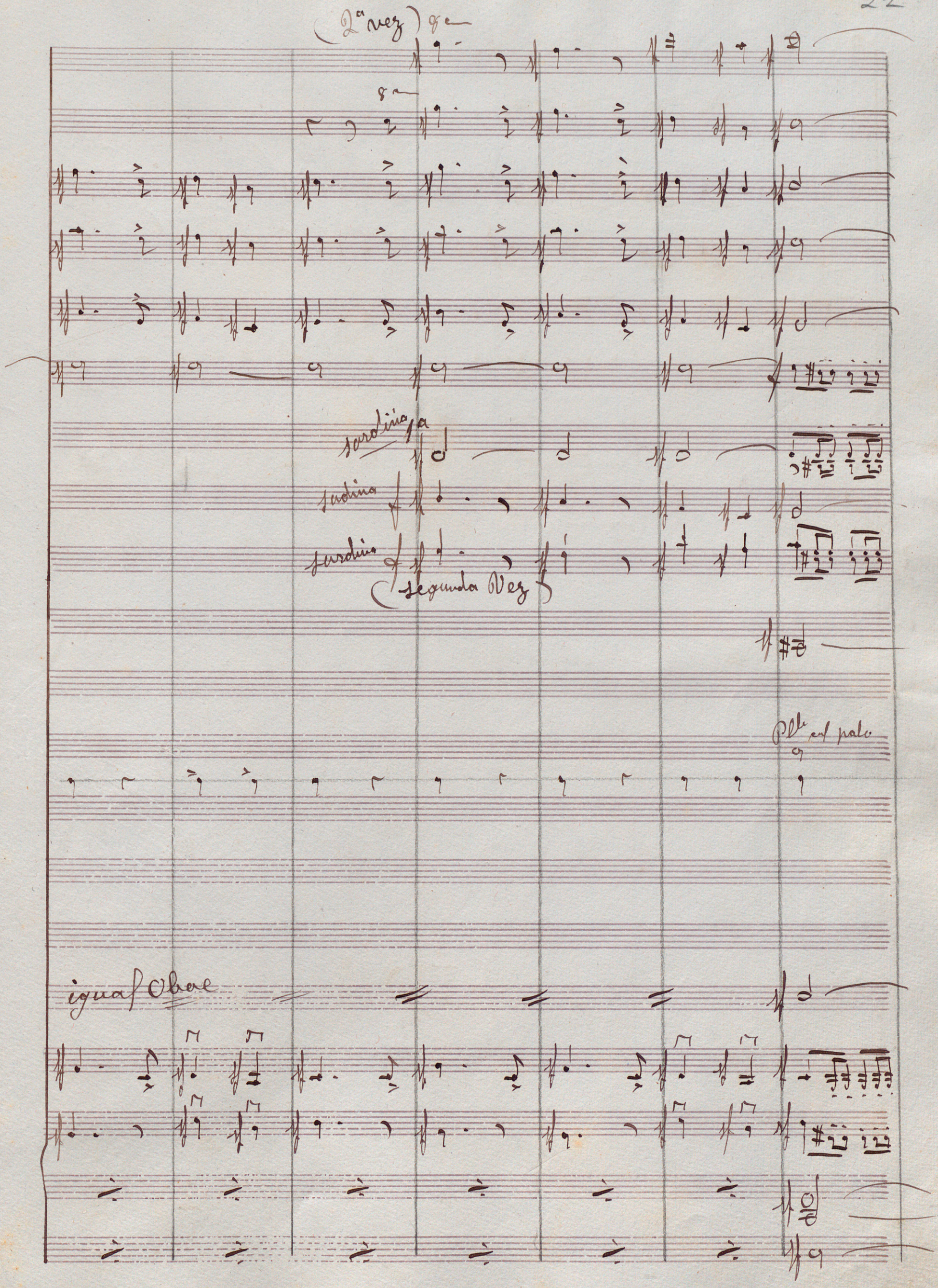
Vall

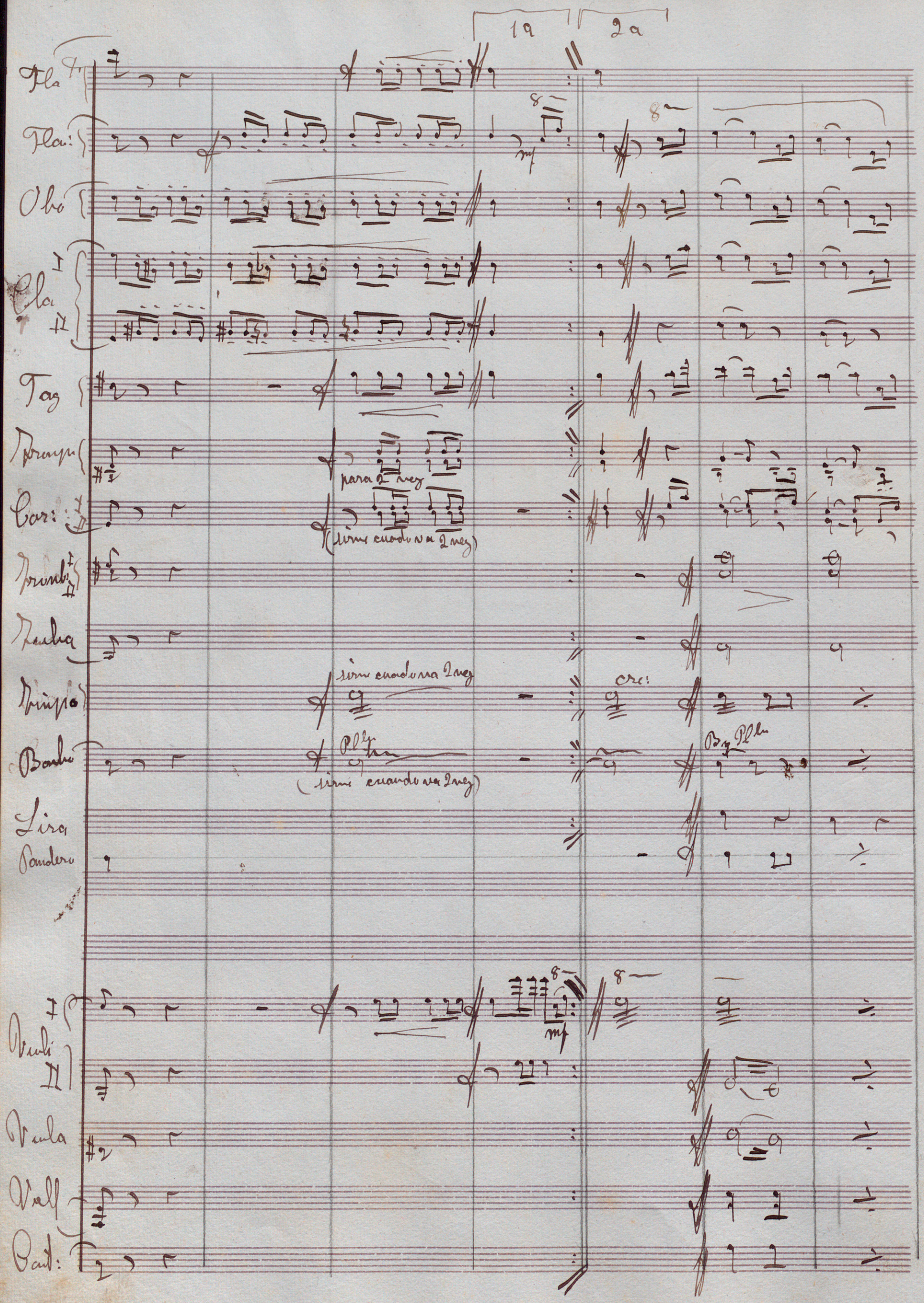
dim p

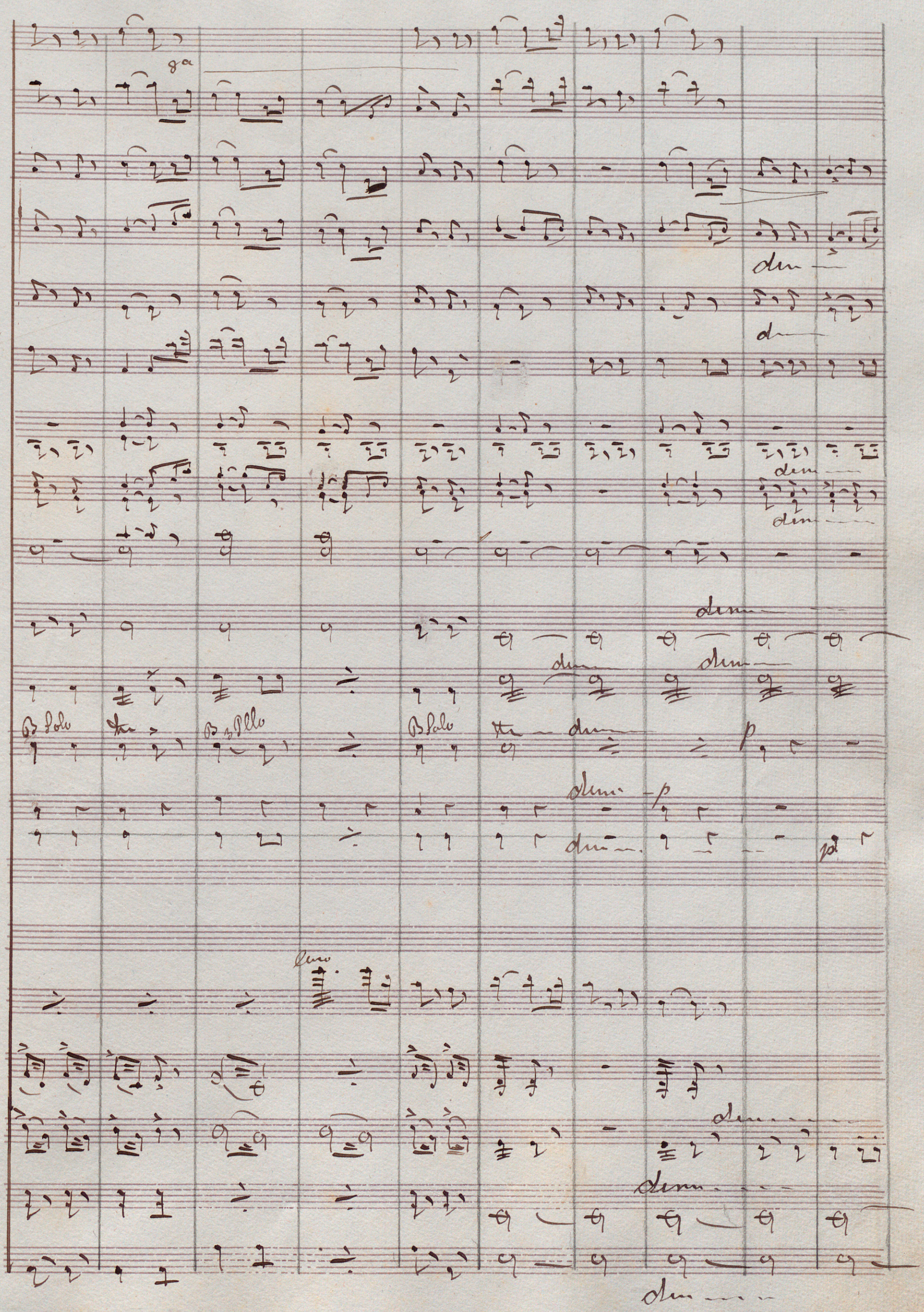
Cont

p

arco


(2a vez) 8a
8a
sordina 1a
sordina
sordina
(segunda Vez)
Pl.te col palo
igual Oboe


1a
2a
Fla
Fla:
Obo
Cla
Tag
Trompa
para 2 vez
Cor:
(sirve cuando va 2 vez)
Trombo
Tuba
Timpa
sirve cuando va 2 vez
cre:
Bombo
Pl.
(sirve cuando va 2 vez)
Lira
Pandero
Violi
Viola
Vcelf
Cont:


8a
dim
dim
dim
dim
dim
dim
dim
dim
dim
B Solo
B 3 Pllo
B Solo
p
dim
p
dim
p
Cuo
dim
dim
dim

Fl

Flau

Oboe

Clar

dim 3 rall

pp

mf

Tag

dim rall

pp

Trompe

Cor:

dim

p

Trombi

Tuba

Tempi

Bombo

B solo

p

B solo

pp

Lira

Ordina

Viola

p

dim

Viola

dim rall

pp

Vcell

pp

Cont:

pp

Menos (Flauti) à tempo

pp rit.

(Menos) pp rit.

pp rit.

pp rit.

pp rit.

pp rit.

pp rit.

pp rit.

Menos à tempo

rall — pp (menos)

Nº 6

Allegreto (sin correr)

Flauti

Flauta

Oboe

Clarinete en la ♮ I

II

Fagote

Trompas en fa I II

Cornetas en la ♮ I II

Trombones I II

Trombón III C Tuba

Timpani 10, 12

Bombo

Caja

mf cre: f

mf cre

(Sordina) col canto

mf

Allegreto sin correr

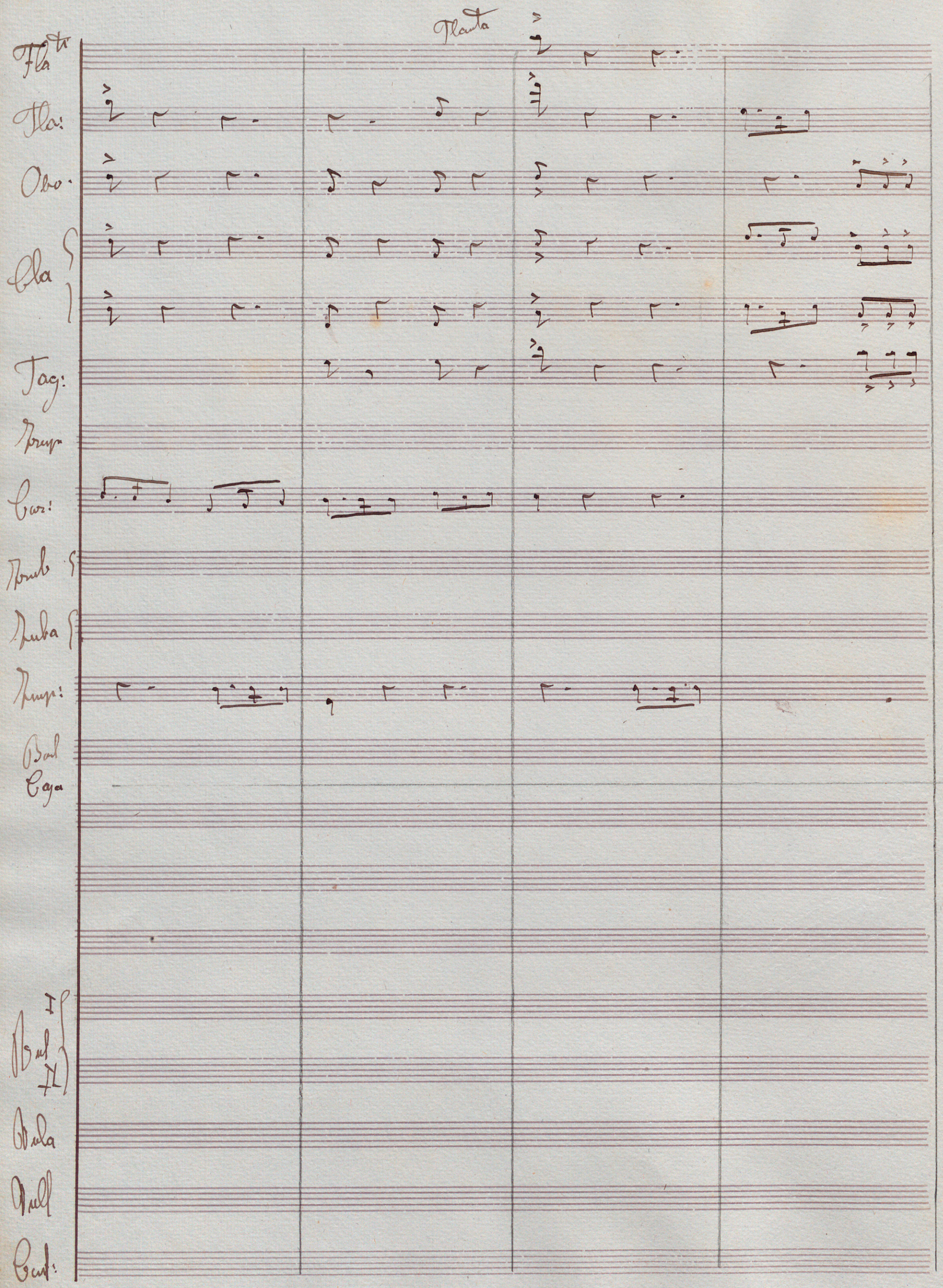
Violin I

II

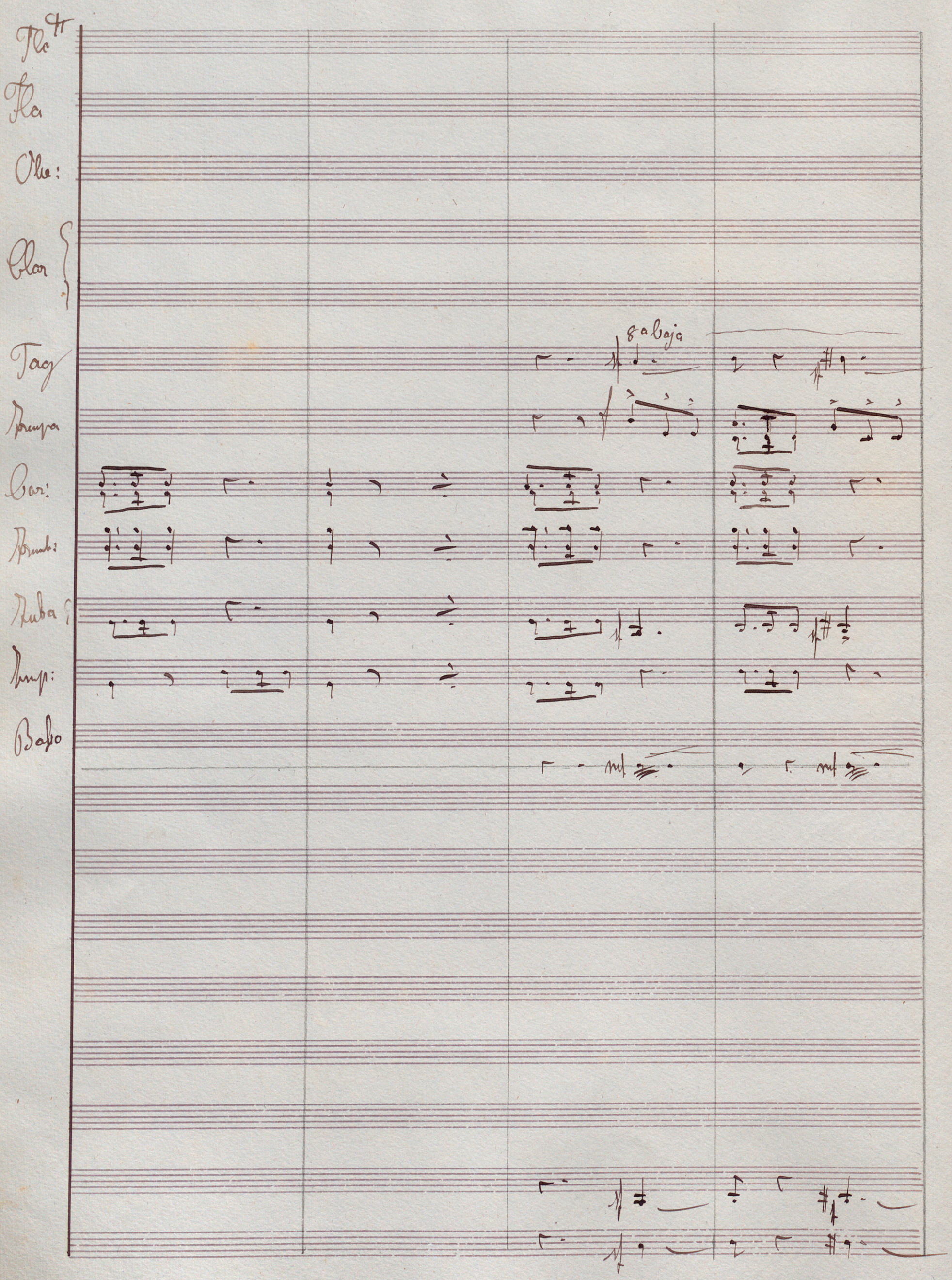
Viola

Violl:

Cont:


Flauta
Fla:
Obo.
Cla
Tag:
Trup
Cor:
Trub
Tuba
Trup:
Bal
Caja
Bul
Aula
Bull
Cant:

(più sordina)


Flo
Fla
Obe:
Clar
Tag
Trompa
Cor:
Trumb:
Tuba
Timp:
Basso
8a baja

11

8

8

11

(col palo) saltando

col palo saltando

col palo saltando

col palo saltando

col palo

Flo^tte

Fla

Obo:

Cla

Tag

Arop

Cor:

Prob:

Tuba

Timp:

Bombo

Gaja

Vcle

Viola

Vcll

Cont.

