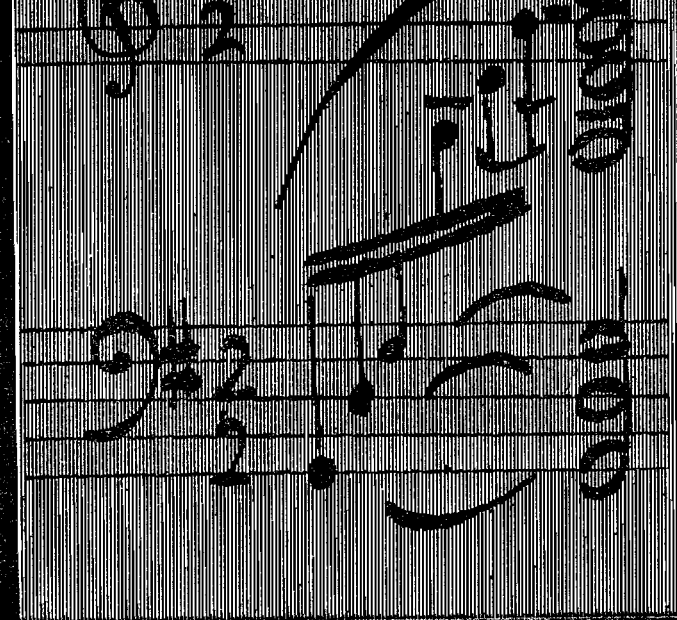


BIBLIOTECA MANUALES MUSICA



NICOLAS RIMSKY-KORSAKOV

# PRINCIPIOS DE ORQUESTACION

CON EJEMPLOS SACADOS DE SUS PROPIAS OBRAS

I. - (TEXTO)



## INDICE

	<u>Pág.</u>
Prólogo del redactor .....	VII
Extracto del Prólogo del autor (1891) .....	1
Extracto del Prólogo de la última redacción .....	5
Nota de los traductores .....	6
<b>CAPITULO I. — Revista general de los grupos orquestales</b>	
A. Instrumentos de arco .....	7
B. Instrumentos de viento:	
Maderas .....	14
Cobres .....	24
C. Instrumentos de sonidos breves:	
Cuerdas pellizcadas .....	30
<i>Pizzicato</i> .....	30
<i>Arpa</i> .....	31
Instrumentos de percusión de sonido determinado:	
instrumentos de teclado:	
<i>Timbales</i> .....	33
<i>Piano y celesta</i> .....	34
<i>Campanilla, campana, xilofón</i> .....	35
Instrumentos de percusión de sonido indeterminado .....	36
Comparación de la pujanza sonora de los grupos de la orquesta y combinación de los timbres .....	38
<b>CAPITULO II. — La melodía</b>	
La melodía en los instrumentos de arco .....	42
Agrupamientos al unísono .....	45
Instrumentos de arco doblándose a la 8ª .....	47
La melodía en tres octavas .....	51
La melodía en cuatro y cinco octavas .....	52
Melodías en terceras y en sextas .....	52
La melodía en las maderas .....	53
Asociación al unísono .....	54
Asociación a la 8ª .....	56
Duplicaciones en tres, cuatro y cinco octavas ..	59
Melodías en terceras y en sextas .....	60
Terceras y sextas simultáneas .....	61

	Pág.
La melodía en los cobres .....	61
Cobres al unísono, 8ª, 3ª, y 6ª .....	63
La melodía en instrumentos de diversos grupos re- unidos:	
A. Asociación de maderas y cobres al unísono ..	65
B. Asociación de maderas y cobres a la 8ª .....	65
C. Asociación de arcos y maderas .....	67
D. Asociación de arcos y cobres .....	70
E. Asociación de los tres grupos .....	71
 <b>CAPITULO III. — Armonía</b>	
Propósitos generales .....	72
Número de las partes armónicas. Duplicaciones ..	73
Disposición de los acordes .....	76
La armonía en los arcos .....	78
La armonía en las maderas .....	81
Armonía a 4 y a 3 voces .....	82
Armonía a múltiples voces .....	86
Duplicaciones de timbres .....	87
Indicaciones generales .....	88
La armonía en los cobres .....	92
Disposición a 4 voces .....	92
Disposición a 3 voces .....	94
Acordes de múltiples voces .....	94
Duplicaciones en los cobres .....	96
La armonía en los grupos reunidos:	
A. Reunión de los instrumentos de viento, made- ras y cobres .....	98
1: <i>Al unísono</i> .....	98
2: <i>Superposición, encuadramiento, cruza-</i> <i>miento</i> .....	100
B. Asociación de arcos y vientos .....	105
C. Reunión de los tres grupos .....	106
 <b>CAPITULO IV. — Factura orquestal</b>	
De las diferentes maneras de orquestar una misma música .....	108
Grandes <i>Tutti</i> .....	113
<i>Tutti</i> de los vientos .....	115
Gran <i>Pizzicato</i> ( <i>Tutti Pizzicato</i> ) .....	115
<i>Tutti</i> a 1, 2 y 3 voces .....	116
<i>Solos</i> de los instrumentos de arco .....	116
Límites inferior y superior de la escala orquestal .....	119
Transmisión de pasajes y frases .....	120
Alternancia de acordes de diferentes timbres .....	121

	Pág.
Superposiciones y supresiones de timbres .....	122
Repetición de frases, imitaciones, eco .....	122
Acordes <i>Sforzando-piano</i> y <i>piano-sforzando</i> .....	124
Medios de subrayar un momento particular .....	124
<i>Crescendo</i> y <i>diminuendo</i> .....	125
Marchas divergentes y convergentes .....	126
Los timbres como agentes de la armonía. Fondo ar- mónico .....	127
Efectos decorativos .....	129
Empleo de la percusión para el ritmo y el color .....	130
De la economía de los colores orquestales .....	131
 <b>CAPITULO V. — Asociación de la voz humana y la orquesta. Ins- trumentos en escena.</b>	
Acompañamiento de solistas por orquesta:	
Proposiciones generales .....	133
Transparencia del acompañamiento. Armonía ..	135
Duplicaciones de las voces .....	137
Recitado y declamación .....	140
Acompañamiento orquestal de los coros .....	141
Solos con coros .....	144
Instrumentos en escena y entre bastidores .....	145
 <b>CAPITULO VI (Complementario). — Las voces</b>	
Términos técnicos .....	148
Solistas:	
Extensión y tesitura .....	149
Vocalización .....	151
Vocales .....	152
Flexibilidad y agilidad .....	153
Colorido y carácter de la voz .....	154
Asociación de las voces .....	155
Voces por 2 .....	156
Unión de 3, 4 y más voces .....	158
Coro: Extensión y tesitura .....	159
La melodía .....	161
A. Coro mixto:	
Unísonos .....	162
Marcha en 8as. .....	163
División de las voces ( <i>divisi</i> ). Empleo armónico del coro mixto .....	164
B. Coro de hombres y coro de mujeres .....	167

## Prólogo del redactor

Rimsky-Kórsakov estuvo mucho tiempo preocupado por su manual de orquestación. Tenemos aún un grueso cuaderno de 200 páginas, de escritura menuda, que data de los años 1873-1874, que contiene una introducción referente a las principales cuestiones acústicas, luego una clasificación de los instrumentos de viento, y, por fin, una descripción circunstanciada de la estructura y de las digitaciones de las flautas de sistemas diversos, del óboe, del clarinete y del corno (1).

En las "Memorias de mi vida musical" (1ª edición, pág. 120) encontramos a propósito de ese trabajo, las siguientes líneas: "He proyectado consagrarme, en la medida de lo posible, a redactar un manual completo de orquestación. En ese intento, hice diversos borradores y planes, y he tomado notas relativas a una explicación circunstanciada de la técnica de los instrumentos. Lo que me proponía revelar al mundo sobre esta materia era nada menos que todo. La composición de este manual, o, mejor dicho, del boceto, me tomó buena parte de mi tiempo durante toda la temporada de 1873-1874. Después de haber leído los capítulos de Tyndall y de Helmholtz, escribí una introducción a mi trabajo, donde me esforcé en exponer las leyes acústicas concernientes a los principios que rigen la estructura de los instrumentos musicales. La obra debía comenzar por monografías detalladas de los instrumentos, clasificados por grupos, con figuras y cuadros, y también la descripción de todos los diferentes sistemas usados en la época contemporánea. No había pensado todavía en la segunda parte, que debía estar consagrada a las combinaciones de los instrumentos. Pero vi pronto que había ido muy lejos. Para

las maderas en particular, los sistemas eran en número infinito: cada constructor, cada fábrica tenía su sistema propio. Por el agregado de alguna llave particular, el fabricante enriquece su instrumento con algún trino nuevo, le hace más abordable la ejecución de algún pasaje difícil sobre los instrumentos de otra fabricación. Ver claro en todo eso era cosa imposible. En el grupo de los cobres, encontré los instrumentos a tres, a cuatro, a cinco pistones, pistones donde el mecanismo variaba según las fábricas. Mis fuerzas, evidentemente, no hubieran bastado para describir todo eso; y además, ¿qué utilidad podría ofrecer un manual así al alumno? Todas esas descripciones detalladas de los diversos sistemas, de sus ventajas e inconvenientes, habrían extraviado irremediamente al lector deseoso de instruirse. Naturalmente se hubiera preguntado para cuál de esos instrumentos le convenía escribir; lo que tenía de posible, y lo que era práctico. Y, desengañado, habría terminado por tirar al canasto mi voluminoso tratado. Esas consideraciones enfriaron poco a poco mi ardor; al cabo de un año, lo arrebatában y yo abandonaba mi trabajo."

En 1891, Rimsky Kórsakov, ya un artista cabal y autorizado, autor de *Sniegürochka*, de *Mlada*, de *Sheherazade*, maestro de todos los procedimientos de la técnica orquestal, habiendo practicado ya veinte años la enseñanza, vuelve a la idea del tratado de instrumentación. Hizo borradores, según parece, en diversas épocas durante los años 1891-1893, período durante el cual, después de la representación de *Mlada*, interrumpe sus trabajos de composición. Sus bocetos, a los cuales no hace, en sus *Memorias*, más que breves alusiones, quedan bajo la forma de tres cuadernos de papel de música. Es allí donde se encuentra el prefacio inconcluso de 1891 reproducido aquí, que contiene importantes y luminosos pensamientos (1).

Como está dicho en las *Memorias* (pág. 297), las vejaciones que tuvo que sufrir el autor, en virtud de los diversos sucesos que se produjeron entonces, repercuten en la marcha de su trabajo. Descontento de sus borradores, destruye una gran parte de ellos y de nuevo abandona su tarea.

En 1894, compone *Noche de Navidad*; fué el principio del período más fértil de su actividad creadora. Se absorbe entera-

(1) Este manuscrito me ha sido dado por M. A. Glazunow; y si se funda un museo Rimsky-Kórsakov, será colocado allí.

(1) Este prefacio había ya sido impreso en la colección de "Notas y artículos musicales" de Rimsky-Kórsakov (San Petersburgo, 1911).



mente en la composición, no habiendo casi terminado una ópera cuando ya meditaba los planes de las siguientes. Es en 1905, una vez más por una serie de circunstancias accidentales, que se interrumpe de nuevo esta actividad creadora y resurge la idea del tratado. Desde 1891, como lo muestran los bosquejos conservados, el plan de esta obra había sido establecido sobre bases enteramente nuevas. El autor había abandonado la idea de describir desde el punto de vista técnico los diversos instrumentos para consagrarse sobre todo al estudio de los timbres y de sus combinaciones.

El plan de la obra sufre, en cuanto a los detalles, muchas modificaciones. Se ha encontrado en los papeles del autor, varias formas. En el verano de 1905, Rimsky-Kórsakow se pone a realizar por fin sus intenciones, y bosqueja los seis capítulos que constituyen el fundamento del presente libro. Pero una vez más las cosas quedaron ahí, y los borradores fueron puestos de lado. En las *Memorias*, Rimsky-Kórsakow explica el hecho alegando su falta de ardor para el trabajo y un sentimiento de cansancio: "El manuscrito de la orquestación queda en suspenso. De una parte, la forma no se realizaba bien, y de la otra quería aguardar la representación de *Kitez*, a fin de tomar de esta obra algunos ejemplos". (pág. 360).

Así sobreviene el otoño de 1906. De nuevo se produce un impulso de fuerza creadora: la composición de *El gallo de oro*, comenzada entonces, adelanta rápidamente y absorbe a Rimsky-Kórsakow durante el invierno y el verano siguientes. Una vez terminada la partitura, en el otoño de 1907, Rimsky-Kórsakow vuelve a pensar en el tratado. El trabajo, por lo tanto, no anda bien. El autor tenía dudas en cuanto a la suficiencia del plan adoptado, y a pesar de la insistencia de sus amigos y de sus alumnos, no se decidía a abordar la parte final del libro. Una persistente indisposición, presagio de una grave enfermedad, se le declara a fines de 1907, y entorpece su enérgica labor. La mayor parte del tiempo lo dedica a releer los antiguos borradores y a clasificar los ejemplos. Alrededor del 20 de mayo, Rimsky-Kórsakow partió para veranear en su propiedad de Lieubensk; y, apenas restablecido del tercer ataque, muy cruel, de una angina de pecho, se pone por fin a redactar, ya en su forma definitiva el primer capítulo del tratado. Este capítulo fué terminado el 7/20 de junio a

eso de las 4 de la tarde; y la misma noche se produce el cuarto ataque, el más terrible, que arrebató al maestro.

A mí, me ha correspondido el honor de preparar, para ser impreso, este último trabajo de Rimsky-Kórsakow. Hoy, que aparecen estos *Principios de orquestación*, creo necesario consagrar algunas palabras a los rasgos esenciales de este libro y al trabajo de redacción que tuve que cumplir.

Pasaré rápidamente la primera cuestión. Como verá el lector en el índice, la obra se distingue de las otras, no solamente por los ejemplos, sino sobre todo por la disposición sistemática de los materiales, no tomando, casi, la división de la orquesta en grupos (procedimiento adoptado por Gevaert), sino *cada uno de los elementos del contenido musical, examinado por partes*. La orquestación de los elementos melódicos y de los elementos armónicos (Capítulos II y III) es objeto de un examen especial, lo mismo que (Capítulo IV) los diversos casos que se pueden presentar en la factura general de la orquestación. Los dos últimos capítulos están consagrados a la música de ópera; el sexto, constituye un suplemento, y no se relaciona directamente con el precedente.

Rimsky-Kórsakow ha cambiado muchas veces el título de la obra, para no adoptar, finalmente, ninguno. El que elegí yo, me parece que es el que corresponde mejor al contenido del libro que comprende bien los *principios* en el sentido completo de la palabra. Algunos esperarán encontrar en el libro la revelación de los "secretos" del gran instrumentador; pero, así como él nos lo dice en su prefacio, "la instrumentación es creación, y no se puede enseñar a nadie a crear".

Por lo tanto, en toda la medida en que los elementos de la creación, en todo arte, se hallan estrechamente ligados a los elementos de la técnica, este libro podrá revelar muchas cosas a quien estudia la orquestación. Rimsky-Kórsakow ha repetido muchas veces que en el hecho, *una buena orquestación es una buena conducción de las voces*. Puede aprenderse, aún, el arte, elemental a decir verdad, del empleo de los diversos timbres y de su combinación; y allá se detiene el campo de la pedagogía. Desde estos puntos de vista, el presente libro da casi todo lo que es necesario al alumno orquestador, fuera de algunas cuestiones que la muerte impide a Rimsky-Kórsakow tocar: cuestiones entre las cuales contaré la orquestación de un conjunto polifónicamente concebido, y la de las figuraciones melódicas y armónicas. Todavía la solución

fluye en alguna medida de los preceptos contenidos en los capítulos II y III. No he querido recargar de agregados la primera edición de la obra. Si se consideraran necesarios, pueden ponerse en una edición ulterior. He tenido, ante todo, que elaborar y preparar para la impresión los bocetos hechos por Rimsky-Kórsakov en 1905, que constituyen un informe bastante unido de todos los seis capítulos. El primer capítulo, ya lo he dicho, fué terminado por el autor: está publicado tal cual, aparte de algunos pequeños cambios de estilo sin importancia. Para los otros cinco, me he esforzado en conservar siempre que ha sido posible el texto de los bocetos originales, cambiando solo, en algunos casos, el orden de exposición, y aportando algunos pequeños complementos allá donde se hacían indispensables. No he podido casi utilizar los borradores de 1891-1893, muy fragmentados, en los que el contenido, por otra parte, correspondía al de la redacción posterior. Me creo obligado a detenerme más largamente en los ejemplos musicales de la presente obra. Según el proyecto original, los ejemplos debían ser sacados de obras de Glinka y de Chaikovsky, como lo indica una anotación en el cuaderno de 1891; después, fueron agregadas las de Borodin y Glazunov. La idea de elegir sus ejemplos exclusivamente en sus propias obras, madura poco a poco, lentamente, en Rimsky-Kórsakov. Las causas que la motivaron están explicadas, en parte, en el prefacio inconcluso de 1905. Se pueden alegar aún otras razones en favor de esa elección. En primer lugar, si Rimsky-Kórsakov hubiera sacado sus ejemplos de obras de esos cuatro compositores, tendría que haber hecho una relación de las particularidades individuales, a menudo muy sensibles, de la orquestación de cada uno de ellos; de donde, entonces, las grandes dificultades en cuanto a la exposición, y en seguida la imposibilidad de justificar la exclusión de los compositores occidentales: por ejemplo, de Ricardo Wagner, cuya orquestación fué siempre admirada por Rimsky-Kórsakov. Por otra parte, Rimsky-Kórsakov no podía dejar de ver que sus propias obras suministraban bastante bien los materiales para ilustrar de ejemplos todos los procedimientos posibles de orquestación, y, esos ejemplos *resultando de un sólo y mismo método general*. No es este el lugar para apreciar este método: la "escuela" de Rimsky-Kórsakov está ahí, todos pueden juzgar. La orquestación llena de esplendor y de color de los compositores rusos, y en una medida apreciable la de los compositores franceses más recientes, procede

en gran parte de un desarrollo de los métodos de Rimsky-Kórsakov, quien consideraba como su padre espiritual al genial orquestador ruso Glinka.

El cuadro de ejemplos encontrado en los papeles de Rimsky-Kórsakov, había quedado muy incompleto, hallándose algunas secciones poco ilustradas y otras nada. El autor no había estipulado cuáles de los ejemplos debían ser citados en el segundo volumen y cuáles debían ser simplemente indicados para verse en las partituras; no había detenido tampoco la longitud de las citas. Todo ese trabajo fué dejado al redactor. Es después de muchas dudas y vacilaciones que he elegido los ejemplos: era, en efecto, muy difícil ceñirse a los ejemplos estipulados, cuando cada una de las páginas de las composiciones del maestro, contiene ejemplos magníficos de empleo de tal procedimiento orquestal o de tal otro.

Me he guiado por las siguientes consideraciones, conformes con los puntos de vista del mismo autor: los ejemplos, primeramente, debían ser lo más simple posibles de manera de no desviar del punto determinado, por otros efectos especiales, la atención del alumno; en seguida, era menester que, en la medida de lo posible, un solo ejemplo dado pudiera servir para ilustrar varias secciones del libro. Además, me he esforzado en citar, ante todo, los pasajes indicados por el mismo autor. Estos en el 2º tomo, son en número de 214, y 98 los agregados por mí. Esos ejemplos son sacados, de preferencia, de las obras dramáticas de Rimsky-Kórsakov, porque las grandes partituras de óperas son menos accesibles a los lectores, que las de las obras sinfónicas (1).

He agregado, al final del segundo volumen, tres cuadros mostrando diferentes disposiciones de grandes acordes en *tutti*; todos mis agregados al texto están señalados con asteriscos.

Hago notar que el estudio atento de los ejemplos de ese segundo volumen, será para el alumno de la más gran utilidad, *sin reemplazar* el estudio de las partituras originales de diversos autores. En general, el estudio del presente libro deberá proseguirse paralelamente con la lectura de las partituras.

Quédame por decir algunas palabras a propósito de la intención que manifiesta el autor en el prefacio de su última redacción, de señalar también los puntos defectuosos en sus obras orquesta-

(1) En estos últimos tiempos la casa Belaieff se ha puesto a editar las partituras de las obras sinfónicas de Rimsky Korsakoff en formato de bolsillo.

ies. Rimsky-Kórsakov insistía, a menudo, sobre la importancia pedagógica del examen de tales defectuosidades. Pero no realizó, casi, esta parte de su plan. No he creído poder hacer yo la elección de los ejemplos de ese orden, y me contentaré con citar sólo dos, que el autor mismo había señalado: 1. *El zar Saltan*, [220], 7º compás — el tema en los cobres resalta poco, a causa del silencio de los trombones (fácil de corregir no interrumpiendo a los trombones); 2º *El gallo de oro*, [233], compases 10-14 — si se observa los matices dinámicos conferidos a los cobres, el contracanto de las violas y violoncelos duplicados por las maderas, casi no se oye. Se puede señalar también el ejemplo 75, al cual se refiere la nota página (64) del texto. Me atengo a estas citas.

Para terminar, expresaré mi profundo reconocimiento a la señora de Rimsky-Kórsakov que ha querido confiarme la redacción de este libro, dándome ocasión de cumplir, en débil medida, un deber sagrado para con la querida memoria de mi venerado maestro.

San Petersburgo, diciembre 1912.

MAXIMILIANO STEINBERG.

### Extracto del prólogo del autor (1891)

Nuestra época, la época post-wagneriana, es la del esplendor y lo pintoresco del color orquestal. Berlioz, Glinka, Liszt, Wagner, los compositores franceses modernos — Delibes, Bizet y otros; los de la nueva escuela rusa — Borodin, Balákirew, Glazunow y Chaikovsky — han llevado este aspecto del arte al apogeo de su esplendor; han dejado en la sombra, desde ese punto de vista, a los coloristas que les precedieron: Weber, Meyerbeer y Mendelssohn, al genio de los cuales quedan deudores de su mismo progreso.

Al componer mi libro, he tenido por fin principal dar al lector ya instruido los principios esenciales de la orquestación moderna, tendiendo a lo pintoresco y al esplendor; y, he consagrado una parte importante al estudio de las sonoridades (timbres) y las combinaciones orquestales.

Me he esforzado en mostrar la manera de realizar un timbre querido, la homogeneidad deseable, la fuerza necesaria, y especificar, también, el carácter y la manera de ser de las figuras, dibujos, ornamentos, más especialmente propios a cada instrumento o a cada grupo de la orquesta: de retraer todas estas cuestiones a preceptos generales tan breves y claros como se pudiera hacerlo: en una palabra, dar aquí los materiales tan cuidadosamente elaborados como fuera posible. Por lo tanto, no pretendo enseñar la manera de utilizar esos materiales para fines artísticos, de darles su lugar en la lengua poética del arte musical. Lo mismo que un tratado de armonía, de contrapunto o de forma dan al aprendiz los materiales armónicos o contrapuntísticos, los principios de construcción y de disposición formal, sanos métodos técnicos, pero no le aportan a nadie el talento para componer, así un tratado de instrumentación puede enseñar a producir un acorde del timbre

querido, dispuesto de manera homogénea, sonando bien; a liberar la melodía sobre el fondo armónico; a dar a cada grupo el movimiento conveniente; en una palabra, dilucidar todos los puntos análogos. Pero jamás puede enseñar a instrumentar con arte y poesía. La instrumentación es creación; y a crear, no se enseña.