mf

mf

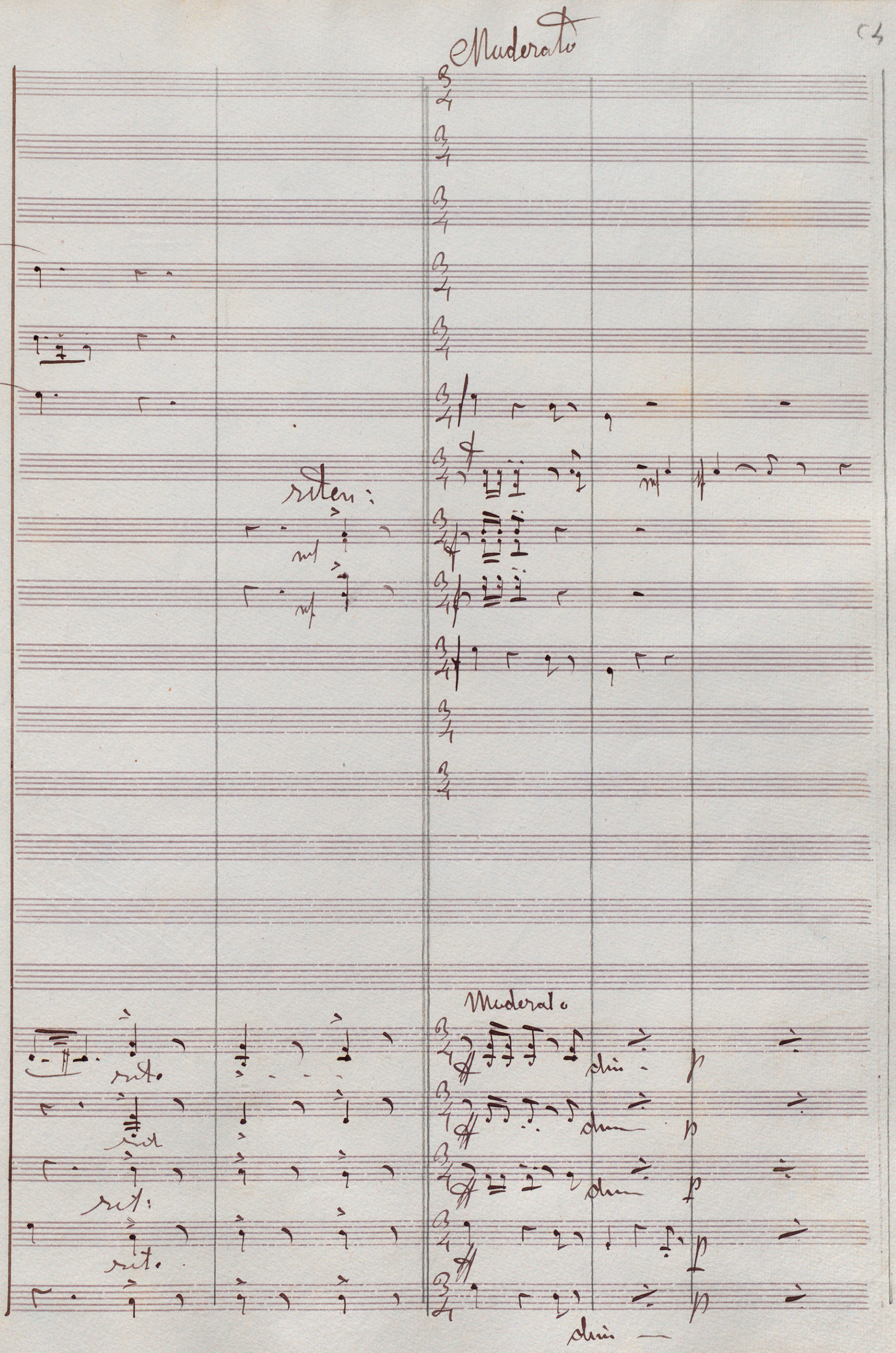
mf

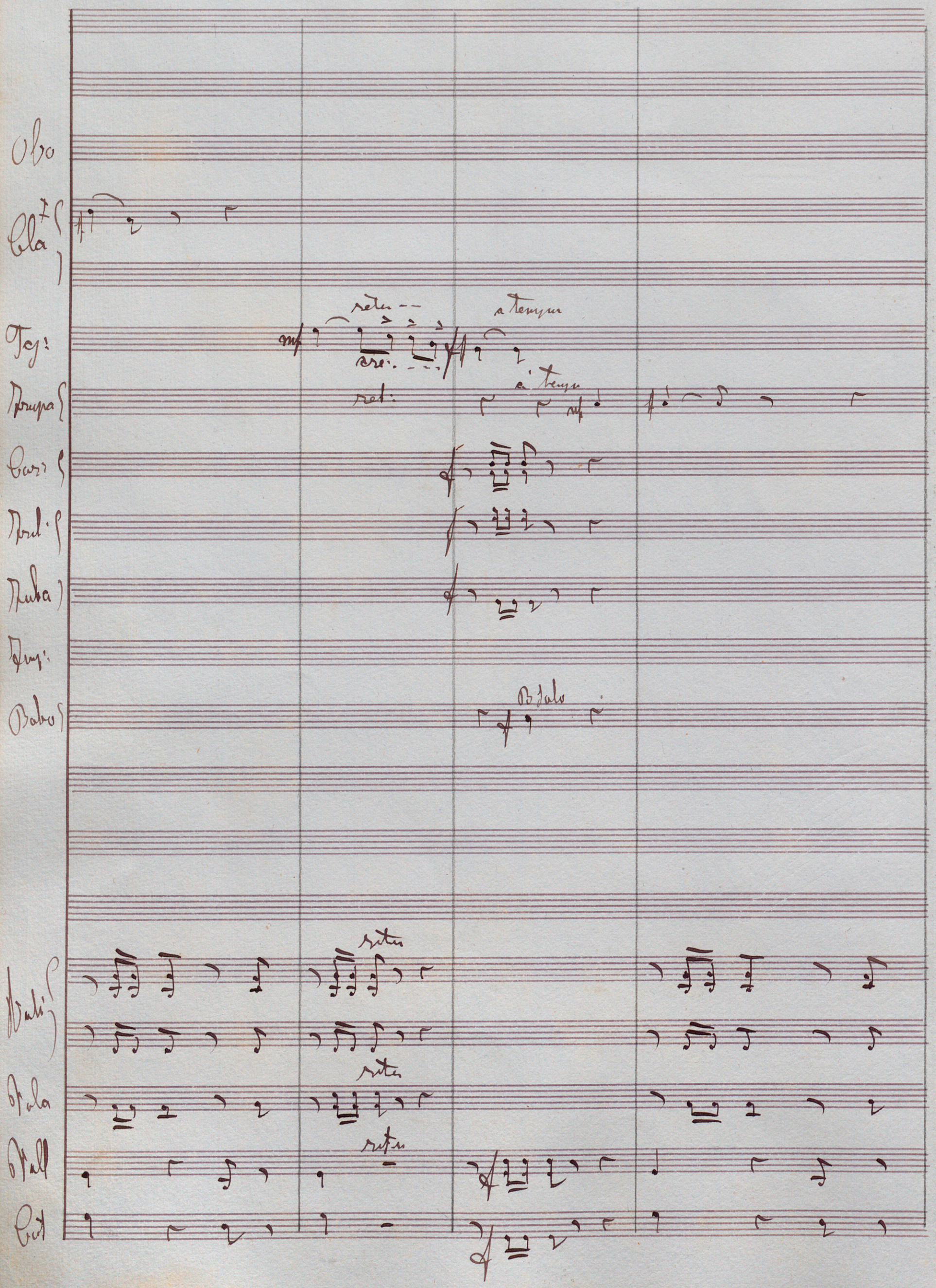
natural

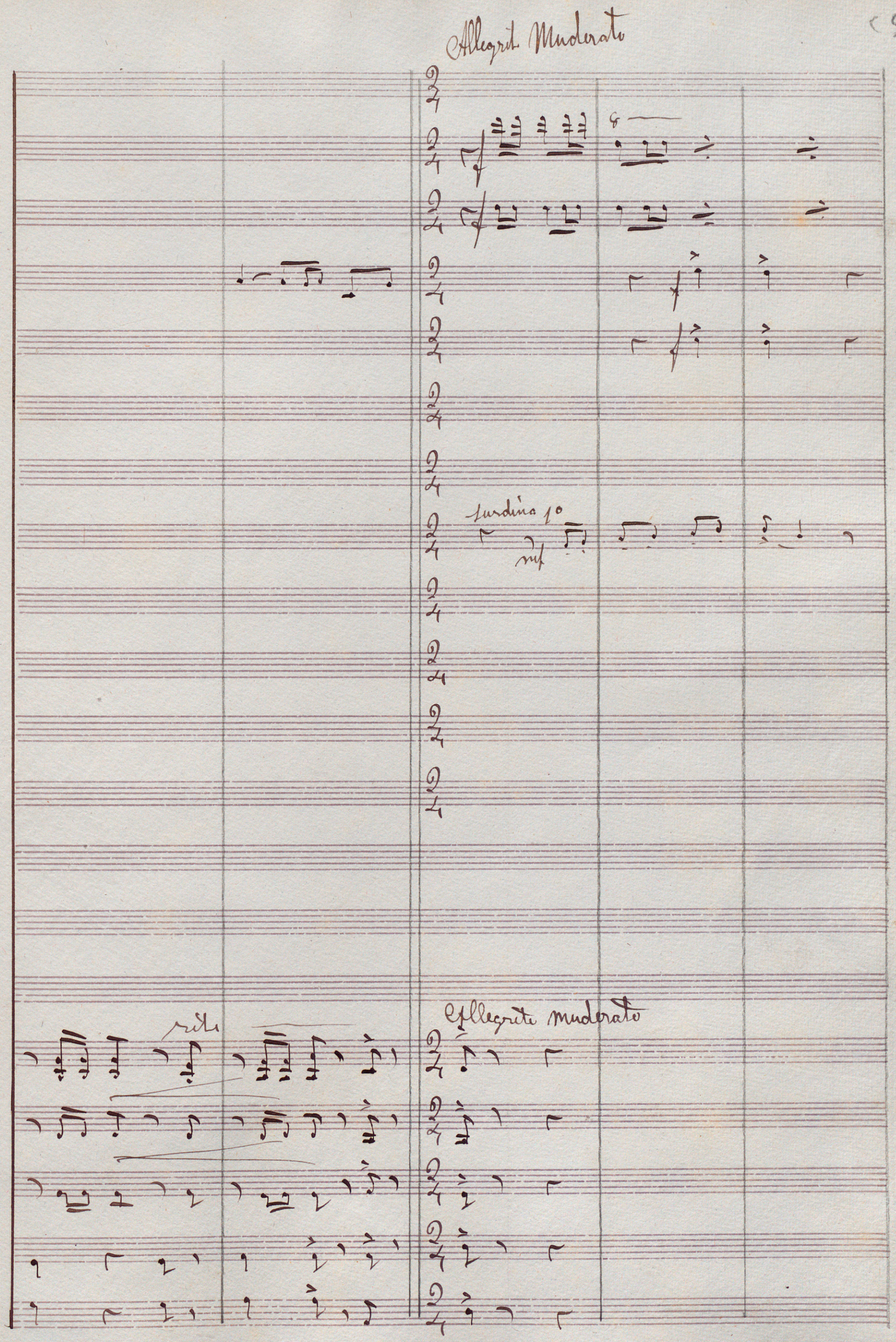
mf

(natural)

mf


Moderato
riten:
Moderato
rit.
rit.
rit.
rit.
dim
p
dim
p
dim
p
p
p
dim


Obo
Cla
Tej:
Trupa
Cor:
Trib:
Tuba
Timp:
Babo
Vali
Viola
Vall
Cot
rete
a tempo
B Solo


Allegrit Muderato
8
Sordina 1°
mf
rite
Allegrito muderato

Fla:

Obo:

Cla

Tag:

Trupa

Cor:

Trub

Tuba

Trupi

Bombo

Vali

Viola

Vall

Cut.

loco

8

loco

cumin

cre:

Sordino

Sordino

Pllo solo

pis

pis

pis

pis

Flauti

1°

cum legno

sul tasto

arco

arco

arco

arco

1° Tiempo

Obo:

mf

mf

mf

mf

Fag

mf

Tempo

(sin sordina)

Sol

(sin sordina)

Sol:

Tempo:

Do sol

Bacho Cajo

col canto

1 Tiempo

mf

col canto

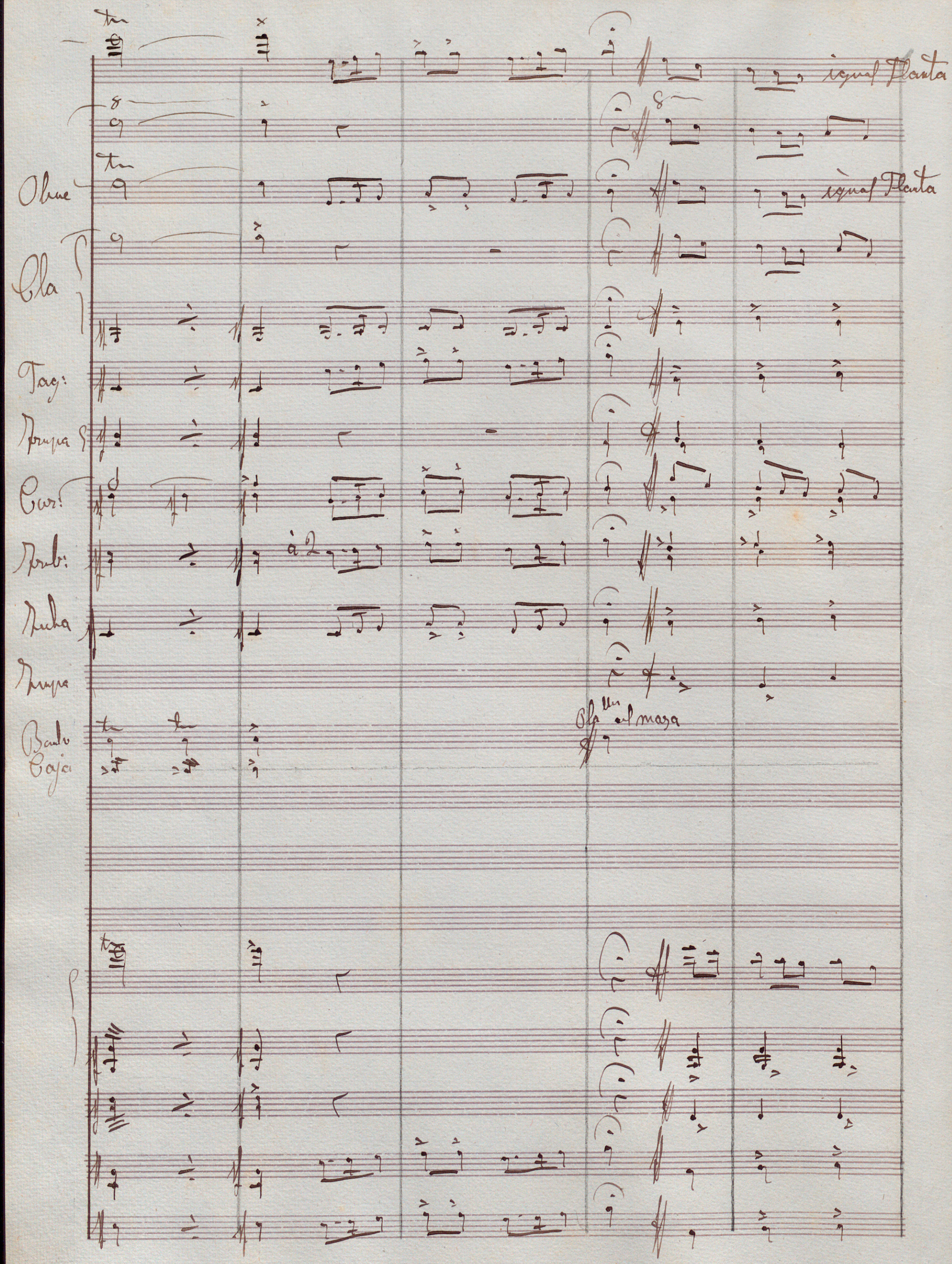
col canto:

N 6

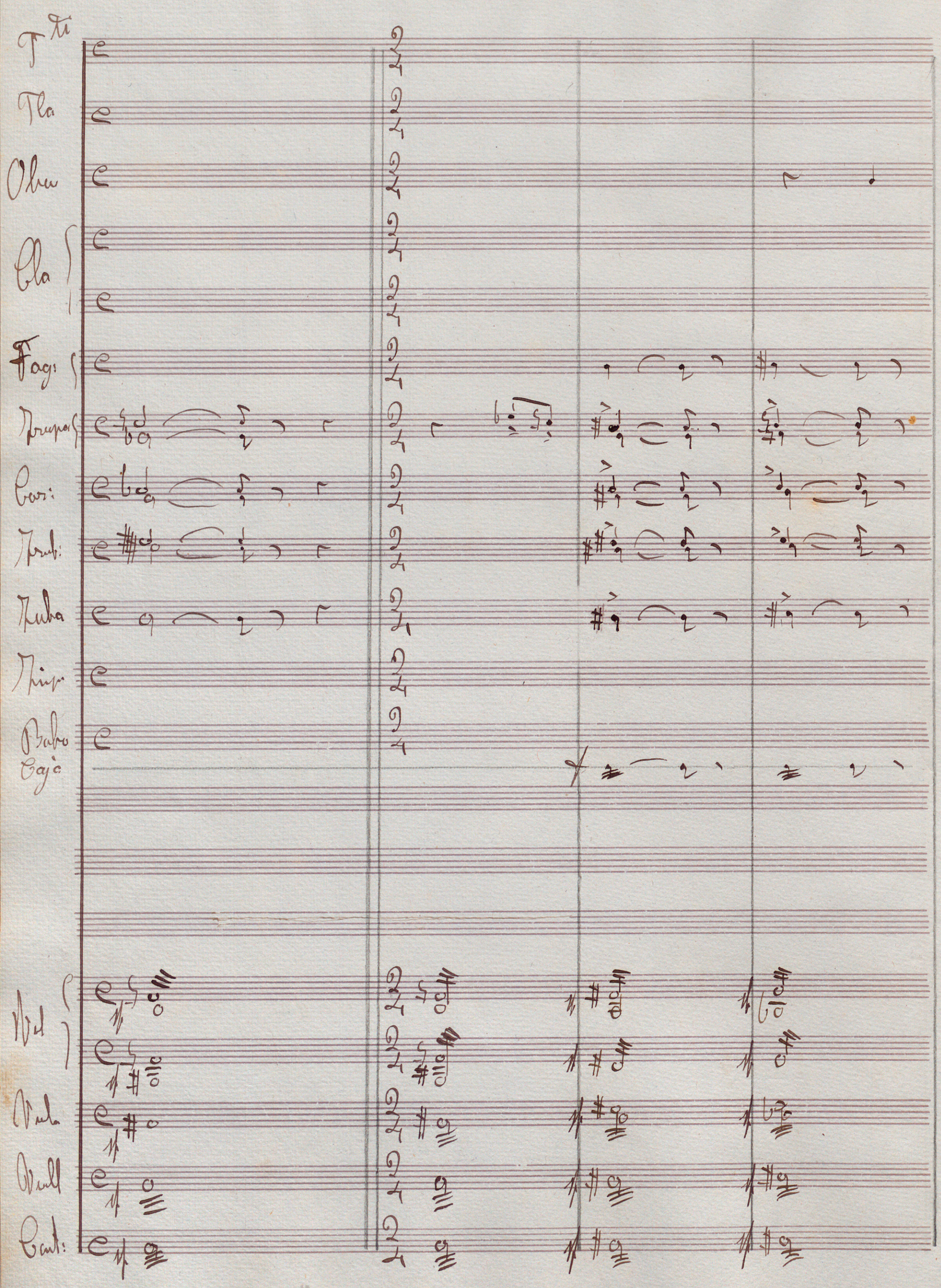
Allegretto (pesante)

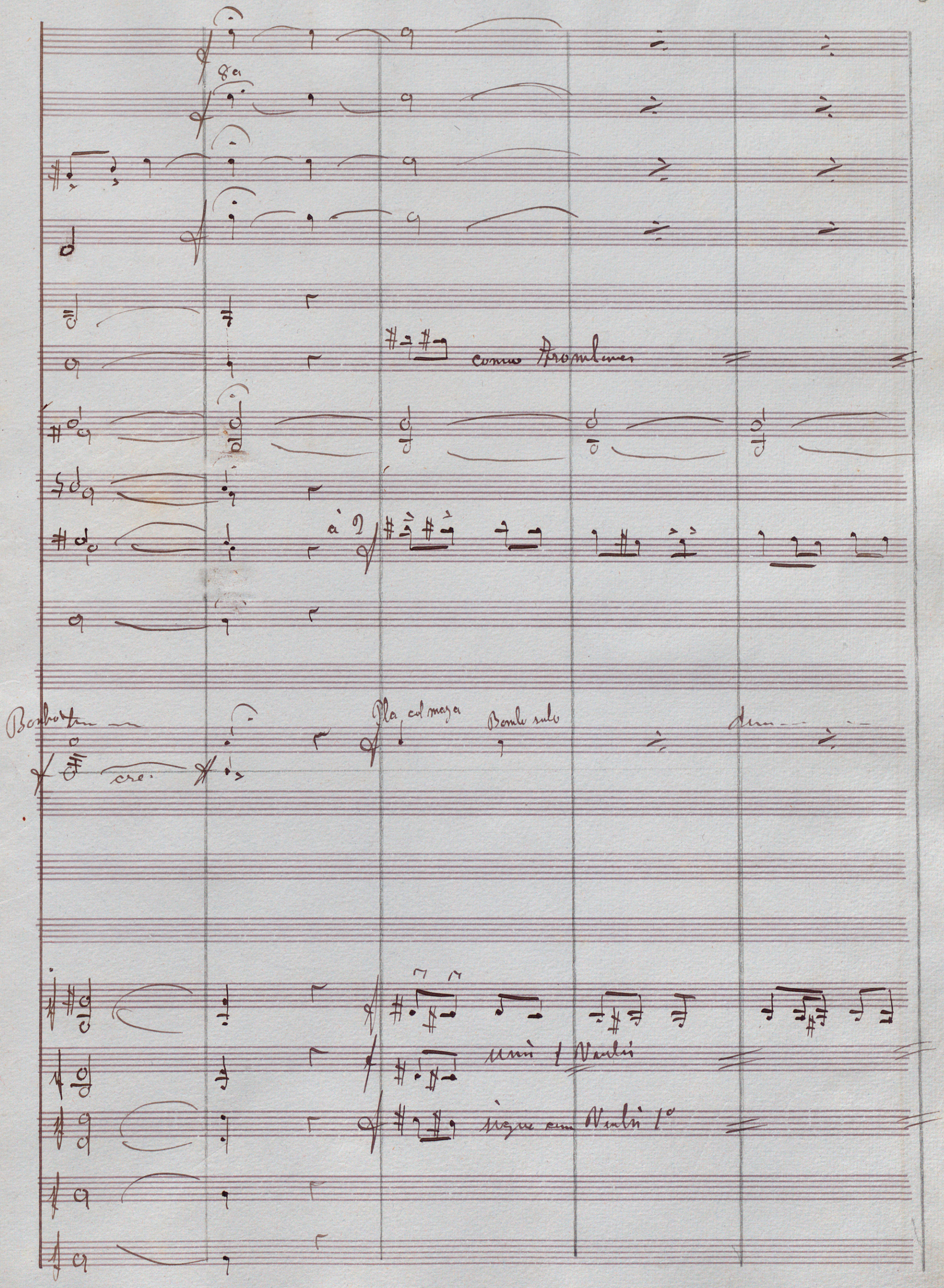
cre.

Allegretto pesante



Oboe
Cla
Tag:
Trupa
Cor:
Trob:
Tuba
Trupa
Bombo
Caja
igual Flauta
igual Flauta
à 2
Pla.lles al mazo


Tti
Tla
Oba
Cla
Fag:
Trupa
Cor:
Trob:
Tuba
Timp
Bobo
Caja
Vol
Viola
Viol
Cant:


8a
comme Trombones
à 2
Bombo
cre.
Pla col mazza
Bombo solo
unis 1 Violin
signe com Violin 1°

Fla:

Obo:

Cla

mf

mf

Fag

Trompa

Cor:

sordina 10

mf

Trombo

Tuba

Timp:

Bomb

B solo

Vent I

Vent II

Viola

Viol

Cont:

mf

mf

mf

mf

(fuera sordina)

cresc

Flo

rall

Obo

rall:

Cla

rall:

Tag

rall:

Trompa

rall.

Cor:

Tuba

Trump:

dim

Bombo

B Solo

dim

dim

Viol

rall:

pis

mf pis

Viola

mf pis

Viol

mf

Cont.

mf pis

B solo

No 6 bis

Andante

Flautin

Flauto

Oboe

Clari en rib I

II

Fag:

Trompa en fa

Cor: en rib

Trombon I II

Tuba

Timpan (9 9) Do sol

Bocha

Violini I

II

pp

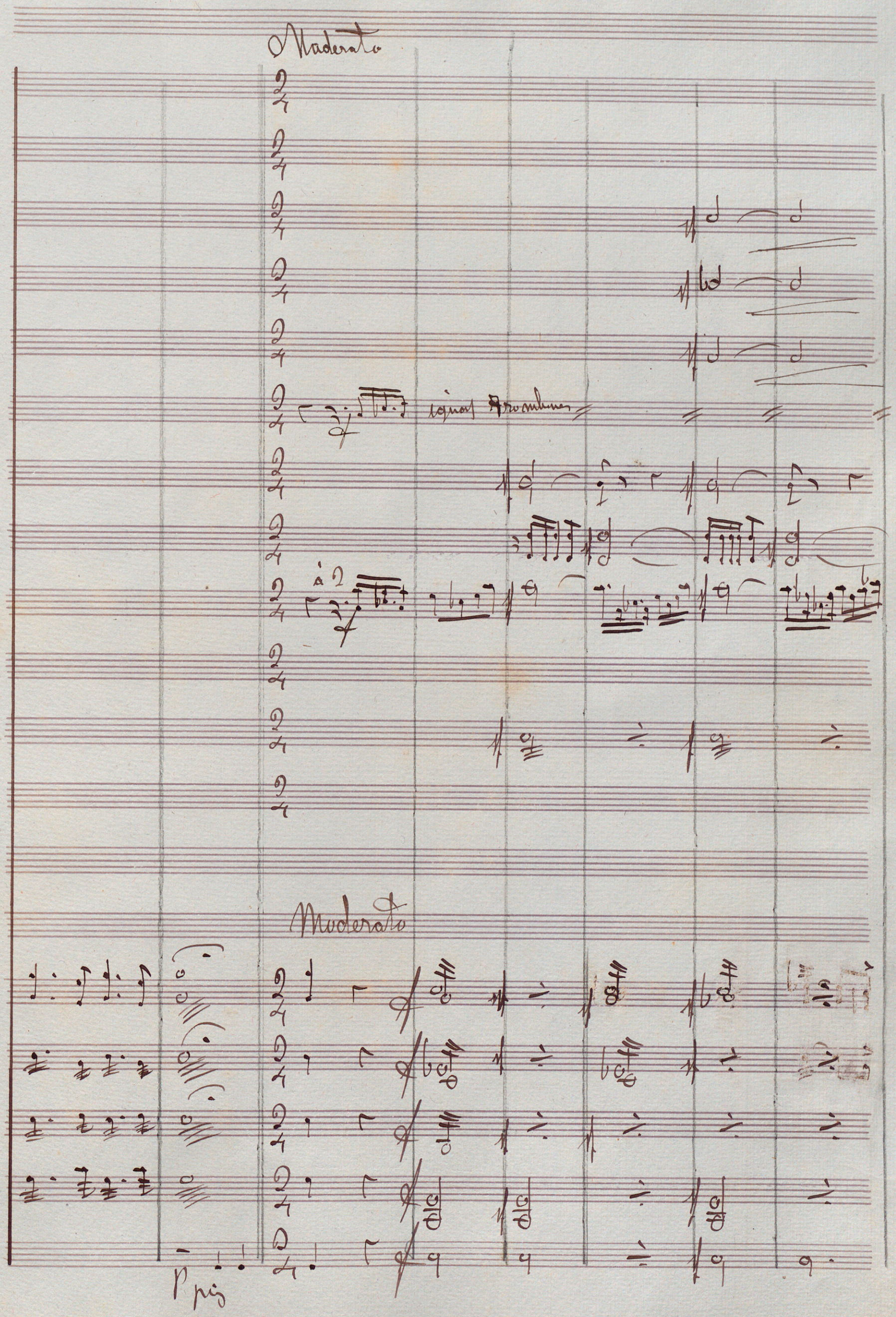
divisi à 3

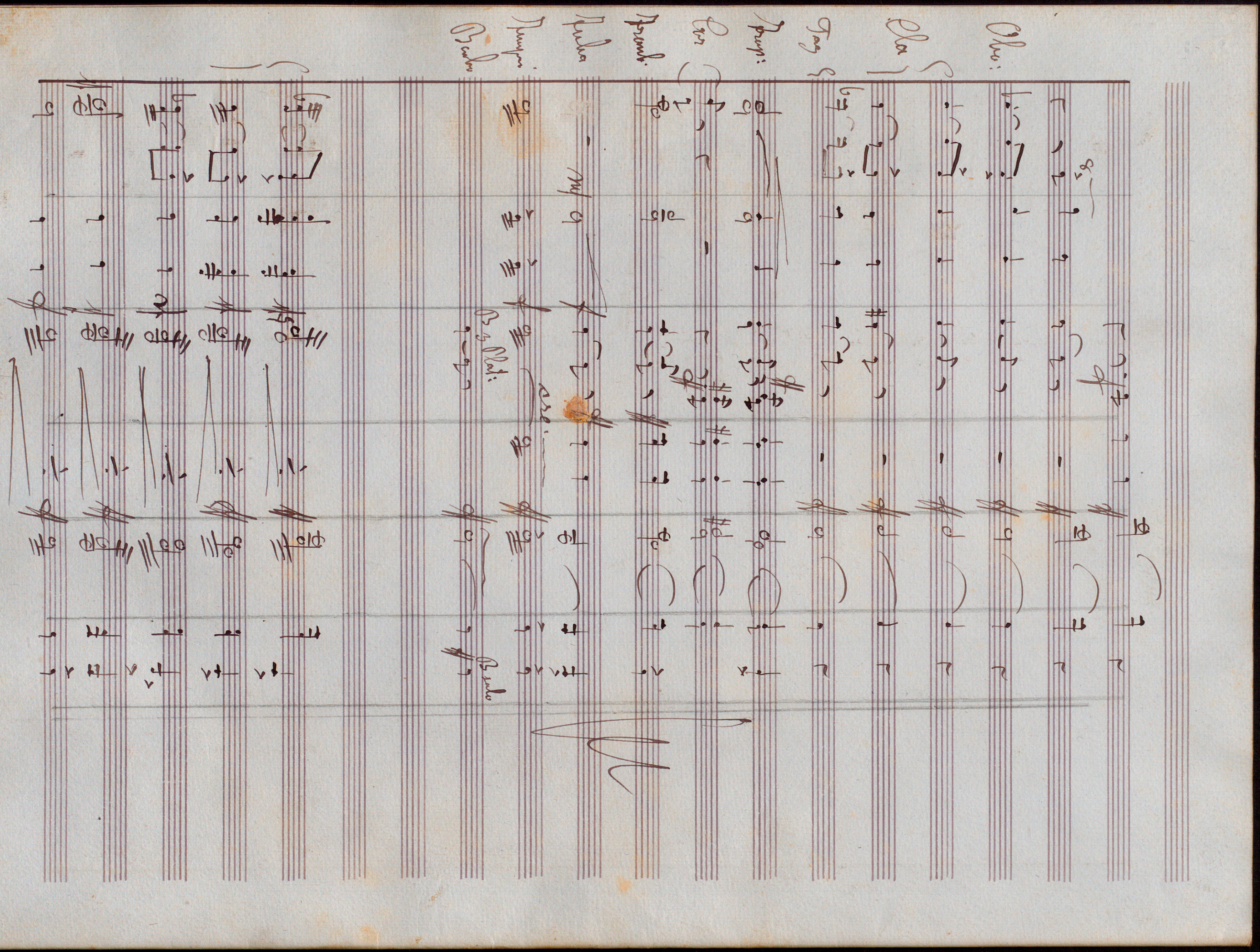
sigue tremolo

Viola

Vcelli

Cont:


Moderato
ignoti trombones
à 2
Moderato
p pizz


Obo:
Cla
Tag
Trup:
Cor
Tromb:
Tuba
Tempi
Bcalo
B 3 Plat:
B solo

N.º 8 Marcha

Flautin

Flauta

Oboe

Clarinete en si b I II

Fag:

Trompa en fa I II

Cornetin en si b. I II

Trombones I II

Tuba

Timpani

Bombo Caja

(dentro y lejos)

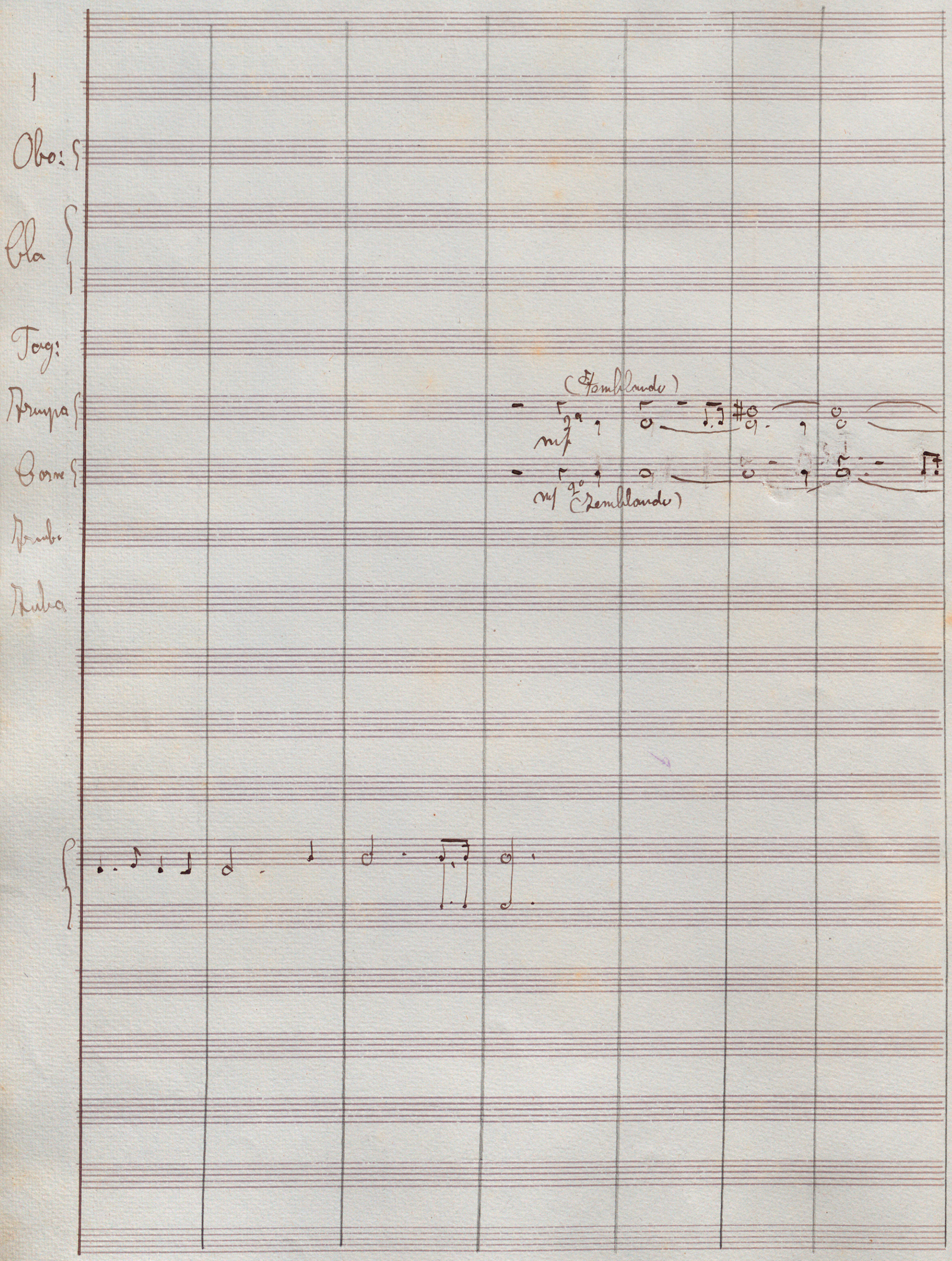
Banda

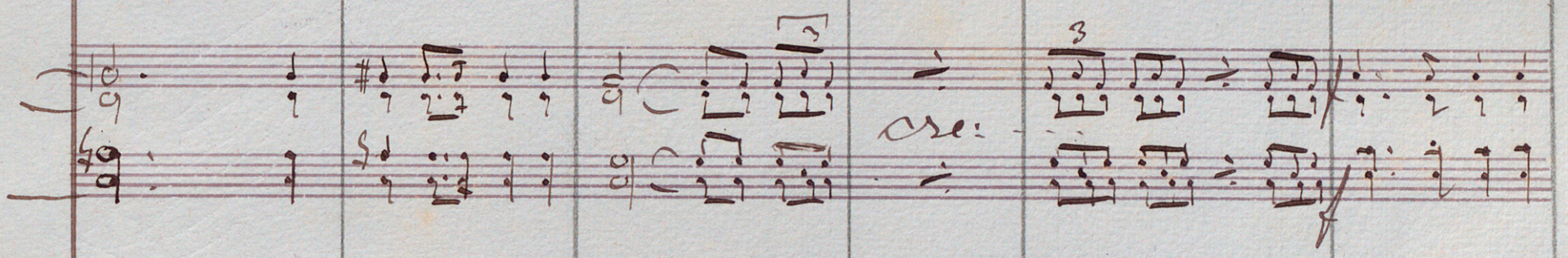
Violi I II

Viola

Viull

Cont:


1
Obo:
Cla
Tag:
Trompa
Corne
Trombe
Tuba
(Semblando)
mf
mf
(Semblando)


ore:

Oboe

Tag:

Trompa

Cor:

Arab:

Tuba

Timpani

21

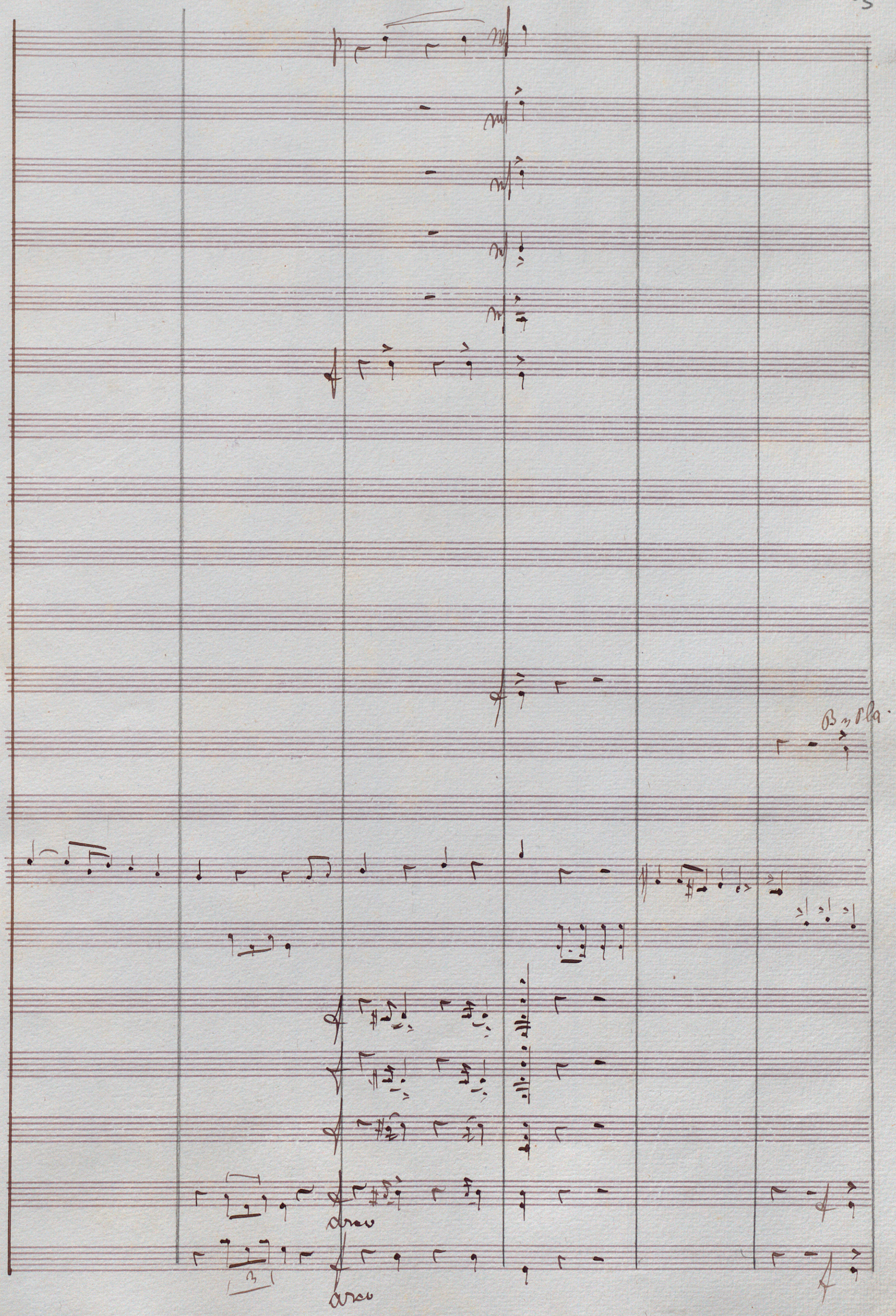
(fuera en escena)

Banda

21

f pis

f pis


B. Pla.
arco
arco

Cla:

Tag:

Trompa

Corne

Trompl:

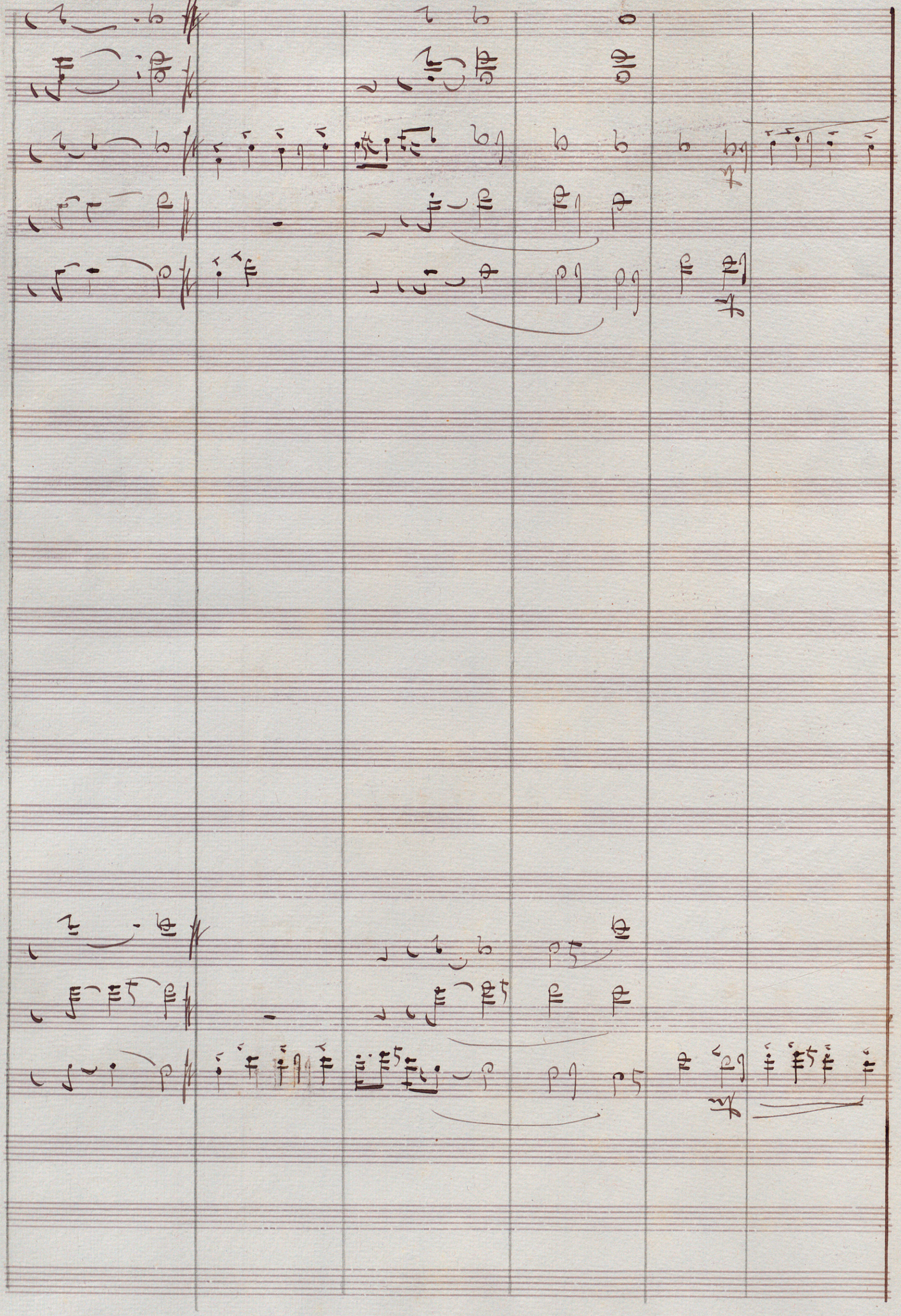
Trubia

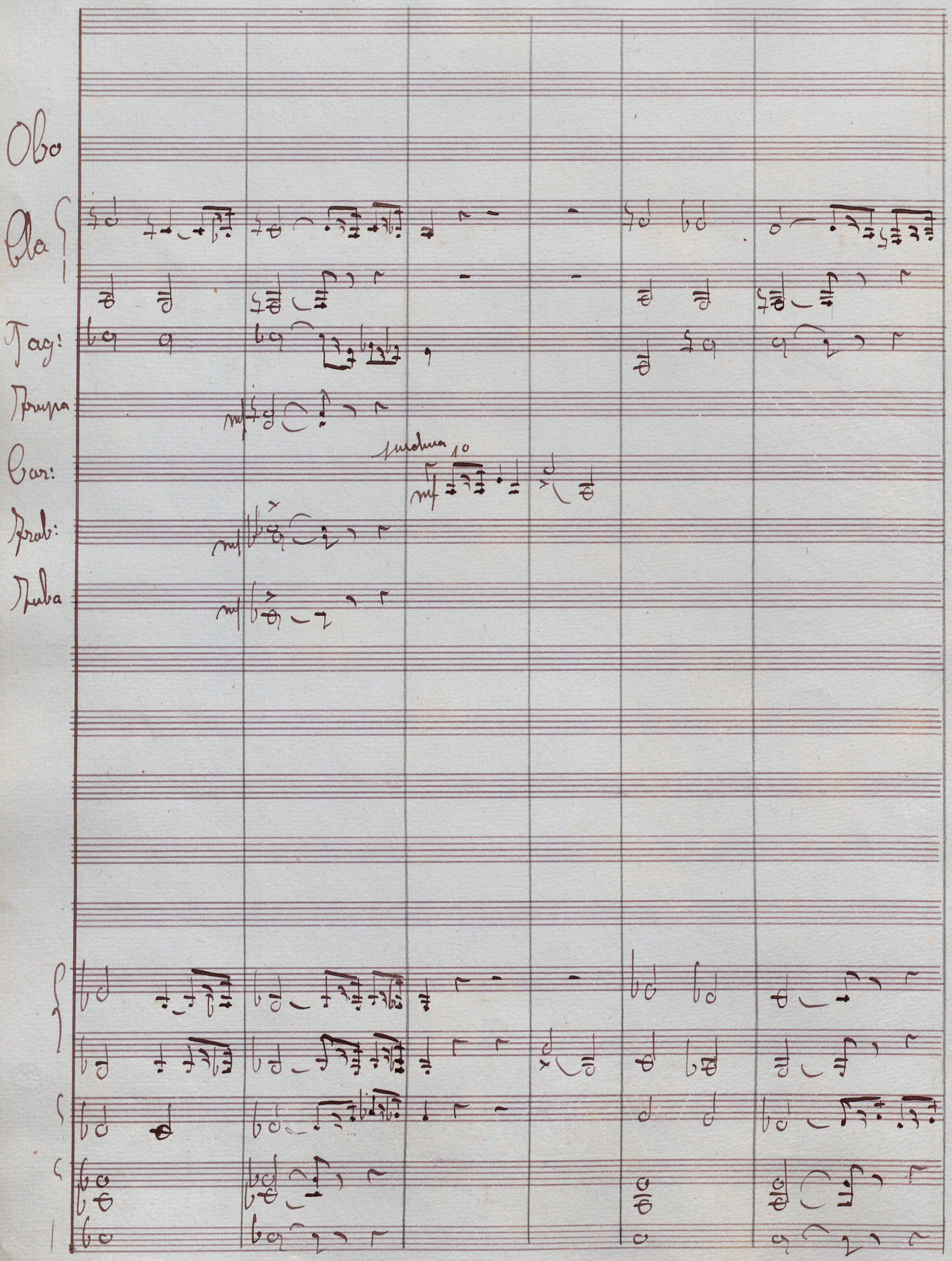
Trompe

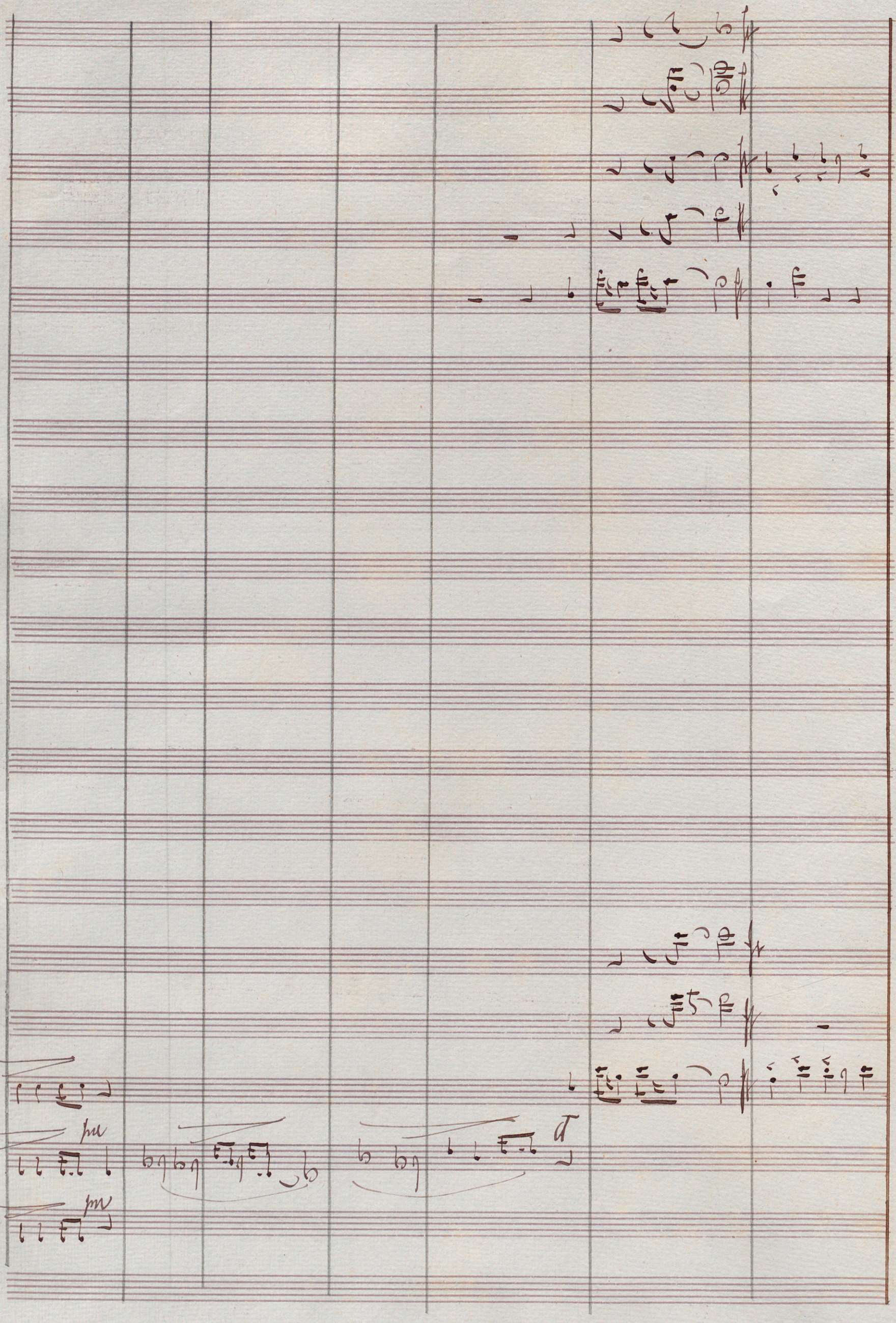
Bombo

Banda

B. solo




Oboe
Cla
Tag:
Trupa
Cor:
Trob:
Tuba
mf
mf
mf
mf
10



Flauta

Flauta

Flauta

Obo.

Cla

Cla

Fag.

Trmp.

Cor.

Trn

Tuba

Timp.

Bombo

Triangulo

Viol. I

Viol. II

Viola

Vlc.

Cnt.