Es un gran error decir: tal compositor instrumenta bien, tal composición (orquestal) está bien instrumentada. Porque la instrumentación es uno de los aspectos *del alma misma de la obra*. La obra misma está pensada orquestalmente y promete desde su concepción ciertos colores de orquesta, inherentes solo a ella misma y a su autor. ¿Sería posible separar de su orquestación la esencia misma de la música de Wagner? Sería lo mismo que decir: tal cuadro de tal pintor está admirablemente *dibujado* en colores.

Entre los compositores, antiguos o modernos, hay más de uno a quien le falta el color desde el punto de vista de lo pintoresco sonoro; esa cualidad se halla fuera del campo de su actividad creadora. ¿Se diría por eso que *no saben* orquestar? Muchos de ellos, sin duda, saben mejor orquestar que muchos coloristas. ¿Brahms no sabía, pues, orquestar? Sin embargo, no se encuentra casi en sus obras sonoridades esplendorosas ni pintorescas. Eso quiere decir que por su misma esencia, su pensamiento creador no sentía la tendencia hacia el color, ni la exigía casi.

Hay en eso un secreto imposible de transmitir: y el que lo posee debe vigilarlo religiosamente, a fin de no verse tentado a envilecerlo, reduciéndolo a un conjunto de malas recetas.

Convenía hablar aquí del caso frecuente de obras orquestadas por otros, de acuerdo con los borradores de un compositor. Quien emprende una tarea así debe compenetrarse del pensamiento del autor, adivinar sus intenciones no realizadas, y, en las realizaciones, desarrollar y terminar el pensamiento engendrado por el autor, dado como principio esencial de su obra.

Orquestar de esa manera, es aún crear, aunque subordinándose a otro, a un extraño. Pero orquestar una composición que su autor no destinaba a la orquesta, es, al contrario, empresa desagradable y poco deseable. Sin embargo, muchos músicos han caído y caen en ese error <sup>(1)</sup>. Pero, en cualquier caso, es la rama

(1) En el manuscrito, hay colocado un punto de interrogación al margen de esta frase. (Nota del redactor).

más baja de la orquestación: algo así como colorear las fotografías o los grabados. También colorear se puede bien y mal.

Mi suerte ha querido que, en materia de orquestación, estuviera yo en buena escuela, y que adquiriera una de las más variadas experiencias. Primeramente, he podido escuchar todas mis composiciones ejecutadas por la orquesta modelo de la Opera de San Petersburgo. Después, como conocí diferentes corrientes de tendencias, orquesté para los efectivos de diversas orquestas, comenzando por las más simples (mi ópera *Noche de mayo* está escrita con trompetas y cornos naturales) para terminar por las más ricas. Tercero, he dirigido, durante algunos años, los coros de la música militar del departamento de la Marina, y pude estudiar así los instrumentos a viento. Cuarto, formé una orquesta de alumnos, muy jóvenes, que traté de que pudieran ejecutar pasablemente obras de Beethoven, Mendelssohn, Glinka, etc. Todo eso, me ha llevado a presentar este trabajo como el resultado de mi larga experiencia.

He tomado por punto de partida los siguientes axiomas fundamentales:

I. — *No hay timbres feos en la orquesta.*

II. — *Toda composición debe ser escrita de manera que pueda ejecutarse fácilmente; cuanto más fáciles son las partes para los ejecutantes, prácticamente realizadas, mejor se obtiene la expresión artística del pensamiento del compositor <sup>(2)</sup>.*

III. — *La obra debe estar escrita para el efectivo orquestal real sobre el cual se cuenta, o por lo menos para el efectivo realmente deseable (si el autor tiene en vista algún nuevo plan) y no para un efectivo ilusorio, como persisten en hacerlo todavía muchos compositores, que introducen en sus partituras los instrumentos de cobre de tonos inusitados en los cuales las partes no son ejecutables porque no se las toca en el tono querido por el autor.*

Es difícil ofrecer un método cualquiera para aprender la orquestación sin maestro. Generalmente, conviene proceder gradualmente de la orquestación más simple a las de tipo más y más

(2) A. Glazunow ha caracterizado sutilmente los diferentes grados de excelencia en materia de orquestación, que divide en tres categorías principales: 1<sup>ª</sup>) la orquesta suena bien así la ejecución sea más o menos correcta, pero suena maravillosamente si se ha ensayado suficientemente. 2<sup>ª</sup>) los efectos no se realizan bien sino después de grandes cuidados y esfuerzos del director y de los ejecutantes. 3<sup>ª</sup>) a pesar de todos los esfuerzos de la orquesta y del director, la sonoridad no resulta nunca satisfactoria. Evidentemente, la orquestación debe tener por ideal único la primera de esas categorías. (Nota del autor).

complicadas. De ordinario, quien estudia la orquestación pasa por las fases siguientes: 1º) el período durante el cual se concentra sobre los instrumentos de percusión, de donde cree que depende enteramente la belleza del sonido, y en los cuales pone todas sus esperanzas — es el grado inferior; 2º) el período donde se apasiona por el arpa; se cree obligado a duplicar, de la sonoridad de este instrumento, todos los acordes; 3º) no se venera más que las maderas y los cobres; se rebusca los sonidos tapados, a los cuales las cuerdas vienen a agregarse, sea con sordina, o en *pizzicati*; 4º) el gusto se advierte más desarrollado y no le falta más que preferir el grupo de los arcos a todos los otros materiales, sabiéndolo ya reconocer como el más rico y el más expresivo. Es necesario luchar, cuando se trabaja solo, contra los extravíos de los tres primeros períodos. El mejor recurso será siempre leer las partituras y oír, partituras en mano, las ejecuciones orquestales. Pero, sobre este punto es difícil fijar un orden determinado. Conviene oír de todo, pero principalmente la música moderna; ésta sola enseñará cómo hay que orquestar — la antigua suministrará los ejemplos útiles desde el punto de vista negativo, por contraste. Weber, Mendelssohn, Meyerbeer (en *El profeta*), Berlioz, Glinka, Wagner, Liszt, los compositores modernos franceses y rusos, he ahí los mejores modelos. Es en vano que un Berlioz o un Gevaert se esfuerzen en citar ejemplos sacados de obras de Gluck. El idioma de esos ejemplos es demasiado antiguo, extraño a nuestro oído musical de hoy día; no pueden, pues, ser útiles. La misma cosa puede decirse de Mozart y de Haydn (gran orquestador y padre de la orquestación moderna).

La figura gigantesca de Beethoven queda aparte. Su música muestra los arrebatos leoninos de una fantasía orquestal profunda, inagotable; pero la ejecución, en detalle, queda muy atrás de las concepciones titánicas. Sus trompetas afuera, los intervalos difíciles de ejecutar y poco favorables que impone a los cornos, con los rasgos geniales de sus instrumentos de arco y el empleo, a menudo muy brillante, que hace de las maderas; todo esto se une en un conjunto donde el alumno se enfrentará con millones de puntos contradictorios.

Es fútil pensar que el principiante no sabría encontrar en la música moderna, de Wagner o de otros, ejemplos simples, instructivos; al contrario, los encontrará en gran número, más claros y mejores que en lo que se denomina la literatura clásica.

## Extracto del Prólogo de la última redacción

Mi objeto, al emprender este trabajo, es mostrar los principios de la orquestación moderna en forma algo distinta a la de la mayor parte de los tratados. Son los principios que me han guiado en la orquestación de mis propias obras; y deseando participar a los jóvenes compositores y alumnos algunas ideas, doy ejemplos sacados de mis propias obras o los remito a ellas, esforzándome en mostrar con sinceridad y objetivamente lo que es posible, como lo que no lo es. Nadie sabría conocer tan bien como el mismo autor, ciertos impulsos, ciertas intenciones que lo guían a éste mientras está creando. Y así, a menudo la manera con que los investigadores, a pesar de ser respetuosos y juiciosos, explican esas intenciones, me ha parecido muy poco satisfactoria. Se da a simples hechos, una significación demasiado herméticamente filológica, o poética al exceso. A veces, la veneración que inspiran los grandes nombres de autores (sean muy antiguos o bastante modernos) incita a dar por buenos los ejemplos mediocres; casos de negligencia o de ignorancia, fácilmente explicables por la imperfección de la técnica reinante, o por otras causas, provocan páginas enteras de explicaciones laboriosas que tienden a justificar, y a veces, a la exaltación del pasaje defectuoso.

Destino este libro a los que han estudiado ya la técnica instrumental en el excelente manual de Gevaert o en cualquier otro tratado corriente, y tienen también algún conocimiento de ciertas partituras de orquesta.

Es por eso que no haré más que rozar, al pasar, las cuestiones técnicas (digitación, extensión, procedimientos de emisión del sonido, etc.) (1). La presente obra comprenderá principalmente: las

(1) Un breve resumen de estas diversas cuestiones constituye hoy el primer capítulo de este libro. (Nota del Redactor).

combinaciones de instrumentos por grupos separados o en el conjunto orquestal; las maneras de realizar la sonoridad, la pujanza, la homogeneidad, la repartición de las partes, la variedad de colorido y la expresividad de la orquestación —, teniendo en vista, principalmente, la música dramática.

### Nota de los traductores

La ausencia de un tratado de orquestación en castellano que pueda servir de estudio al joven compositor y aún al alumno que cursa las clases de orquestación, ha motivado esta traducción del hermoso libro "Principios de orquestación", de Nicolás Rimsky-Kórsakov.

Como en el desarrollo de la obra, el autor menciona diversos puntos de la escala general de los sonidos de acuerdo a un método usado sobre todo en Rusia y en Alemania, transcribimos, a continuación, esa escala, distribuidos los sonidos en las diversas denominaciones que les corresponden dentro de la misma:

The image shows a musical staff with a bass clef, divided into five sections representing octaves. The notes are arranged in groups, with some groups containing multiple notes. The labels are: Sub Contra octava, Contra octava, Gran octava, Pequeña octava, 1ª octava, 2ª octava, 3ª octava, 4ª octava, and 5ª octava. A dashed line with the number 8 indicates an interval of an octave between the 2ª and 3ª octava.

Con esta traducción creémos haber llenado un sensible vacío, dejando en manos de los estudiosos la obra quizá más completa y valiosa que se haya escrito sobre la materia.

### LOS TRADUCTORES.

## CAPITULO I

### REVISTA GENERAL DE LOS GRUPOS ORQUESTALES

#### A. Instrumentos de arco

He aquí la composición del cuarteto de arcos y el número de ejecutantes que lleva en las orquestas actuales, sinfónica o de ópera.

	Orquesta grande	Orquesta mediana	Orquesta pequeña
Violines I .....	16	12	8
Violines II .....	14	10	6
Violas .....	12	8	4
Violoncelos .....	10	6	3
Contrabajos .....	8—10	4—6	2—3

En las grandes orquestas, el número de primeros violines puede alcanzar a 20 y también a 24; el aumento de los otros instrumentos de arco se hace en proporción. Pero un número tan grande desequilibra al grupo de las maderas, normalmente constituido, en el que habrá que duplicar su número. Encontrarse con orquestas

que tengan menos de 8 primeros violines, tampoco es bueno; estará roto completamente el equilibrio entre los arcos y los vientos. Se puede aconsejar al compositor que disponga su orquesta de acuerdo a la sonoridad de un grupo de arcos de composición media, pues entonces, si su obra es ejecutada por una orquesta más numerosa, ello será una ventaja; y si lo es por una orquesta más chica, la pérdida será menor.

En las cinco partes fundamentales del grupo de arcos, el número de partes armónicas puede ser aumentado — sin hablar de la posibilidad que existe de confiar a cada parte las dobles, triples y cuádruples cuerdas — dividiendo cada parte en dos, tres, cuatro subdivisiones independientes, y también más (*divisi*). Generalmente son una o varias las partes principales que se desdoblan: primeros o segundos violines, violas o violoncelos. Los ejecutantes, entonces, se dividen por atriles: los atriles 1, 3, 5 tocan la parte superior y los atriles 2, 4, 6 la inferior. O bien, en cada atril, el músico de la derecha es el que toca la parte superior y el de la izquierda, la inferior. La división en tres es menos práctica porque el número de ejecutantes de una categoría no siempre es múltiplo de 3, surgiendo entonces dificultades para asegurar una repartición igual. Sin embargo, hay casos en que no debe dudarse en emplear la división en tres, para mantener la unidad de timbre; corresponde al director de orquesta cuidar que esta división sea cuidadosamente realizada. Cuando se recurre a ese medio, lo mejor es marcar en la partitura que tal pasaje debe ser ejecutado por tres o seis atriles (Viol. I: 1, 2, 3 atr.), por seis o doce ejecutantes (Vcelos. div. a 3) y así sucesivamente. La división en cuatro o más partes es rara y se emplea sobre todo en el *piano*, pues tiene por objeto disminuir apreciablemente la sonoridad del grupo de arcos.

*Nota.* Las orquestas que poseen un grupo de arcos poco numerosos, difícilmente pueden interpretar partituras con gran división en las partes; el efecto resulta muy pobre.

Los *divisi* permiten las siguientes combinaciones particulares:

a { Viol. I div.    b { Viol. II div.    c { Vlas div.    d { Vcelos. div.  
 { Viol. II div.    { Vlas. div.    { Vcelos. div.    { Contrabjs. div.

Combinaciones posibles, pero menos usadas:

e { Viol. I div.    f { Viol. II div.    g { Vlas div.  
 { Vlas. div.    { Vcelos. div.    { Contrabjs. div.    etc.





*Nota.* — Dada la semejanza entre los grupos *b* y *e*, se preferirá el *b* porque el número de segundos violines y su rol dentro de la orquesta se corresponde más con las violas, obteniéndose así una igualdad en la fuerza y una mayor unidad de ejecución.

El lector encontrará, en el segundo tomo, una serie de ejemplos basados en las distintas combinaciones de *divisi*; las explicaciones respecto del buen uso del *divisi*, serán hechas en su momento oportuno. Me he detenido en este caso particular sólo para hacer notar los cambios que se introducen (aplicando el *divisi*) en el cuarteto de arcos.

De todos los grupos, el de los arcos es el más rico en cuanto a maneras de producir el sonido; es también el que mejor puede pasar de un matiz a otro mostrando una variedad infinita. Cantidad de golpes de arco: legato (ligado), détaché (destacado, suelto), staccato, spiccato (picado), portamento, martellato, staccato liviano, saltando, ataque de talón, ataque de punta de arco,  $\uparrow \uparrow \uparrow$   $\vee \vee \vee$  (tirar y empujar) en diversas asociaciones o alternándose; todos los grados de fuerza, matizados desde el *fortissimo* hasta el *pianissimo*, el crescendo, disminuyendo, sforzando, morendo, todo es natural y propio de la orquesta del cuarteto de arcos.

La posibilidad de tener el recurso de los intervalos fácilmente ejecutables (dobles cuerdas) así como también acordes completos (triples y cuádruples cuerdas) hace que los instrumentos de ese grupo sean, no solamente melódicos, sino también armónico (sin el auxilio de los *divisi*) (1).

Desde el punto de vista de la movilidad y la flexibilidad, el violín ocupa el primer lugar en ese grupo; después, la viola, el violoncelo y finalmente el contrabajo. Prácticamente deben tenerse como límites extremos de una ejecución orquestal bien libre, a los siguientes:

Violines:		Violas:	
Violoncelos:		Contrabajos:	

(1) No presentaré aquí ejemplos de acordes fácilmente ejecutables, ni de golpes de arco, pues no corresponde a este tratado.



Los sonidos más agudos, que se dan más adelante en el cuadro general, deben emplearse con prudencia; es decir, en valores largos, en trémolo o bien en dibujos melódicos fáciles, de poco movimiento, trozos en forma de escalas de velocidad moderada, pasajes con notas repetidas y evitando, en lo posible, los saltos.

*Nota.* En los pasajes para instrumentos de arco conviene excluir los dibujos y trozos cromáticos largos y precipitados, que son difíciles de ejecutar, y suenan de una manera indistinta y confusa; se confiará esos pasajes a las maderas.

Se recomienda en los violines, violas y violoncelos, en la 2ª, 3ª, y 4ª. cuerdas, emplear, como extremo agudo de la libre ejecución orquestal, aproximadamente la cuarta posición (una octava o novena de la cuerda al aire).

La nobleza, la suavidad, el calor del timbre, la igualdad de sonido de un extremo a otro de la escala, cualidades comunes a todos los instrumentos de arco, constituyen una de las superioridades de ese grupo con relación a todos los demás.

Por otra parte, cada una de las cuerdas de un instrumento de arco, ofrece, en cierto grado, un carácter individual. La cuerda aguda *mi* del violín, se distingue por su esplendor; la de la viola *la*, tiene un sonido un poco nasal; la del violoncelo *la*, resalta por la claridad y por el timbre de la voz de pecho.

Las cuerdas *la* y *re* del violín y *re* de la viola y violoncelo son algo más suaves y más dulces que las otras. Las cuerdas graves, del violín *sol*, de la viola y del violoncelo *sol* y *do*, dan un timbre algo más áspero. En general, el contrabajo ofrece una sonoridad bastante igual, un poco sorda para las cuerdas inferiores, *mi* y *la*, y algo más incisiva para las superiores, *re* y *sol*.

*Nota.* Salvo que se trate de notas pedales, es muy raro que los contrabajos tengan un rol independiente; marchan habitualmente a la octava de los violoncelos o al unísono con ellos, o bien duplicando a los fagotes.

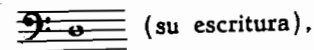
No se oye, casi, el timbre aislado, ni tampoco tiene algún relieve el carácter propio de cada una de sus cuerdas.

Esta preciosa facultad de prolongar y ligar sonidos y series de sonidos, y la vibración de las cuerdas digitadas, hacen del grupo de los arcos el representante por excelencia del canto y de la expresión entre todos los de la orquesta, teniendo en cuenta también las cualidades más arriba mencionadas: calor, suavidad y nobleza de timbre.

Sin embargo, la parte de su extensión situada fuera de los límites de la voz humana, por ejemplo, las notas del violín más altas que las más agudas de la voz de soprano, o sea partiendo alrededor del



las notas inferiores del contrabajo, más graves que las de la voz profunda, o sea bajando alrededor del



(su escritura).

pierden su expresión y calor de timbre.

Los sonidos de las cuerdas al aire, más claros y un poco menos pujantes que los de las cuerdas digitadas, son poco expresivos. Los ejecutantes prefieren, cuando se desea obtener un canto lleno de expresión, las cuerdas digitadas.

Comparando la extensión de cada uno de los instrumentos de arco con los de la voz humana, se puede atribuir: al violín, la de soprano y contralto más un registro sobreagudo; a la viola, la de contralto y tenor más un registro sobreagudo; al violoncelo, la de tenor y bajo con un registro agudo; y al contrabajo, la del bajo más un registro subgrave.

El empleo de los sonidos armónicos, de la sordina y de algunas aplicaciones especiales y excepcionales del arco, producen modificaciones esenciales de timbre y de carácter en la sonoridad de todos estos instrumentos.

Los sonidos armónicos, muy usados en nuestros días, dan por resultado un cambio apreciable de timbre. Fríos y transparentes en el *piano*, fríos y brillantes en el *forte*, no permiten casi marcar la expresión; son, en la orquestación, un elemento de adorno, no un elemento esencial. Su poca pujanza sonora hace que deba empleárselos con prudencia; es necesario, sobre todo, no cubrirlos.

Se los utiliza, generalmente, en notas largas, trémolando, o bien para obtener, en ciertos pasajes, algunos puntos resplandecientes; muy raramente se les confía pasajes de simplicidad extrema (melodías).



Una cierta analogía entre los armónicos y el timbre de la flauta hace que se los considere, por así decir, como una forma de transición hacia el grupo de los instrumentos de viento.

Otro cambio especial es el que proviene de la sordina. La sonoridad clara y cantante de los arcos se convierte en opaca en el *piano*, un poco silbante en el *forte*, y la pujanza es mucho menor.

El punto de la cuerda donde se aplica el arco influye también sobre el carácter del timbre y la pujanza sonora. El ataque sobre el puente, (sul ponticello), usado sobre todo en el tremolando, produce un sonido metálico; mientras que el ataque sobre la tastiera (sul tasto, flautando) da un sonido apagado.

*Nota.* Un cambio absoluto de sonoridad se produce cuando se toca con la madera del arco (*col legno*). Este procedimiento produce un sonido que se asemeja al de xilofón o bien al del *pizzicato* con sordina; este punto se tratará en el capítulo de los instrumentos de sonidos breves.

Las cinco partes de arcos, con los números de ejecutantes más arriba indicados, se equilibran aproximadamente unas con otras.

Si hay un exceso de pujanza, será en favor de los primeros violines; ante todo, a causa de su posición desde el punto de vista armónico: como toda parte superior, se oye más netamente; también los ejecutantes producen ordinariamente una sonoridad mejor que la de los segundos violines; en la mayoría de las orquestas se coloca un atril más para los primeros violines que para los segundos, con el fin de asegurar a la parte superior más sonoridad ya que es a ella a quien se confía, de ordinario, la función melódica más importante. Los segundos violines y violas, en calidad de partes intermedias de la armonía, se oyen menos. Los violoncelos y contrabajos, que ejecutan en la mayoría de los casos el bajo sobre dos octavas, es decir a la octava, se distinguen mejor.

Para terminar esta breve reseña de los arcos, conviene decir que la naturaleza de este grupo, elemento de melodía, comporta los cantos de carácter más diverso, las frases rápidas o cortadas en todas formas, los dibujos y pasajes diatónicos o cromáticos. Capaz de sostener y prolongar, sin dificultad, los sonidos, de matizar con una variedad infinita, de tocar en triples y cuádruples cuerdas, de dividirse en partes más o menos numerosas (*divisi*), el grupo de los arcos ofrece una gran riqueza de recursos como elemento armónico.

### Cuadro A. Grupo de arcos

Estos instrumentos dan todos los grados cromáticos.

Violín (I, II.)  
Viola  
Violoncelo  
Contrabajo

Las líneas llenas indican la extensión de cada cuerda usada en la escritura orquestal. Las líneas punteadas indican los registros: grave, medio, agudo y sobregagudo.

## B. INSTRUMENTOS DE VIENTO

### Maderas (instrumentinos)

La composición del grupo de los arcos, salvo en lo que se refiere al número de ejecutantes, queda invariable con sus cinco elementos básicos, que corresponden a las exigencias de la partitura de orquesta.

La del grupo de maderas, al contrario, es muy distinta en cuanto al número de partes y a las sonoridades que pueden producir, cuya elección depende de la voluntad del orquestador.

Se pueden reconocer tres tipos generales: la composición por pares, la composición por tres y la composición por cuatro, (véase el cuadro, pág. 15 ).

Los números arábigos se utilizan para señalar la cantidad de ejecutantes de cada familia de instrumentos (instrumentos principales o básicos e instrumentos derivados o suplementarios). Los números romanos señalan las partes ejecutables. Entre paréntesis figuran los instrumentos derivados que no exigen un aumento de la cantidad de instrumentistas; los mismos son ejecutados por los músicos que normalmente se hallan en la orquesta, quienes cambian su instrumento básico por el derivado correspondiente. En general, los ejecutantes de las primeras partes de flauta, oboe, clarinete y fagot no realizan dicho cambio para conservar su embocadura y porque sus partes son de mucha responsabilidad. Las partes de flautín y flauta contralto, corno inglés, clarinete piccolo y clarinete bajo y contrafagot son ejecutadas por los intérpretes que hacen normalmente las segundas o terceras partes, quienes los toman en lugar de sus instrumentos básicos; es lógico que dichos músicos deben adquirir un dominio absoluto de los instrumentos derivados que les corresponde.