Flauti

Oboe

cre:

cre:

Cla

mf

m

Tag:

cre

Trompa:

Cor:

mf

Tromb:

a 2

Tuba

Tempo

Bombo

B. Pla:

Cajo

75

Oboe:

Cla:

Tag:

Trompa

Cor:

Trob:

(pesante)

Tuba

(pesante)

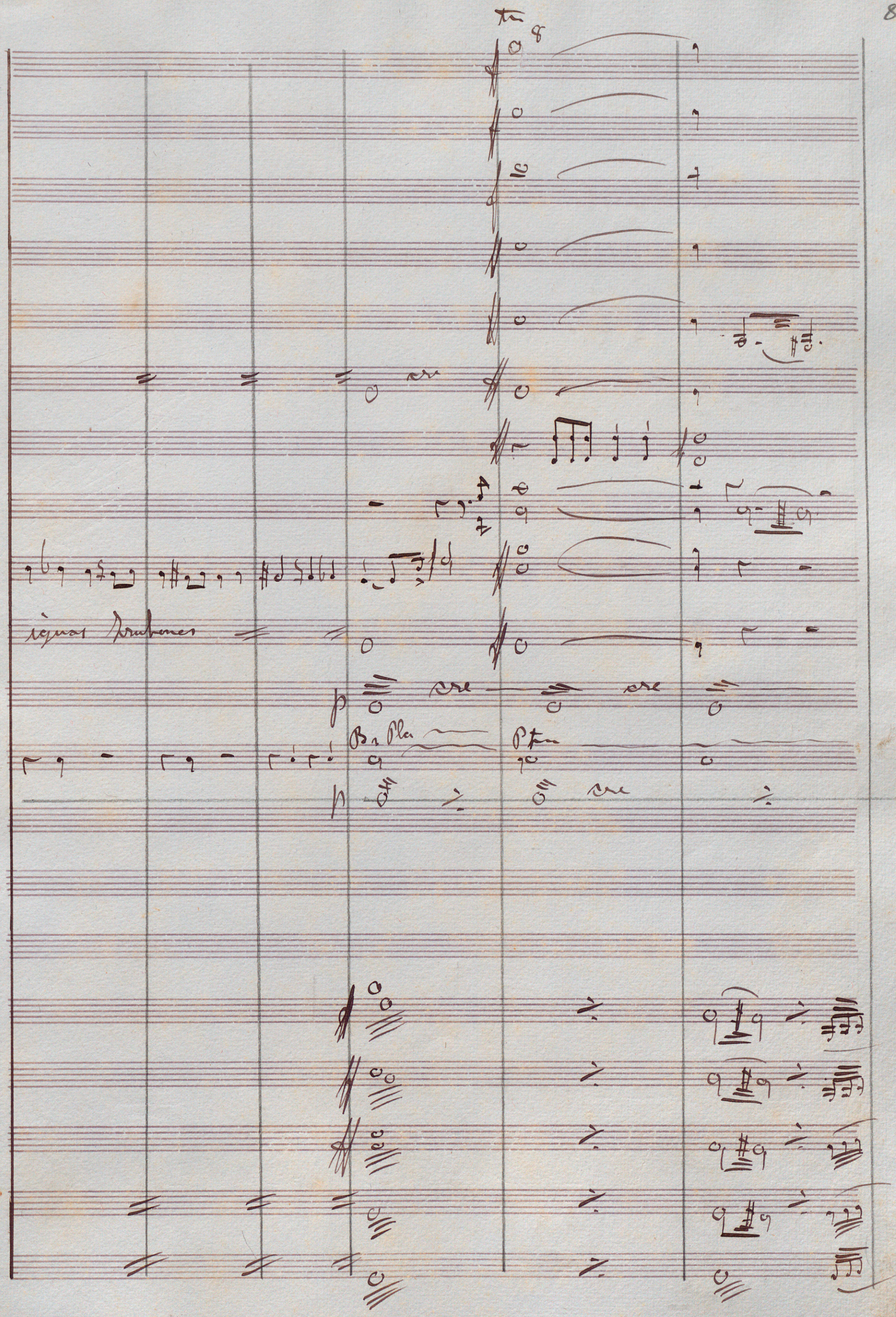
Timpani

Bomb

Caja

Vol

igual Tromb:


cre
iguas Trubones
p
cre
cre
B. Pla
Ptm
p
cre

Oboe:

Cla

Tag:

Tap:

Cor

Tro

Tuba

Tempi

Bando

P. solo

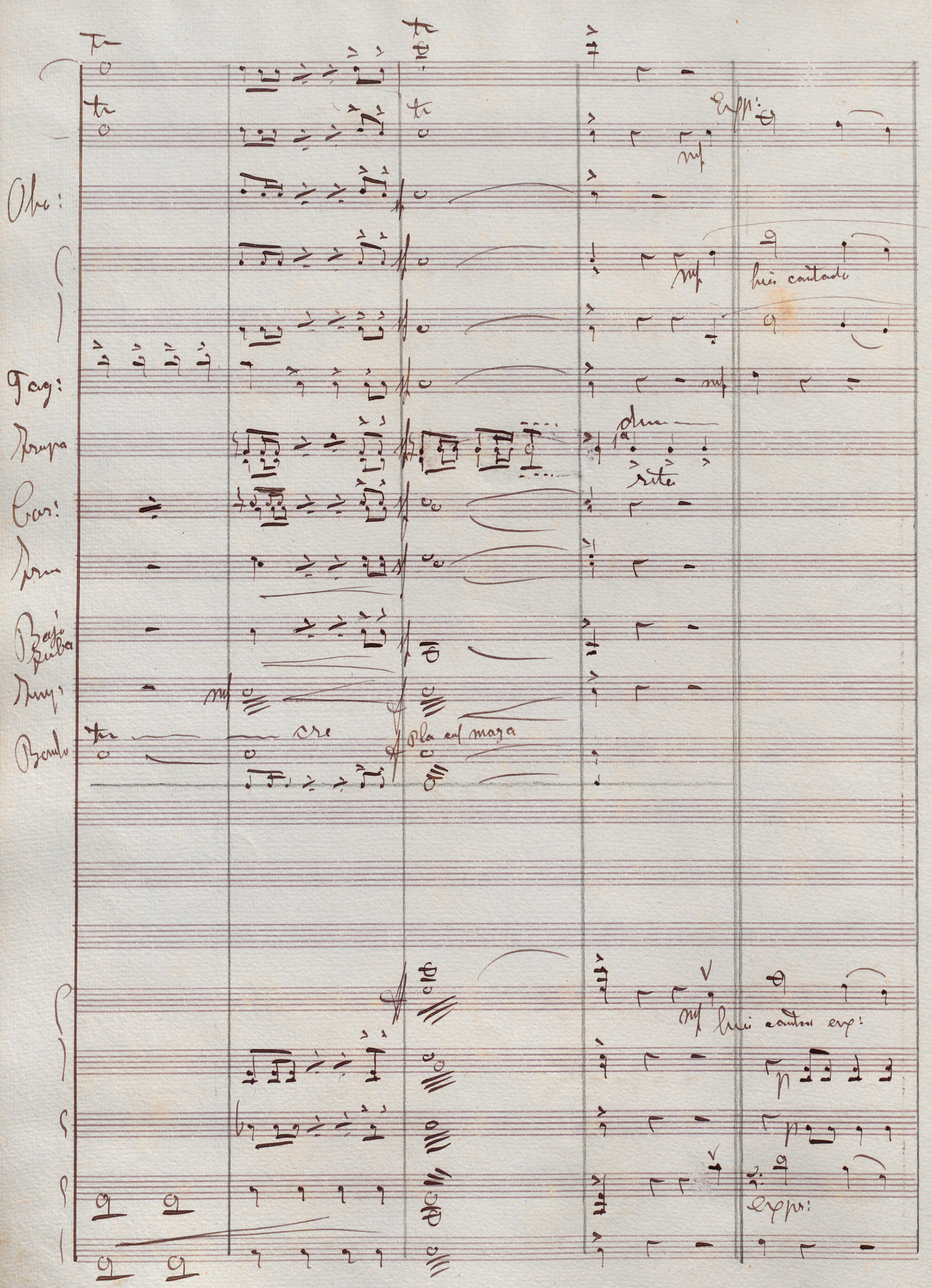
P. solo

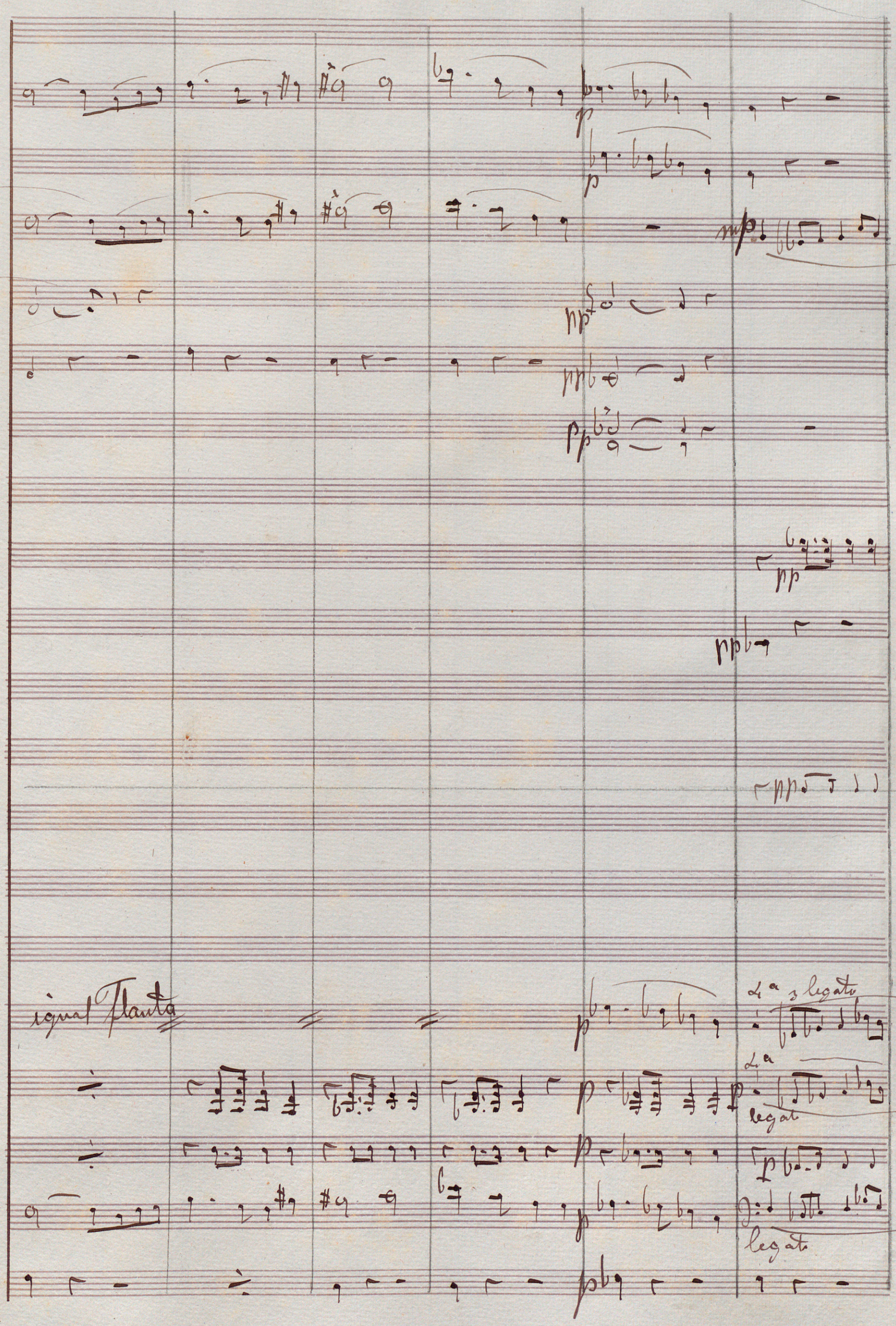
No 1

No 2

p solo

p solo


Obo:
Fag:
Trupa
Cor:
Trom
Bajo Tuba
Timp:
Bombo
Exp:
mf
bien cantado
dim
rite
cre
Pla cul maza
bien cantado exp:
p
Expr:


p
p
mp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
igual Flauta
p
p
p
p
p
p
4a 3 legato
4a
legato
legato

Fla

Oboe

Cla:

cre

Fag:

Tromp:

Cor:

Trent:

cre

Tuba

cre

Timp:

Bombo

B solo

cre

equal Vent 1°

cre

cre

cre

elegante

igual Flauta

elegante

elegante

igual Flauta

1ª

Triangulo

elegante

Flauti

Fla

Ob

Clar

Tag.

Trompa

Cor.

Trob.

Tuba

Timp.

Bombo

Caja

V. I

V. II

Viola

Vcll

Cont

tr

Bo Tab

dim

igual Flauta

cre: ——— f cre:

mf cre:

cre: ——— f cre: ———

cre:

mf cre:

p cre:

mf cre:

p mf

mf

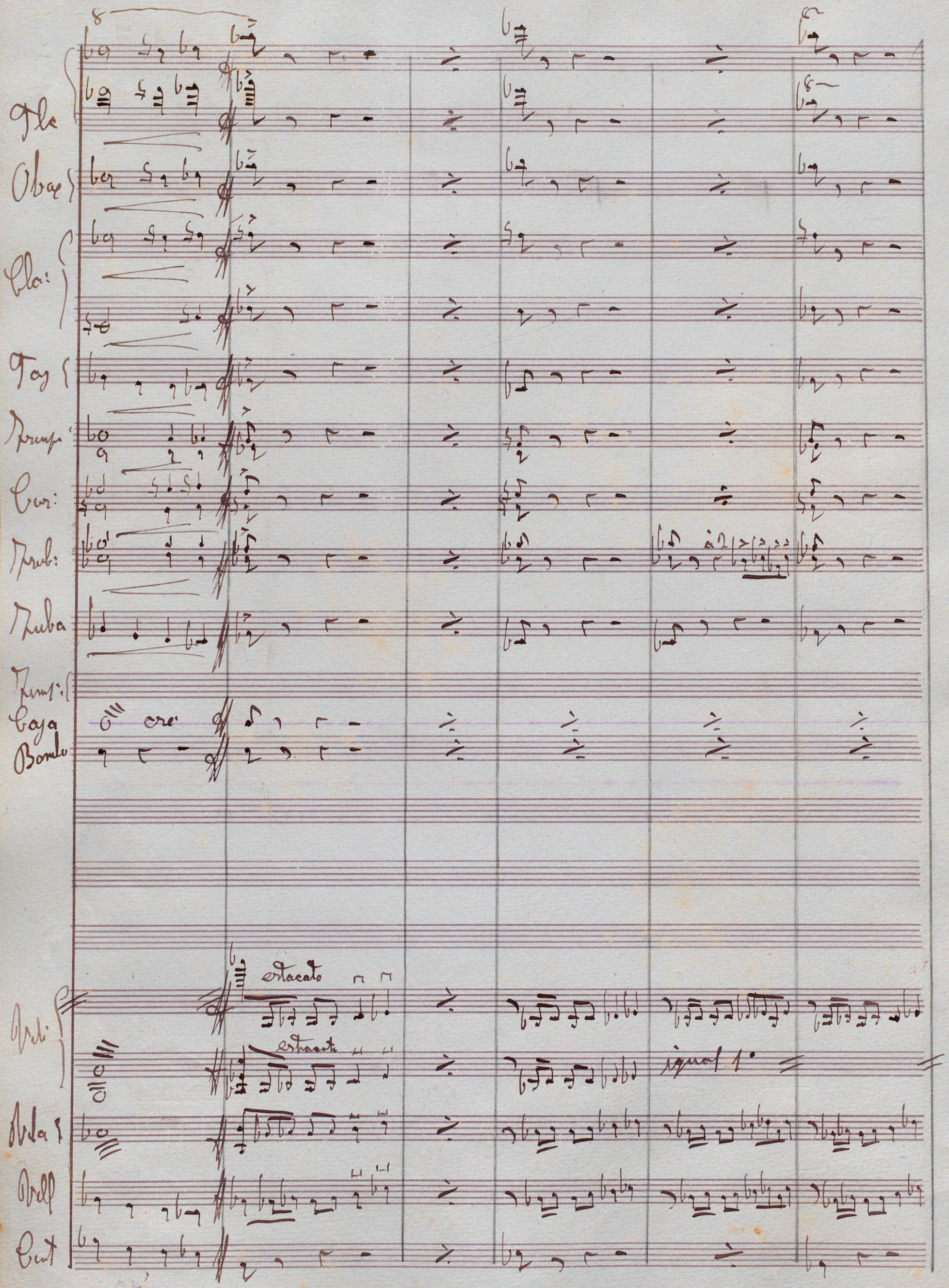
cre: mf

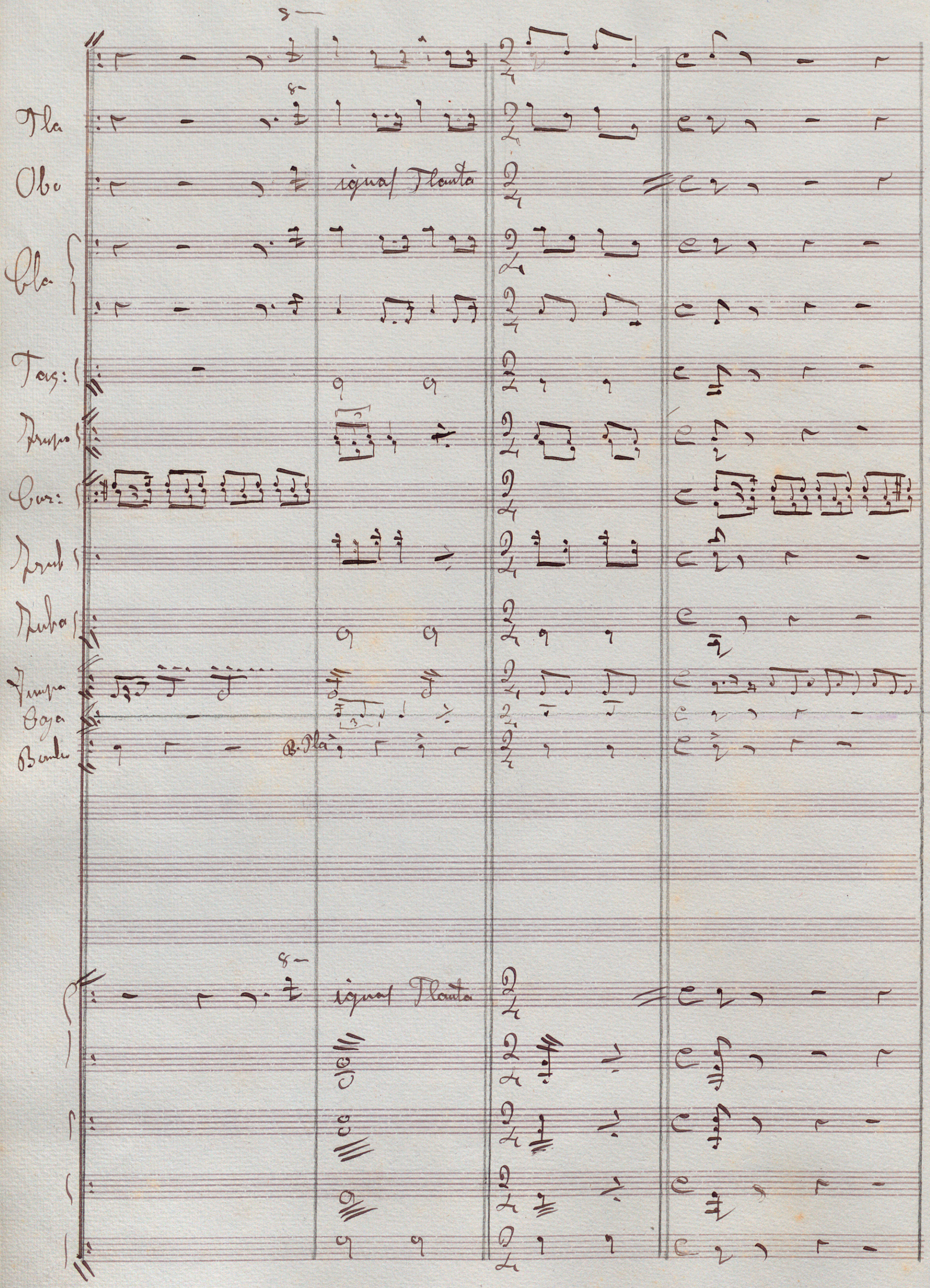
cre: ——— cre: —

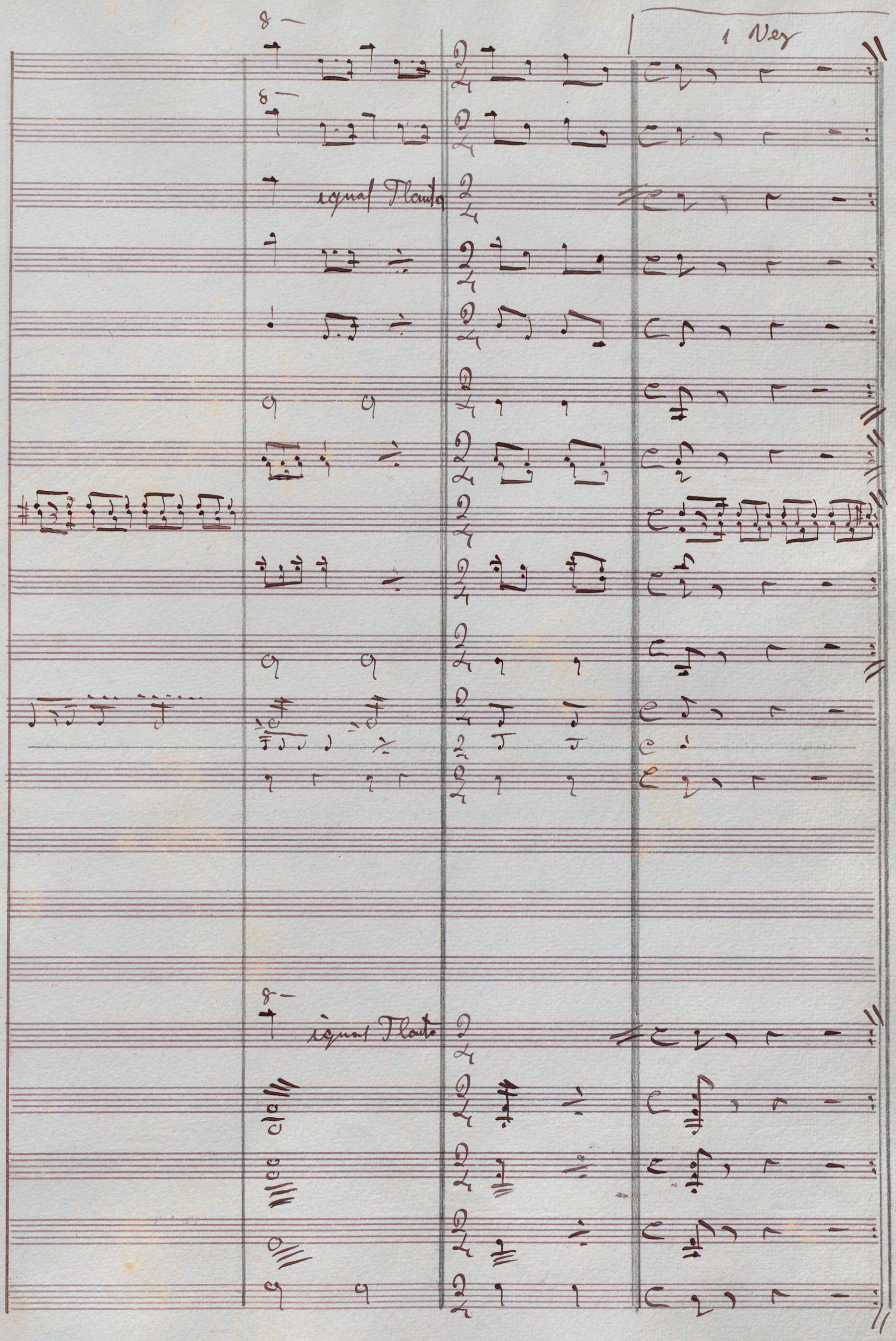
cre: ——— cre: —

cre: ——— cre —

cre: ——— cre —


Fla
Oboe
Cla:
Fag
Trompe
Cor:
Trob:
Tuba
Timp:
Caja
Bombo
cre
Vili
estacato
estacato
Vila
Vcll
Cont
à 2
igual 1°


Fla
Obo
Cla
Tag:
Trompa
Cor:
Trub
Tuba
Timpa
Caja
Bombo
B. Fla
iguas Flauta
iguas Flauta


8
8
1 Vez
8
iguas Flauta
8
iguas Flauta

T.

Obo

Cla

Cla

Cla

Tpa:

Sax

(sudmia)

Cor:

Trmb:

à 2

ben ligato

Tuba

Timp:

Bombo

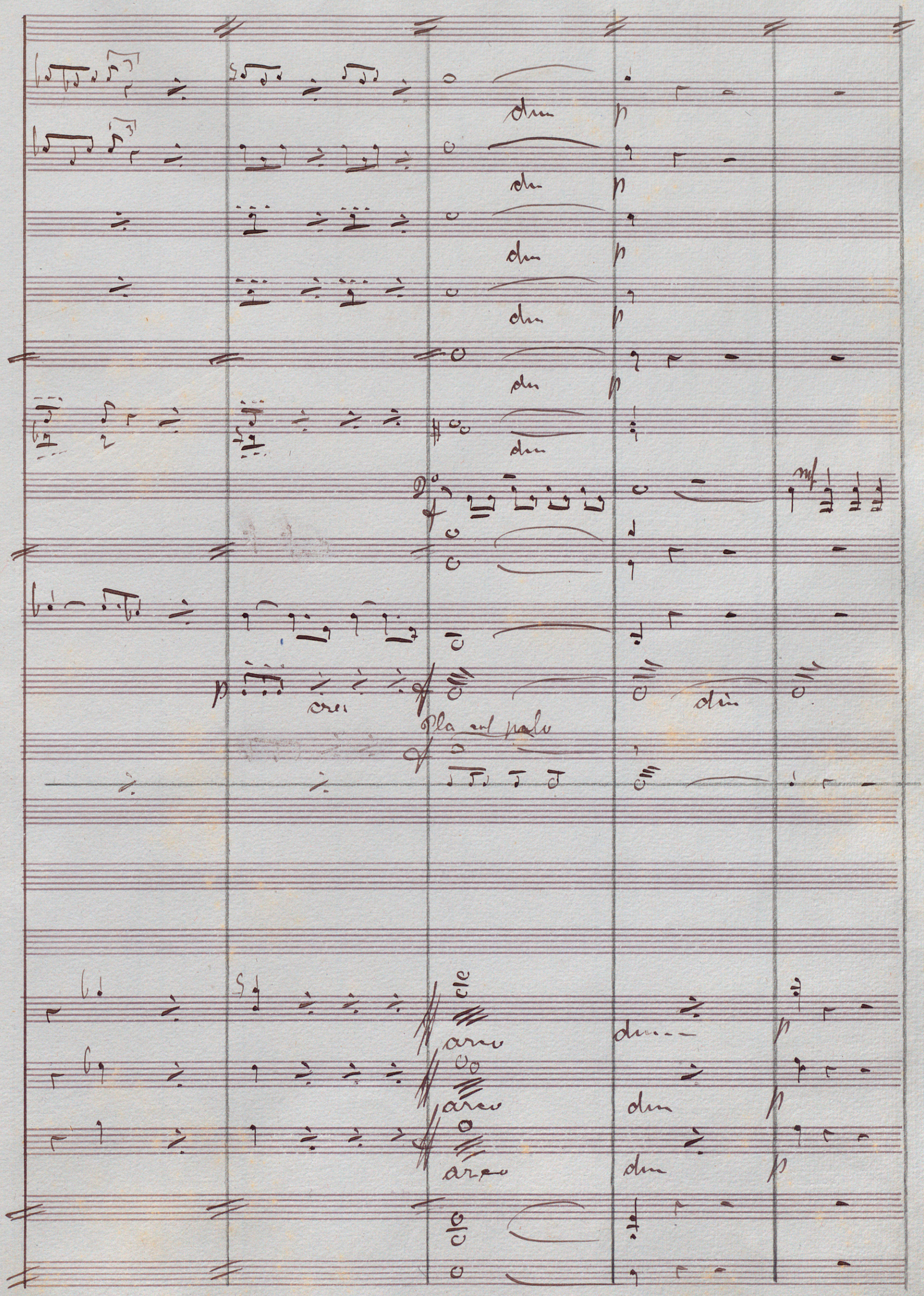
Caja

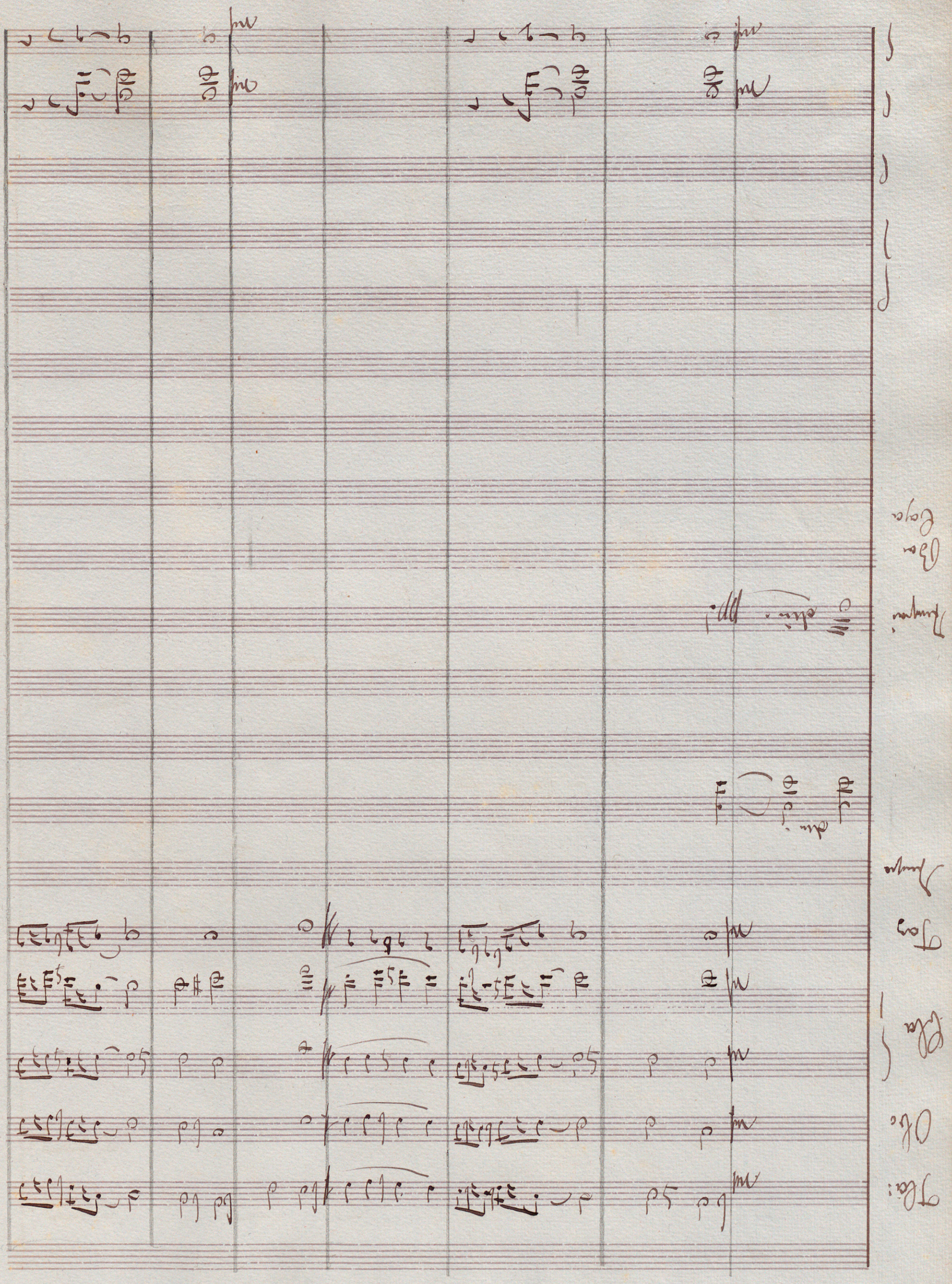
igual Flauta

igual Tuba

igual Tuba

igual Tuba


dim
p
dim
p
dim
p
dim
p
dim
p
dim
mf
p
cres
dim
Pla col palo
arco
dim
p
arco
dim
p
arco
dim
p


Tla:
Ob.
Cla
Tas
Tempo
Tempo
Da Capa

Flen

iguales Flauto

Tag:

Trap:

Car:

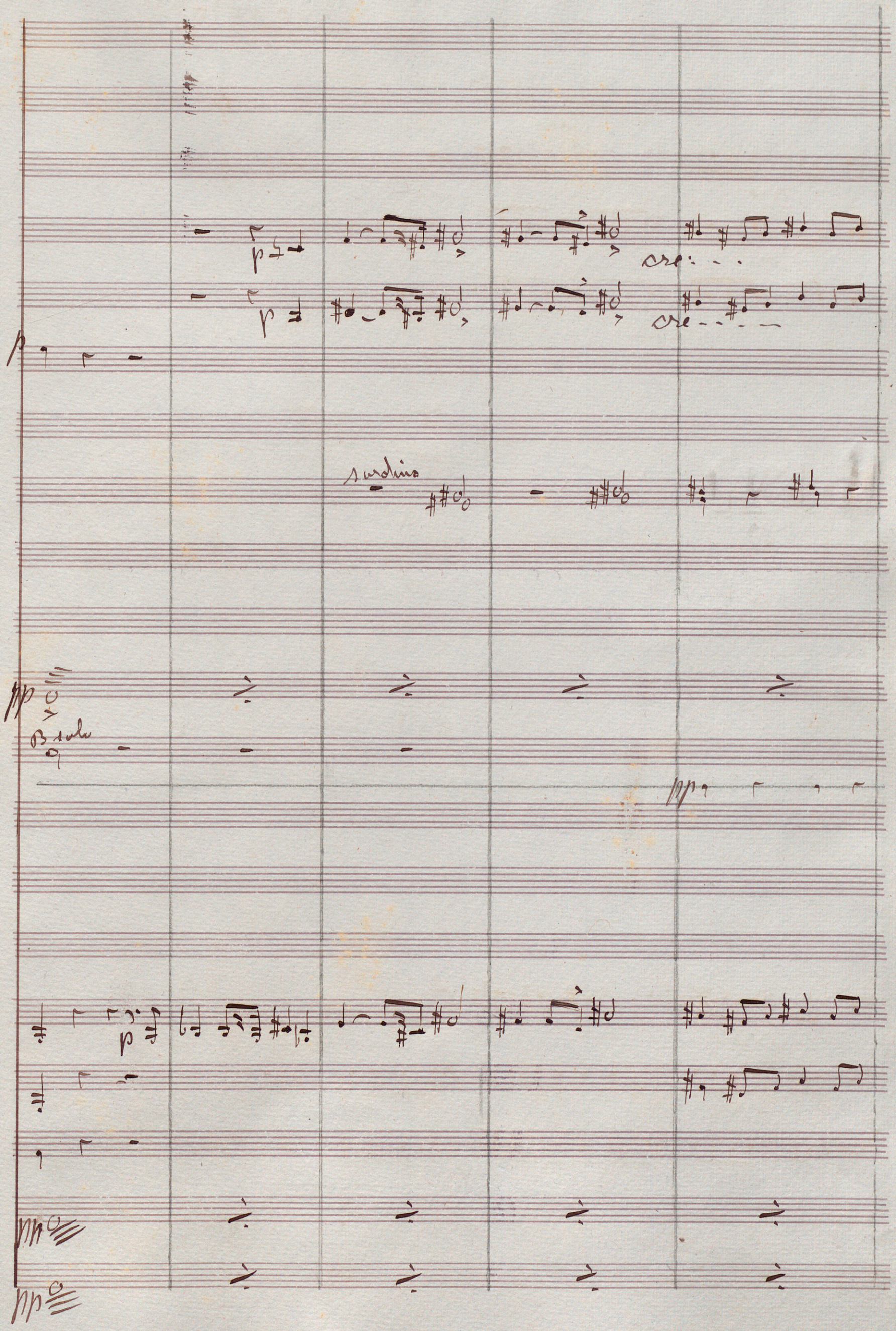
Trol:

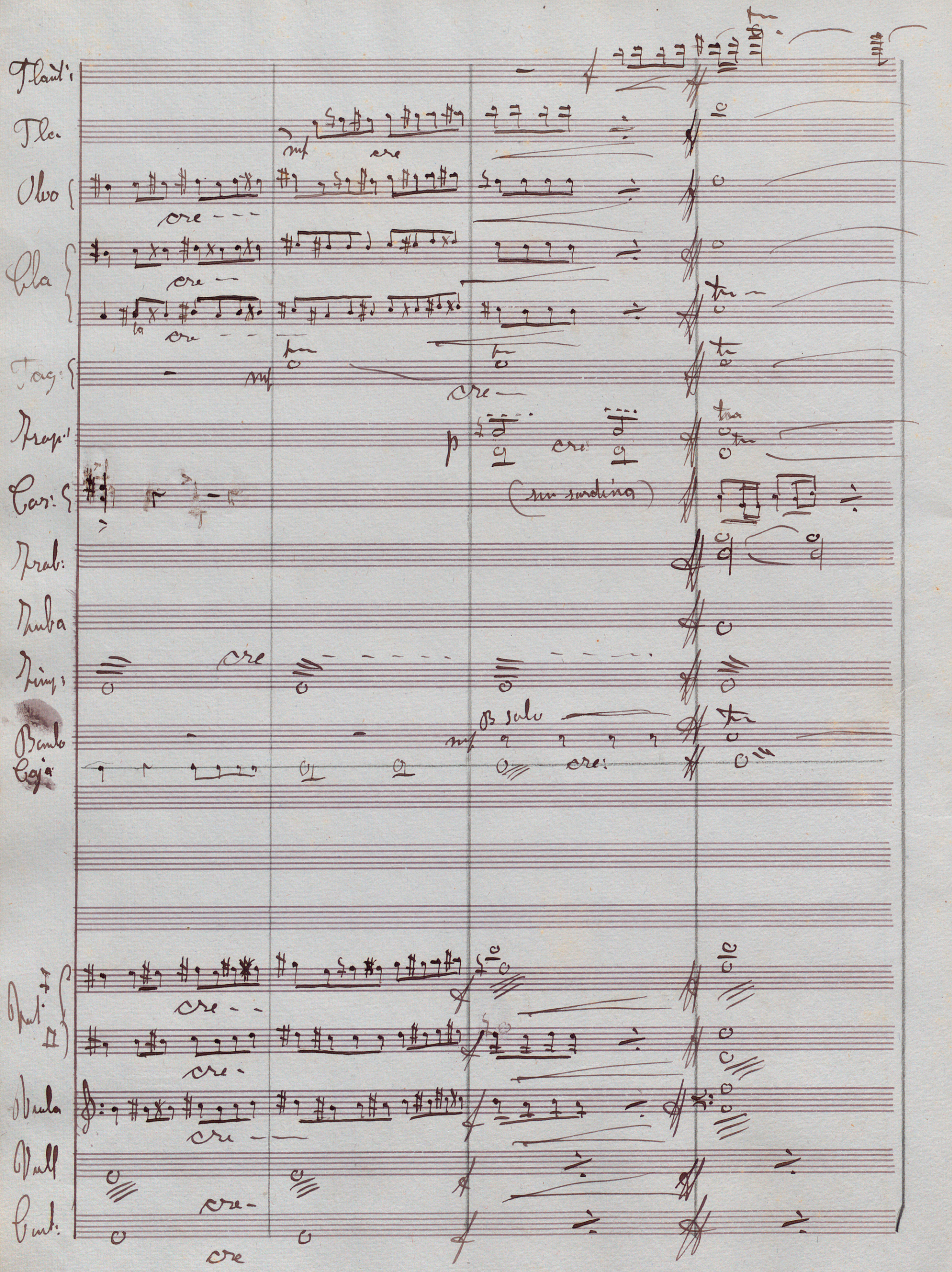
Tuba

Tempa:

Bombo

Caja


p
cre...
p
cre...
p
sordino
pp
B solo
pp
p
pp
pp

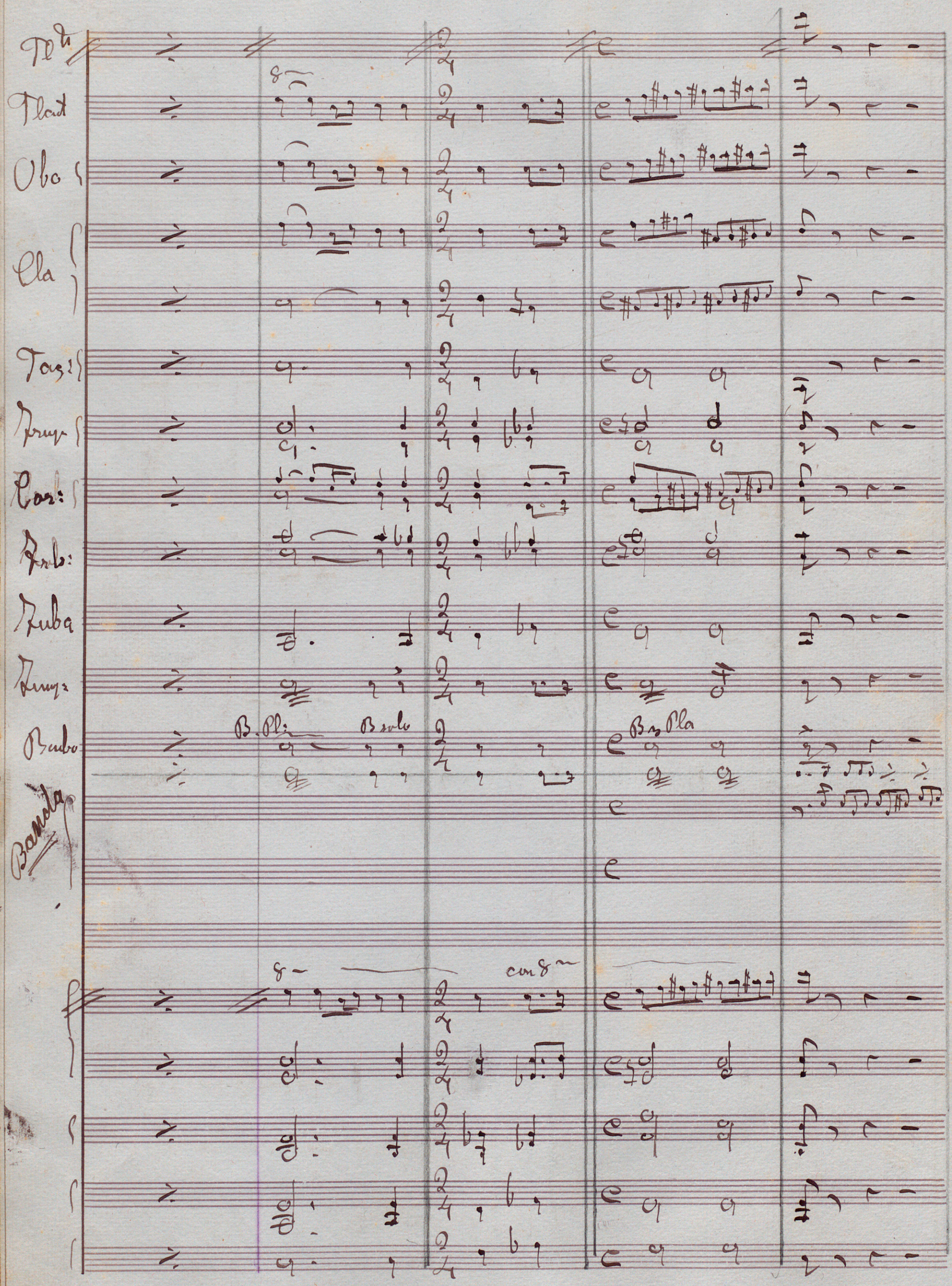

Flaut:
Fla
Oboe
Cla
Fag:
Trop:
Cor:
Trab:
Tuba
Timp:
Bombo
Caja
Viol:
Viola
Vcell
Cont:
cre
mf
p
(sin sordina)
B solo

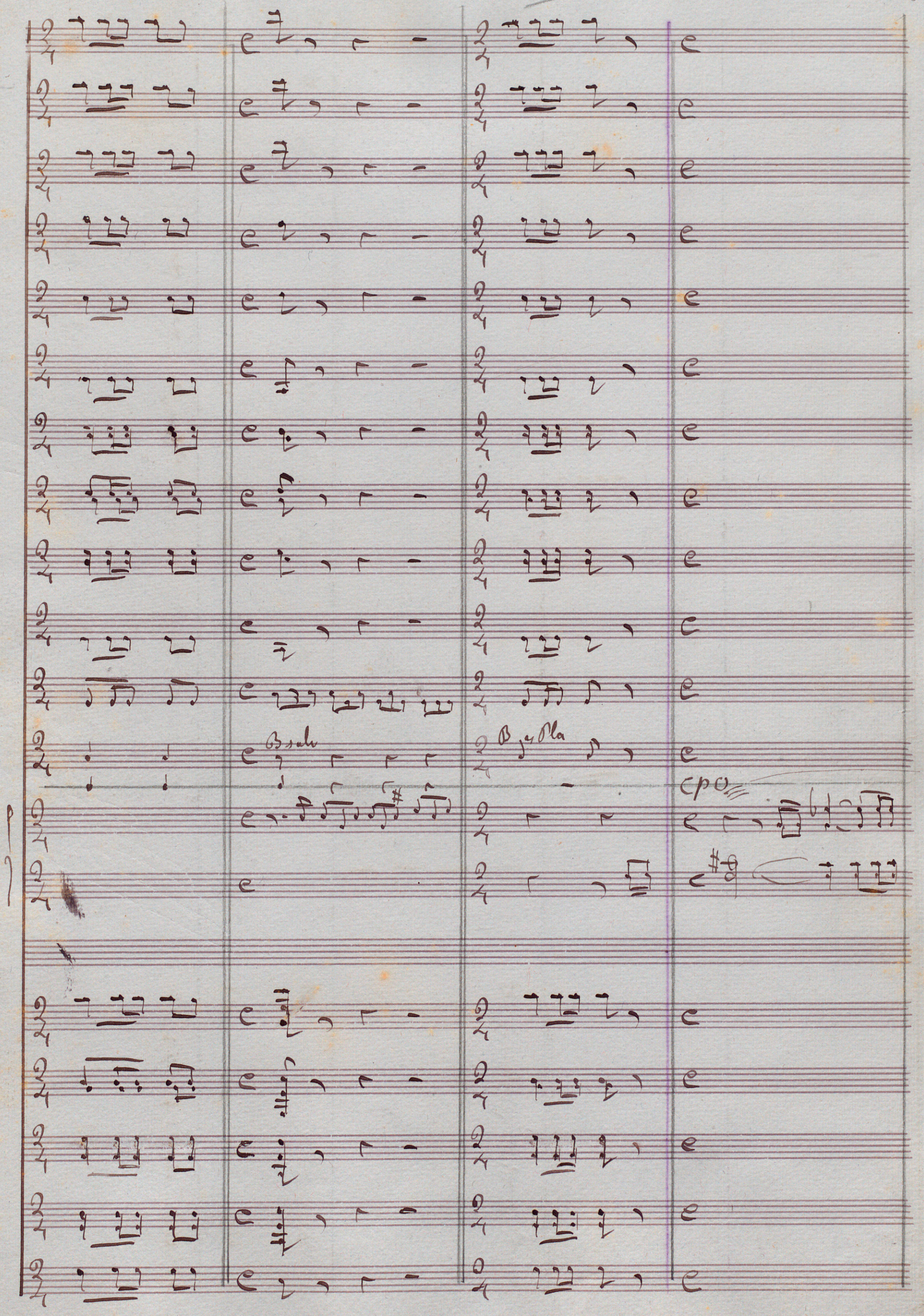
igual Flauta

B. y Pla.

B. solo

igual Flauta


Tl.
Flaut
Obo
Cla
Tas:
Trup
Cor:
Trb:
Tuba
Tromp:
Bombo
Banda
B. Pl:
B solo
B. Pla
con 8