Maderas por 2	Maderas por 3	Maderas por 4
(II—Flautín). 2 Flautas I. II.	(III—Flautín). 3 Flautas I. II. III. (II—Flauta contralto).	1 Flautín (IV). 3 Flautas I. II. III. (III—Flauta contralto).
2 Oboes I. II. (II—Corno inglés).	2 Oboes I. II. 1 Corno inglés (III).	3 Oboes I. II. III. 1 Corno inglés (IV).
2 Clarinetes I. II. (II—Clarinete bajo).	(II—Clarinete piccolo). 3 Clarinetes I. II. III. (III—Clarinete bajo).	(II—Clarinete piccolo). 3 Clarinetes I. II. III. 1 Clarinete bajo (IV).
2 Fagotes I. II.	2 Fagotes I. II. 1 Contrafagot (III).	3 Fagotes I. II. III. 1 Contrafagot (IV).

A veces, la composición por dos se modifica con el agregado permanente de una parte de flautín. El compositor suele utilizar también, algunas veces, 2 flautines ó 2 cornos ingleses, etc., sin aumentar por eso el número de ejecutantes requerido por la composición original (por 3 ó por 4).

*Nota I.* Algunos autores emplean, en el transcurso de una obra grande (oratorio, ópera, sinfonia, etc), la composición corriente por 2, e introducen, por periodos de duración más o menos largos, algunos instrumentos derivados, o, como se les llama también, suplementarios, donde cada uno de ellos necesita de la presencia de un ejecutante más, ejecutante que no es utilizado en el resto de la obra. Esto se ve, por ejemplo, en Meyerbeer.

Otros, por el contrario, como Glinka, se esfuerzan en no aumentar el número de ejecutantes necesarios para el empleo de los instrumentos suplementarios (parte de corno inglés en *Russlân*). Las obras de Wagner ofrecen los tres tipos de composición (por 2, *Tannhauser*, por 3, *Tristán*; por 4, la *Tetralogía*).

*Nota II.* De mis obras, la única en donde empleo la composición por 4, es *Mlada*.

La *pskovitiana*, *Sadko*, *El Zar Saltán*, *Kitezsh* y *El gallo de oro*, emplean las maderas por 3.

En todas las demás, se encuentra la composición por 2, con un número más o menos grande de instrumentos suplementarios. Sólo *Noche de Navidad* comprende, junto con 2 oboes y 2 fagotes, 3 flautas y 3 clarinetes, ofreciendo así un tipo de composición intermedia.

El grupo de los arcos ofrece una cierta variedad de timbres, en proporción a los diversos instrumentos que comprende, y una

diversidad de registros que corresponde asimismo a la diversidad de cuerdas.

Pero se trata de una variedad y una diversidad sutiles, bastante poco sensibles. En las maderas, por el contrario, la diversidad respectiva del timbre de cada instrumento: flautas, oboes, clarinetes, fagotes, impresiona enseguida, así como también la variedad de los registros que corresponde a cada uno de esos instrumentos.

Hablando en general, el grupo de las maderas ofrece menos flexibilidad que el de los arcos, desde el punto de vista de la movilidad, de la aptitud para matizar y del poder pasar rápidamente de un matiz a otro; no posee ese alto grado de pujanza expresiva y de vitalidad que reconocimos en el de los arcos.

En cada una de las maderas, distingo la "región del toque expresivo", es decir aquella donde el instrumento demuestra su capacidad para abordar todos los matices posibles, graduales o súbitos, de pujanza e intensidad sonoras (*forte, piano, crescendo, diminuendo, sforzando, morendo, etc.*) de manera que permite al ejecutante tocar expresivamente en el sentido más exacto de la palabra.

Fuera de su región expresiva, el instrumento posee los sonidos más ricos en color que en expresión. Soy, puede ser, el primero que empleo el término "región del toque expresivo". No se aplica ese término a los instrumentos representantes del extremo agudo y grave de la escala general de la orquesta, es decir el flautín y contrafagot respectivamente, que pertenecen a la categoría de los instrumentos de color pero no expresivos.

Los cuatro géneros de instrumentos del grupo: flautas, oboes, clarinetes, y fagotes, pueden ser considerados, hablando en general, como de igual fuerza. Otro tanto puede decirse de aquellos que tienen roles particulares: flautín y flauta contralto, corno inglés, clarinete piccolo y clarinete bajo y contrafagot. Cada uno de esos instrumentos ofrece cuatro registros: grave, medio, agudo y sobreagudo, cada uno de los cuales se caracteriza por diferencias de timbre y de fuerza.

Es difícil asignar límites precisos a cada registro; desde el punto de vista de la fuerza y del timbre, los registros contiguos se confunden casi y el paso de uno al otro es poco sensible. Pero cuando se salta un registro pasando, por ejemplo, del grave al agudo o viceversa, las diferencias se hacen más notables.

Las cuatro familias de maderas pueden dividirse en dos categorías:

a) Instrumentos de timbre nasal y sonoridad oscura: oboe y fagot (corno inglés y contrafagot);

b) Instrumentos de timbre de pecho y sonoridad clara: flauta y clarinete (flautín, flauta contralto, clarinete piccolo y clarinete bajo).

Esta característica — un poco elemental y simplificada — de sus timbres, es sensible sobre todo en los registros medio y agudo de los instrumentos. Los registros inferiores de los oboes y fagotes, sin perder su timbre nasal, ofrecen una sonoridad bastante consistente y ruda; el sobreagudo se distingue por su timbre seco y débil. El timbre claro y de pecho de las flautas y clarinetes adquiere en el grave algo de nasal y oscuro; en el sobreagudo se hace algo incisivo.

*Nota.* Definir la calidad de timbres de los distintos instrumentos es difícil y poco exacto. Ese concepto debe ser adquirido a través de nuestros sentidos: visual, táctil y gustativo. Aunque aparentemente estos sentidos no guardan relación alguna con el auditivo, para mí dicha relación existe, y en forma cabal. El empleo de todos nuestros sentidos se hace necesario para poder transmitir una impresión musical. En general, esta definición con palabras, referentes a los sentidos visual, táctil y auditivo, parecería un tanto grosera; no se las debe entender en su propio significado. Cuando yo empleo los términos dulce, cálido de color áspero, tosco, seco, etc., lo hago del punto de vista del carácter del sonido artísticamente considerado y no me refiero a la acepción que tienen en el lenguaje común. Los sonidos de los instrumentos que carecen de calidad artística, los considero como no utilizables, y lo hago explicando la causa en cada caso. A excepción de estos, aconsejo usar todos los demás sonidos y timbres como artísticamente bellos, destinados a fines muy diversos.

Los instrumentos donde el timbre es claro, de pecho — flautas y clarinetes —, tienen mayor movilidad; así, el primer lugar le corresponde a la flauta; pero por la riqueza y la flexibilidad de matices, por la capacidad de expresión, ese lugar le corresponde al clarinete; la sonoridad puede llegar a ser en extremo tenue, hasta perderse por completo.

Los instrumentos de timbre nasal — oboes y fagotes —, vista la particularidad que ofrecen de emitir el sonido por una lengüeta doble, tienen relativamente algo menos de movilidad y de flexibilidad de matices. Destinados, como las flautas y clarinetes, a

ejecutar toda clase de escalas y pasajes rápidos, esos instrumentos son, por lo tanto, melódicos por excelencia, en el sentido más exacto de la palabra; es decir, de una manera, ante todo, cantante, apacible; los pasajes de carácter muy movido se les confía cuando duplican a las flautas, clarinetes o bien a los arcos, mientras que frecuentemente las frases o pasajes rápidos son confiados a las flautas o a los clarinetes solos.

Las cuatro familias de instrumentos se muestran igualmente propias al *legato* y al *staccato*, y a alternar de diversas maneras uno con otro; pero el *staccato* de los oboes y fagotes, muy penetrante y preciso, se recomienda muy particularmente; mientras que las flautas y clarinetes son excelentes para el *legato*, bien igual y sostenido.

Lo dicho anteriormente no implica, en realidad, una ley rigurosa; el orquestador puede emplear las mencionadas formas de expresión en forma inversa, es decir, *staccato* para flautas y clarinetes y *legato* para oboes y fagotes.

Comparando las particularidades técnicas de las maderas, conviene subrayar las diferencias esenciales que siguen:

a) La repetición rápida de una misma nota por golpes de lengua simples, pertenece a todas las maderas; se repite más frecuentemente la misma nota por medio del doble golpe de lengua (tu-cu-tu-cu), propio para las flautas, instrumentos sin lengüeta.

b) El clarinete, por su construcción particular, es menos apropiado para los saltos rápidos de octava que se ejecutan bien en las flautas, oboes y fagotes.

c) Los acordes arpegiados y las frases ondulantes *legato* suenan bien en las flautas y clarinetes, pero no en oboes y fagotes.

En vista de la necesidad de respirar, las maderas no pueden ejecutar notas tenidas muy largas; debe evitarse el hacerlas tocar mucho tiempo sin darles reposo por medio de silencios, aunque sean de corta duración, lo que no acontece en los instrumentos de arco.

En el deseo de esforzarme en caracterizar el timbre del instrumento tipo de cada una de las cuatro familias de las maderas, desde el punto de vista psicológico, formulo las indicaciones generales siguientes, que se aplican bastante aproximadamente a los registros medio y agudo:

a) Flauta. — Timbre frío, que conviene, sobre todo en el

modo mayor, a las melodías de carácter gracioso y ligero; en el modo menor, a los matices de tristeza superficial o exterior.

b) Oboe. — Timbre alegre en el modo mayor, doloroso en el menor.

c) Clarinete. — Timbre flexible y expresivo, conviene en el modo mayor a las melodías de carácter alegre y meditativo o bien de resplandor de alegría; en el modo menor, a los de carácter meditativo y triste, o bien dramático y apasionado.

d) Fagot. — Timbre senil y no serio en el modo mayor, sufrido y triste en el menor.

En los registros extremos, grave y sobreagudo, el timbre de esos instrumentos los he representado por las comparaciones siguientes:

<i>Instrumentos</i>	<i>Registro grave</i>	<i>Registro sobreagudo</i>
a) Flauta.	Apagado, frío.	Esplendoroso.
b) Oboe.	Salvaje.	Seco.
c) Clarinete.	Sonoro, amenazador.	Incisivo.
d) Fagot.	Siniestro.	Forzado.

*Nota.* Por supuesto ningún estado de ánimo, triste o alegre, superficial o profundo, jugueteón o soñador, burlón o enfermizo, puede ser evocado por timbres aislados; dependerá más bien, en general, del giro melódico, de la armonía, del ritmo, del movimiento, de los matices dinámicos, es decir del conjunto de la construcción del trozo musical. La elección de los instrumentos y de los timbres depende también del lugar que ocupa la melodía o la armonía dentro de las siete octavas de la escala general de la orquesta; por ejemplo, una melodía de carácter liviano y alegre con tesitura de tenor, no podrá ser confiada a las flautas, ni una melodía dolorosa y triste, con tesitura de soprano agudo, a los fagotes. Conviene sin embargo, no olvidar que los timbres tienen la propiedad de adaptarse al carácter expresivo de las melodías. Y no se puede negar que en el primer caso, el carácter burlesco del timbre del fagot fácilmente puede adquirir el matiz de alegría espontánea, y que en el segundo caso la melancolía superficial del timbre de la flauta, se acerca a la expresión dolorosa y triste que caracteriza a la melodía. En estos casos en que el carácter de la melodía coincide con el carácter del timbre del instrumento que la ejecuta, es cuando se obtiene la impresión musical mejor lograda. No obstante, hay casos en que el sentimiento artístico exige el empleo de timbres cuyo carácter contraste con el de la melodía (en vista de efectos cómicos, irónicos, de lo fantástico y extravagante, etc.).

He aquí algunas observaciones sobre el carácter, el timbre y las funciones de los instrumentos derivados:

Las funciones del flautín y del clarinete "piccolo" son, sobre

todo, las de continuar hacia el agudo la extensión de los instrumentos normales, flauta y clarinete. Por lo tanto, los caracteres particulares de los registros altos de estos mismos instrumentos, se vuelven a encontrar, pero más acentuados aún. Es así que el timbre silbante del registro sobreagudo del flautín ofrece una fuerza y una vivacidad marcadas pero no se presta nada a los matices más atemperados. El registro sobreagudo del clarinete "piccolo" es más penetrante que el del clarinete ordinario. Los registros grave y medio del uno y del otro corresponden de una manera borrosa a los mismos registros de la flauta y del clarinete ordinarios, y ofrecen, por lo tanto poca utilidad al orquestador.

El contrafagot prolonga hacia el grave la escala del fagot. Las características del registro grave del fagot se encuentran más marcadas todavía en el registro correspondiente del contrafagot: pero los registros medio y agudo no tienen el valor de los del fagot. El grave del contrafagot se señala por la densidad de su timbre impresionante, muy pujante en el *piano*.

*Nota.* En los tiempos actuales en que se han extendido considerablemente los límites de la escala orquestal, al comienzo hacia el agudo (hasta el do de la 5ª octava), y luego hacia el grave (hasta el do de la contra-octava inclusive), el flautín se ha vuelto un elemento indispensable del grupo de las maderas; y, en el sentido opuesto, ha adquirido una importancia fundamental el contrafagot. En cuanto al clarinete piccolo sólo se lo emplea como elemento de color en casos más raros.

El corno inglés o oboe contralto es parecido, por el carácter del sonido, al oboe normal; pero el timbre indolente y soñador ofrece una gran dulzura. En cuanto al registro grave, es bastante incisivo.

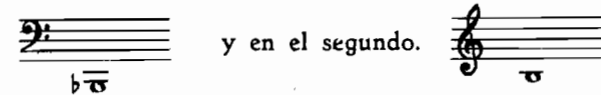
El clarinete bajo, bien que se parece mucho al clarinete ordinario, es más sombrío y triste de timbre en su registro grave y no ofrece en el agudo el mismo timbre argentino; no conviene usarlo, por lo tanto para expresar estados de alegría.

La flauta contralto es un instrumento hoy raramente usado, cuyo carácter, de manera general, es el de la flauta ordinaria pero de timbre más frío, así como cristalino en los registros medio y agudo.

Estos tres instrumentos especiales, además de servir para prolongar hacia el grave la escala de las maderas a las que corresponden, tienen funciones propias desde el punto de vista del color y frecuentemente se usan en solo, a descubierto.

*Nota.* De los seis instrumentos derivados que hemos considerado más arriba, los que primero se utilizaron en la orquesta fueron el flautín y el contrafagot; este último, sin embargo, fué descuidado durante el periodo post-beethoveniano, y sólo reapareció a fines del siglo XIX. El corno inglés y el clarinete bajo, aparecidos en la primera mitad del mencionado siglo, en las obras Berlioz, Meyerbeer y otros, se mantuvieron durante mucho tiempo como instrumentos agregados, transformándose, más adelante, en instrumentos permanentes de la orquesta de ópera primero, y de la sinfónica luego. Hubo pocos intentos de introducir en las orquestas el clarinete piccolo (Berlioz y otros): este instrumento, lo mismo que la flauta contralto, ha sido utilizado en mi ópera-ballet *Mlada* (1892) y también en mis recientes producciones *Noche de Navidad* y *Sadko*; la flauta contralto es empleada en la *leyenda de Kitezha* y en la nueva versión de *La pskovitiana*.

En estos últimos tiempos se ha comenzado a aplicar a las maderas las sordinas, que consisten en un tapón de corcho metido en el pabellón, o bien en un trozo de género arrollado en forma de bola. Las sordinas, sofocando el sonido de los oboes, corno inglés, y fagot, permiten a estos instrumentos abordar el límite extremo del *piano*, que no podrían hacer en otra forma. El agregado de sordinas a los clarinetes sería inútil, ya que estos instrumentos pueden hacer por sí solos el *pianissimo*. No se ha encontrado todavía la forma de aplicar la sordina a las flautas, lo que sería bien deseable, sobre todo para el flautín. La sordina hace imposible la producción de la nota más baja, respectivamente del fagot y del oboe o corno inglés, o sea en el primer caso



Las sordinas no tienen ninguna influencia sobre los registros sobreagudos de los instrumentos.

## Cuadro B. Grupo de maderas

Estos instrumentos dan todos los grados cromáticos.

**Piccolo:** Grave, Débil silbante (no se usa.), Medio, Dulce, débil, Agudo, Claro, luminoso, Sobrecagudo, Silbante, incisivo, no practicable.  
**Flauta:** Grave, Apegado, silbante (no se usa.), Medio, Dulce, débil, Agudo, Claro, luminoso, Sobrecagudo, Claro silbante, poco practicable.  
**Flauta Contralto (F. G.):** Grave, Medio, Agudo, no se usa.  
**Oboe:** Grave, Medio, Sobrecagudo, Muy incisivo, no se usa.  
**Corno inglés:** Grave, Medio, Sobrecagudo, no se usa.  
**Clarinete Piccolo:** Grave, Sombrio, sonoro, Medio, Débil, apagado, Agudo, Claro, argentino, Sobrecagudo, Luminoso, incisivo, no se usa.

**Clarinete:** Grave, (caramillo), Sombrio, sonoro, Medio, Débil, apagado, Agudo, Claro, argentino, Sobrecagudo, Luminoso, incisivo.  
**Clarón:** Grave, Sombrio, Llano, sombrio, Medio, Opaco, Agudo, Claro, Luminoso, no se usa.  
**Fagot:** Grave, Llano, rudo, Sepulcral, sombrío, Medio, Fúido, dulce, Sobrecagudo, Luminoso, incisivo, poco practicable.  
**Contrafagot:** Grave, Llano, rudo, Medio, Rudo, sepulcral, Agudo, Sobrecagudo, no se usa. (poco usado)

En este cuadro, la última nota aguda de cada registro se halla dada también como primera (inferior) del registro siguiente, en vista de que los límites de los registros, no se hallan netamente determinados.

Para que puedan ser retenidos mejor los límites de los registros, se los ha marcado con la nota sol para las flautas y oboes, y con do para clarinetes y fagotes.

En los registros sobrecagudos figuran únicamente los grados utilizables.

Hay notas que siguen al registro sobrecagudo, que no se pueden ejecutar por la dificultad de emisión o por carencia de calidad artística, las cuales he omitido. El número de sonidos del registro sobrecagudo, que son posibles producir, no es el mismo para todos los instrumentos, dependiendo éste de la calidad como también de la disposición de la embocadura del ejecutante.

Los signos  $\text{>}$  no marcan el *crescendo* o *diminuendo* querido, sino lo fuerza sonora que aumenta o disminuye en relación a las cualidades características de su timbre, según los registros. La "región de toque expresivo" se halla marcada, para cada uno de los instrumentos tipo, por líneas debajo de las notas; esa región es la misma para cada uno de los instrumentos derivados.

## Cobres

La composición del grupo de los cobres, lo mismo que la del grupo de maderas, no ofrece una homogeneidad absoluta y puede variar según las exigencias de la partitura. Pueden reconocerse tres formas tipo, que corresponden a las tres composiciones (por 2, por 3, y por 4) de las maderas. He aquí una tabla que las representa:

Correspondiente a las maderas por 2	Correspondiente a las maderas por 3	Correspondiente a las maderas por 4
2 Trompetas I, II.	3 Trompetas I, II, III. (III—Trompeta contralto).  2 Cornetas I, II. 2 Trompetas I, II.	(II—Trompeta piccola) 3 Trompetas I, II, III. (III—Trompeta contralto o Trompeta baja).
4 Cornos I, II, III, IV.	4 Cornos I, II, III, IV.	6 ú 8 Cornos I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII.
3 Trombones. 1 Tuba.	3 Trombones I, II, III. 1 Tuba (1).	3 Trombones I, II, III. 1 Tuba.

(1) En estos últimos tiempos se emplea a veces dos tubas, como lo hizo Glazunov en su *Fantasia finlandesa* (Nota del Redac.).

Las indicaciones son las mismas que se han hecho para el cuadro de las maderas.

En los tres casos, evidentemente, la composición puede variar según los deseos del orquestador. En la música de teatro o de concierto muchas páginas se hallan escritas sin tuba, sin trombones y sin trompetas; o bien algún instrumento aparece solo por un tiempo en calidad de suplementario.

Me he esforzado en dar en este cuadro las composiciones más típicas y usadas de nuestros días.

*Nota I.* Aparte de los instrumentos indicados en el cuadro, Ricardo Wagner emplea en la *Tetralogía* algunos otros, a saber: un cuarteto de tubas tenores y pequeñas tubas bajas, y un trombón contrabajo. Esos agregados, por una parte inciden muy pesadamente sobre los demás grupos, y, por la otra, dan a los cobres una neutralidad general de timbres. Por eso, sin duda, los compositores

más modernos no aceptan esta manera de hacer; y, Wagner mismo se abstuvo de ello en *Parsifal*.

En la época actual, algunos compositores (Strauss, Scriábin) escriben hasta 5 partes de trompetas.

*Nota II.* A partir de la mitad del siglo XIX los instrumentos de cobre naturales, desaparecen de la orquesta cediendo su sitio a los cromáticos. Pero en mi obra *Noche de mayo*, la segunda de mis óperas, he empleado los cornos y las trompetas naturales cambiando los tonos y utilizando, además de las buenas notas tapadas, los sonidos naturales. Esto lo he hecho a título de ejercicio práctico.

Ofreciendo mucha menor movilidad que las maderas, el grupo de los cobres sobresale a los otros grupos orquestales por la pujanza de sus sonoridades. Tomando como consideración la pujanza sonora de cada uno de los representantes normales de este grupo, se puede tener por equivalentes, en la práctica, a las trompetas, los trombones y la tuba contrabajo.

Las cornetas a pistones no tienen tanta fuerza; la sonoridad de los cornos en el *forte*, es la mitad más débil; pero en el *piano* vuelve a ser casi equivalente a la de los otros cobres tocando lo mismo. Para obtener esta equivalencia, es necesario dar a los cornos los matices dinámicos superiores en un grado al de los otros cobres; por ejemplo: las trompetas o trombones tocando *pp.* los cornos deberán tocar *p.* Al contrario, para realizar el equilibrio en el *forte* entre los cornos y las trompetas o trombones, deberán usarse 2 cornos por 1 trompeta o trombón.

Cada uno de los cobres ofrece bastante igualdad y unidad de timbre en su extensión, por lo que sería supérfluo considerar la división en registros. Hablando en general, para todo el grupo, el timbre resulta más esplendoroso y la sonoridad más fuerte cuando se va hacia el agudo, mientras que yendo hacia el grave, el timbre se ensombrece y la sonoridad decrece algo.

La sonoridad es dulce en el *pianissimo*, mientras que en el *fortissimo* es un poco áspera y crepitante. Poseen una destacada facultad: la de aumentar el volumen del sonido durante el paso del *pianissimo* al *fortissimo* y disminuirlo a la inversa, el *sf* > *p*; es admirable.

Se puede agregar acerca de los diversos representantes del grupo, las siguientes indicaciones sobre su carácter y timbre:

- a) 1º Trompetas (en *sib* y en *la*). Sonoridad clara y un poco incisiva; provocadora en el *forte*; en el *piano* los sonidos agudos son llenos, argentinos y los graves,



angustiosos, como si diesen la impresión de fatalidad.

- 2° Trompeta contralta (en *fa*). Instrumento inventado por mí y empleado por vez primera en la partitura de mi ópera-ballet *Mlada*. Tiene por función el permitir producir los sonidos graves (del sonido 2 al sonido 3 de la escala de la trompeta natural) relativamente más llenos, claros y bellos. Un grupo de 3 trompetas, formado con 2 ordinarias y la trompeta contralto, ofrece una sonoridad más homogénea que si estuviera formado por tres trompetas ordinarias. Convencido de la belleza y utilidad de la trompeta contralto, he continuado empleándola en muchas de mis óperas ulteriores, conjuntamente con las maderas por 3.

*Nota.* A fin de evitar las dificultades de conseguir la trompeta contralto en los teatros privados, de ópera, o en ejecuciones eventuales de conciertos sinfónicos, he evitado servirme de las cuatro notas más graves de la escala de este instrumento, con sus grados cromáticos vecinos; de ahí que la ejecución de la parte de trompeta contralto puede ser abordada por la trompeta ordinaria en *si b* o en *la*.

- 3° Trompeta "piccola" (en *mib* y *re*) por mí inventada y empleada por vez primera en *Mlada* obtiene sin dificultad los sonidos sobreagudos del timbre de la trompeta. Por la tonalidad y la escala es parecida al cornetín de las bandas militares.

*Nota.* La trompeta *piccola* (en *si b* y *la*), que suena a la octava superior de la trompeta común, no ha sido introducida aún en las obras de la literatura artístico-musicales.

- b) Corneta a pistones (en *sib* y *la*). El timbre se aproxima al de la trompeta, pero es un poco más débil y dulce. Es un bello instrumento, relativamente poco empleado en nuestros días tanto en las orquestas de teatro como de concierto. Los ejecutantes hábiles saben imitar en la trompeta, el timbre de la corneta, y reciprocamente, dar a la corneta el carácter de la trompeta.
- c) Corno (en *fa*). Bastante sombrío en la región inferior, luminoso, redondo y lleno en la superior, el timbre de este instrumento es todo poesía, belleza y dulzura.

Las notas medias se parecen, por el timbre, a las del fagot, con las cuales se confunden casi. El instrumento puede, pues, servir de transición o de lazo entre las maderas y los cobres. De manera general, es, a pesar del mecanismo de pistones, bastante poco movable y parece emitir los sonidos con cierta lentitud.

- d) Trombón. Timbre sombrío y amenazante en las notas más bajas, esplendoroso y triunfal en el agudo. El *piano* es pleno, no sin pesadez; el *forte*, sonoro y pujante. Los trombones a pistones son más movibles que los de vara, pero estos últimos se prefieren por la igualdad y la nobleza del sonido. No se utilizan para ejecutar pasajes movidos.
- e) Tuba bajo o contrabajo. Timbre espeso y rudo, menos característico que el de los trombones; pero el instrumento es precioso por la fuerza y la belleza de sus notas graves. Lo mismo que el contrabajo y el contrafagot, es útil, sobre todo, por duplicar a la 8ª. inferior el bajo del grupo al cual pertenece. Gracias a sus pistones, es poseedor de una movilidad suficiente.

El grupo de los cobres, homogéneo por la sonoridad respectiva de sus diversos elementos, no lo es en el mismo grado que el de las maderas en cuanto a su toque expresivo. Por lo tanto se puede, en cierta medida, reconocer una región de toque expresivo en la parte media de las escalas. Como el flautín y el contrafagot, la pequeña trompeta y la tuba contrabajo no poseen la facultad de tocar con expresión. La repetición rápida de una nota por golpes de lengua simples, es posible en todos los cobres; pero, por doble golpe de lengua solamente puede hacerse en los instrumentos de pequeña embocadura (trompetas o cornetas) en los cuales las repeticiones pueden atacar sin dificultad la rapidez del trémolo.

Las indicaciones sobre respiraciones que hemos hecho al tratar las maderas, se aplican a los cobres.

Los cambios en el carácter del timbre de los cobres resultan del empleo de los sonidos tapados y de la sordina; los primeros se practican solamente en las trompetas, cornetas y cornos, porque la forma de los trombones y tubas no permiten tapar con la mano el pabellón.



Las sordinas se aplican a todos los tipos, indistintamente. No obstante, es raro que en las orquestas las tubas bajas posean sordinas. El timbre de las notas tapadas es parecido al de las notas con sordina.

En la trompeta, los sonidos obtenidos con sordina son más agradables que los tapados; para el corno, se emplea cualquiera de los dos procedimientos: los sonidos tapados, para las notas aisladas o de frases cortas; y, la sordina, para los pasajes más largos.

No pretendo describir con palabras las diferencias entre los sonidos tapados y los obtenidos con sordina, dejando al lector el cuidado de adquirir un conocimiento efectivo, y de formarse, en base a sus observaciones propias, una opinión sobre la importancia de estas diferencias.

Diré simplemente que el timbre de los sonidos tapados o con sordina toma en el *forte*, un carácter salvaje y crepitante, y en el *piano* es tierno y apagado; siendo la sonoridad débil, el timbre pierde su resplandor argentino y se aproxima al timbre del oboe o del corno inglés.

Los sonidos tapados se indican con el signo + colocado encima de la nota, signo que se hace seguir a menudo de este otro O indicando el momento en que se vuelve a los sonidos abiertos.

El uso y abandono de la sordina se indican, respectivamente, por los términos *con sordina* y *senza sordina*. Los sonidos de los cobres con sordina, producen una impresión de alejamiento.

### Cuadro C. Grupo de cobres

Estos instrumentos dan todos los intervallos cromáticos.

The musical score consists of four staves, each representing a different brass instrument. Each staff shows a sequence of notes with numbers 1 through 16 above them, indicating the sequence of notes. The notes are connected by lines, and some are marked with 'Poco usado' (little used) or 'Muy usado' (very used). The instruments are: Trompeta, Corneta (sib 1er Contralto, en fa), Corno (fa-mi), Trombón (Tenor-bajo), and Tuba (Contrabajo). The notes are chromatic intervals, and the sequence of notes is the same for all instruments, demonstrating the chromatic nature of the intervals.

Las notas naturales están indicadas en blancas. Las líneas superiores delimitan la región de toque expresivo. (a) El 7º armónico natural, se omite, por inutilizable; igualmente para los cornos los sonidos 11, 13, 14 y 15. (b) El 8º de la contra-octava no existe en los trombones.

### C. INSTRUMENTOS DE SONIDOS BREVES CUERDAS PELLIZCADAS

Cuando el cuarteto de orquesta, compuesto en la forma habitual (Viol. I y II, Vla, Vcello, Contrabj.) toca, no con arco sino atacando las cuerdas por medio de los dedos, no puedo dejar de considerarlo sino como un grupo nuevo, independiente, ofreciendo su timbre propio y exclusivo, y, formando con el arpa — donde el sonido se produce en forma análoga —, lo que denominaré el grupo de cuerdas pellizcadas.

*Nota.* A este grupo pertenecen también la guitarra, citara, balalaika, los instrumentos a plectro como la "domra" (instrumento ruso), el mandolin, etc., instrumentos que pueden aparecer accidentalmente en la orquesta, pero que no entran en el cuadro del presente libro.

#### Pizzicato

Aunque rico en todos los matices dinámicos, del *ff* al *pp*, el *pizzicato* se presta poco a la expresión; es, por excelencia, un elemento de color.

Sonoro y un poco arrastrado sobre las cuerdas al aire, resulta sensiblemente más breve y sordo en las cuerdas digitadas; en las posiciones elevadas ofrece alguna sequedad.

El cuadro D muestra la escala entera de *pizzicati* usados en cada uno de los instrumentos del cuarteto.

El *pizzicato* se emplea en la orquesta de dos maneras distintas: a) en notas simples; b) en dobles, triples o cuádruples cuerdas.

Los dedos de la mano derecha, encargados de dar el *pizzicato*, no tienen la presteza del arco; los pasajes *pizzicato* no pueden, pues, ser tan rápidos como los que se ejecutan con el arco. Además, la velocidad posible del *pizzicato* depende del espesor de las cuerdas; en los contrabajos, no podrá hacerse el *pizzicato* sino en las notas donde la sucesión sea mucho más lenta que lo que debiera ser en los violines.

Para los *pizzicati* en varias cuerdas se elegirá, de preferencia, una disposición que permita el empleo de las cuerdas al aire, donde la sonoridad es más esplendorosa. Las cuádruples cuerdas permiten el ataque más franco y vigoroso, puesto que no existe el temor

de tropezar con otras cuerdas. El *pizzicato* de sonidos armónicos naturales, tiene mucho encanto pero es muy débil (en los violoncelos es particularmente excelente).

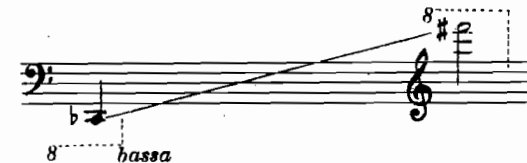
#### Arpa

En la orquesta, el arpa es un instrumento casi exclusivamente armónico o de acompañamiento. La mayoría de las partituras no contienen más que una sola parte de arpa. Pero en los últimos tiempos se han visto usar, cada vez más, dos partes y a veces tres de este instrumento, las cuales, a veces, se refunden en una sola.

*Nota.* Una orquesta completa y grande contiene 3, y a veces 4 arpas. En las partituras de mis óperas *Sadko*, *La leyenda de Kitez* y *El gallo de oro* utilizo 2 partes de arpa, y en la ópera-ballet *Mlada*, 3.

El arpa tiene por rol, sobre todo, ejecutar los acordes y los dibujos figurados que resultan de los mismos. Como no puede dar sino cuatro notas con cada mano, es necesario que la posición de los acordes sea cerrada y que no haya mucha distancia de una mano a la otra. Esos acordes se ejecutan siempre arpegiados; si el autor los desea en otra forma, deberá señalarlo con la palabra *non arpegiato*. En las octavas inferiores y medias, la sonoridad se prolonga un poco, apagándose gradualmente. Cuando cambia la armonía, el ejecutante para la vibración de las cuerdas aplicando las manos sobre ellas. Pero si los cambios son rápidos, ese procedimiento es impracticable y la resonancia de los acordes sucesivos pueden producir una cacofonía desagradable.

Por eso la ejecución clara y precisa de dibujos melódicos más o menos rápidos no conviene sino en la región superior, donde las cuerdas suenan de una manera más breve y seca. En general, no se emplea casi, la extensión total del instrumento:



sino las notas de las octavas grande, pequeña, primera y segunda; las del extremo grave y agudo se utilizan en casos especiales, o bien para duplicar a la octava.

El arpa es un instrumento esencialmente diatónico, porque todo movimiento cromático depende de un juego de pedales. Por eso, ese instrumento se presta poco a las modulaciones rápidas; ésto no debe dejar de ser tenido en cuenta por el orquestador. Sin embargo, esta dificultad se sortea empleando 2 arpas, que entre ellas harán la frase respectiva.

*Nota.* Recuerdo al lector que el arpa no da dobles sostenidos ni dobles bemoles. Por ello, algunas modulaciones que parecen muy vecinas, no pueden efectuarse sino por medio de la enarmonía. Así el pasaje de los tonos de *do bemol, sol bemol, o re bemol mayores* a los tonos o a los acordes de sus subdominantes *menores* respectivas, es impracticable a causa de esos dobles bemoles.

Se hace entonces necesario partir de los tonos enarmónicamente iguales, de *si, fa sostenido, o do sostenido mayores*. Recíprocamente, no se puede, a causa de los dobles sostenidos, tratar de pasar de *la sostenido, re sostenido, sol sostenido menores*, a los acordes o tonos de sus dominantes *mayores* respectivamente, deblándose, entonces, partir de *si bemol, mi bemol, la bemol menores*.

Un procedimiento técnico absolutamente propio del arpa, es el *glissando*. Suponiendo que el lector conozca los detalles de cómo se modifica la afinación del arpa, por intermedio de sus dobles pedales, en distintos acordes de séptima, como también en todas las escalas mayores y menores diatónicas, a este respecto he de decir que las escalas *glissadas* producen, por la continuidad de la duración de la vibración de las cuerdas, una confusión cacofónica de los sonidos; por ese motivo, se las debe emplear como un efecto *puramente musical*, en las octavas superiores siempre *piano*, de manera que el sonido de las cuerdas no se prolongue, quedando lo suficientemente necesario.

Las escalas *glissadas* en el *forte*, cuando las cuerdas graves o medias entran en juego, no son posible más que a título de efecto decorativo.

El *glissando* en acordes de 7ª. ó de 9ª. obtenidos enarmónicamente, es más usado; y, como no implica las mismas reservas o precauciones, permite todos los matices dinámicos.

De todos los sonidos armónicos, se emplean en el arpa sólo los octaviantes (1), que presentan dificultad para ejecutarlos rápidamente.

Los acordes de sonidos armónicos no pueden ser más que de 3 notas en posición estrecha, dando 2 notas con la mano izquierda y 1 con la derecha.

El timbre tierno y poético del arpa es favorable a todos los matices dinámicos, pero nunca es pujante; el orquestador deberá pues, usarlo con precaución. Para poder sonar con un cierto grado de fuerza en un conjunto orquestal, serían necesarias 3 ó 4 arpas tocando al unísono.

El *glissando* suena bastante fuerte, en proporción con la rapidez con que se ejecuta. Los sonidos armónicos, dulces y escantadores, tienen una sonoridad muy débil y se los utiliza en el *piano*. Generalmente, los sonidos del arpa, como los del *pizzicato* del cuarteto, son propios no de la expresión sino del color.

## Instrumentos de Percusión de Sonido determinado

### Instrumentos de teclado

#### Timbales

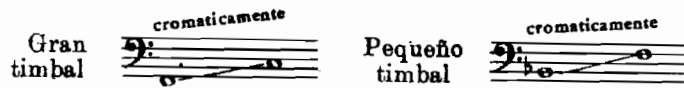
De todo el grupo de instrumentos de percusión es el timbal, elemento indispensable de toda orquesta de concierto o de teatro, el que ocupa el primer lugar.

Un par de timbales (timpani) dando la tónica y la dominante del tono principal de la obra, fué de uso obligado en las orquestas hasta los tiempos de Beethoven inclusive; después de la mitad del siglo XIXº, tanto en la Europa occidental como en los rusos, se afirmó la necesidad, cada vez más frecuente, de 3 y hasta 4 sonidos de timbales en el transcurso de una misma obra, y, aún, de una misma sección.

(1) Son buenos, sobre todo, en las octavas: grande, pequeña, primera y segunda (notas escritas), (N. del Redac.)

Si en nuestros días se encuentran muy raramente los timbales mecánicos permitiendo el cambio instantáneo de notas, costosos, se hallan en cambio en la mayor parte de las buenas orquestas tres timbales a tornillos. El orquestador puede así asegurarse que un ejecutante hábil que dispone de 3 timbales, encuentra siempre, durante las pausas de alguna duración, la posibilidad de cambiar el acorde de, al menos, uno de los tres.

La extensión de los cambios posibles para los 2 timbales del período beethoveniano, se calculaba en la siguiente forma:



Hoy es difícil atribuir a la escala del timbal un límite preciso en el agudo, ya que este límite depende enteramente de las dimensiones y de la calidad del timbal pequeño, del cual existen diversos tamaños. Recomiendo al orquestador adoptar por límites:



*Nota.* Para mi ópera-ballet *Mlada* se había encargado un pequeño timbal que daba el reb de la primera octava.

Los timbales pueden dar todos los matices dinámicos, desde el *fortissimo* extremo atronador, hasta el *pianissimo* apenas perceptible. *Tremolando*, se prestan a las fórmulas más graduales de *crescendo*, *diminuendo*, *sfp*, y *morendo*.

Para apagar el sonido de los timbales se emplea, de ordinario, un pedazo de género colocado sobre la piel, indicándose en la partitura con el término *timpani coperti*.

### Piano y Celesta

El empleo del timbre del piano en la orquesta (fuera de los "Conciertos" para piano y orquesta) se observa casi exclusivamente en la escuela rusa. El objeto es doble: el timbre del piano,

puro o asociado al del arpa, es utilizado para reproducir el de un instrumento popular, el *gusli*, según el ejemplo de Glinka. O bien, es utilizado a la manera de un carillon de campanillas o de campanas, de sonido muy dulce.

Cuando el piano debe participar en las funciones de la orquesta en lugar de ser un instrumento solista, es preferible el piano vertical al de cola. Hoy, y sobre todo para el segundo orden de funciones orquestales el piano comienza a ceder su lugar a la celesta, o piano Mustel, que Chaikovsky empleó primero. El timbre de las láminas metálicas que en la celesta reemplazan a las cuerdas, es escantador; el instrumento tiene una sonoridad parecida a la de las campanillas, de voces muy dulces. Se la encuentra en las grandes orquestas; en aquellas otras que no la poseen, se la reemplaza por el piano vertical, pero no por los *campanelli*.

### Campanillas (Campanelli), Campana, Xilofón

Los juegos de campanillas o de barras metálicas (*campanelli*, *glockenspiel*) pueden ser simples o de teclado. Falto, sin duda de los perfeccionamientos necesarios, ese segundo tipo es, generalmente, de sonoridad menos buena que el primero. Se emplean esos juegos casi como la celesta, pero el timbre es más brillante, sonoro e incisivo.

Los juegos de campanas, hechos en forma de bonete metálico o de tubos suspendidos (1) y a veces campanas de iglesia no muy grandes, pertenecen más a los materiales de los teatros de ópera, que al de las orquestas.

El juego de pequeñas planchas de madera que se hacen resonar en el vacío por dos pequeños martillos, se llama xilofón. El timbre es como el de un golpe seco; la sonoridad es bastante incisiva y pujante.

(1) En los últimos tiempos han aparecido campanas en forma de láminas suspendidas, que producen sonidos bastante puros (cosa muy rara), y que por ser portátiles, han sido adaptadas en las orquestas sinfónicas.

(N. del Redac.)

Para completar la enumeración de esta categoría de sonoridades y timbres, debe recordarse la posibilidad de tocar, sobre los instrumentos del cuarteto, con la madera del arco (col legno). La sonoridad seca del *col legno* recuerda en parte a la de un xilofón débil, en parte a un *pizzicato* suave, al cual se juntaría, produciendo un ruido semejante al batido de palmas. Suena tanto mejor cuanto más grande es el número de ejecutantes. Se agrega un cuadro con las respectivas extensiones de celesta, campanelli y xilofón.

## Instrumentos de Percusión de Sonido indeterminado

Los instrumentos de este grupo, tales como:

- 1) Triángulo.
- 2) Castañuelas.
- 3) Sonajero (sonagli).
- 4) Tambor vasco (Tamburino; pandereta).
- 5) "Vergettes".
- 6) Tambor militar (Tamburo) (Cassa).
- 7) Címbalos-Platillos (piatti).
- 8) Bombo (Gran cassa).
- 9) Tam Tam.

no se prestan para la melodía ni para la armonía y no pueden jugar más que un rol rítmico; deben ser considerados como puramente ornamentales.

No tienen significación musical intrínseca, por lo que los menciono solamente al pasar. Señalaré, simplemente, que, del número, los tres primeros pueden ser considerados como agudos, los cuatro siguientes como medios y los dos últimos como graves: eso a fin de apreciar la manera como pueden asociarse a los instrumentos de sonidos determinados tocando en las regiones correspondientes de la escala orquestal.

### CUADRO D. Pizzicato

Violín.

Viola.

Violoncelo.

Contrabajo.

Las negras indican las notas secas, sin sonoridad, que no pueden usarse más que con la duplicación en los vientos.

### CUADRO E. Campanillas, celesta, xilofón

Campanelli (α teclado).

Campanelli (simples).

Celesta.

Xilofón.

con todos los interv. cromáticos

suena mal

suena mal

suena bien en toda la extensión

muy bueno

bueno en toda la extensión

sonoridad confusa

(1) Esta nota falta a menudo.

## COMPARACION DE LA PUJANZA SONORA DE LOS GRUPOS DE LA ORQUESTA, Y COMBINACION DE LOS TIMBRES

Comparando la pujanza respectiva de sonoridad que poseen los diferentes grupos de instrumentos que pueden prolongar el sonido, se llega a los siguientes resultados aproximados.

Entre los representantes del grupo más sonoro — el de los cobres —, la sonoridad es más fuerte en las trompetas, los trombones y la tuba. En el *forte*, los cornos son la mitad más débiles:

1 trompeta = 1 trombón = 1 tuba = 2 cornos.

Las maderas, en el *forte* son dos veces más débiles que el corno:

1 corno = 2 clarinetes = 2 flautas = 2 oboes = 2 fagotes.

Pero en el *piano* todos los instrumentos de viento, maderas o cobres, se equilibran más o menos.

Comparar la pujanza de los instrumentos de viento a la de los instrumentos de arco es muy difícil, puesto que todo depende del número de los ejecutantes para cada uno de los últimos. Pero, basándose en un cuarteto de composición media, puede decirse que en el *piano* el conjunto de una parte de los arcos (o sea: los violines I, o los violines II, o las violas, etc.), debe contarse como equivalente a 1 madera:

Violines I = 1 flauta, etc.

En el *forte* ese mismo conjunto equivaldrá a 2 maderas, o sea: 2 flautas ó 1 clarinete y 1 oboe:

Violines I = 2 flautas = 1 oboe + 1 clarinete.

Todavía es más difícil establecer una comparación con los instrumentos de sonido breve, porque en éstos como en aquellos, es muy diversa la producción y la emisión del sonido. La pujanza reunida de los grupos de sonoridad prolongada, ahoga fácilmente el sonido de las cuerdas pellizcadas, el del piano tocado suavemente, el de la celesta y el de los arcos tocados *col legno*. En cuanto a las campanillas (campanelli), campana y xilofón, sus sonoridades dominan sin trabajo a las fuerzas unidas de los otros grupos. Otro tanto puede decirse de los timbres ruidosos, crepi-

tantes, chispeantes, de los timbales y de los otros instrumentos ornamentales.

La influencia de los timbres de un grupo sobre los del otro, se hace sentir cuando se presentan las duplicaciones de grupo en grupo, de la siguiente manera: los timbres de las maderas se unen estrechamente a los de los arcos por una parte, y a los de los cobres por la otra. Reforzando a estos como a aquellos, hacen más consistente el timbre de los arcos mientras que endulzan el de los cobres.

El timbre de los arcos se funde menos bien con el de los cobres; cuando se hallan yuxtapuestos uno al otro, se los oye un poco separados, uno del otro. La reunión al unísono de los tres timbres, da una sonoridad pastosa, llena, unida.

El unísono de todas las maderas, o de varias, da un timbre capaz de absorber al de una parte agregada de arcos, como:

2 Fl. + 2 Ob. + Viol. I<sup>o</sup>.

ó 2 Ob. + 2 Cl. + Vlas.

ó 2 Cl. + 2 fag. + Vcelo.

El timbre de un instrumento de arco agregado al unísono de las maderas, le comunica simplemente mucho de coherencia y dulzura sin que deje de predominar el timbre propio de las maderas.

Al contrario, el agregado de una de las maderas al unísono de todas las partes de los arcos, o varias partes, no hace sino espesar la sonoridad sin que se dé la impresión de otro timbre que no sea el de los arcos:

Viol. I + Viol. II + 1 Ob.

ó Vlas. + Vcelos. + 1 Cl.

ó Vcelos. + Contrabajos + 1 Fag.

La asociación de los arcos con sordina y de las maderas, es menos favorable: los dos timbres quedan algo separados. En cuanto a la asociación de las cuerdas pellizcadas y de la percusión a los grupos de sonoridad prolongada, he aquí los resultados recíprocos:

Los instrumentos de viento — madera o cobres —, refuerzan y hacen más clara la sonoridad de los *pizzicati*, del arpa, de los timbales y de la percusión en general, quienes a su vez dan brillo y relieve a la sonoridad de las maderas.