B solo
B 1a Pla
cpo

Flauta

Flaut

Flaut

Obo

Cla

Fag

Trompa

Cor

Tro

Tuba

Timp

Bate

Caja

Bandol

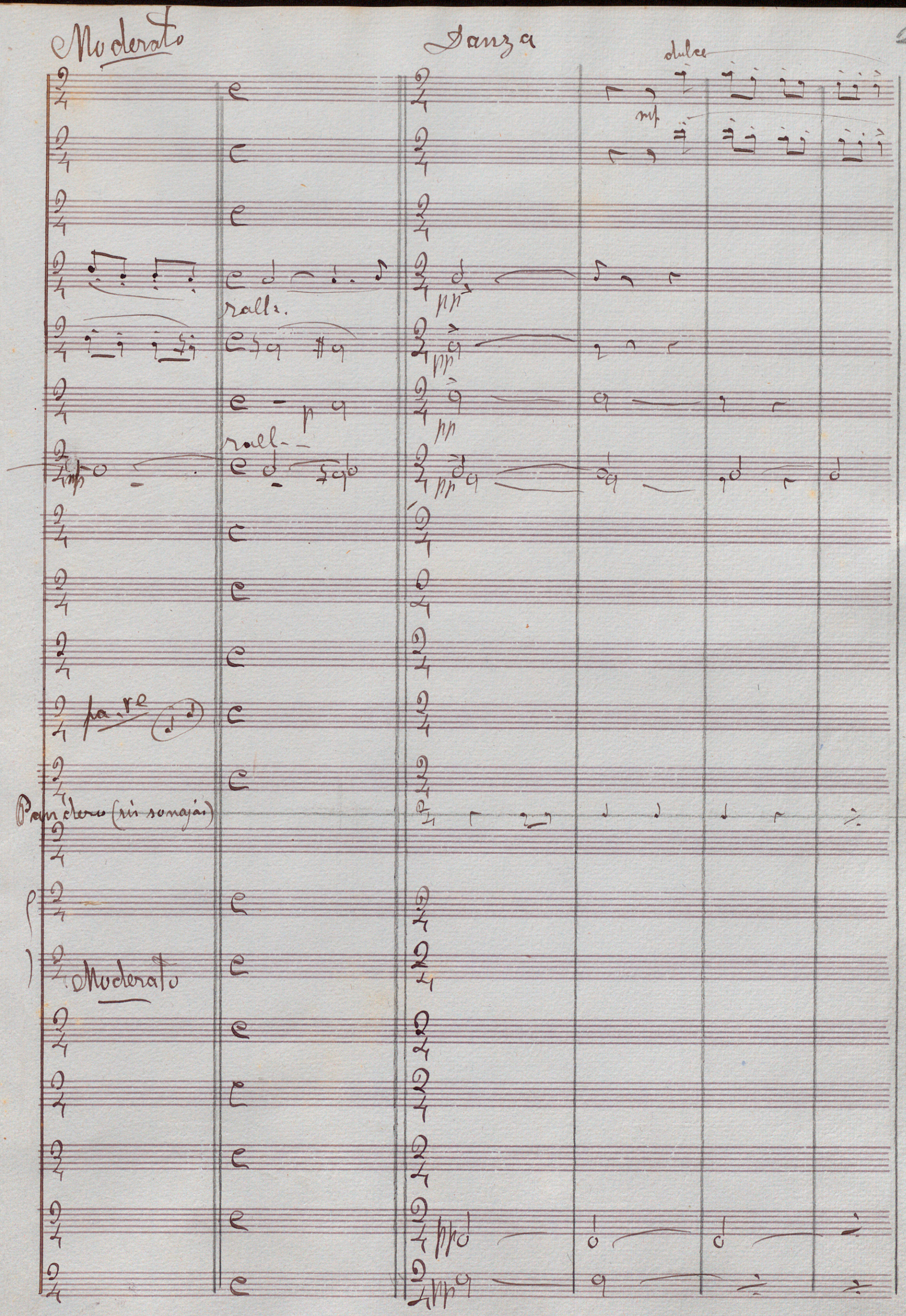
Orl

Orl

Orile

Orll

Bart


Moderato
Danza
dulce
mf
rall.
pp
p
rall.
mf
pa.re
Pandero (sin sonajas)
Moderato

Flauto

Oboe

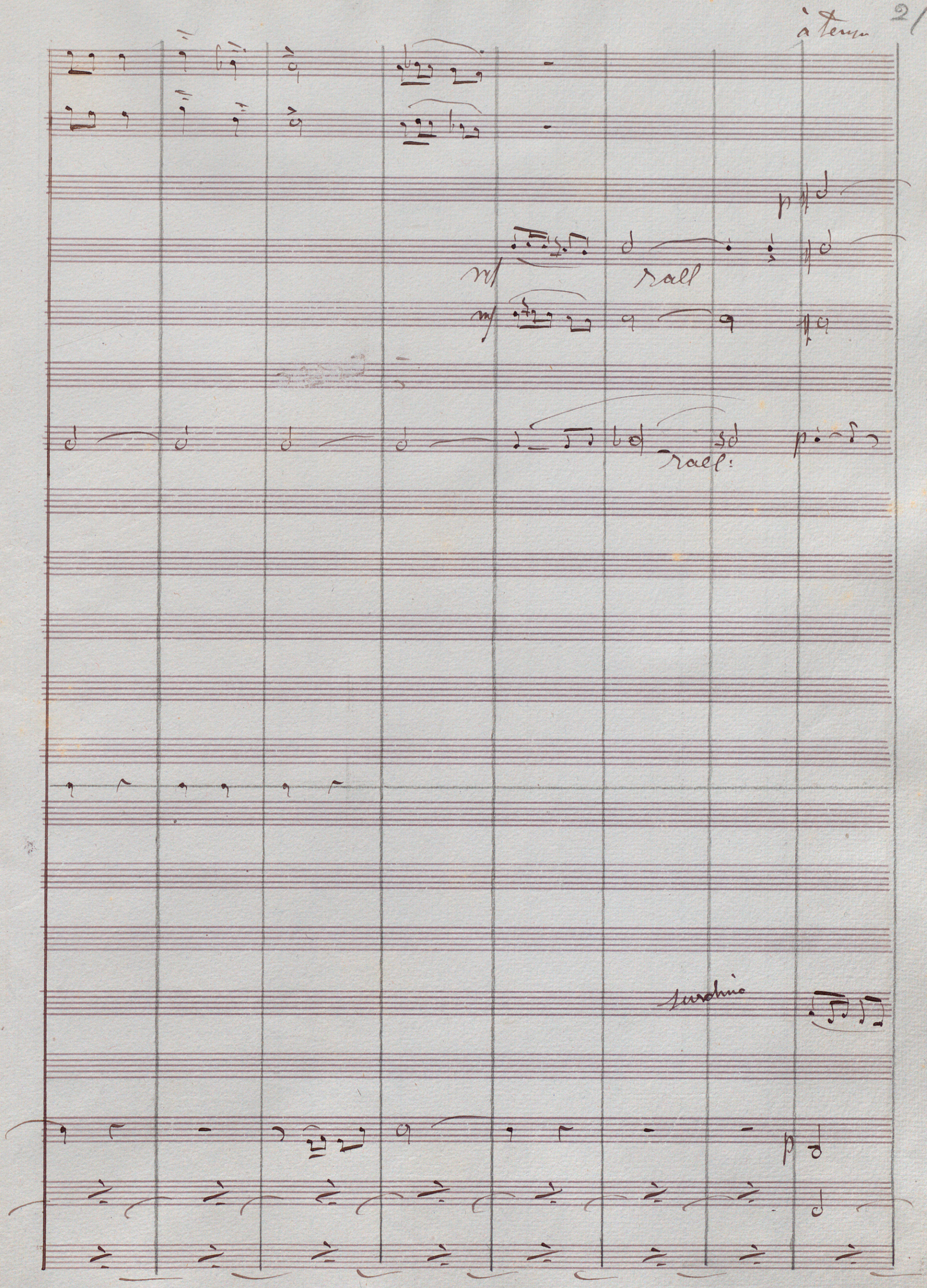
Cla

Fag.

Trompe

Pauken

sordino


à tempo
p
rall
rall:
sordino
p

F

Obc

pp

Cla

pp

pp

Tag

Trompa

(poco mas)

mf

Sordina

mf

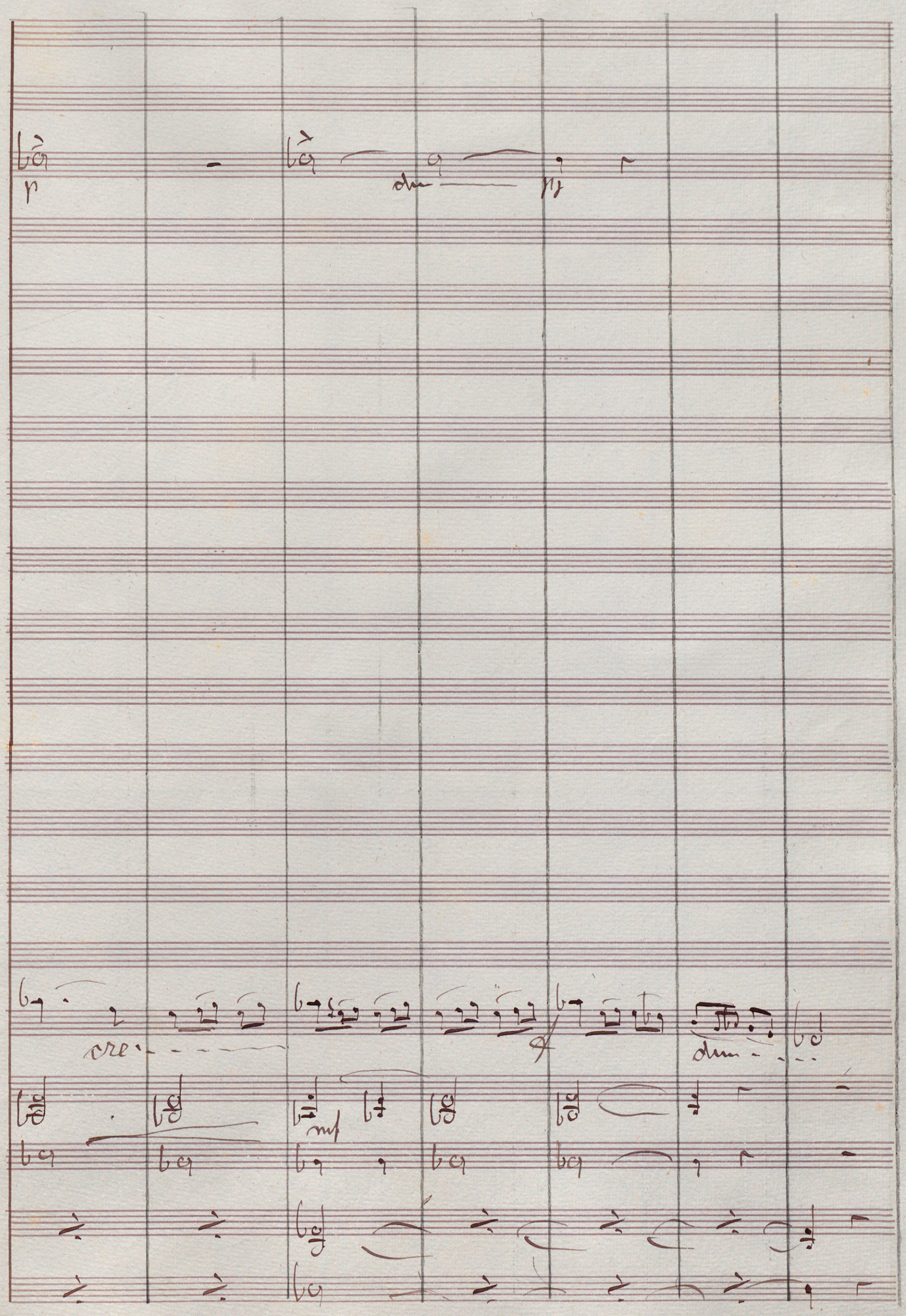
mf

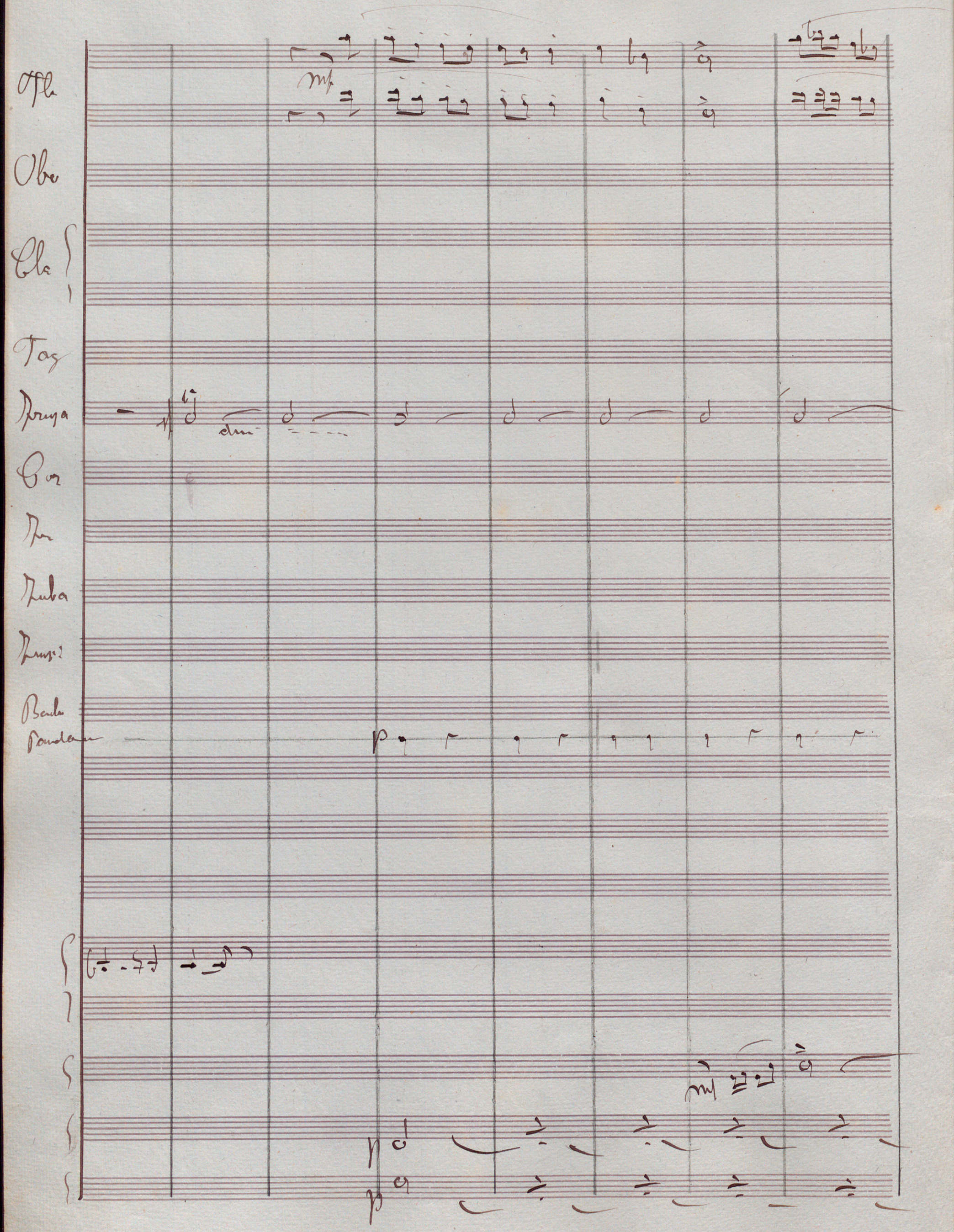
mf

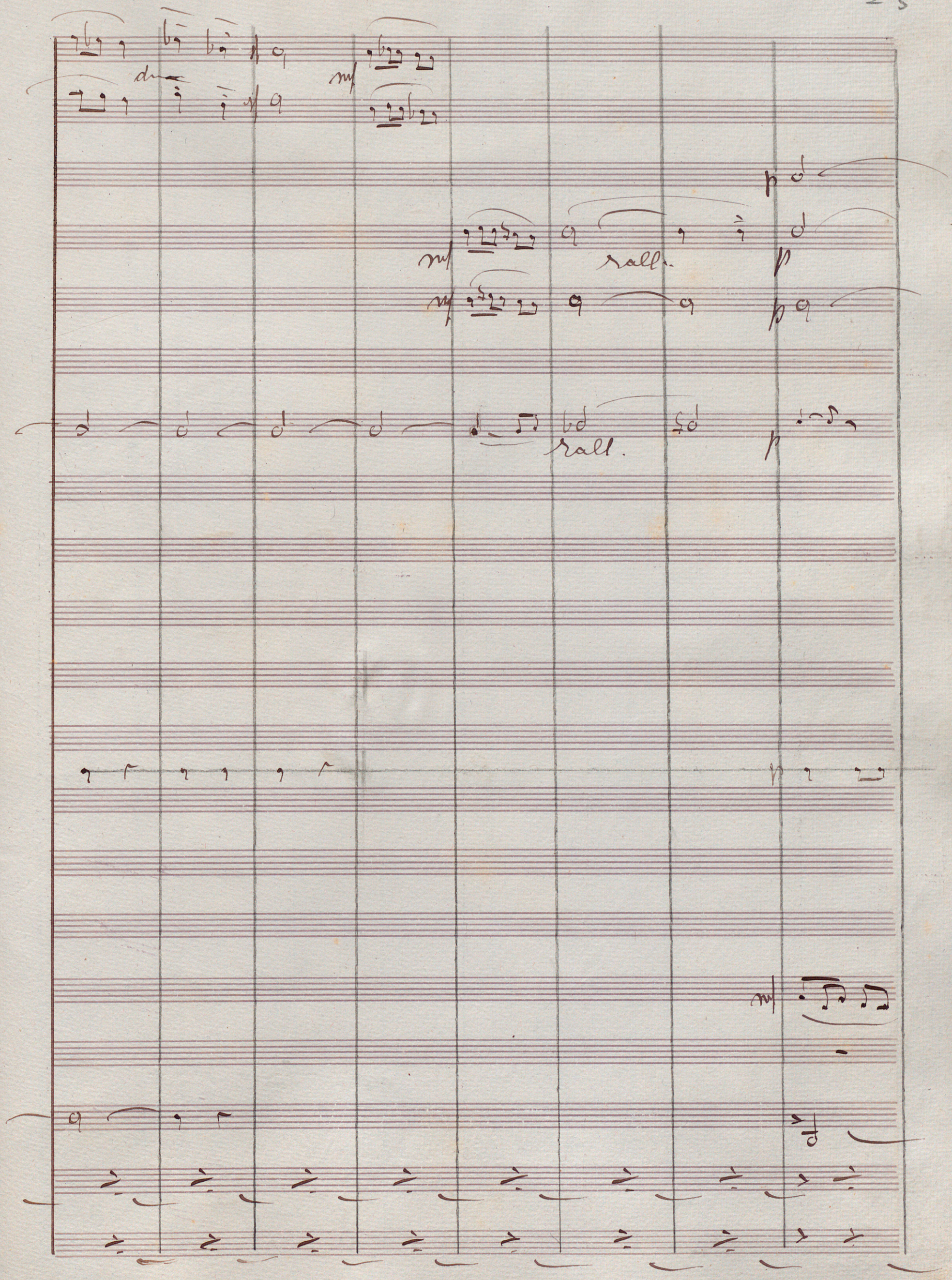
mf

mf

mf


p
dim
cre
dim
mf


Fl
Obo
Cla
Tag
Trompa
Cor
Tr
Tuba
Timp
Bella
Pandaro


dim
mf
p
rall.
rall.

Fla

Obc

Cla

Tag:

Trupa

Bar:

Trob:

Tuba

Timp:

Bardo

Pandereta

Caja

Vol I

Vol II

Viola

Vcll

Cont

pp

p

dim

à 2

cre

(sin sordina)

fuera sordina

8va

loco

sul pont.

sul pont.

sul pont.

Fla

Obo

Cla

Tag

Trop

Cor

Tru

Tuba

Timp

Bomb

Caja

Platellos col maza

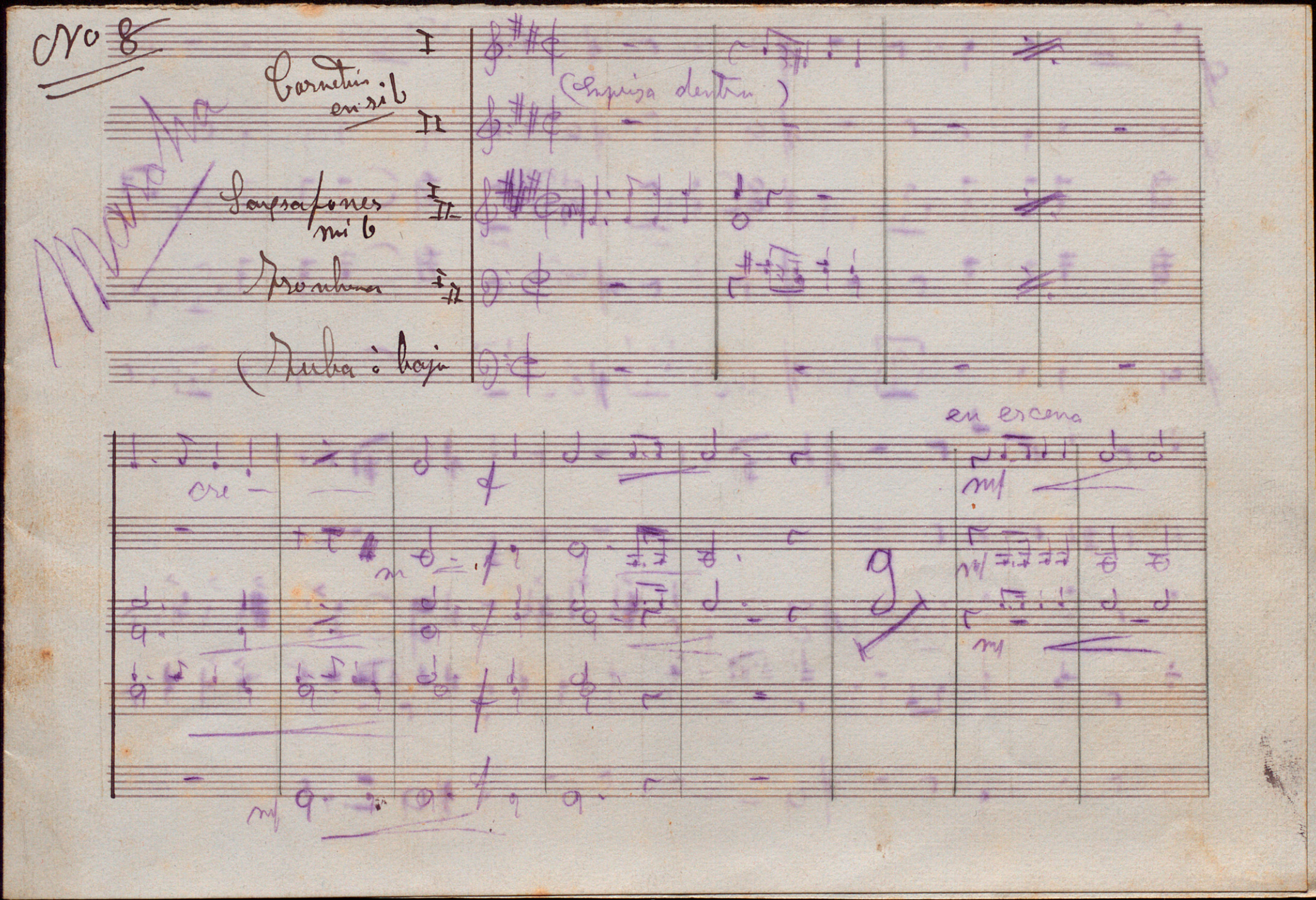
Vcl

Vcl

Vcl

Vcl

Cont



No 8

Marcha

Cornetin en si b I II

(Sorpresa dentro)