La asociación de las cuerdas pellizcadas y de la percusión a

los arcos, se funde menos y los timbres, tanto de una como de otra parte, quedan disociados.

La asociación de las cuerdas pellizcadas a la percusión, es excelente; las dos se funden bien y el refuerzo de sonoridad que resulta de esa alianza es de un efecto noble.

Cierta analogía de timbre entre los armónicos de los instrumentos de arco y la flauta (grande o pequeña) permite a los primeros servir de transición hacia las maderas en la región aguda de la escala orquestal.

También el timbre de la viola ofrece una cierta analogía (lejana, por supuesto) con el timbre del registro medio del fagot y el registro bajo del clarinete, estableciendo así entre el cuarteto y las maderas un punto de contacto en la región mediana de la escala orquestal.

El lazo entre las maderas y los cobres está dado por el fagot y el corno, que en el *piano* y en el *mezzoforte* ofrecen alguna analogía recíproca de timbre; y también por el registro grave de la flauta, que por el timbre recuerda a la trompeta en el *pianissimo*.

El timbre de las notas tapadas, o con sordina, de los cornos y de las trompetas, recuerda al de los oboes y al del corno inglés, con el cual se funde bastante estrechamente.

Para terminar esta revista de los grupos orquestales, considero indispensable señalar las indicaciones siguientes:

El rol musical esencial pertenece en general a los tres grupos de instrumentos de sonoridad prolongada, que representan a la vez los tres elementos primeros de la música: melodía, armonía y ritmo.

Los grupos de instrumentos de sonido breve aunque se muestran a veces independientes, no tienen en la mayoría de los casos más que un rol ornamental, de colorido; el grupo de los instrumentos de sonido indeterminado no pueden tener función melódica o armónica sino solamente función rítmica.

El orden en el cual se colocan aquí los 6 grupos de la orquesta — arco, maderas, cobres, cuerdas pellizcadas, percusión a sonido determinado y percusión a sonido indeterminado —, permiten apreciar rápidamente el rol de los diversos grupos en el arte de la orquestación desde el punto de vista de su utilidad para los elementos de segundo orden: color y expresión.

Respecto de la expresión, los arcos se hallan a la cabeza de todos los demás grupos, donde las capacidades expresivas se dis-

minuyen en el orden dado, quedando el color como único atributo del último grupo de la percusión.

Es en ese mismo orden que se colocan los grupos orquestales con relación al efecto general que produce la orquestación. Se pueden oír los arcos, sin resentirse jamás por cansancio, durante un tiempo muy largo, tantas son las diversas propiedades que contienen (como ejemplo, bastará recordar al cuarteto de arcos y composiciones escritas especialmente para orquesta de arcos, Suites, Serenatas, etc.).

La introducción de una sola de las partes del grupo de los arcos es suficiente para hacer más luminoso un pasaje tocado solamente por los instrumentos de viento. Los timbres de los instrumentos de viento, al contrario, llegan pronto a cansar; después vienen las cuerdas pellizcadas y por último la percusión de toda clase, que conviene emplear a intervalos razonablemente espaciados.

También se halla fuera de duda que la asociación constante de los timbres por dos, por tres, etc. produciendo los timbres mixtos, importa la desaparición de algunas características propias, dando un color general neutro y monótono; mientras que el empleo de timbres puros, simples, permiten una variedad infinitamente más grande en el colorido orquestal.

7 (20) junio 1908.

## CAPITULO II

### LA MELODIA

Corta o larga, simple motivo o frase cantante, la melodía debe absolutamente destacarse cuando se le agregan las partes acompañantes. Puede librarse de ellas artificial o naturalmente;

Artificialmente, cuando ninguna cuestión de timbre interviene y la oposición resulta del empleo, para la melodía, de matices dinámicos más acentuados que en las otras voces. Naturalmente, cuando lo hace por una serie de selecciones de un contraste de timbres, de un refuerzo de sonoridad por duplicación, triplicación, etc. o también por cruzamiento de las partes (por ejemplo, los violoncelos tocando arriba de las violas o de los violines; los clarinetes u oboes, arriba de las flautas; los fagotes, arriba de los clarinetes, etc.)

La melodía atribuida a la parte superior, resalta ya por el solo hecho de esta posición; atribuida al bajo, resalta también por idéntica razón. En las partes medias resalta menos; y, es entonces, sobre todo, que se imponen los procedimientos mencionados más arriba. Se les puede emplear también para las melodías a 2 voces (es decir, en 3as. y 6as.) y también para las melodías agrupadas o polifónicamente constituidas.

### La melodía en los instrumentos de arco

Innumerables son los casos del empleo melódico de estos instrumentos. El lector los encontrará en muchos ejemplos que ofrece este tratado. Salvo los contrabajos, de sonoridad sorda y poco flexible, y que se los utiliza unidos a los violoncelos (a la 8ª., o al unisón), todos los instrumentos del grupo — violines, violas y violoncelos —, se hallan capacitados para asumir, con plena independencia, la conducción de la melodía.

### a) Violines

La melodía de tesitura soprano-contralto + un registro sobre-agudo, incumbe habitualmente a los violines Iº, a veces a los violines IIº y también a los dos en unisón (Viol. I + Viol. II) lo que da a la melodía una sonoridad más llena, sin alterar la dulzura del timbre.

#### Ejemplos:

*La prometida del zar* [84]. Melodía *pianissimo* (Viol. I) de carácter dramático, inquieto. Acompañamiento armónico (Viol. II y Vlas. tremolando — partes medias; bajo, los Vcelos).

*Antar*, antes de [70]. Frase melódica descendente, Viol. I con sordina, *piano*.

Nº 1. *Shéhérezada*, 2º *movto.* [B]. Melodía *piano* (Viol. I) de carácter gracioso.

*Antar* [12]. Melodía graciosa, ligera, de origen oriental; el carácter es de una melodía de danza (Viol. I con sordina), las sordinas le dan un timbre opaco y ligereza aérea.

Nº 2. *La ciudad invisible de Kitezsh* [283].

Nº 3. *Capricho español* [F]. Viol. I en el registro agudo, no duplicados, a la 8ª. aguda de las maderas. Sonoridad muy rebuscada.

### b) Violas

La melodía de tesitura contralto-tenor + un registro sobre-elevado, es de incumbencia de las violas. Por lo tanto, las grandes melodías amplias y cantantes, se les da a las violas más raramente que a los violines o violoncelos; en parte porque el timbre de las violas es un poco nasal y conviene mejor para las frases de carácter, motivos breves; y en parte, porque las violas son menos numerosas en la orquesta. En la mayoría de los casos la melodía confiada a las violas es doblada por las otras cuerdas o por las maderas.

#### Ejemplos:

Nº 4. *Pan Voyevóda*. Dúo del 2º acto [145]. Amplia melodía cantante en las violas, *dolce*, al unisón con la parte de mezzosoprano.



Nº 5. *El gallo de oro* [193]. Melodía cómoda, cantante.

Nº 6. *Sadkó*, cuadro musical [12]. Violas con sordina. Motivo corto de carácter danzante, *piano*, en *re bemol mayor*. (La misma música, en *mi mayor*, en el 6º cuadro de la ópera *Sadkó*, tiene una sonoridad un poco más incisiva).

### c) Violoncelos

Los violoncelos, al contrario, convienen para las melodías de tesitura tenor-bajo + un registro sobreagudo; son empleados más a menudo para las melodías cantantes, de estilo apasionado y denso, que para los dibujos melódicos de carácter, y frases rápidas. El canto melódico se le confía a menudo a la cuerda superior (*la*) en vista del magnífico timbre de pecho muy cantante que posee.

#### Ejemplos:

*Antar* [58]. Melodía cantante sobre la cuerda *la*.

*Antar* [63]. La misma melodía en *re bemol mayor* sobre la cuerda *re* (con duplicación por 1 fagot).

Nº 7. *Pan Voyévoda* [134]. Nocturno: "Claro de luna". Melodía larga y cantante *dolce ed espressivo* que los primeros violines van a duplicar, luego, a la 8ª. superior.

Nº 8. *Sniégurochka* [231]. (5ª compás). Melodía cantante en la cuerda *la* (*cantabile ed espressivo*) que imita la melodía del 1er. clarinete.

Nº 9. *Sniégurochka* [274]. Frase cantante, adornada con pequeños ornamentos.

### d) Contrabajos

Por su tesitura, bajo profundo + un registro subgrave, y su sonoridad ahogada, el contrabajo se presta poco a la ejecución de melodías y frases cantantes, que se le confía sólo al unísono o a la 8ª. de los violoncelos. Entre mis obras orquestales, difícilmente encontraré frases de cierta importancia asignadas a los contrabajos, sin la ayuda de los violoncelos o fagotes.

#### Ejemplos:

\* Nº 10. *La ciudad invisible de Kitez* [306]. Contrabajo solo, doblado antes por el contrafagot, seguido por el fagot. El ejemplo

ofrece el caso poco común de notación de esta parte en clave de contralto o do en 3ª. (en las últimas notas).

\* Nº 11. *El gallo de oro* [120]. Contrabajos + contrafagotes.

### Agrupamientos al unísono

a) Violines I + Violines II. Va de por sí que esta combinación no producirá ningún cambio al timbre de los violines; da más plenitud y al mismo tiempo lo hace más pastoso por el agrandamiento del número de los participantes. Lo más a menudo, cuando se emplea esta combinación, se procede conjuntamente a doblar la melodía por alguna de las maderas. El número considerable de violines impide entonces que predomine el timbre de esa madera en la sonoridad compleja obtenida en esa forma, sonoridad que continúa ofreciendo el timbre del cuarteto, más lleno y más grueso.

#### Ejemplos:

Nº 12. *Sheherezada*, principio del 3er. movto. Melodía cantante (Viol. I + II) antes sobre la cuerda *re*, después sobre *sol*.

*Noche de mayo*, Obertura [D]. Melodía *piano* animada; cantante al principio, va a dividirse, después, en dos octavas  $\left. \begin{matrix} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II} \end{matrix} \right\} 8$ ) y recibe una figuración ornamental.

Nº 13. *El gallo de oro* [70]. Viol. I + II con sordina.

b) Violines + Violas. La asociación de los violines y las violas no ofrece casi, como la precedente, carácter particular alguno. El timbre del violín predomina siempre. También aquí la sonoridad que se obtiene es llena y pastosa.

#### Ejemplos:

Nº 14. *Sadkó* [208]. Viol. I + Viol. II + Vlas. sobre la cuerda *sol*. Melodía cantante y apacible *pianissimo* al unísono con el coro de contraltos y tenores.

*El gallo de oro* [142]. Igual combinación.

c) Violas + Violoncelos. Esta asociación produce una sonoridad más llena y densa, predominando el timbre de los violoncelos.

Ejemplos:

Nº 15. *Sniégurochka* [5]. "La aparición de Primavera". Vlas. + Vcelos. + Cor. ing. Igual frase cantante, *mezzo forte cantabile*, que en el ejemplo Nº 9; pero, presentada una 3ª. más alta y en un tono más claro y luminoso, ofrece una sonoridad más esplendorosa, más extendida.

El agregado del corno inglés no cambia, en esencia, el conjunto de este timbre compuesto, donde se nota el predominio de los violoncelos.

Nº 16. *El gallo de oro* [71]. Vlas. + Vcelos., con sordina.

d) *Violines + Violoncelos*. Asociación parecida a la anterior, predominando el timbre del violoncelo. La sonoridad es, todavía, más densa.

Ejemplos:

Nº 17. *Sniégurochka* [288]. "La Primavera desciende sobre el lago" Viol. I + Viol. II + Vcelos. + Cor. ing. Frase cantante, idéntica a la de los ejemplos 9 y 15. El corno inglés se pierde en el conjunto del timbre compuesto. Predomina el timbre de los violoncelos. Sonoridad aún más esplendorosa.

Nº 18. *Noche de mayo*, 3er. acto [L]. "Coro de los Rusalki" (ondinas). La unión de un solo violoncelo al canto de los violines, basta para comunicar a estos últimos un matiz del timbre de los violoncelos.

e) *Violines I + Violines II + Violas + Violoncelos*. Esta reunión no es posible más que para melodías de tesitura contralto-tenor; junta la fuerza de sonoridad de esos instrumentos en un todo de timbre complejo pero muy pujante y tenido en el *forte*, y, excepcionalmente lleno y pastoso en el *piano*.

Ejemplos:

Nº 19. *Sheherezada*, 2º movto. [P]. Frase enérgica, *fortissimo*. *Mlada*. "Danza lituana". Antes del [36].

*Mlada*, 3er. acto [40]. "Danza y mimica de Cleopatra". Melodía cantante con agregados floridos de origen oriental.

f) *Violoncelos + Contrabajos*. Se emplea raramente, para las frases del bajo y los motivos de tesitura grave. Dá, en la región del bajo profundo, una sonoridad, plena y pastosa.

Ejemplos:

Nº 20. *Sadkó* [260]. Un motivo figurado, que persiste, *forte*, severo de carácter y de sonoridad.

Nº 21. *La ciudad invisible de Kitezsh* [240]. Frase *pianissimo*, de carácter siniestro, monstruoso.

### Instrumentos de arco doblándose a la 8ª.

a) *Violines I y II a la octava*. Es un procedimiento muy usado, que se emplea para los dibujos melódicos de toda naturaleza, y en particular para aquellos donde la tesitura sobrepasa la de la soprano aguda.

Como ya lo he hecho notar, el timbre de la primera cuerda, *mi*, a medida que se aleja de los límites de la voz de soprano aguda, pierde su plenitud y sus cualidades expresivas. Además, los dibujos melódicos de los violines, en el registro sobreagudo, se aísla mucho del conjunto, a menos de hallarse doblado a la 8ª. Por esta duplicación se salvaguardan la expresividad, la plenitud y la estabilidad del timbre.

El lector encontrará en los innumerables ejemplos de este libro el procedimiento de llevar a los violines I y II en octava; aquí me limito a mostrar solamente algunos ejemplos cantantes.

Ejemplos:

Nº 22. *La prometida del zar* [166]. Melodía cantante, *piano*.

*La prometida del zar* [206]. Melodía amplia, cantante, *mezzo piano*; la parte inferior se halla al unísono con la soprano.

*Sheherezada*, 3er. movto. [J]. Melodía cantante en *sol* mayor *dolce e cantabile* (igual a la del ejemplo 12).

Nº 23. *El zar Saltan* [277]. Melodía cantante, conteniendo notas repetidas *dolce, espr. e cantabile*.

*Sadkó*, cuadro musical [12]. Viol. I <sup>8</sup> con sordina. Viol. II <sup>8</sup> Corto motivo de danza *pianissimo*, que los violinés retoman después de las violas (Ej. 6).

Nº 24. *Sadkó*, ópera [207]. Momento, puede ser único en su género, de violines tocando en el extremo agudo de su tesitura.

Nota. La ejecución es difícil pero absolutamente posible. Es suficiente, para ejecutar la octava superior del canto, con uno o dos atriles de primeros

violines, pudiendo tocar, el resto, agregados a los segundos. Así será disminuido el carácter penetrante del timbre de la octava superior, la ejecución resultará más agradable y pura y el timbre más expresivo de la octava inferior será reforzado.

- \* *El gallo de oro* [156].
- \* *El gallo de oro* [165].
- \* *Antar*, 1er. movto. [11].
- \* N° 25. *La pskovitiana*, 3er. acto [63].

b) Violines *divisi* tocando a la 8ª. Hacer marchar a la 8ª. a los primeros o segundos violines divididos en 2 partes debilita la sonoridad de la melodía, ya que el número de ejecutantes de cada parte se disminuye en la mitad. (Las consecuencias son más sensibles en las pequeñas orquestas).

Por lo tanto, este procedimiento se emplea, a veces, cuando la melodía se encuentra situada en una región suficientemente elevada, y lo más a menudo, cuando las maderas la duplican.

*Ejemplos:*

*Sniegurochka* [166]. —  $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. II} \\ \text{Viol. I} \end{array} \right] 8$  *mf. espr.* Duplicación parcial del canto de Kupava (soprano). Una flauta y un oboe doblan la melodía.

N° 26. *Sniegurochka* [283]. "Coro de las flores".

$\left. \begin{array}{l} 2 \text{ Viol. solos} \\ \text{Viol. I + Fl. I} \end{array} \right] 8$ .

Frase cantante *pianissimo* en dos octavas, marchando con el coro de mujeres (Sopr. I), dada anteriormente por el corno inglés. En la octava inferior están todos los primeros violines + la flauta, salvo dos que se encuentran en la octava superior. Esta parte superior se oye suficientemente, porque el *pianissimo* del conjunto permite a los violinistas del primer atril dar un poco de sonoridad.

c) Violines y Violas a la 8ª. Hacer marchar a la 8ª. a los primeros o segundos violines y violas es un procedimiento usual, sobre todo en los casos en que la 8ª. inferior de la melodía sobrepasa hacia el grave el sol fundamental de la 4ª. cuerda del violín.

$1^{\circ} \left. \begin{array}{l} \text{Viol. (I o II)} \\ \text{Violas.} \end{array} \right] 8$ .

*Ejemplos:*

*Sniegurochka* [132], final del 1er. acto. Melodía animada, agitada, *piano*.

$2^{\circ} \left. \begin{array}{l} \text{Viol. I + II} \\ \text{Violas.} \end{array} \right] 8$  y  $3^{\circ} \left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II + Violas.} \end{array} \right] 8$ .

Estas dos disposiciones no son completamente equivalentes. La primera, se emplea para asegurar más esplendor a la parte superior; la segunda, para conseguir que la parte inferior sea más llena y cantante.

*Ejemplos:*

N° 27. *Sadko*, antes de [181].  $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I + II} \\ \text{Violas.} \end{array} \right] 8$ . Pasaje animado, *forte*, conteniendo notas repetidas.

N° 28. *Sniegurochka* [137]. Final del 1er. acto.

$\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II + Violas.} \end{array} \right] 8$ .

Frase cantante, transmitida a la flauta y al clarinete (véase también el ejemplo N° 8).

d) Violas y Violoncelos a la 8ª. Se emplea, sobre todo, cuando los violines se hallan ocupados en otra cosa.

*Ejemplos:*

\* *La ciudad invisible de Kitez* [59].  $\left. \begin{array}{l} \text{Violas.} \\ \text{Vcelos.} \end{array} \right] 8$ , los fagotes duplican.

e) Violines y Violoncelos a la 8ª. Se emplea, sobre todo, para los cantos muy expresivos, si la melodía de los violoncelos debe ejecutarse en las cuerdas *la* o *re*. Este procedimiento da una sonoridad mejor que el precedente; los casos son innumerables.

*Ejemplos:*

N° 29. *Antar* [43].  $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I + Viol. II} \\ \text{Vcelos.} \end{array} \right] 8$ . Melodía cantante, de origen oriental.

*Sheherezada*, 3er. movto. [H].  $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Vcelos.} \end{array} \right] 8$ . Melodía cantante, *mezzoforte*, *appassionato* (véase también el ejemplo N° 1).

N° 30. *Sheherezada*, 3er. movto. antes de [P].

$\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II + Vcelos.} \end{array} \right] 8$ . y  $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I + II} \\ \text{Vcelos.} \end{array} \right] 8$ .

La primera disposición se encuentra más raramente

*Pan Voyevoda* [134]. Nocturno-claro de luna.  $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Vcelos.} \end{array} \right] 8$ .

Continuación de la melodía cantante dada antes por los violoncelos solos (v. ej. N° 7).

Noche de mayo, 3er. acto, [B, C, D]. Viol. I + II ] 8. Frase melódica *forte*.

f) *Violoncelos y Contrabajos a la 8ª.* Disposición habitual de la parte del bajo como de los dibujos melódicos en tésitura de bajo; los casos son innumerables. A veces el dibujo melódico de los contrabajos está simplificado en relación al de los violoncelos.

Ejemplos:

*Sniegúrochka* [9]. "Aria de Primavera".

g) *Violas a la 8ª., de los Contrabajos.* Procedimiento bastante raro. Se emplea cuando los violoncelos están ocupados en otra cosa.

Ejemplos:

N° 31. *La ciudad invisible de Kitez* [223].

h) *Partes marchando a la 8ª., estando cada una de ellas doblada al unísono.* Para las melodías donde la tésitura se halla en las octavas medianas, el empleo de primeros y segundos violines a la 8ª. de las violas y violoncelos da una sonoridad bella, un poco austera.

Su uso es muy frecuente.

Ejemplos:

*Sniegúrochka* [58], [60], [65] y [68]. La misma melodía: dos veces *pianissimo* sin otra duplicación; después dos veces (*mezzo forte* y *forte*) con duplicación por las maderas.

*Mlada*, 2º acto. "Danza lituana" (principio). Tema animado, *piano*.

*La pskovitiana*, 2º acto [28].

*Nota I.* Considero útil llamar la atención sobre el hecho de que las melodías situadas en el extremo agudo de la escala orquestal, es decir pasando el medio de la 3ª. octava, se hallan habitualmente duplicadas a la octava inferior; por el contrario, las que se hallan destinadas a la octava superior, es decir situadas más bajo que el medio de la octava grande, serán duplicadas a la 8ª. superior.

Ejemplos:

*Sodkó* [207] (v. ej. 24.).

*Nota II.* Generalmente, debe evitarse el hacer marchar en 8ª. a los instrumentos de una misma especie (salvo los violines), por ejemplo las violas, violoncelos o contrabajos divididos:

[Vlas. I Vcelos. I Contrabajo I ] 8.  
[Vlas. II, Vcelos. II, Contrabajo II ] 8.

porque en este caso las partes se ejecutan en cuerdas distintas, y el carácter del timbre se hallará alterado.

*Nota III.* Se encuentra, a veces, la disposición siguiente:

Vlas. + Vcelos. I ] 8.  
Contrabjs. + Vcelos. II ] 8.

### La melodía en tres octavas

a) Viol. I ] 8. Viol. I ] 8.  
Viol. II ] 8. 6 Viol. II ] 8.  
Vlas. ] 8. Vcelos. ] 8.

se empleará para las melodías amplias y cantantes, de carácter tendido al extremo, y de preferencia en el *forte*.

Ejemplos:

N° 32. *Antar* [65]. Viol. I ] 8.  
Viol. II ] 8.  
Vlas. + Vcelos. ] 8.

b) Vlas. ] 8. Viol. I + II ] 8. Viol. I + II + Vlas. ] 8.  
Vcelos. ] 8. 6 Vlas. + Vcelos. ] 8. 6 Vcelos. ] 8.  
Contrabaj. ] 8. Contrabaj. ] 8.

se emplean en los casos en que se utiliza el registro grave de los instrumentos indicados, y sobre todo para motivos y frases de carácter austero o rudo.

Ejemplos:

*La ciudad invisible de Kitez* [66], principio acto 2º.

N° 33. *Sniegúrochka* [215]. "Danza de los bufones".

*Nota.* La falta de equilibrio de la disposición:

Viol. I + II + Vlas. ] 8  
Vcelos. ] 8.  
Contrabjs. ] 8.

no tiene gran importancia, porque cuando los instrumentos tocan así, los sonidos armónicos parciales de una octava, sostienen la sonoridad de la otra y viceversa.

## La melodía en cuatro y cinco octavas

La disposición:  $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II} \\ \text{Vlas.} \\ \text{Vcelos.} \\ \text{Contrabjs.} \end{array} \right\} 8$  se encuentra muy raramente, y, por

lo general, conjuntamente con los instrumentos de viento que la sostienen.