Saxsafones mi b I II

Trombona I II

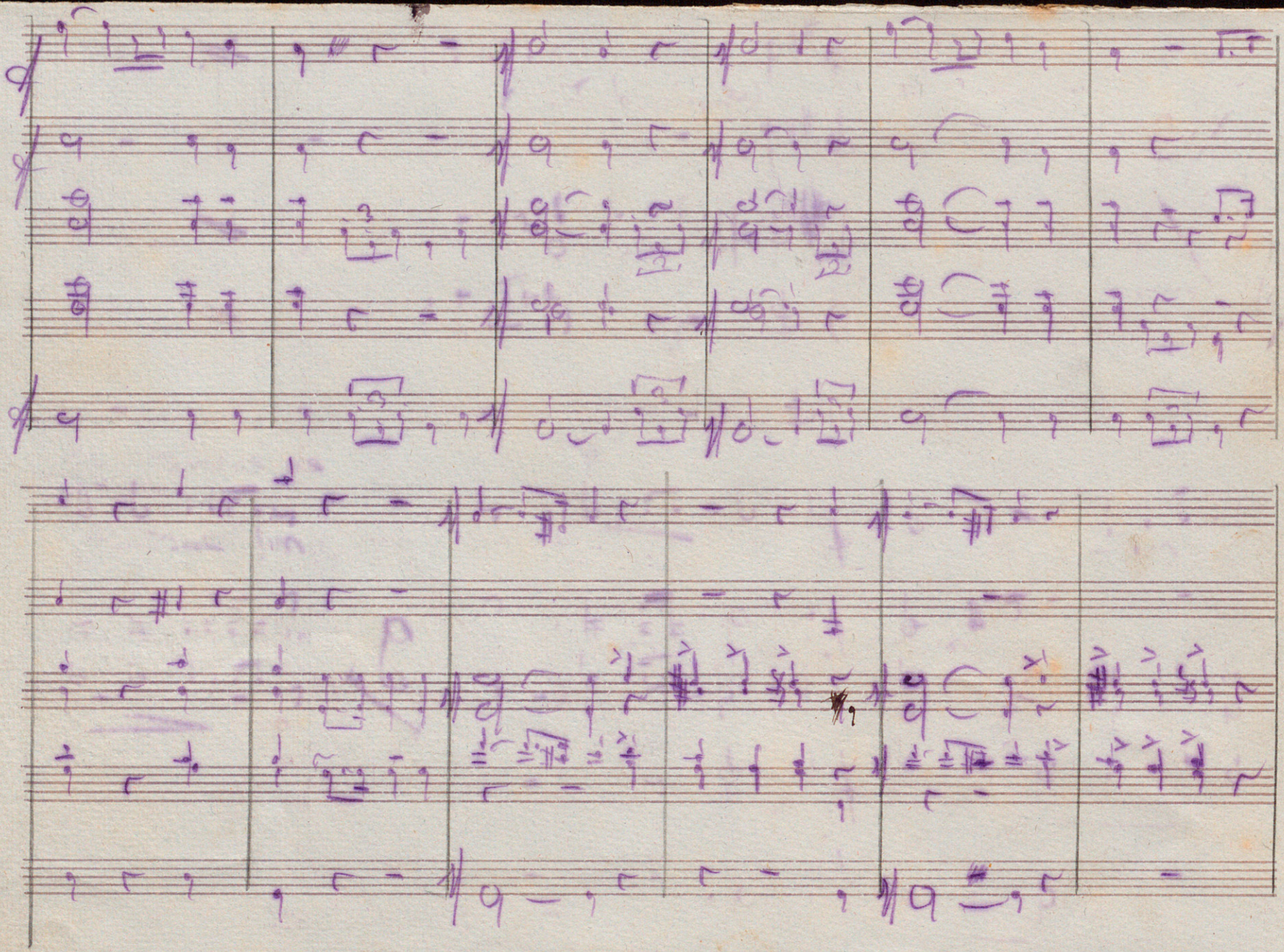
(Tuba à bajo

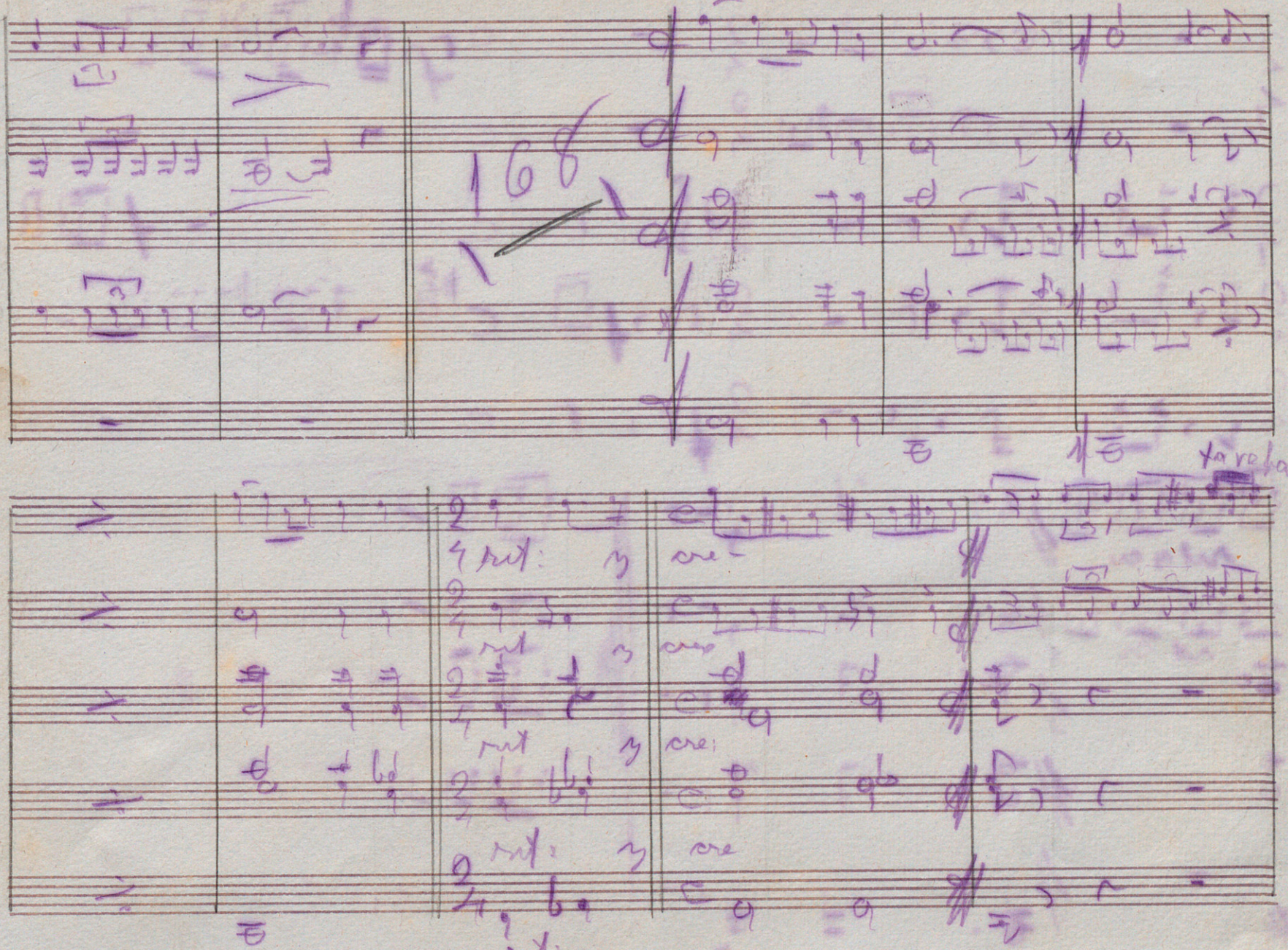
en escena

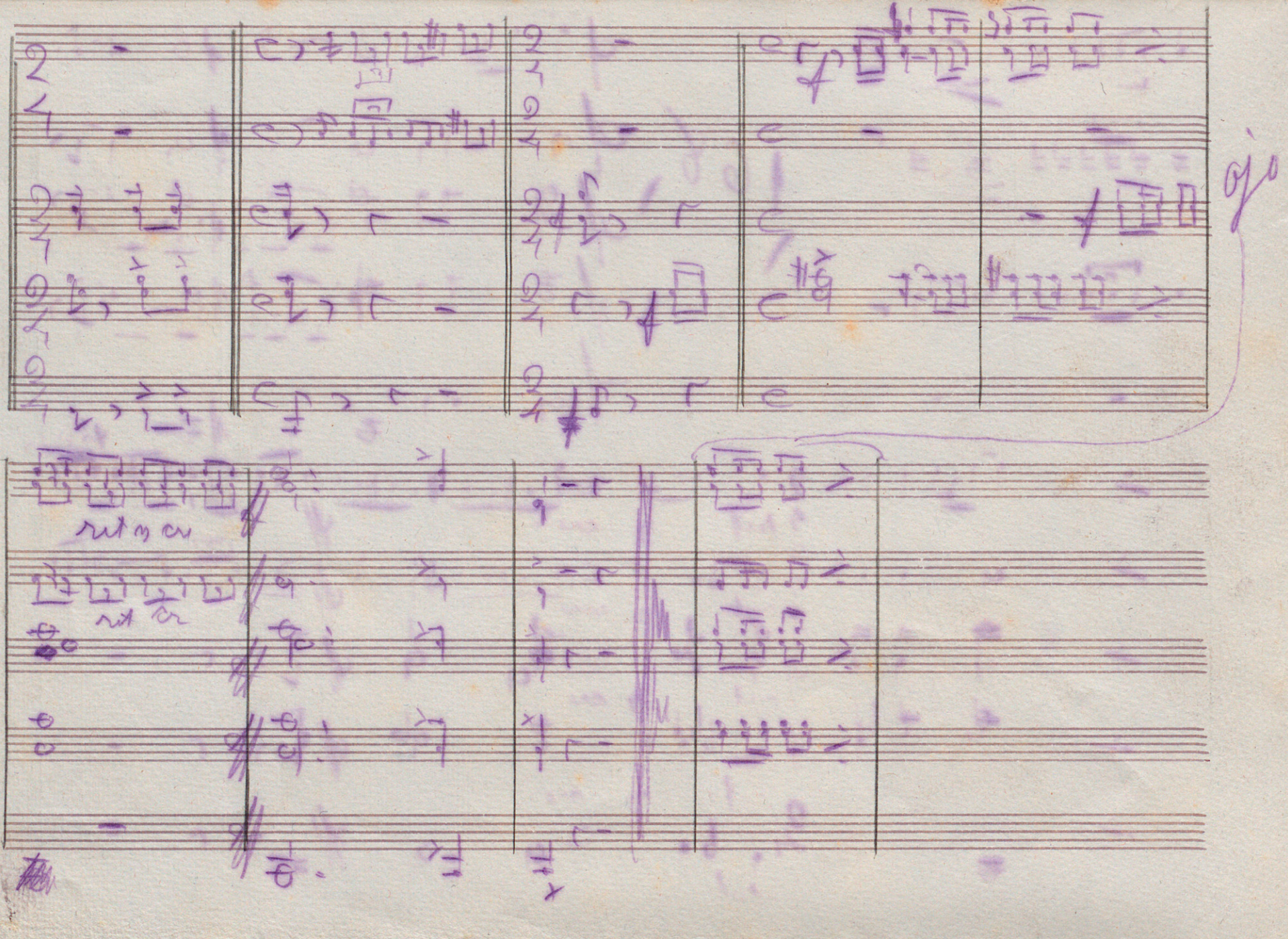
cre

mf

g



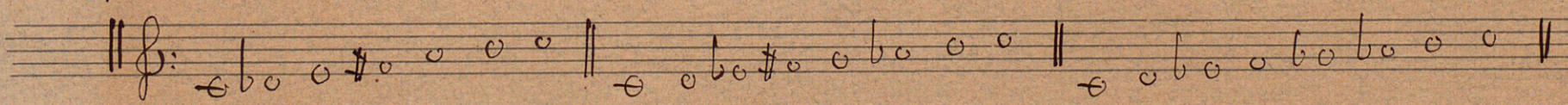

168
tarola



Tonos Modos. De un articulo Revista Mensual Musica No 3
Firmado G. Baqueiro Foster

..... Es lo mismo Tono que Modo? No es necesario desde luego obligados por el imperativo de un anhelo de tiempo nuevo determinar claramente la diferencia entre estos dos conceptos ..... Los dos conceptos, no solo indican ideas diversas, sino que hasta denotan operaciones musicales contrarias en su esencia; de ahi que se impongan la necesidad ..... que es la base de toda la teoria musical contemporánea. Procurando abarcar los conceptos del pasado en punto a modos griegos y eclesiasticos con las ideas contemporáneas en punto a escalas sugerimos las siguientes definiciones: Modo es la disposicion particular de los intervalos musicales que determinan una escala. Tono es la interpretacion de un modo, supeditada a una de las sonidas de un sistema musical. Asi habra tantos modos, cuantas sean las disposiciones particulares que puedan darse a los intervalos musicales de una octava ..... no solamente abarca los Modos griegos, los eclesiasticos, el Mayor y el menor y las diversas gamas de todos los pueblos, sino que también toda la organizacion (escalas, gamas, modos) que el capricho o el genio de un artista pueda imaginar, por muy espetica que se les supongan. Lo esencial para que exista un modo, aunque sea en nuestra imaginacion, es definir y precisar, sin equivocacion posible los intervalos musicales que caracterizan sus "grados". La figura 1 muestra algunos ejemplos

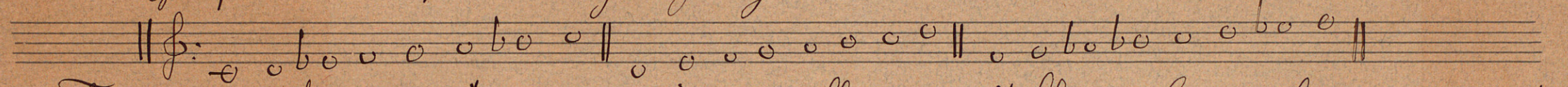
Ejemplo No 1



La definicion que proponemos del Tono, supone la existencia de Modo y solamente precisa la altura musical a que debe colocarse su primer grado, esto es, su "Tonica" Claro esta hay tantos Tonos de un mismo modo, cuantas sean las sonidas que contenga una 8ª no importa cual sea el sistema musical que se use. Asi, en nuestro sistema de 12 sonidas temperadas (confundiendo #dos y 6 les) habra 12 tonos para cada modo; en nuestro sistema matematico, de sustenidas y bdes (instrumentos de arco por ejemplo) habrá 21; en el sistema ~~diatonico~~ de

~~Diesisei~~ dieciseisavas de tono, habra 96; en el sistema de dozavas de tono habra 72; y así sucesivamente. La figura 2º muestra por ejemplo el Modo Frigio en un tono de DÓ de Re y de FA

Ejemplo Nº 2 Modo Frigio griego en tono de Do, de Re y de Fa



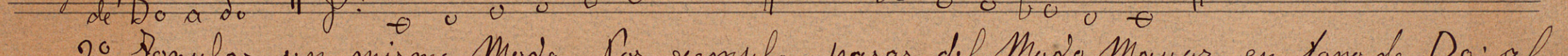
Fijus pues, estos conceptos su ejercicio nos lleva a establecer los verbos que connoten sus respectivas acciones: así, diremos que: Modular es cambiar de modo y Tonular es cambiar de tono un mismo Modo.

Tres sons las posibilidades musicales que entrañan las acciones de tonular y modular

1ª Modular, conservando el mismo tono. Por ejemplo, pasar del Modo Mayor en tono de Do al modo menor, en tono de Do, como en el ejemplo 3º

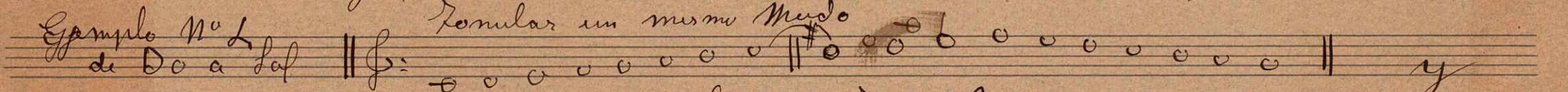
Modular conservando el mismo tono

Ejemplo Nº 3 de Do a do



2º Tonular un mismo Modo. Por ejemplo, pasar del Modo Mayor, en tono de Do, al mismo Modo Mayor, en tono de Sol como puede verse en el ejemplo 4º

Ejemplo Nº 4 de Do a Sol

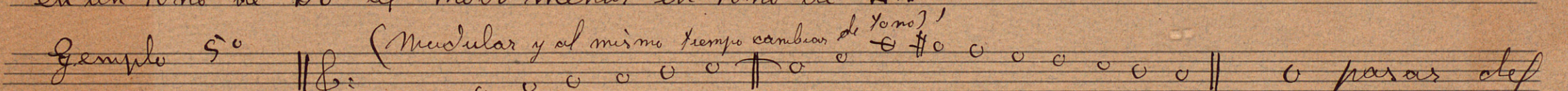


Tonular un mismo Modo

y

3º Modular y al mismo tiempo cambiar de Tono. Por ejemplo, pasar del Modo mayor en un tono de Do al Modo menor en tono de LA;

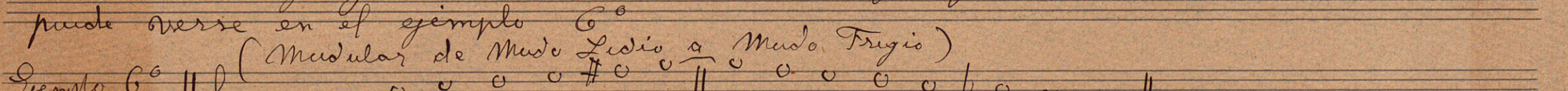
Ejemplo 5º



(Modular y al mismo tiempo cambiar de tono)

o pasar del Modo Lidio griego en tono de Do al modo Frigio griego en tono de Sol, como puede verse en el ejemplo 6º

Ejemplo 6º



(Modular de Modo Lidio a Modo Frigio)

La accion de modular pertenecio, en esencia, al pasado de nuestra cultura; fue tipicamente griego; caracterizo toda una epoca musical; ---- consignan en todas las obras de Platon ---- las hereda la Iglesia cristiana. En cambio, la accion de Tonular es patrimonio exclusivo de la cultura moderna. Se impuso y nacio cuando los teoricos especiales del siglo XV crearon y realizaron el temperamento musical. Divagante i debil de su primitivo rigorismo ---- apagado sobre sus unicos modos el Mayor y menor ----

Capitulo I. ~~La libertad en la teoria antigua~~ Introduccion al estudio de la Harmonia Moderna

Todos los compositores ~~ha~~ de diferentes épocas ha sido su contrariedad las reglas estatuidas desde los tiempos de Mozart etc et i anteriormente - - -

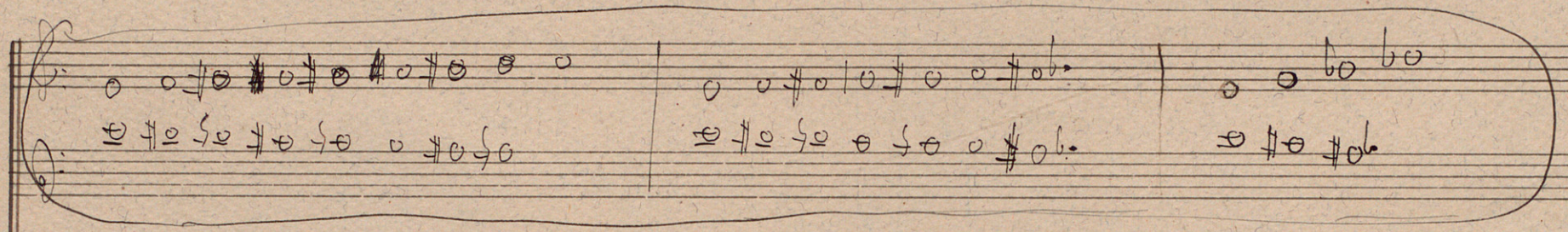
Los casos de la practica moderna actual que presentan mayor divergencias con la antigua son cuatro: a) Los sistemas de formación de acordes, distintos del de superposición de terceras desiguales (v cap: VIII) b) la escala de doce notas como base de la harmonia y melodía, escala que no debe confundirse con la escala cromatica (v cap: IV) c) la escala tonal con sus grados iguales (v cap: V) d) La solicitación al auditor de una compresion musical cada vez mas amplia, a causa de la alteración y adjuncion de notas en los acordes (cap: VII) y por la practica cada vez mas usada de la elision de todas las transiciones y acordes innecesarios (Cap: IX) - - - Los dos temas de los musicos progresistas parecen ser; «El espiritu antes que la letra», y «los principios generales antes que las leyes secundarias fundadas en ellas» El estilo i la perfeccion no son mas que como la vaina que guarda la espada y a veces es de necesidad llevar desnuda las armas

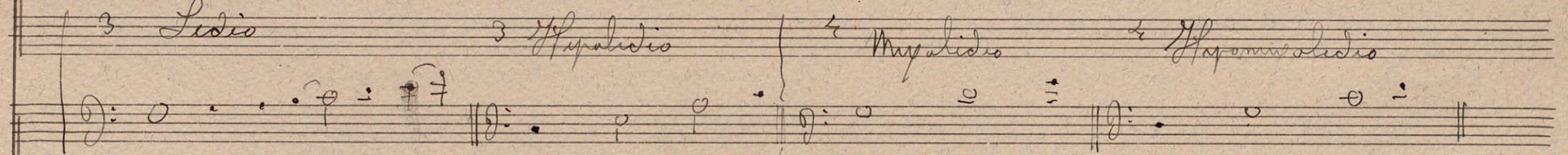
La practica moderna, como ha de verse, tiene sus raices enterradas en el fecundo suelo de los viejos sistemas, del modo mismo que la lengua inglesa, por ejemplo, tiene la suya en el latin, Una regla de etiqueta en tiempos de la reina Victoria prohibia citar el latin sin (comentarlo y traducirlo para las señoras*; {Se vera asi la musica diatonica en necesidad de semejante explicacion y apologia} - -

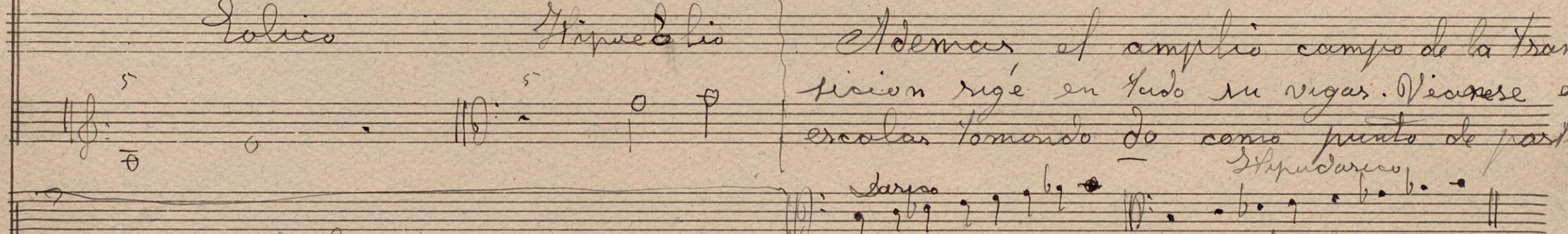
Capitulo II La libertad en la teoria antigua

Un acorde cromatico disonante puede ser colocado sobre cualquier nota de la escala, con tal que a) sea seguido de un modo conveniente para no poder producir un trastorno radical en el centro tonal; o bien b) que efectue la modulacion

~~destacada~~ derivada con una progresión natural de las partes. — La prohibición emitida de la presencia de la fundamental en las inversiones del acorde de novena estropea a veces la buena marcha de las partes en la escritura, al paso que suba si la música diatónica, alguno de sus mas poderosos efectos. — — —







Además el amplio campo de la transposición rige en todo su vigor. Véanse esas escalas tomando do como punto de partida

Muchos de los efectos característicos del empleo modal son comunes al sistema dodecafónico, porque en uno i otro caso nos encontramos con acordes M o m inesperados mientras permanecemos dentro el doble sentimiento tonal Mayor-menor que estamos acostumbrados a escuchar

En la música moderna, la influencia modal se hace sentir de 3 maneras,

A) El empleo, pura y exclusivamente, de las notas constitutivas del modo

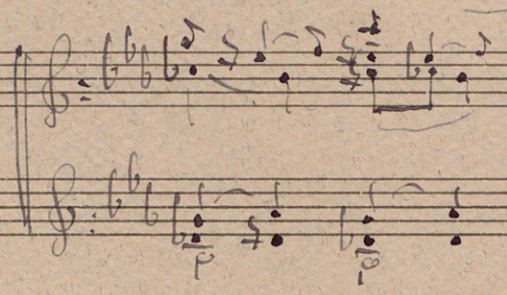
B) Melodías modales, pero con harmonía moderna

C) La presencia de un remoto sentimiento modal, cualquiera que sea el procedimiento empleado

Capitulo IV 2° La Escala duodécuple o de doce notas

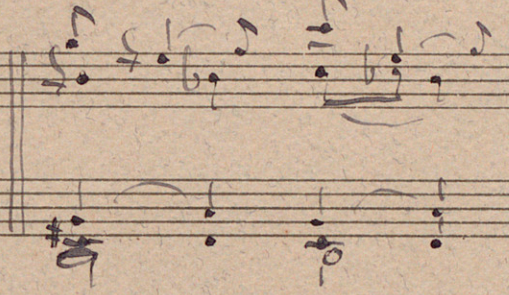
El hecho mas revolucionario de todos los de la música moderna es la absoluta aceptación del temperamento igual con todas las cuestiones que consigo ~~tie~~ acarrea. Hasta ahora, apesar de que el semitono, es algo practico y no meramente teorico, el total sistema de harmonía y melodía se ha construido ampliamente sobre la base de la afinación pura o desigual ..... Hay que distinguir cuidadosamente entre la vieja gama cromatica y el nuevo sistema semitonal. Ambos desde luego, dividen la 8ª en doce partes, pero el criterio antiguo supone que las notas cromáticas son solamente de una importancia secundaria respecto de las diatonicas de las que en verdad aquellas estan derivadas. El profesor ~~[illegible]~~ Niecks se expresa en estas palabras "La llamada escala cromatica no es un modo las notas cromaticas no son mas que modificaciones de las notas diatonicas" La escala semitonal o duodécuple deja a un lado por completo esta teoría

A



Continuadores del viejo sistema escrito con A

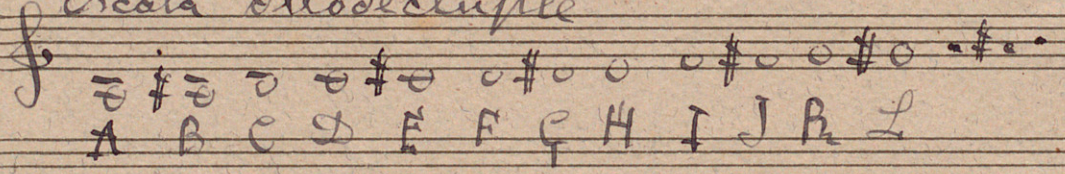
B



escrito por los que prefieren o aceptan la escala duodécuple

En resumen y desde el punto de vista practico la música nueva no mocha mas que de una manera torpe, dentro del antiguo sistema de notación y de la nomeclatura derivada del teclado.

Escala duodecluple



A B C D E F G H I J K L

Hay dos modos de usar el nuevo sistema o principio duodécuple

1° La autocracia de una tonica elegida

2 La abolición de todo centro tonal; esto es un verdadero comunismo en la notacion

la 1ª admite la predominancia de una tonica. El segundo prescinde de la tonica o de otro modo una tonalidad fija

El primero es capaz de una infinita expansión y desarrollo. El segundo es simplemente un callejon sin salida utilizado en muy limitados casos. En el 1° caso la armadura de clave es facultativa en el 2° necesaria

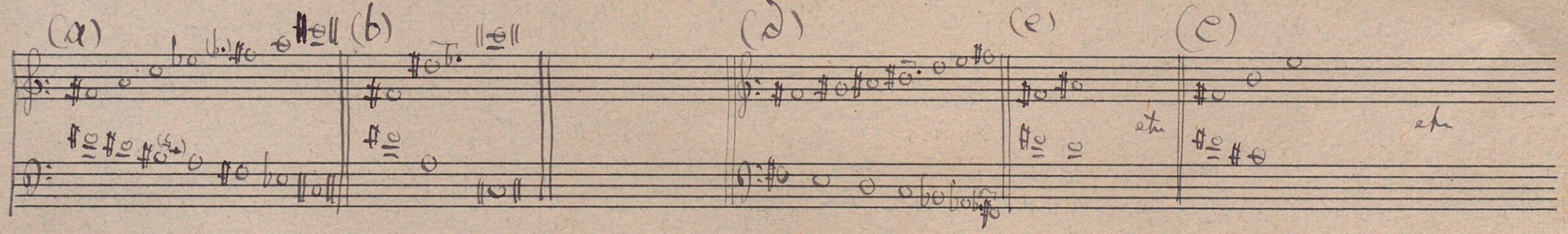
I Admicion de un centro tonal

Muchos compositores del viejo sistema i cultivadores de él emplearon melodicamente la moderna escala semitonal.... a) apoyarse en la fuerza de las notas cromaticas. b) el empleo de una larga sucesion de intervalos iguales. El 1er camino conduce al Post Impresionismo. El segundo metodo lleva al impresionismo puro De Bussy y de los escritores sobre la escala tonal ..... los compositores dejando el empleo admitido de sucesion de 3 y 6 M y ~~no emplearon por~~ sucesivas, ~~sus~~ emplearon dando su principio de impresionismo ~~con~~ sucesion de intervalos iguales.