### Ejemplos:

*La ciudad invisible de Kitez* [150], (allargando).

\* *Sheherezada*, 4º movto. a partir del 10º compás.

$\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II} \\ \text{Vlas. + Vcelos.} \\ \text{Contrabjs.} \end{array} \right\} 8$

## Melodías en terceras y en sextas

Para dar a los arcos una melodía en terceras es siempre necesario adoptar un timbre idéntico para las dos partes; pero si esa melodía es en sextas, podrán emplearse timbres que no sean idénticos. Es debido a eso que en la disposición en terceras a la 8ª. se emplea, por ejemplo: a la 8ª., los primeros violines y los segundos, unos y otros marchando *divisi* en terceras; a pesar de existir una pequeña diferencia de número de ejecutantes, las terceras no suenan en forma desigual. Se puede adoptar la misma disposición en las violas y violoncelos agrupados, pero es inútil hacerlo para las melodías en sextas.

### Ejemplos:

\* N° 34. *Leyenda de Kitez* [34].  $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I div.} \\ \text{Viol. II div.} \end{array} \right\} 3$  } 8.

\* *Leyenda de Kitez* [39].  $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Vlas.} \end{array} \right\} 6$ .

Véase también: *Leyenda de Kitez* [223].  $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II} \\ \text{Vla. I} \\ \text{Vla. II} \end{array} \right\} 3$  } 8. (Ej. 31).

La disposición en octavas, en terceras y en sextas se hace, habitualmente, según el orden normal de las tesituras de los instrumentos respectivos, a fin de evitar el carácter afectado que podría tomar la sonoridad, después de una inversión. Pero las inversiones se encuentran en casos especiales. Así en el *Capricho español*, se encuentra la parte superior de la melodía en sextas, confiada a los violoncelos y la inferior, a la 4ª. cuerda de los violines; ésto hace que se origine una sonoridad de un carácter original.

### Ejemplos:

N° 35. *Capricho español* [D].  $\left. \begin{array}{l} \text{Vcelos.} \\ \text{Viol. I + II} \end{array} \right\} 6$

## La melodía en las maderas

\* La elección, para las melodías de carácter y de expresión diversas, de un instrumento o de otro, se halla determinada por las propiedades de los instrumentos, propiedades ya examinadas en el capítulo anterior. Se deja pues, en una medida amplia, al gusto personal del orquestador.

En esta sección señalaremos sólo los mejores medios, desde el punto de vista de la sonoridad y el timbre, de agrupar las maderas al unisono o a la 8ª., y de dar también a la melodía una disposición en terceras, sextas o mixta. En cualquier partitura el lector encontrará el empleo de las maderas en solo. Aquí mostraremos los casos más característicos.

### Ejemplos de maderas empleadas en solo:

1º Flautín. *Fantasia serbia* [C]; N° 36. "El zar Saltán" [216]; *Sniegúrochka* [54].

2º Flauta. *Antar* [4]; *Servilia* [80]; *Sniegúrochka* [79], [183]; *Cuento* [L]; *Noche de Navidad* [163]; N° 37 *Sheherezada*, 4º movto. antes de [A]. (Fl. a 2, en el registro grave).

Flauta (doble golpe de lengua): *Pan Voyevoda* [72]; *Sheherezada*, 4º movto., después de [V]; N° 38. *La pskovitiana*, 3er. acto, después de [10].

3º Flauta contralto: N° 39. *Leyenda de Kitez* [44].

4º Oboe: N° 40. *Sheherezada*, 2º movto. [A]; *Noche de mayo*,

3er. acto [Kk]; N° 41. *Sniegúrochka* [50]; *Sniegúrochka* [112], [239]; *La prometida del zar* [108], (v. ej. 284); N° 42 y 43. *El gallo de oro* [57] y [97].

5° Corno inglés. *Sniegúrochka* [97], [283], (ver. ej. 26); N° 44. *Capricho español* [E]; N° 45. *El gallo de oro* [61].

6° Clarinete piccolo. N° 46. *Mlada*, 2° acto [33]; 3er. acto [37].

7° Clarinete. *Fantasia Serbia* [G]; *Capricho español* [A]; *Sniegúrochka* [90], [99], [224], [227], [231], (ver. ej. 8); *Noche de mayo*, 1er. acto antes de [X]; *Sheherezada*, 3er. movto. [D]; *Cuento* [M]; *La prometida del zar* [50], [203]; *El gallo de oro* [97] (caramillo, ver. ej. 43).

8° Clarinete bajo. N° 47 y 48. *Sniegúrochka* [243] y [246-247].

9° Fagot. *Antar* [59]; N° 49. *La boyarina Vera Sheloga* [36]; *Sheherezada*, 2° movto., principio (ver. ej. 40); N° 50. *El gallo de oro* [249]; N° 51. *Mlada*, 3er. acto después de [29], (ver también ej. 78).

10° Contrafagot. *Leyenda de Kitezsh*, antes de [84], [289], (ver también ej. 10, contrafag. + contrabj. solo).

El orden normal de las maderas, desde el punto de vista de sus tesituras en el conjunto de la escala orquestal, y el que da la sonoridad más natural, es el siguiente a partir de los agudos: Flautas, oboes, clarinetes, fagotes (es el orden adoptado en la escritura de las partituras). El invertirlo, por ejemplo: hacer tocar los fagotes por encima de los clarinetes y oboes, o las flautas por debajo de los oboes o clarinetes — con más razón de los fagotes — provoca sonoridades rebuscadas, amaneradas, que pueden utilizarse, en ciertos casos especiales, con fines artísticos. Recomendando al alumno no abusar de este procedimiento.

### Asociación al unísono

Reuniendo dos tipos de maderas al unísono, se obtienen los siguientes timbres mixtos:

a) *Flauta + Oboe*. Timbre más lleno que el de la flauta, más dulce que el del oboe.

En el *piano* predominará el timbre de la flauta en el grave, mientras que el del oboe sobresaldrá en el agudo. (ej. N° 52. *Sniegúrochka* [113]).

b) *Flauta + Clarinete*. Timbre más lleno que el de la flauta, más opaco que el del clarinete. En el grave predomina el timbre de la flauta; en el agudo, el del clarinete, (ej. N° 53. *Kitezsh* [330], [339] y [342]).

c) *Oboe + Clarinete*. Timbre más lleno que el timbre aislado de uno u otro instrumento. En el grave predominará el timbre sombrío y nasal del oboe; en el agudo el timbre de pecho, luminoso, del clarinete. Ej. *Sniegúrochka* [19]; N° 54. *Sniegúrochka* [115]. Véase también, *Kitezsh* [68], [70], [84] — 2 oboes + 3 clarinetes, (ej. 199-201).

d) *Flauta + Oboe + Clarinete*. Timbre muy denso. En el grave predominará la flauta; en el medio, el oboe y en el agudo, el clarinete. Ej.: *Mlada*, 1er. acto [1]; \* *Sadkó* [58] (2 fl. + 2 ob. + -cl. picc.).

e) *Fagot + Clarinete*. Timbre bastante lleno. En el grave predominará el timbre triste, sombrío, del clarinete; en el agudo, el timbre enfermizo del fagot. Ej.: \* *Mlada*, 2° acto, después de [49].

f) *Fagot + Oboe*, y

g) *Fagot + Flauta*. Las combinaciones *f* y *g*, como también: *Fag. + Cl. + Ob.* y *Fag. + Cl. + Fl.*, son muy raras, salvo en ciertos *tutti* orquestales, donde sirven para reforzar la pujanza sonora, pero no para formar un nuevo timbre mixto. Pero en iguales agrupamientos, donde la tesitura queda muy restringida (y prácticamente se limita a la extensión de la primera 8ª. o algo más), se señalará para el tercio inferior de esta tesitura el predominio de las notas graves de la flauta, y para el tercio medio, el timbre de las notas agudas del fagot. El clarinete, donde el registro medio es más débil, se distingue poco por su timbre en un conjunto parecido.

h) *Fagot + Clarinete + Oboe + Flauta*. Combinación también muy rara. Timbre lleno, difícil de definir con palabras; los timbres de los distintos instrumentos así asociados se destacan aproximadamente como lo hemos expuesto antes. Ejemplos: *La gran pascua rusa*, principio; N° 55. *Sniegúrochka* [301]; *Noche de mayo*, acto 3° [Qqq].

La reunión al unísono de dos o más timbres que provoca, cierto es, esa belleza que resulta de la plenitud, de la dulzura y de la fuerza del sonido, tiene al mismo tiempo el inconveniente de dis-

minuir la variedad del colorido y la capacidad de expresión de cada uno. Las particularidades de los timbres puros resultan, por el hecho del agrupamiento, menos acusados, menos característicos. Es por eso, que no debe recurrirse a esas asociaciones sino con extrema prudencia, para evitar que se llegue a una falta enojosa de variedad y de carácter.

Para las melodías o frases que exigen únicamente flexibilidad de expresión, conviene preferir los instrumentos solos, de timbres puros. Otro tanto puede decirse de la reunión de dos instrumentos de un mismo tipo, como 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes.

El timbre no perderá nada de sus particularidades características, ganará en fuerza y redondez de sonido, pero la flexibilidad de la expresión se verá disminuída. Porque el instrumento solo, se siente, desde este punto de vista, más libre que un instrumento duplicado.

De manera general, se recurre, más a menudo, a las duplicaciones y a los timbres mixtos en el *forte* que en el *piano*; y, también, cuando el carácter del colorido y de la expresión es más bien general, pesado, decorativo, antes que especial, individual e íntimo.

A este respecto, no puedo dejar de decir cuán poco apruebo el procedimiento que consiste en duplicar todas las maderas, como lo hacen algunos directores, para equilibrar un grupo de arcos desmesuradamente aumentado para responder a las dimensiones muy grandes de las salas de concierto. Tengo la convicción que para hacerse la música en el sentido más artístico deben restringirse a ciertos límites las dimensiones de las salas y la composición de las orquestas. Los conciertos monstruosos deben ofrecer programas compuestos por obras destinadas especialmente a ellos, y por consecuencia, escritas en condiciones artísticas particulares que no deseo examinar aquí.

### Asociación a la octava (en dos octavas)

Quando la melodía se halla confiada a dos maderas a la 8ª, el orden normal de los instrumentos, es decir, lo mejor para obtener una sonoridad natural, es:

8 

Fl.	Fl.	Fl.	Ob.	Ob.	Cl.
Ob.	Cl.	Fag.	Cl.	Fag.	Fag.

 ] 8

La asociación a la 8ª. de la flauta y del fagot es rara a causa de la gran diferencia de los registros. La inversión del orden más arriba citado (el fagot, por ejemplo, tocando arriba del clarinete, o del oboe; el clarinete encima del oboe o de la flauta y el oboe encima de la flauta) produce una sonoridad poco natural, forzada, a causa de la confusión de registros que se produce: el instrumento más grave tocando en el registro agudo y viceversa; la falta de correspondencia entre los timbres resulta más sensible.

### Ejemplos:

- Nº 56. *Capricho español* [O] Fl. Ob. ] 8.  
 Nº 57. *Sniegúrochka* [254] Fl. Cor. ingl. ] 8.  
 \* Nº 58. *Sheherezada*, 3er. movto. [E] Fl. Cl. ] 8.  
*Sadkó* [195] Fl. Cor. ingl. ] 8  
*Pan Voyevoda* [132] Fl. Cl. ] 8  
*El zar Saltán* [39] Cl. Fag. ] 8  
 Nº 59. *La boyarina Vera Sheloga* [30] Cl. Fag. ] 8.

El empleo a la 8ª. de dos instrumentos del mismo timbre, por ejemplo 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes o 2 fagotes, no es de despreciar; pero no es muy recomendable, por que los instrumentos al tocar en diferentes registros, no se corresponden exactamente el uno al otro. Por lo tanto cuando, por otra parte los instrumentos de arco o los *pizzicati* son empleados para doblar a las dos maderas, el procedimiento será bueno; y es mejor entonces, que los instrumentos se alejen poco de su registro medio. Es excelente para las notas repetidas o tenidas.

### Ejemplos:

- Noche de mayo*, 1er. acto [T] Cl. I Cl. II ] 8.  
 \* *Sadkó*, después de [159] Ob. I Ob. II ] 8 doblados en pizzicato.  
 \* *Servilia*, después de [21] Fag. I Fag. II ] 8 + pizzicato.

Las octavas dadas por los instrumentos del mismo género, por ejemplo:

8.  $\left[ \begin{array}{cccccc} \text{Fag.} & \text{Cl. bajo} & \text{Ob.} & \text{Cl. picc.} & \text{Fl.} & \text{Fltín.} \\ \text{Contraf.} & \text{Cl.} & \text{Cor. ingl.} & \text{Cl.} & \text{Fl. contr.} & \text{Fl.} \end{array} \right] 8.$   
son siempre de buen efecto.

*Ejemplos:*

*Sniegúrochka* [5]  $\left. \begin{array}{l} \text{Fltín.} \\ \text{Fl.} \end{array} \right\} 8$  (V. ej. 15).

*La prometida del zar* [133]  $\left. \begin{array}{l} \text{Fltín.} \\ \text{Fl.} \end{array} \right\} 8.$

*El zar Saltán* [218]  $\left. \begin{array}{l} \text{Fltín.} \\ \text{Fl.} \end{array} \right\} 8$  (v. ej. 36).

*Sadkó*, después de [59]  $\left. \begin{array}{l} \text{Cl. picc.} \\ \text{Cl.} \end{array} \right\} 8.$

*Kitezsh* [240]  $\left. \begin{array}{l} \text{Fag.} \\ \text{C. fag.} \end{array} \right\} 8$  (v. ej. 21).

Nº 60 *Mlada*, 3er. acto antes de [44]  $\left. \begin{array}{l} \text{Ob.} \\ \text{Cor. ingl.} \end{array} \right\} 8.$

Así como en el grupo de los arcos, es preferible doblar a la 8ª. toda melodía situada en las regiones del extremo agudo o del extremo grave, agregando a las primeras la octava inferior y a las segundas la octava superior; por ejemplo se doblará el canto del flautín a la 8ª. por la flauta, el oboe o el clarinete; el canto del contrafagot, del fagot o del clarinete bajo por el fagot a la 8ª. superior, el clarinete bajo o el clarinete:

8  $\left[ \begin{array}{cccccc} \text{Fltín.} & \text{Fltín.} & \text{Fltín.} & & & \\ \text{Fl.} & \text{Ob.} & \text{Cl.} & & & \\ \text{Fag.} & \text{Cl. bajo} & \text{Cl.} & \text{Cl.} & \text{Fag.} & \text{Fag.} \\ \text{Contrafag.} & \text{Fag.} & \text{Fag.} & \text{Cl. bajo} & \text{Fag.} & \text{Cl. bajo} \end{array} \right] 8.$

*Ejemplos:*

\* *El zar Saltán* [39]  $\left. \begin{array}{l} \text{Fltín.} \\ \text{Ob.} \end{array} \right\} 8.$

\* Nº 61. *Mlada* [32] (danza lituana)  $\left. \begin{array}{l} \text{Fltín.} \\ \text{Cl. picc.} \end{array} \right\} 8.$

*Sadkó* [150]  $\left. \begin{array}{l} \text{Fltín.} \\ \text{Cl. picc.} \end{array} \right\} 8.$

\* En las duplicaciones a la 8ª. puede recurrirse a los timbres mixtos, quedando firme todo lo que se acaba de decir.

*Ejemplos:*

*Pan Voyevoda* [134]  $\left. \begin{array}{l} \text{Cl.} + \text{Ob.} \\ \text{Cl.} + \text{Cor. ingl.} \end{array} \right\} 8$  (v. ej. 7).

Nº 62. *Servilia* [168]  $\left. \begin{array}{l} 2 \text{ Fl.} + \text{Ob.} \\ 2 \text{ Cl.} + \text{Cor. ingl.} \end{array} \right\} 8.$

Nº 63. *La prometida del zar* [120]  $\left. \begin{array}{l} 3 \text{ Fl.} + \text{Ob.} \\ 2 \text{ Cl.} + \text{Fag.} + \text{Cor. ingl.} \end{array} \right\} 8.$   
*Mlada*, acto 3º [41]  $\left. \begin{array}{l} \text{Fl.} + \text{Fl. contral.} \\ \text{Cl.} + \text{Cl. bajo} \end{array} \right\} 8.$

**Duplicaciones en tres, cuatro y cinco octavas**

En estos casos se debe guiar de acuerdo a lo expresado más arriba y no alterar el orden normal de superposición:

en 3 octavas:  $\left. \begin{array}{cccc} \text{Fl.} & \text{Ob.} & \text{Fl.} & \text{Fl.} \\ \text{Ob.} & \text{Cl.} & \text{Cl.} & \text{Ob.} \\ \text{Cl.} & \text{Fag.} & \text{Fag.} & \text{Fag.} \end{array} \right\} 8.$

en 4 octavas:  $\left. \begin{array}{l} \text{Fl.} \\ \text{Ob.} \\ \text{Cl.} \\ \text{Fag.} \end{array} \right\} 8.$

También se puede recurrir a los timbres mixtos.

*Ejemplos:*

*La prometida del zar* [141]. Melodía en 3 octavas.

Nº 64. *Capricho español* [P]. Melodía en 4 octavas:

$\left. \begin{array}{l} \text{Fltín.} \\ 2 \text{ Fl.} \\ 2 \text{ Ob.} + \text{Cl.} \\ \text{Fag.} \end{array} \right\} 8.$

\* *Kitezsh* [212]  $\left. \begin{array}{l} 2 \text{ Cl.} \\ \text{Cl. bajo} \\ \text{Contrafag.} \end{array} \right\} 8.$

\* Nº 65. *Antar*, (1ª. versión) 3er. movto., principio:

$\left. \begin{array}{l} \text{Fl. picc.} + 2 \text{ Fl.} \\ 2 \text{ Ob.} + 2 \text{ Cl.} \\ 2 \text{ Fag.} \end{array} \right\} 8.$

lo mismo [c], en 4 octavas (el flautín a la octava superior).

\* *Mlada*, acto 3º, después de [42]  $\left. \begin{array}{l} \text{Fl.} \\ \text{Ob.} \\ \text{Cor. ingl.} \end{array} \right\} 8.$

\* Nº 66. *Sheherezada*, 3er. movto. [G]  $\left. \begin{array}{l} \text{Fltín.} \\ \text{Cl. I} \\ \text{Cl. II} \end{array} \right\} 8.$

Es raro que la melodía se encuentre en 5 octavas; en ese caso intervendrían entonces, los arcos.





Con la ayuda del ritmo, esos elementos engendraron toda una categoría de motivos y de frases que se denominan habitualmente fanfarrras, llamados de trompeta.

En la música moderna, gracias al empleo de los pistones, esta escala se hizo accesible a cada uno de los cobres cromáticos, sin que deba cambiar el tono del instrumento.

Es forzoso convenir que las frases y motivos en forma de fanfarra son las que más convienen a los caracteres y al timbre de los instrumentos del grupo de los cobres. El agregado de algunas notas que no pertenecen a la escala natural, que permiten todos los cobres cromáticos, ha hecho más rica la categoría de esos motivos en forma de fanfarra y les ha dado mucha variedad.

Esos motivos, a 1, 2 ó 3 partes, son por excelencia del haber de las trompetas y de los cornos; pero pueden ser atribuidos también a los trombones. A esta categoría de melodías, y a las de carácter análogo, conviene mejor, a mi juicio, la sonoridad llena, franca y clara de las notas medianas y agudas de los cornos y trompetas.

Ejemplos:

*Servilia* [20]—Trompetas.

*Noche de Navidad* [182]—Cor. Tromp.

*La boyarina Vera Shéloga*, principio de la obertura, y después de [45]—Cor. Tromp.

*La pskovitiana*, 3er. acto [3]—Corneta.

*Sniegúrochka* [155]—Tromp.

Nº 70. *Kitez* [65] y otros, 3 Tromp., 4 Cor.

*El gallo de oro* [20]—2 Cor., y Tromp. ] 8 (ver más lejos).  
Cor.

*Pan Voyévoda* [191]—2 Tromb., tromp.

Después de las melodías puramente en forma de fanfarrras, las que convienen mejor al timbre de los cobres son las melodías diatónicas no modulantes, de carácter triunfal o provocador, en modo mayor; sombrío y fúnebre, en el modo menor.

Ejemplos:

Nº 71. *Sadkó* [342]—Tromp.

*Sadkó* antes de [181]—Trombs. (v. ej. 27).

Nº 72. *Sniegúrochka* [71]—Tromp.

*La gran pascua rusa* [M]—Tromb.

*Capricho español* [E]—Corn., alternándose los sonidos abiertos y tapados (v. ej. 44).

*La pskovitiana*, acto 2º, antes [17]—Tromp. contral. y luego 3 corn.

*Mlada*, acto 2º [33]—Tromp. contral. (v. ej. 46).

El timbre poético y cordial del corno *piano* permite más libertad en la elección de las melodías y frases diatónicas o en estilo de fanfarra que se confía a este instrumento.

Ejemplos:

*Noche de mayo*, obertura [13]

*Noche de Navidad* [1]

*Sniegúrochka* [86]

\* Nº 73. *Antar* [40]

*Pan Voyevoda* [37]

Las melodías que tienen elementos cromáticos o enarmónicos convienen infinitamente menos al carácter de los cobres. Con todo, su uso no es raro sobre todo en la música de Wagner y (el caso constituye un deplorable abuso) en los compositores veristas de Italia. Las frases enérgicas en forma de fanfarra, pero conteniendo notas cromáticas, suenan en los cobres de manera singular y bella.

Ejemplo:

Nº 74. *Sheherezada* 2.º movto. [D]

En general, la pasión y la cordialidad son los sentimientos que menos encuentran su adecuada expresión en el timbre de los cobres, que los hace sosos o de dulzura afectada. La fuerza y la energía, al contrario, contenidas o libres, la simplicidad en la elocuencia, constituyen las principales e inapreciables cualidades de este grupo.

Cobres al unísono, a la 8ª, a la 3ª y a la 6ª

El empleo de los cobres impone, desde el punto de vista de la expresión —por la naturaleza misma de esos instrumentos—, exigencias menores, siendo permitido asociar los instrumentos de la misma especie al unísono, lo mismo que emplearlos a *solo*. Es frecuente la asociación de los 3 trombones al unísono así como la de los 4 cornos; dan al timbre de los instrumentos unidos una plenitud y una pujanza extremas.

Ejemplos:

*Sniegúrochka* [5]-4 Cor. (v. ej. 15).

*Snieguróchka* [199]-4 Cor. - 2 Tromp.

*Sadkó* [175]-1, 2, 3 Tromp.

Nº 75 *Sadkó* [305] (1)-3 Tromb.

Nº 76 *Noche de mayo* (principio del 3er. acto). 1, 2, 3.  
4 Cor.

*Kitezsh*, final del 1er. acto 4 Cor.

Nº 77 *Sheherezada*, 4to. movto. (p. 204) 3 Tromb.

*Mlada*, danza lituana 6 Corn. (v. ej. 61).

Gracias a la igualdad de timbre señalada más arriba, a la pujanza sonora de todos los representantes del grupo, a la graduación regular entre el timbre sombrío de las notas graves y el timbre luminoso de las notas agudas, el empleo de cobres de la misma especie a la 8ª, a la 3ª, o a la 6ª para la melodía, da siempre buenos resultados. Por la misma causa, el empleo de los instrumentos diferentes dispuestos según el orden normal de las tesituras, por ejemplo:

Trompeta	Trompeta	Trombón	2 Trombones	2 Trompetas	2 Cornos
2 Cornos	Trombón	Tuba	Trombón + Tuba	2 Trombones	Tuba

doblados o no, suena siempre muy bien. En un grado menor, se puede recomendar la combinación a la 8ª, exclusivamente, de los cornos (arriba) con los trombones:

Ejemplos:  $\left. \begin{array}{l} 2 \text{ Cor.} \\ 1 \text{ Tromb.} \end{array} \right\} 8 \quad \delta \quad \left. \begin{array}{l} 4 \text{ Cor.} \\ 2 \text{ Tromb.} \end{array} \right\} 8$

*Sadkó* antes de [120] -  $\left. \begin{array}{l} \text{Tromp.} \\ \text{Tromp.} \end{array} \right\} 8$

*Sadkó* [5] -  $\left. \begin{array}{l} 2 \text{ Tromp.} \\ 4 \text{ Cor.} \end{array} \right\} 8$

*Sniegúrochka* [222] -  $\left. \begin{array}{l} 2 \text{ Tromb.} \\ 1 \text{ Tromb.} + \text{Tb.} \end{array} \right\} 8$

*La pskovitiana*, 3er. acto [10]  $\left. \begin{array}{l} 1 \text{ Tromb.} + \text{Tromp.} \\ 2 \text{ Tromb.} \end{array} \right\} 8$  (Ver ej. 38).

*El gallo de oro* [125] -  $\left. \begin{array}{l} \text{Tromp.} \\ \text{Tromb.} \end{array} \right\} 8$

Ver también *Sniegúrochka* [325-326]  $\left. \begin{array}{l} \text{Tromb.} \\ \text{Tromb.} \end{array} \right\} 8$  (ej. 95).

(1) El autor ha introducido en su partitura la siguiente modificación: del 5º al 9º compás después de [305], y también del 5º al 9º después de [306] debe leerse las partes de Cl. I y Cl. III al unísono con Cl. I; la tromp. toca f en lugar de fortísimo; en el ejemplo 75, el primero de los pasajes señalados está rectificado ya de esa manera. (N. del R.).

## La Melodía en instrumentos de diversos grupos reunidos

### A. Asociación de maderas y cobres al unísono

La unión de una madera y un cobre produce una sonoridad compleja, donde predomina el timbre del cobre; una sonoridad evidentemente más pujante que la de cada uno de esos instrumentos tomados aisladamente, pero al mismo tiempo un poco más dulce que la del instrumento de cobre solo.

El timbre de la madera se funde con el del cobre, y dándole una dulzura novedosa, lo atenúa en parte, igual como lo hemos señalado al estudiar la fusión de dos timbres diferentes del grupo de las maderas.

Los ejemplos de duplicaciones de este orden para la línea melódica, son numerosos, sobre todo en el *forte*. La trompeta es la que se duplica más a menudo: Trompeta + Clarinete; Trompeta + Oboe; Trompeta + Flauta; Trompeta + Clarinete + Oboe + Flauta; los cornos se doblan menos a menudo: Corno + Clarinete, Corno + Fagot. Se doblan también los trombones y la tuba: Trombón + Fagot, Tuba + Fagot.

La unión de los timbres del corno inglés, clarinete bajo y contrafagot a los de los cobres que les corresponden por su tesitura, ofrece las mismas propiedades.

Ejemplos:

*Kitezsh* [56] - Tromp. + Corn. ing.

\* *Mlada* 3er. acto, antes de [34] - 3 Tromb. + Cl. bajo.

De ordinario, la unión al unísono de una madera y un cobre da a la melodía más *legato* que si el cobre tocase solo.

### B. Asociación de maderas y cobres a la 8ª

La duplicación de los cornos a la 8ª. por los clarinetes, oboes o flautas, viene, muy a menudo, a reemplazar la combinación:

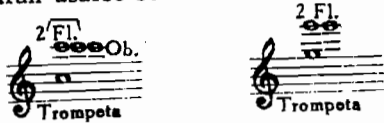
$\left. \begin{array}{l} 1 \text{ Tromp.} \\ 1 \text{ Cor. (6 2 Cor.)} \end{array} \right\} 8$

cuando se requiere dar a la octava superior una blandura que no

dan las trompetas. Si se emplea un solo corno, se dará la parte superior a 2 clarinetes, 2 oboes o 2 flautas. Pero, si la 8ª. inferior la tocan 2 cornos al unísono, en la parte superior deberá tenerse 3 ó 4 maderas sobre todo en el *forte*:

$$8 \left[ \begin{array}{l} 2 \text{ Ob. o } 2 \text{ Cl.} \\ 1 \text{ Cor.} \end{array} \circ \begin{array}{l} 1 \text{ Ob.} + 1 \text{ Cl.} \\ 1 \text{ Cor.} \end{array} \right] 8; \quad \left. \begin{array}{l} 2 \text{ Fl.} + 2 \text{ Cl.} \\ 2 \text{ Cor.} \end{array} \right] 8.$$

Para una duplicación a la 8ª alta de una parte de trompeta, se necesitaría, de ser posible, 3 ó 4 maderas. Pero, si se trata de registros agudos, podrán usarse sólo 2 flautas.



Debe evitarse emplear las maderas para duplicar a los trombones a la 8ª. superior: se preferirán las trompetas.

*Ejemplos:*

(duplicaciones a la 8ª)

$$\begin{array}{l} * \text{ Sniegúrochka } [71] - \left. \begin{array}{l} \text{Ob.} + \text{Cl.} \\ \text{Cor.} \end{array} \right] 8 \\ * \text{ El zar Saltán, antes de } [180] - \left. \begin{array}{l} \text{Ob.} + \text{Cl.} \\ \text{Ob.} + \text{Cl.} \\ \text{Ob.} \\ \text{Cor.} \end{array} \right] \left. \begin{array}{l} 6 \\ 6 \end{array} \right] 8. \end{array}$$

Debe mencionarse, también, el empleo, para la marcha en octavas, de timbres mixtos (maderas + cobres).

*Ejemplos:*

*Mlada*, 3er acto, comienzo de la escena IIIª

$$\left. \begin{array}{l} \text{Tromb.} + \text{Cl. bajo} \\ \text{Tb.} + \text{Contrafag.} \end{array} \right] 8.$$

Nº 78. *Mlada*, 3er. acto, después de [25]-

$$\left. \begin{array}{l} 2 \text{ Cl.} + 2 \text{ Cor.} + \text{Trombón} \\ \text{Cl. bajo} + 2 \text{ Cor.} + \text{Tromb.} \end{array} \right] 8. \\ \text{(registro grave)}$$

Nº 79. *Mlada*, 3er. acto, antes de [35]-Unísono general.

Cuando se quiere disponer la melodía en 3 ó 4 octavas, resultará dificultoso realizar una disposición perfectamente equilibrada. Se limitará, para arriba, a un flautín o dos flautas que no duplicarán ni oboes ni clarinetes.

*Ejemplos:*

$$\begin{array}{l} * \text{ Sheherezada, 4º movto. 15 comp. después de } [W] - \left. \begin{array}{l} \text{Flautín} \\ 2 \text{ Fl.} + 2 \text{ Ob.} \\ 2 \text{ Tromp.} \end{array} \right] 8. \\ * \text{ El zar Saltán } [228] - \left. \begin{array}{l} \text{Flautín} \\ 2 \text{ Fl.} + 2 \text{ Ob.} \\ \text{Tromp.} + \text{Cor. ing.} \end{array} \right] 8. \end{array}$$

**C. Asociación de arcos y maderas**

Antes de proceder al examen de la presente sección, aplicado a la melodía, armonía, figuración y contrapunto, considero necesario establecer los siguientes principios fundamentales:

Entre arcos y maderas, toda duplicación o asociación es buena. Una madera, marchando al unísono con un instrumento de arco refuerza la sonoridad de este último y le da más plenitud; el timbre del arco endulza al de la madera. El carácter que predominará será el del instrumento de arco si las fuerzas respectivas de cada uno de los instrumentos unidos se equivalen; por ejemplo, si una parte de violín se halla doblada por un oboe, o una parte de violoncelo, por un fagot.

Si varias maderas juntas tocan al unísono con una sola parte del cuarteto, se afirmarán a expensas de ésta. Generalmente, las asociaciones atenúan un poco el carácter que ofrece cada instrumento tomado aisladamente; las maderas pierden más que los instrumentos de arco.

**DUPLICACION AL UNISONO**

Deben considerarse como mejores y más naturales, las asociaciones entre instrumentos donde las tesituras coinciden o más o menos se corresponden:

- Viol + Fl. (Fl. contr. o Fltin.), Viol. + Ob., Viol. + Cl. (Cl. pic.);
  - Vlas. + Ob. (Cor. ingl.), Vla. + Cl., Vla. + Fag.
  - Vcelo. + Cl. (Cl. bajo), Vcelos. + Fag.
  - Contrab. + Cl. bajo, Contrab. + Fag. Contrab. + Contrafag.
- Estas asociaciones se emplean:

- a) Para obtener un timbre nuevo de calidad determinada.
- b) Para reforzar la sonoridad de los arcos.
- c) Para endulzar el timbre de las maderas.

Ejemplos:

- Sniegúrochka [5]-Vcelos. + Vlas. + Cor. ing. (Ver ej. 15).  
 " [28]-Vlas. + Ob. + Cor. Ingl.  
 " [116]-Viol. I + II + Ob. + Cl.  
 " [288]-Viol. I + II + Vcelos. + Cor. ingl. (Ver ej. 17).  
 N° 80. *Noche de mayo*, 3er. acto [Bb] Vlas. + Cl.  
 N° 81. *Sadkó* [311]-Viol. + Ob.  
 N° 82. " [77]-Vlas. + Cor. ingl.  
*Servilia* [59]-Viol. (en 4ª. cuerda) + Fl.  
*El zar Saltán* [30]-Viol. I + II + 2 Cl.  
 N° 84. *El zar Saltán* [30]-10º Compás: Vcelos. + Vlas. + 3 Cl. + Fag.  
*El zar Saltán* [156-159]-Viol. destac. + Fl. legato.  
*La prometida del zar* [10]-Vlas. + Vcelos. + Fag.  
*Antar*, 4º movto. [63]-Vcelos. + 2 Fag.  
*Sheherezada*, 3er. movto. [4]-Vlas. + Ob. + Cor. ingl.

PARTES DOBLADAS A LA OCTAVA

Son numerosos los casos de instrumentos de arco en octavas, doblados por maderas igualmente en octavas, y estos casos no necesitan de explicaciones particulares, bastando el empleo de los principios enunciados más arriba. He aquí algunas de las disposiciones en 2, 3 y 4 octavas.

Ejemplos:

- N° 85. *La pskovitiana*, principio de la obertura:  
 Viol. I + II + 2 Cl. ] 8.  
 Vlas. + Vcelos. + 2 Fag. ]  
 N° 86. *Sadkó* [3]-Vcelos + Cl bajo ] 8.  
 Contrab. + Contratag. ]  
*Sadkó* [166]-Vcelos + Fag. ] 8.  
 Contrab. + Contratag ]  
 " [235]-Vlas. + 2 Cl. ] 8.  
 Vcelos. + Contrabaj. + 2 Fag. ]  
*La prometida del zar* [14]-Vcelos. + Fag. ] 8.  
 Contrabaj. + Fag. ]  
 " " " " [81]-Viol. I div. + Fl. ] 8.  
 Viol. II + Ob. + ]  
 " " " " [166]-Viol. I + Fl. ] 8. (Ver ej. 22).  
 Viol. II + Ob. + ]

En 3 y 4 octavas:

- Servilia* [93]-Viol. + 3 Fl. ] 8.  
 Vlas. + 2 Ob. ]  
 Vcelos + 2 Fag. ]  
 N° 87. *Kaschey* [105]-  
 Viol. I + Fl. picc. ] 8.  
 Viol. II + Fl. + Ob. ]  
 Vlas. + Vcelos. + 2 Cl. + Cor. ingl. + Fag. ]  
*Sheherezada*, 3er. movto. [M]-  
 Viol. I + Fl. ] 8.  
 Viol. II + Ob. ]  
 Vcelos. + Cor. ingl. ]

EJEMPLOS DE MELODIAS A LA 3ª. Y A LA 6ª.

- Servilia* [44] Fl. + Ob. + Cl. + Viol. div. ] 3.  
 Fl. + Ob. + Cl. + Viol. ]  
 N° 88. *Servilia* [111]-Arcos y maderas en terceras.  
 N° 89. *Servilia* [125]-Igual combinación, en 3as. y 6as.  
*Kaschey el inmortal* [90]-Lo mismo.

Conviene prestar más atención a los casos donde una sola de las dos partes a la 8ª., se halla doblada. Cuando una combinación así se aplica a una melodía donde la tesitura es la de soprano, es preferible hacer marchar a la 8ª. a las maderas, estando solamente la parte inferior doblada por uno de los instrumentos de arco. Por ejemplo:

Fltín. Fl. ] 8.  
 Fl. + Viol. ] Ob. (Cl.) + Viol. ] 8

Ejemplos:

- El zar Saltán* [102]-2 Fl. + Fltín. ] 8. (Ver ej. 133).  
 Viol. I + II + Ob. ]  
 \* N° 90. *Sheherezada*, 4º movto. [U]-2 Cl. ] 8.  
 Vcelos. + 2 cor. ]

Para las melodías cuya tesitura es la de la voz de bajo, o cuando se quiere dar al bajo en 8as. una sonoridad dulce, es preferible hacer marchar en 8as. a los violoncelos y contrabajos, doblando los violoncelos con un fagot y absteniéndose de doblar los contrabajos:

Vcelos. + Fag. ] 8.  
 Contrab. ]

A veces, se está obligado a proceder en esa forma, dada la tesitura muy baja del contrabajo, si la orquesta de que se dispone no tiene contrafagot (1).

Ejemplos:

Nº 91. *El zar Saltán* [92]  $\left. \begin{array}{l} \text{Vlas. + Fag.} \\ \text{Vcelos. + Fag.} \\ \text{Contrab.} \end{array} \right\} 8.$

### D. Asociación de arcos y cobres

La gran disparidad que se afirma entre el timbre de los arcos y el de los cobres hace que de la unión al unisono de esos dos grupos no resulte una sonoridad tan fundida como la que dan las asociaciones entre arcos y maderas.

Cuando un cobre y un instrumento de arco marchan al unisono, podremos continuar oyéndolos cada uno aparte, sin tener la impresión de un timbre compuesto, mixto. A pesar de ello, los instrumentos de cada grupo que pueden asociarse mejor, son aquellos donde las tesituras respectivas se corresponden lo más exactamente, por ejemplo: Viol. + Trompeta; Violas + Corno; Vcelos. + Trombones (para efectos ordinarios y macizos). Contrabaj. + Tuba

La asociación de los cornos a los violoncelos, muy usada, es de un bello efecto y dá un timbre mixto, dulce.

Ejemplos:

*El zar Saltán* [29] - Viol. I + II + Cor.

\* Nº 92. *El gallo de oro* [98] - Vlas. con sordina + Cor.

(1) El procedimiento que consiste en duplicar los arcos por las maderas a la octava (p. ej.  $\left. \begin{array}{l} \text{Fl.} \\ \text{Viol.} \end{array} \right\} 8.$  Ob.  $\left. \begin{array}{l} \text{Viol.} \\ \text{Vcelos.} \end{array} \right\} 8.$ , etc.) a menudo empleado por los clásicos para obtener la igualdad del sonido, es poco recomendable ya que los respectivos timbres de los dos grupos casi no se corresponden. En estos últimos tiempos, en virtud de la creciente tendencia hacia la profusión del colorido, el procedimiento ha comenzado a reaparecer (por ejemplo, en las partituras de los jóvenes compositores franceses).

(N del R.)

### E. Asociación de los tres grupos

La asociación al unisono de representantes de los tres grupos es más frecuente que la precedente; la intervención de una de las maderas tiene por efecto el dar un timbre compuesto más lleno, unido y fundido. Según el número respectivo de los instrumentos que participan en tal conjunto, dependerá que predomine el timbre de un grupo o de otro.

Las combinaciones más naturales y usadas, son las siguientes:

Viol. + Ob. (Fl., Cl.) + Tromp.; Vla. (ó Vcelo.) + Cl. (Cor. ingl.) + Cor.;  $\left. \begin{array}{l} \text{Vcelos.} \\ \text{Contrabaj.} \end{array} \right\} + 2 \text{ Fag.} + 3 \text{ Tromb. y Tb.}$

Se utiliza estas agrupaciones, de preferencia en el *forte*, o bien en un *piano* espeso y pesado.

Ejemplos:

Nos. 93-94. *Sniegúrochka* [218] y [219] - Viol. I + II + Cl. + Cor. y Viol. I + II + Cl. + Tromp.

*Servilia* [168]  $\left. \begin{array}{l} \text{Vlas. + Tromb.} \\ \text{Vcelos. + Tromb. + Cl. bajo} \\ \text{Contrabaj. + Tb. + Fag.} \end{array} \right\} 8.$  (ver ej. 62)

Nº 95. *Sniegúrochka* [325]  $\left. \begin{array}{l} \text{Vcelos. + Vlas. + Fag. + Tromb.} \\ \text{Contrabaj. + Fag. + Tb.} \end{array} \right\} 8.$

*Pan Voyévoda* [224] - Viol. + Fag. + Cor. y Viol. + Cl. + Tromp. (Cobres sin tapar).

\* *Mlada*, 3er. acto, después de [23] - Vlas. + 2 Cl. + Tromp. contralto.

\* Nº 96. *La pskovitiana*, 3er. acto, antes de [66]:

$\left. \begin{array}{l} \text{Cl. bajo + Cor.} \\ \text{Contrabaj. + Contrafag. + Tb.} \end{array} \right\} 8.$

\* *La pskovitiana*, obertura, 4º compás después de [9] - Vlas. + Vcelos. + Cor. ingl. + 2 Cl. + Cl. bajo + 2 Fag. + 4 Cor. (En los cornos la melodía está simplificada).

sino, el instrumentador podrá encontrarse con dificultades difíciles de sortear.

Por ejemplo, si en el transcurso de un pasaje escrito a 4 voces se encuentra con un acorde a 5 voces, será necesario que un nuevo instrumento venga a sumarse al conjunto, justamente para dar esa quinta nota y eso podrá alterar la sonoridad del acorde en cuestión, como hacer imposible la buena resolución de una disonancia o de la marcha correcta de las partes armónicas.

### CAPITULO III

## ARMONIA

### Propósitos generales

El arte de la orquestación exige una disposición equilibrada y bella de los acordes que forman la trama armónica. Está demás decir que las condiciones indispensables para obtener una sonoridad satisfactoria son: la claridad y la pureza en la conducción de cada una de las partes. No se podrá obtener una sonoridad satisfactoria si la marcha de las partes es mala o equivocada.

*Nota.* Algunas personas consideran la orquestación simplemente como el arte de elegir los instrumentos y los timbres pensando que si un trozo suena mal es debido únicamente a una mala elección de los instrumentos y de los timbres. Sin embargo, la mala sonoridad proviene, a menudo, de la mala conducción de las partes y, ese trozo, cualesquiera sean los instrumentos para los que se halle escrito, continuará sonando mal. A la inversa, un trozo donde los acordes estén bien dispuestos y las partes correctamente llevadas, sonará bien cualquiera sea el grupo, arcos, maderas o cobres, a que esté confiada su ejecución.

El orquestador debe representarse exactamente la constitución armónica del trozo que se propone orquestar. Si encuentra alguna ambigüedad en cuanto al número o a la marcha de las partes, debe empezar por ordenarlas correctamente. Conviene también señalar que le es indispensable tener una clara comprensión de la sintaxis musical, de la calidad de los elementos que se agrupan para constituir la forma de un trozo musical: motivos, frases, proposiciones; debiendo saber reconocer exactamente la naturaleza y los límites de cada uno de ellos. Todo pasaje de un orden de escritura armónica a otro, por ejemplo de la armonía a 4 voces, a la de 3 ó de la armonía a 5 voces pasar al unísono, etc., deberá coincidir con un pasaje de una proposición, frase o motivo nuevos;

### Número de voces armónicas. Duplicaciones

Por la naturaleza misma de las cosas, la armonía, en la inmensa mayoría de los casos, es a 4 voces tanto en materia de acordes aislados o de series de acordes dispuestos para formar un fondo armónico. Una armonía que en su primer aspecto parece comprender 5, 6, 7 y 8 voces se compone, de ordinario, de voces suplementarias agregadas a las principales, esenciales. Las voces armónicas suplementarias no son otra cosa que la repetición o la duplicación, a la octava vecina, de una o varias de las tres voces superiores de la armonía a 4 voces; el bajo no puede duplicarse más que la 8ª. inferior. Me explico por los ejemplos esquemáticos siguientes:

#### A. Posición cerrada.

Armonía a 4 partes                      1 parte doblada

2 partes dobladas                      3 partes dobladas

Detailed description: This block contains two musical staves in treble clef. The first staff shows a four-part harmony (Armonía a 4 partes) with notes G4, B4, D5, and F5. The second staff shows the same four-part harmony with the first voice (G4) doubled an octave higher (G5), labeled '1 parte doblada'. The third staff shows the four-part harmony with the first and second voices (G4 and B4) doubled, labeled '2 partes dobladas'. The fourth staff shows the four-part harmony with the first, second, and third voices (G4, B4, and D5) doubled, labeled '3 partes dobladas'.

#### B. Posición abierta.

Armonía a 4 partes                      1 parte doblada                      2 partes dobladas

Detailed description: This block contains two musical staves, treble and bass clef. The first staff shows a four-part harmony (Armonía a 4 partes) with notes G2, B2, D3, and F3. The second staff shows the same four-part harmony with the first voice (G2) doubled an octave higher (G3), labeled '1 parte doblada'. The third staff shows the four-part harmony with the first and second voices (G2 and B2) doubled, labeled '2 partes dobladas'.

Nota. En posición abierta solamente puede doblarse a la 8ª, la soprano o contralto. La duplicación del tenor debe evitarse por que produce una posición estrecha. La duplicación del bajo a la 8ª produce, en posición abierta, un efecto de pesadez.

La voz del bajo no debe mezclarse nunca con las otras tres:



Según la distancia que separe el bajo de las otras 3 voces las duplicaciones podrán ser sólo parciales.



Nota. Los unisonos que resultan de las duplicaciones correctas, aunque la sonoridad no sea absolutamente igual, no hay porque evitarlos; porque en esos casos, el oído queda satisfecho con la buena marcha de las voces.

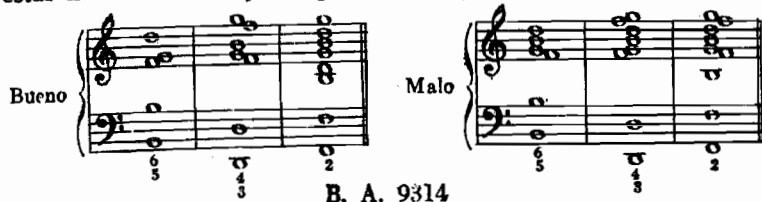
Las octavas consecutivas, circunscribiendo las voces superiores como en el ejemplo que sigue, deben evitarse:



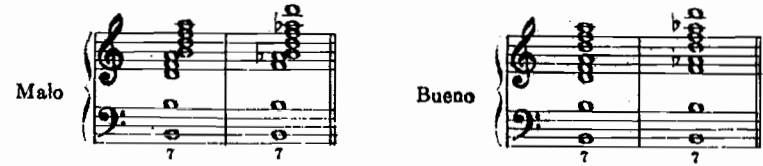
Las series de quintas que resultan de la duplicación de las tres voces superiores marchando en acordes de 6ª., no tienen ninguna importancia.