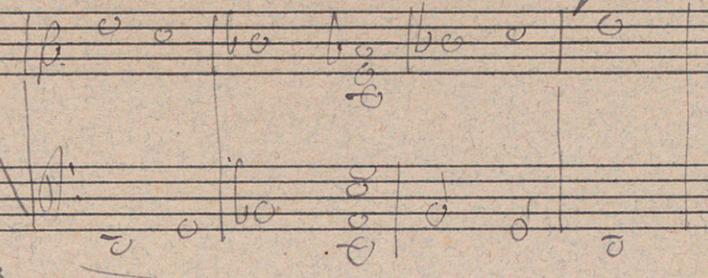
El punto central de este sitema es el completo abandono de la Domi: como tal, determinacion que al punto trae consigo la intima necesidad de reemplazarla por algo efectivo que asegure la cohecion. En consecuencia, al inquirir la gradual extension de las posibilidades de esta escala nos encontramos con que esta nota, es la ultima en renunciar a sus bien definidas funciones. El sistema duo decuple, no obstante, si hubiese un centro secundario despues de la principal tonica elegida, seria la 5 ò 4 au: o, en otras palabras el septimo grado semitonal. Ahora bien el nº 12 no tiene el valor acrostico del tres o del 9, ni posee la mistica significacion del 7, ij sin embargo, parece haber algun recóndito misterio que permite la posibilidad de este centro secundario. Si procedemos de un fa# unisono, en ambos sentidos, por movimiento contrario, descubriremos cosas curiosas. Lo mismo procedamos por 2 m, que por 3 m, o 4 au: o 6 M siempre encontraremos en el camino la 8ª de do a do. Este es el principio fundamental del sistema duoduclupe. Y si procedemos del mismo modo por segunda o 3 M, 4 perfectas y 5 aug:, llegaremos analogamente a la 8 fa#

Una ojeada al ejemplo 75 (d) y muestra que es posible considerar el sistema de tonos enteros como incluido dentro del duoductiple

Ej: 75



---- como abandono de la vieja D. buscar un sustituto de union ---- o por medio de una escala semitonal ejemplo idea de espejismo



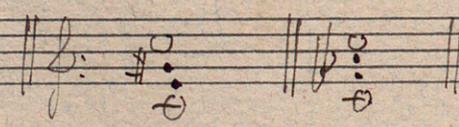
o bien sosteniendo por medio de un acorde, la tonalidad ---- tambien separanse del ~~la tonalidad~~ rango diatonico por uno solo de los nuevos acordes o por ~~todo lo~~ 2 todo lo mas volviendo inmediatamente al mismo acorde o otra harmonia bien conocida ---- progresion por saltos iguales del bajo --- o bien por saltos de 4 perfecta y cuarta au: o tambien segunda M ---- acordes de 5 a de 7 M y mucha formas construida principalmente por 2as ---- En cierto modo la escala de tonos esta incluida dentro la Escala semitonal y su explicacion como un arpegio de la escala normal de 12 semitonos En la composicion en general, la escala duodécuple puede usarse de 3 modos distintos parcialmente: en ciertas ~~casos~~ ocasiones solamente o de una manera completa -

II Ningun centro tonal

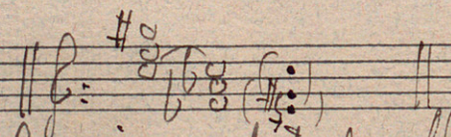
a La deliberada suspension o a todo caso un oscurecimiento intencional de la tonalidad durante cierto tiempo b) La renuncia a casi todas las apelaciones musicales salvo las puramente fisicas i sensitivas; o c) El manejo de ideas de una clase muy gris i nebulosa

Capitulo V 3 La escala de tonos enteros ó escala tonal

---- la progresion de tres tonos desde el 4 al 7 grado de las escalas M y m. hera cosa que se debia evitar. y por lo mismo prohibido en el ~~cultivo~~ terreno melodico Los acordes tonales aparecieron mucho antes que se generalizare el empleo de la escala tonal En verdad esta considerada ~~como~~ mas como ~~la~~ escala teorica que como un filon capaz de utilizacion melodica, pero harmonicamente la escala ha producido enormes resultados



Intervalos iguales - La 8 de este modo aparece dividida entre partes iguales y la notacion de cada uno de estos intervalos puede aparecer como una 4ta dism: ~~en~~ lugar de una 3 M sin que la naturaleza del acorde quede modificado en modo alguno



Espejismo o efecto de reflejo

Este procedimiento no puede dar mas que dos series de diferentes sonidos, (A) (B) aun cuando pueden ser notadas de manera diversa. La serie (C) coincide con la (A) y así sucesivamente. De aquí se deduce lo limitado de sus posibilidades desde el punto de vista melódico

Ej 106 (a) (b) (c)

Las mismas limitaciones se encuentran en cualquiera combinación dada de esta escala. En realidad solo pueden utilizarse dos acordes

Ej. 107 (a) (b)

~~Las mismas~~ de tres sonidos y sus inversiones, dentro de ambas escalas; o bien pueden considerarse a esos seis acordes como posibles, pero sin inversiones

1 Inv de (a) — id de (b) — 2 inv. de (a) — id de (b)

Ej. 108

I^a (a) (b) II^a (b)

Para los efectos teóricos, es por consiguiente, conveniente el considerar solamente dos series de sonidos tonales, de una de las cuales parte de Do natural y la otra de dó #

En El sistema igualista de construcciones de acordes, estos pueden ser formados por segundas o 3as ó por 2as y 3ª mezcladas o aun también por 4as. Los acordes pueden contener desde tres a seis notas diferentes, dependiendo por completo su aceptación i efecto, del modo de estar colocados sus sonidos y de su color tonal

Ej. 109

caras corrientes — menos corrientes

Algunos resultados curiosos de la idea antes aludida del Espejismo, pueden verse en las siguientes escalas i acordes

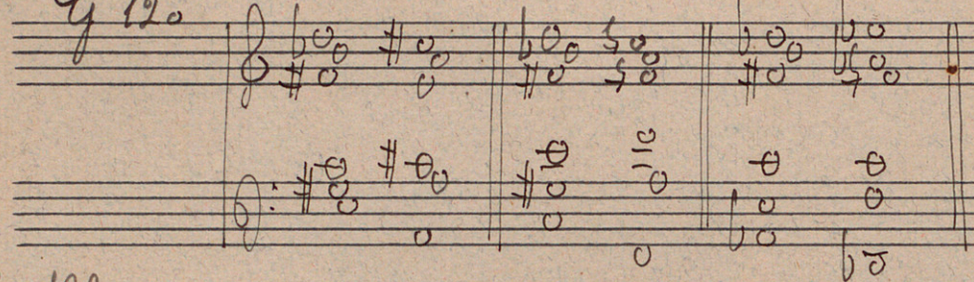
Ej: 110

Ejem: 111

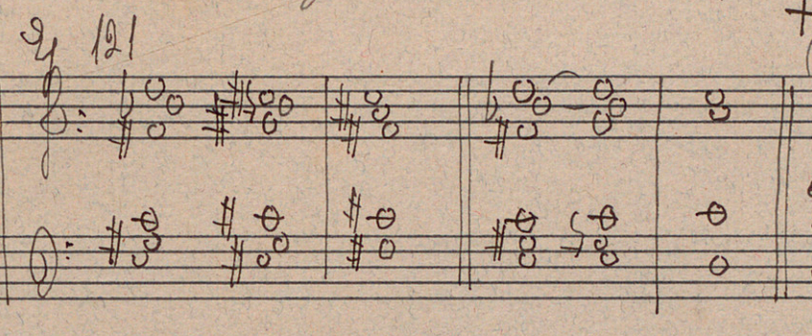
Ejem 112 (a) (b)

El mejor empleo que se puede dar a estos nuevos acordes tonales es mediante su alteración en las prácticas antiguas. Como todos los demas acordes, que se fundan en una division igual de la octava su caracter polimórfico y su absoluta indiferencia a la notacion les presta un valor modulativo inestimable + + La vieja regla del movimiento de la fundamentales por salto de 4ª superior o 5ª inferior se aplica muy bien a este caso, lo mismo que la resolucion cromatica

Ej 120

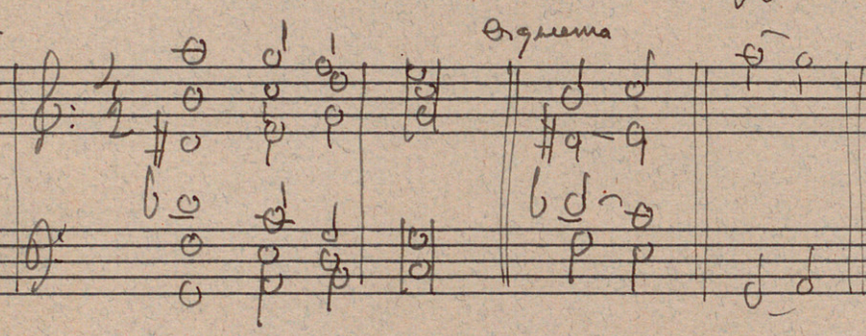


Ej 121



+ El prop. mandarse a ellas, en un cierto sentido, y abandonandolas en otra distinta, se vé su posible derivacion de los antiguos acordes modificados al alterarse sus notas o añadirles otras +

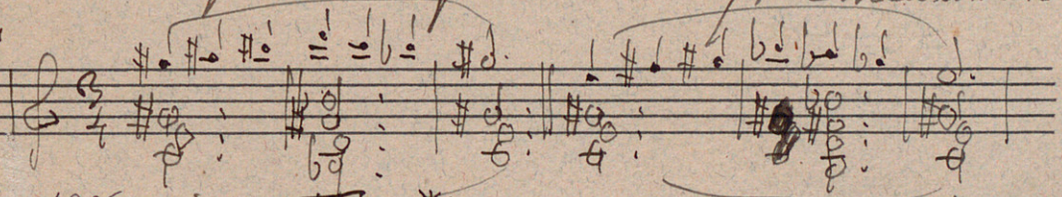
Ej 122



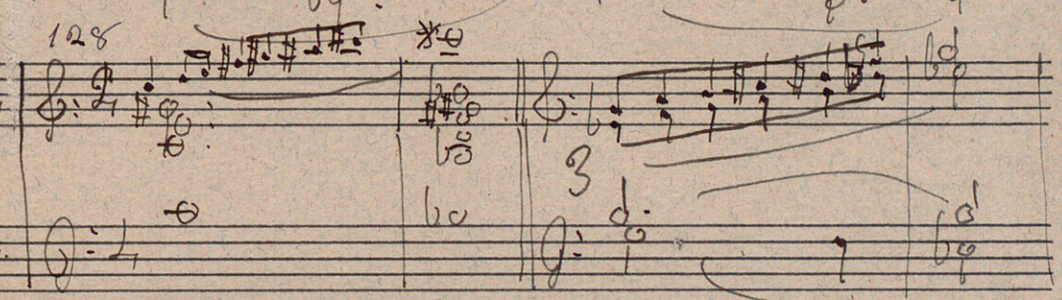
Esquema

Unicamente cuando este sistema esta empleado melodicamente es cuando pensamos en forma de escala, y en este caso su aplicacion parece estar extremadamente limitada

Ej 127



Para pasajes puente y fases caracteristicas, donde se desea una suspension de tonalidad, el empleo de tal sistema es admirable, la belleza y poder de los acordes tonales como medio modulatorio usado explicadamente



128

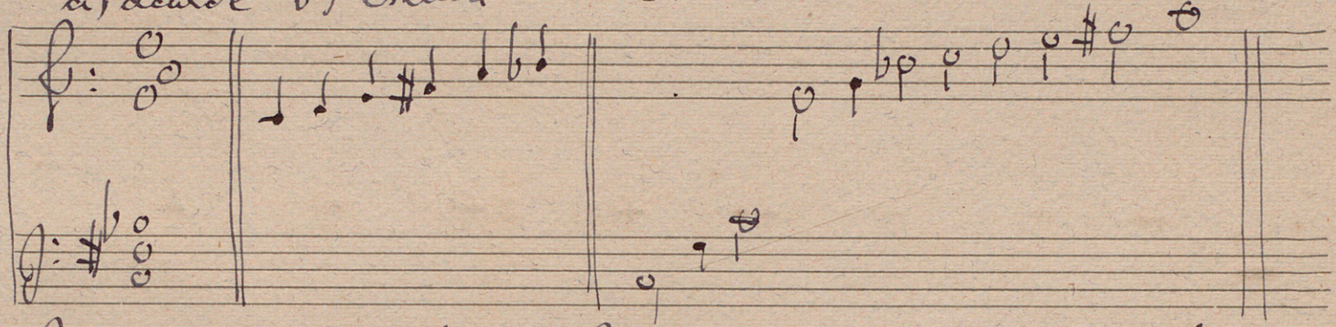
El valor real de los dos sistemas tonales, las series en escala de do de do sostenido o de una combinacion de ambas tiene, pues dos formas

a) Como sistemas puros, sean ya empleados como descanso, para efectos caracteristicos o para dar una idea de ambiente. b) absorbiendo en los sistemas antiguos para una mayor enriquecimiento del poder expresivo, siempre en aumento de las posibilidades harmonicas. Esto ultimo se obtiene frecuentemente tratando a los acordes tonales dentro de la teoria de la nota añadida o considerando la ultima nota del acorde tonal como una apoyatura pendiente de resolucion.

Entre las muchas experiencias modernas con las nuevas escalas, ninguna tan interesante e individual en sus resultados como las que empleo Scriabin en sus ultimas obras. El acorde favorito de Scriabin es una trecena de dominante con la quinta bemolizada (o su enharmonico) y una novena mayor

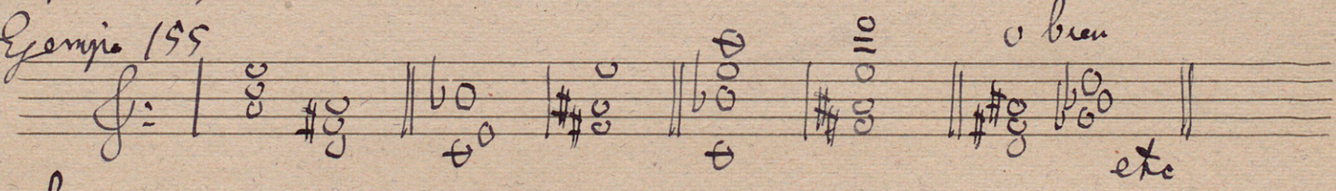
Ejemplo 154

a) acorde b) escala c) derivacion

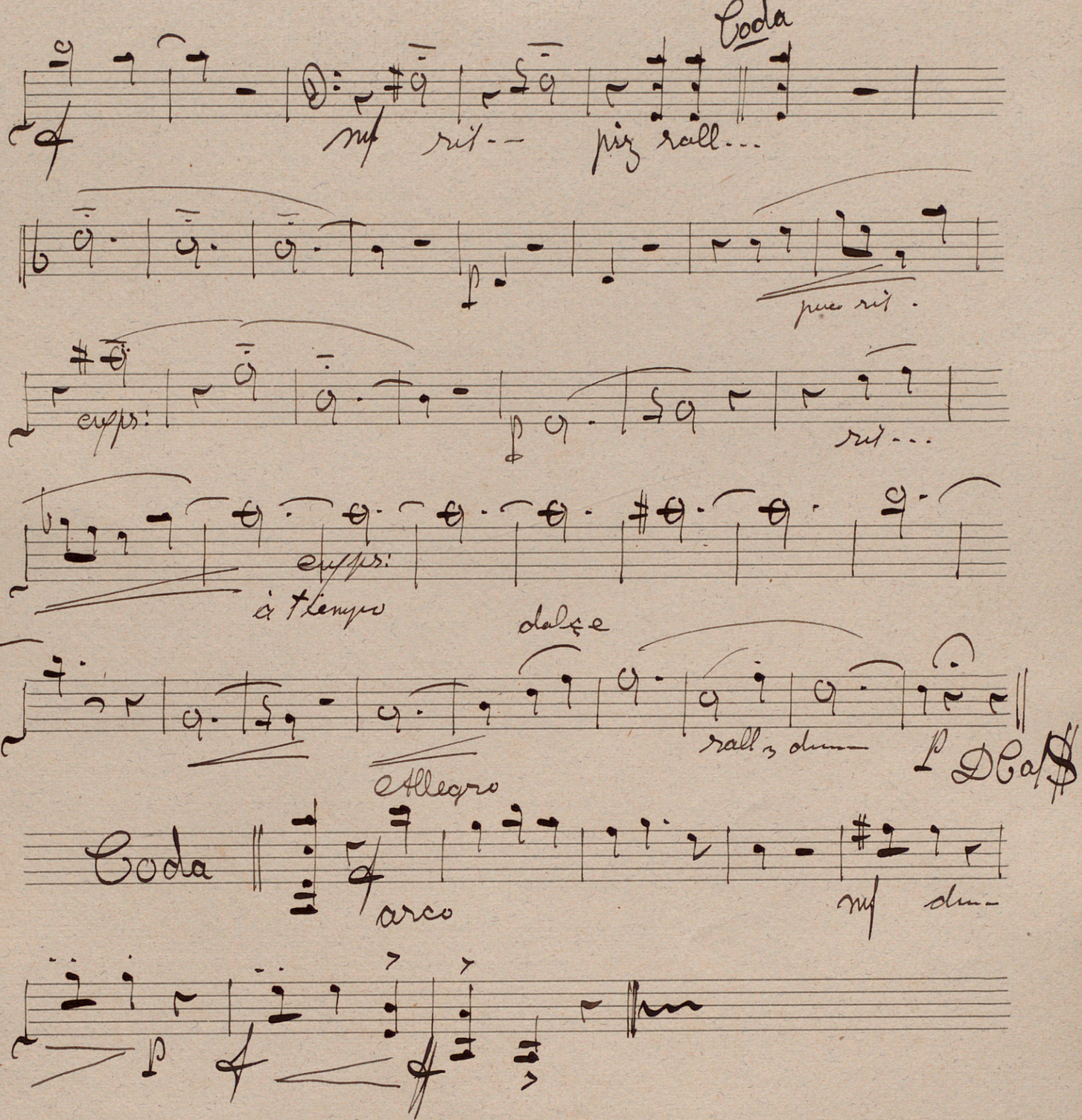


Pero esa harmonia es algo mas que un acorde favorito. En cierto modo es su unico acorde del que deriva su escala y la totalidad de los materiales para su gran poema (Prometeo) Scriabin selecciona ese acorde de la serie de harmonicos naturales el cual se desenvuelve en una escala que solamente se diferencia de la escala de tonos enteros por el salto de una tercera menor en lugar de un tono: en este salto, sin embargo, radica toda la diferencia, porque mientras que la escala tonal nunca cambia su colorido en sus inversiones, y solo permite una transposicion (un semitono superior o inferior) la escala de Scriabin despliega incesantemente con nuevas luces, siendo casi Kaleidoscopica en color, y permite la serie total de las doce transposiciones. Su acorde es ademas, sorprendentemente fecundo, conteniendo en si mismo dos diferentes acordes perfectos — uno mayor y otro menor — ademas de dos septimas y trecenas de Dominante.

Ejemplo 155



Sus inversiones son numerosas y la seleccion y disposicion del acorde son de tal amplitud, que el oido sufre una severa prueba. Es costumbre del compositor, ademas, el emplear la cuarta aumentada con los mismos fines con lo que utilizaria la 5ª di: lo cual dificulta a la vista la verdadera naturaleza del acorde La mas frecuente objecion a este sistema



Coda

mf rit-- piz rall...

p

poco rit.

cuppi:

p

rit...

cuppi:

à tempo

dolce

rall. dim.

p DCa $

Allegro

Coda

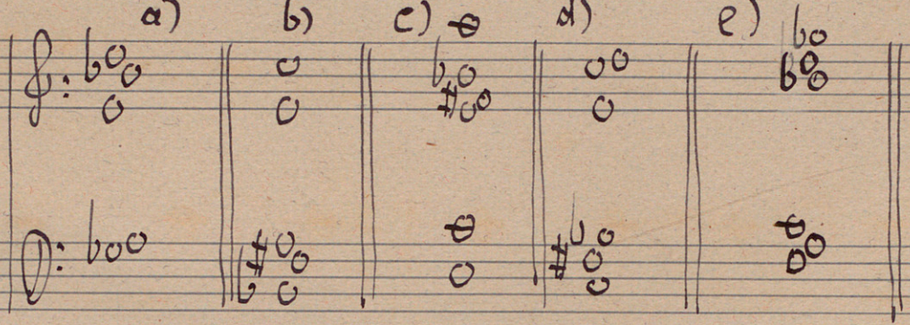
arco

mf dim.

p

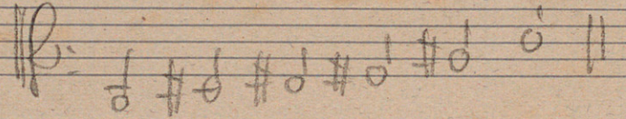
esque mientras que Scriabin fundamenta su acorde en el temperamento puro su musica se interpreto y se escucha a través de la afinacion igual. Hemos ya dejado dicho, con todo que la Naturaleza misma acepta la mayoria de los compromisos contraidos por el temperamento igual, por lo menos en la extension que supone la ley de las vibraciones simpaticas. El problema, sin embargo esta dificultado por la extension que Scriabin ha dado a la seleccion de tonidos Harmonicos de Debussy y la libre colocación de los varios elementos constitutivos necesarios para las inversiones

Ej. 156 a) b) c) d) e)

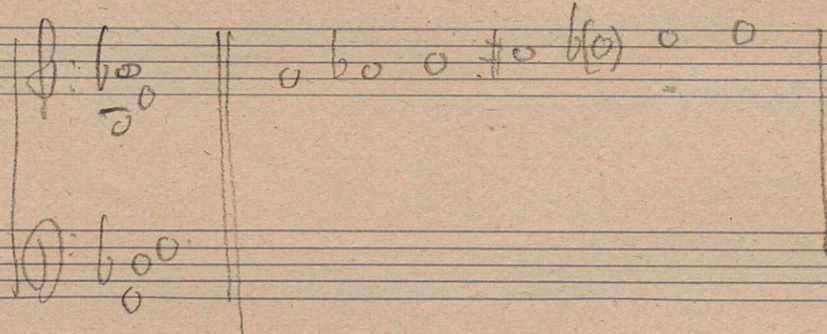


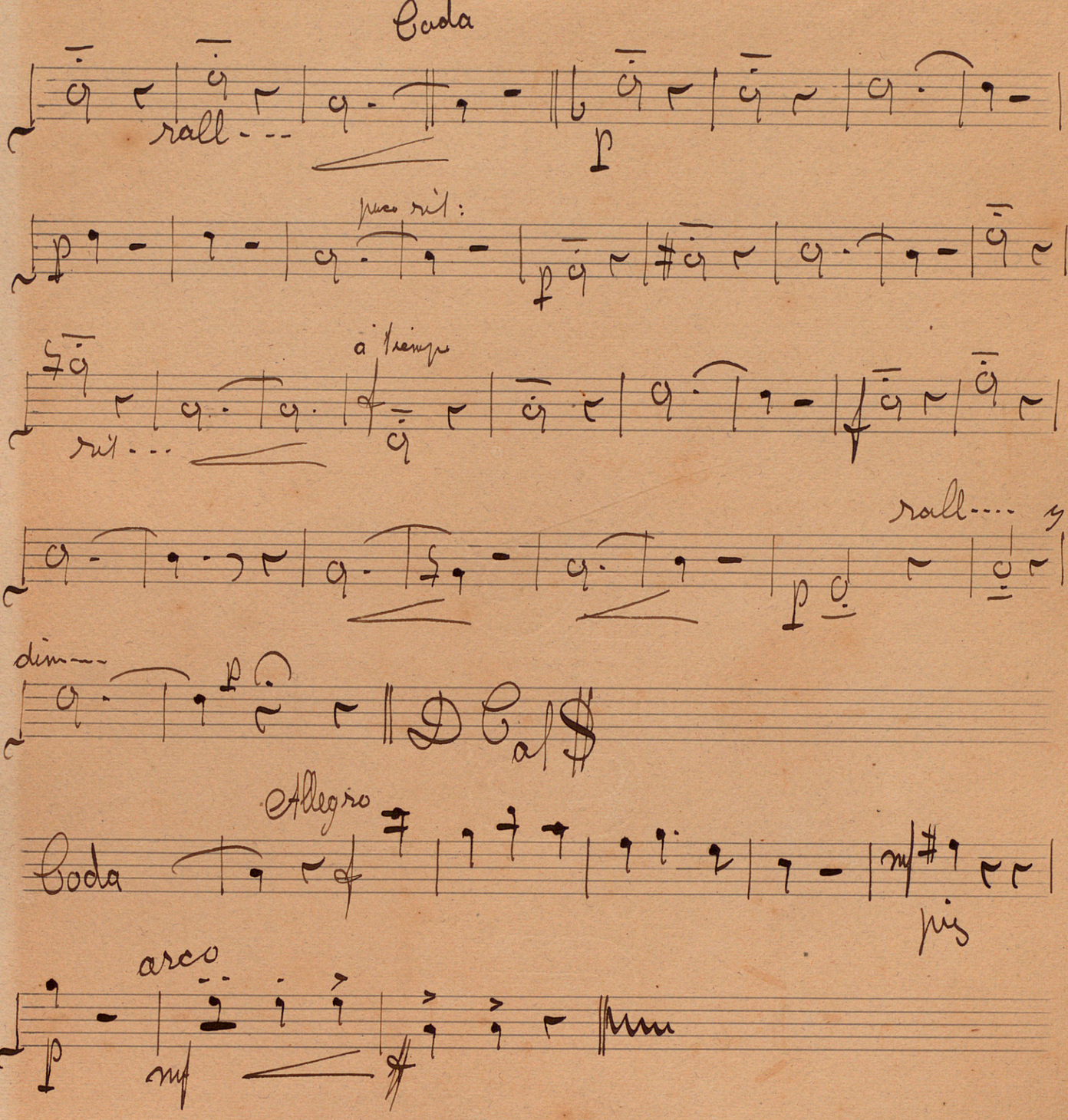
Mientras que todas las modernas tendencias Harmonicas se han desarrollado fuera de la supremacia que T y D. ejercen en la musica, el metodo de Scriabin es una ventajosa reversion a ella.

Ej: 158 escala



Esta seleccion de notas de la serie natural de Harmonicos no es la unica de Scriabin ha utilizado en sus composiciones. La septa sonata esta fundada en el siguiente acorde




Coda
rall.
poco rit:
a tempo
rit.
rall.
dim.
D.C. al $
Allegro
Coda
pizz.
arco