El bajo de un acorde de 7ª. de dominante invertido, no deberá estar nunca doblado por alguna de las partes superiores:



Eso mismo deberá observarse cuando se trate de los acordes de 7ª. de todas las otras especies.



Las reglas de armonía relativas a los pedales y notas tenidas, se aplican, sin perder nada de su fuerza, en la escritura orquestal. En lo que respecta a las notas de paso y auxiliares, las escapatorias, etc., que se relacionan con esas notas tenidas, se permiten cuando los timbres de los instrumentos que las ejecutan son diferentes y el movimiento es rápido:

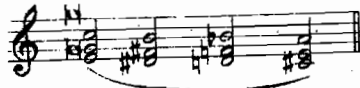


Se puede hacer marchar juntas, como en el ejemplo siguiente, las figuraciones y sus equivalencias simplificadas:



Los pedales superiores o medios son de mejor efecto en la orquesta, gracias a la variedad de los timbres, que en el piano o en la música de cámara.

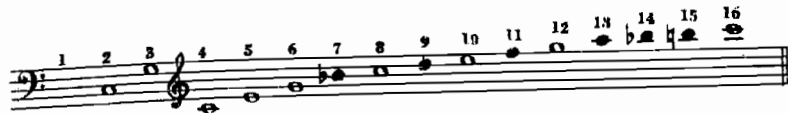




En los ejemplos del 2º tomo se encontrarán muchos casos del empleo de tales procedimientos.

### Disposición de los acordes

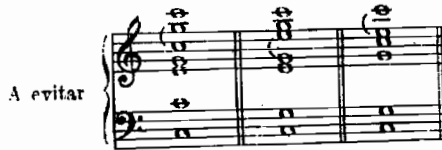
El orden normal de los sonidos, o escala natural:



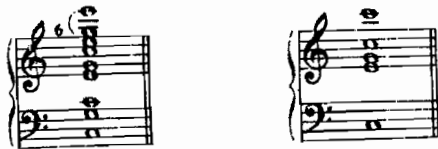
puede servir de modelo para la disposición de los acordes en la orquesta; se verá que los grandes intervalos convienen en el grave, mientras que la disposición cerrada halla su empleo a medida que se progresa hacia las octavas superiores:



El bajo, sólo excepcionalmente podrá alejarse a más de una 8ª. de la voz que le es inmediatamente superior (tenor de la armonía). Debe evitarse que las notas armónicas falten en las voces superiores:



Las sextas en las voces superiores y la duplicación a la octava de la nota superior pueden ser, a veces, de buen efecto:



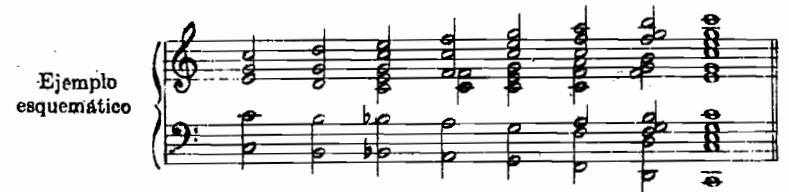
Cuando la buena marcha de las voces exige el alejamiento de las notas superiores de un acorde (como en el pasaje del Vº al VIº grado), no se deberá dudar en hacerlo:



Será, al contrario, muy malo agregar voces de relleno a este acorde sobre el VIº grado:



Lo que acabamos de decir, demuestra que la disposición de las notas intermedias de la trama orquestal es de una importancia capital. Nada resultará peor que los acordes donde el bajo y las notas que se encuentran por encima del mismo estén separados por grandes intervalos vacíos, sobre todo en el *forte* (sin embargo una disposición así puede, en caso extremo, emplearse en el *piano*). Por eso las marchas por movimiento contrario, donde las voces superiores se alejan por grados del bajo, dan lugar a la introducción sucesiva de voces nuevas que vienen a llenar la región intermedia:



Recíprocamente, deberán irse suprimiendo las voces intermedias a medida que en las marchas, las voces de arriba se aproximen por grados al bajo:

Ejemplo  
esquemático



## La armonía en los arcos

Está demás decir que las sonoridades respectivas de las diversas partes de la armonía deben equilibrarse. Por lo tanto, el perfecto equilibrio se notará menos en los acordes breves y cortados que en los prolongados y ligados. Cada uno de esos dos casos será estudiado aparte; en el primero, en efecto, para aumentar el número de las voces armónicas se puede emplear, en cada uno de los instrumentos del cuarteto, las dobles, triples o cuádruples cuerdas. En el segundo, no hay otra posibilidad más que las dobles cuerdas y los *divisi*.

A. *Acordes breves*. Las triples y cuádruples cuerdas, o también los acordes a 3 y 4 voces, no pueden efectuarse sino brevemente en los arcos.

*Nota*. Se sabe que las dos notas superiores de los acordes de este género pueden sostenerse y prolongarse mucho tiempo. Este es un caso muy complejo, que dejo, por ahora, de lado.

Los acordes breves a arco suenan solamente bien, en el *forte* (*sf.*) y casi siempre a condición de hallarse sostenidos por los instrumentos a viento. La importancia del equilibrio de la disposición de los sonidos, así como de la marcha natural de las partes, es secundaria para la ejecución de los acordes breves en dobles, triples y cuádruples cuerdas, por los arcos; lo que importa considerar antes es la facilidad de ejecución y la sonoridad de esas varias cuerdas. Las que comprenden las notas sobre cuerdas de tripa son preferibles por su sonoridad más grande.

El conjunto de la disposición en varias cuerdas no se hace generalmente sin que participen los primeros y segundos violines y también las violas, entre los cuales se reparten las diversas notas conforme a la facilidad de ejecución y a las exigencias de la sonoridad.

Por su tesitura más grave y por las razones de orden general ya enunciadas, el violoncelo se encuentra menos a menudo escrito en múltiples cuerdas; ejecuta, más bien, conjuntamente con el contrabajo, las notas inferiores de los acordes. Es raro que se confíen al contrabajo dobles o triples cuerdas, quien podrá dar las octavas comportando el empleo de una cuerda al aire.

*Ejemplos:*

Nº 97. *Sniegúrochka* [171]; ver también antes de [140] y antes de [200].

\* *Capricho español*, antes de [V] (ver ej. 67).

*Sheherezada*, 2º movto. [P] (ver ej. 19).

\* Nº 98. *El zar Saltán* [135]; también [141] y antes de [182].

A menudo los acordes aislados vienen a agregarse a un dibujo melódico de la parte superior, reforzando con un *sforzando* especial, ciertos momentos de la armonía.

*Ejemplo:*

Nº 99. *Sniegúrochka*, antes de [126]; también [326].

B. *Acordes sostenidos y tremolando*. Los acordes más o menos largo tiempo tenidos o prolongados, o los *tremolandi* con los que a menudo se los substituye, exigen igualdad en la distribución de la fuerza sonora.

Con las partes del cuarteto escritas según el orden normal de las tesituras, pudiendo ser consideradas como iguales en cuanto a pujanza sonora (v. cap. I), es evidente que un pasaje a 4 voces en posición estrecha, — estando el bajo en octavas —, tendrá una sonoridad homogénea.

Cuando, por el hecho de alejarse las voces superiores del bajo, se tiene el recurso de agregarle nuevas notas para llenar los vacíos de la región intermedia (v. más arriba), se utilizarán las dobles cuerdas en los violines o en las violas, o también, si se desea, en los dos a la vez. El procedimiento de los *divisi* a veces empleado, debe evitarse en tales casos por que la sonoridad de un acorde, donde algunas de las voces se dividen mientras que otras no, no es homogénea. Al contrario, si un conjunto de 6 ó 7 voces se

confía enteramente a los arcos *divisi* de una manera igual, la homogeneidad del resultado será evidente, por ej.:

div. { Viol. I  
          { Viol. I  
div. { Viol. II  
          { Viol. II  
div. { Vlas.  
          { Vlas.

Si la armonía de las tres voces superiores, así fortificada, se confía a los instrumentos *divisi*, el bajo que dan los violoncelos y contrabajos no divididos, será un poco pesado; habrá, entonces, que atenuarlo un poco, sea imponiéndole un matiz dinámico en un grado menor al que tienen los otros instrumentos, o bien estipulando una disminución del número de ejecutantes.

En los acordes sostenidos donde el *tremolando* da *forte* en dobles cuerdas, la conducción de las partes no es siempre regular; se eligen, al contrario los intervalos más cómodos para la ejecución.

Ejemplos:

Nº 100. *Noche de Navidad* [161] - Gran *divisi*.

Nº 101. *Noche de Navidad* [210] - Vlas. div. } Armonía a 4 p.  
  Vcelos. div. }

Nº 102. *Sniegúrochka* [187-188] - Armonía a 4 partes, Viol. I, Viol. II, Vlas., Vcelos.

*Sniegúrochka* [243] - 4 Vcelos. solos *divisi*.

*Sheherezada*, 2º movto., principio, 4 contrab. solos div. (ver ej. 40).

*La prometida del zar* [179]. Acordes de todas las cuerdas (ver. ej. 243).

Nº 103. *Leyenda de Kitez* [8] - Fondo armónico en los arcos.

      "      "      "      [240] - (ver ej. 21).

      "      "      "      [283] - Fondo armónico en los arcos.  
  (ver ej. 2).

Nº 104. *El gallo de oro* [4] - Fondo en los arcos.

      "      "      "      "      [125] - Fondo, en ritmo oscilante, en los arcos (ver. ej. 271).

Si en el *forte* o en un *sfp* una o dos de las notas superiores de triples o cuádruples cuerdas se prolongan en cada instrumento

— sea en notas tenidas o tremolando —, habrá igualmente que mantener el equilibrio, como en el ejemplo siguiente:

### La armonía en las maderas


Antes de tratar esta sección, recuerdo al lector una vez más los principios generales enunciados al comienzo de este capítulo.

La trama armónica en simples acordes o figurados, en los períodos homofónicos o polifónicos, debe ofrecer una sonoridad igualmente distribuída. Se llega de la manera siguiente:

1º) Los instrumentos que han de formar los acordes serán empleados de una manera igual para un pasaje dado; es decir, ya sea todo con duplicaciones o todo sin duplicaciones, salvo en los casos donde es indispensable hacer sobresalir una de las partes armónicas:

2º) Conviene respetar el orden normal de las tesituras, salvo en los casos de cruzamiento y de encuadramiento, de lo que hablaremos más adelante:

3°) Es bueno hacer coincidir los registros correspondientes o los registros vecinos, salvo si se quiere realizar un efecto especial de color:

A evitar  La segunda flauta sonará débilmente y los oboes, al contrario, de manera muy penetrante.

4°) Es a los instrumentos de la misma especie o timbre que debe preferirse confiarles los intervalos consonantes y dulces (8as., 3as., 6as.) y no los disonantes y ásperos o rudos (5as., 4as., 2as., 7as.), salvo en los caso en que se desea poner de relieve y subrayar esas disonancias. Esta regla es, sobre todo, importante para la escritura de los oboes en el timbre incisivo:

A evitar 

### Armonía a 4 y 3 voces

La disposición de la armonía en las maderas puede encararse desde dos puntos de vista:

- a) los instrumentos por 2: 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fag; y
- b) los instrumentos por 3: 3 fl., 2 ob. y 1 cor. ingl.; 3 cl., 2 fag. y contrafag.

A. Instrumentos por 2. Hay tres maneras de disponer los timbres en la escritura de la armonía para maderas por dos: 1) por *superposición* (orden rigurosamente normal de las tesituras); 2) por *cruzamiento*; y 3) por *encuadramiento* (unos encajados en los otros). Los dos últimos procedimientos implican, hasta cierto punto, una infracción al orden normal de las tesituras:



Cuando se elije uno de estos 3 procedimientos, debe tenerse en cuenta:

- a) para la escritura de los acordes aislados, la tesitura del acorde, y no emplear los registros dulces y débiles de algunos instrumentos con los pujantes y penetrantes de otros:



Superposición      Encuadramiento      Cruzamiento

Oboe muy persistente      Notas graves de la Flauta muy debiles      Fagot sobresale mucho

- b) en una serie de acordes, la marcha general de las voces: se dará un timbre a las voces inmóviles y otro a las que se mueven:




Cuando los acordes a 4 voces se hallan en posición abierta, se puede confiar las notas a los timbres diferentes por dos, a condición de respetar absolutamente el orden normal de las tesituras, o sea: sirviéndose de la superposición:

Bueno 

De toda otra disposición resultará una falta de correspondencia entre los registros:

A evitar 

Si se desea que un timbre se encaje, es indispensable el encuadramiento entre dos timbres diferentes:

Bueno 

Se puede emplear, para un acorde a 4 voces en posición abierta, cuatro timbres diferentes aunque el acorde escrito en esa forma no ofrece ninguna homogeneidad de timbre: por que a medida que suben los registros de los instrumentos respectivos, las diferencias que los separan se atenúan un poco:



Pasable      Mejor      Mejor aún

Debe evitarse, para los acordes a 4 voces en posición estrecha, el empleo de cuatro timbres diferentes pues en tales casos los registros no corresponderán:



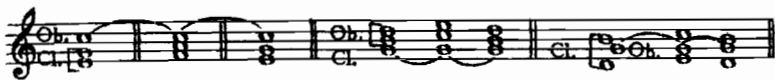
Nota. En *Mozart y Salieri*, donde la orquestación no comprende más que 1 flauta, 1 oboe, 1 clarinete y 1 fagot, se encuentran forzosamente los acordes a 4 voces confiados, en las maderas, a esos cuatro timbres diferentes.

En la escritura a 3 voces, la más usada, cuando se trata de constituir un fondo armónico donde el bajo se halla confiado a otro grupo (por ejemplo a los arcos o al *pizzicato*), hay que guiarse por las mismas consideraciones. Los acordes a 3 voces se confían, de ordinario a dos instrumentos de un timbre y un tercero de otro timbre; pero nunca a tres timbres diferentes. Preferentemente, deberá adoptarse el orden por superposición:

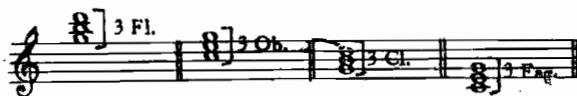


El empleo del cruzamiento o de la disposición en encajamientos (que en la especie resulta lo mismo) dependerá de la marcha de las voces:

Disp. encuad.

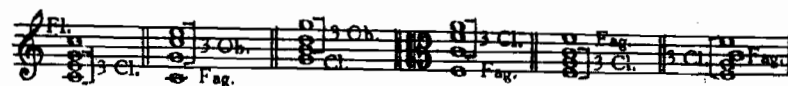


B. Maderas por 3. Con este número la disposición de los acordes a 3 partes en posición estrecha, es evidentemente de primer orden: toda agrupación de 3 instrumentos del mismo timbre suena siempre muy bien:

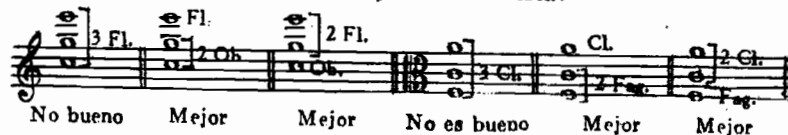


Para los acordes a 4 voces en posición estrecha se empleará, preferentemente, la superposición: tres instrumentos de un timbre y el cuarto de otro; se podrá utilizar el cruzamiento o la disposición en encaje.

Es indispensable tener en cuenta la correspondencia de los timbres y la marcha ulterior de las voces:



No es tan bueno emplear tres instrumentos del mismo timbre para los acordes a 3 voces en posición abierta:



Pero si el tercer instrumento es de tesitura más grave (flauta contr:alto, corno inglés, clar. baj. o contrafagot) la sonoridad será buena:



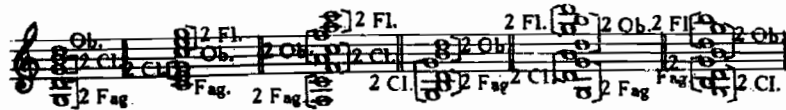
Para los acordes a 4 partes, se continuará asociando a los tres instrumentos del mismo timbre, un cuarto timbre diferente:



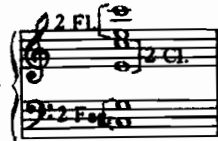
### Armonía a múltiples voces

En la escritura de los acordes a 5, 6, 7 y 8 voces, independientes o formando un fondo armónico, se deberá guiar por los principios dados en el capítulo precedente para la marcha de las maderas a la octava. No siendo la 5a., 6a., 7a. y 8a. notas, otra cosa que duplicaciones a otras octavas de las tres partes superiores reales de la armonía a 4 voces, deberán elejirse, en la medida de lo posible, los instrumentos que se presten mejor a dar entre ellos las mejores octavas. Se podrá tener también el recurso de cruzamiento y encuadramiento.

A. En las maderas por 2. (Posición estrecha);



Los acordes a múltiples voces en posición abierta deben evitarse porque importan, alternadas, partes estrechas y partes abiertas:

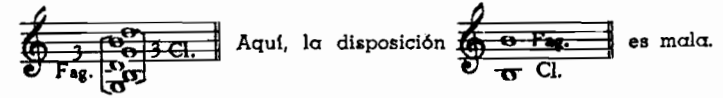


Nota. En la mayoría de los casos, esta disposición se emplea cuando las dos voces superiores de la armonía tienen una función melódica particular, de lo cual hemos hablado anteriormente.

B. En las maderas por 3.

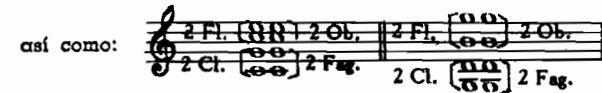
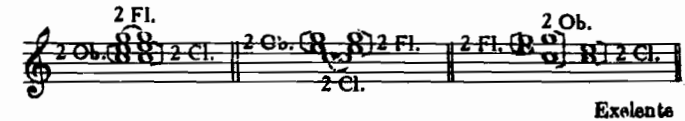


La superposición es el orden que conviene mejor para el empleo de las maderas por 3 en posición cerrada. Este empleo, en posición abierta (cruzamiento de las partes) es menos ventajoso porque las octavas se formarán contrariamente al orden normal de las tesituras:

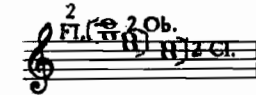


### Duplicaciones de timbres

A. Si las maderas son por 2, es bueno mezclar, mientras sea posible los timbres duplicados, unos con otros.



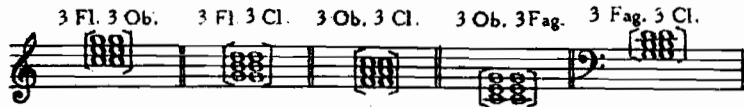
En los acordes a 4 partes se puede emplear también el procedimiento caro a los clásicos:



Aquí, si el sonido *do* superior, empleado en el registro agudo de la flauta, es bastante poderoso, la sonoridad del *sol* y del *mi* de los oboes se halla endulzada por la duplicación que les hacen la 2a. flauta y el 1er. clarinete.

El *do* del 2o. clarinete, al contrario, no está doblado: es débil con relación a las sonoridades vecinas (*mi* y *sol*). En todo caso, las dos partes extremas, el extremo superior y el bajo, son las más débiles y ténues, y las partes intermedias fuertes y llenas.

B. Las maderas por 3 permiten tener, para los acordes a 3 voces los timbres mixtos perfectamente equilibrados:



Esos timbres pueden provenir, también, de triplicaciones:



### Indicaciones generales

1º) Los orquestadores de hoy en día no admiten ningún vacío entre partes intermedias de armonías a múltiples voces en posición estrecha, cosa que admitían, en cierta medida, los clásicos:



Esos vacíos son, sobre todo, de un efecto malo en el *forte*. Por esta razón la posición abierta, esencialmente fundada en la extensión de los intervalos, debe raramente emplearse, y sólo en el *piano*. La posición estrecha es la más usada por la armonía confiada a las maderas, tanto en el *forte*, como en el *piano*.

2º) En general, un acorde de múltiples partes y de gran extensión se dispone según el orden de las notas de la escala natural: en el grave, los intervalos grandes: 8a. o 6a.; en el medio, los intervalos medianos: 5as. o 4as.; y en el agudo los más pequeños: 3as. o 2as.:



3º) En muchos casos la buena marcha de las voces exige una duplicación temporal de una de esas voces con exclusión de las de-

más. En estos casos nuestro oído se reconcilia con la temporal ruptura del equilibrio en provecho de una sola de las voces y aprecia la corrección y la lógica de la marcha. Me explicaré mejor con el siguiente ejemplo:



En el segundo compás de este ejemplo, el *re* está doblado al unísono por la continuidad del grupo de las tres voces superiores y del grupo de las tres voces correspondientes a la 8a. grave. En el cuarto compás, el *fa* se encuentra doblado al unísono en los dos grupos.

4º) Hallándose el fondo armónico esencialmente a 4 voces, no se le confía siempre totalmente a las maderas. A menudo una de las partes se le da a los arcos o al *pizzicato*.

Lo más a menudo es el bajo al que se trata aparte; los acordes en valores largos de las tres voces superiores se confían a las maderas.

Si el canto de la voz superior se halla dado también a un grupo de arcos, no quedará para las maderas más que la armonía en valores largos de las dos voces medianas. En el primer caso, la armonía a 3 voces debe constituir, en las maderas, un todo independiente, es decir sin contar con la ayuda del bajo: a este efecto no deberán figurar, por vacíos, los intervalos de 4as. o 5as. En el segundo caso, es preferible dar a las partes intermedias un intervalo que ofrezca cierta plenitud: es decir que se elegirá exclusivamente 3as., 6as., 2as., o 7as.

Todo lo que se ha dicho a propósito del empleo de las maderas para la armonía, y de la repartición de los timbres puros o mixtos, se aplica sobre todo a los acordes sostenidos, a las sucesiones armónicas o a las series rápidamente alternadas de los acordes *staccato*. Para los acordes breves, separados por silencios apreciables, la disposición de esos acordes y la repartición de los timbres son menos sensibles al oído; y, por otra parte, la marcha de las voces detiene menos la atención. Es imposible, y por lo tanto inútil, examinar los innumerables casos particulares de combinación de timbres, duplicaciones y disposición de acordes. Tuve por fin indicar los principios generales del método a seguir, las consideraciones bajo

las cuales debe uno guiarse. Después de asimilar todo lo dicho, el lector o el estudioso, por poco que examine con sentido las partituras de obras modernas y escuche las ejecuciones orquestales de esas obras, podrá saber en qué casos conviene aplicar tal o cual procedimiento.

Hablando en general, hay motivos para aconsejar al alumno que se guíe por el orden normal de la disposición de las maderas; de vigilar que un mismo acorde sea escrito en partes duplicadas o no (salvo los casos particulares que resulten de la conducción de las voces); de emplear los procedimientos de cruzamiento y encuadramiento de timbres, que tiene ya bien sabidos: y, en fin, tener en vista, lo más a menudo, la posición estrecha para los acordes.

EJEMPLOS DE ARMONIA EN LAS MADERAS:

a) Acordes independientes:

Nº 105. *Noche de Navidad* [148]-Cl., 2 Fag.

Nº 106. *Noche de Navidad*, principio. Ob. Cl. Fag. (Cruzamiento).

*Sniegúrochka* [16]-2 Cl., Fag.

" [79]-5º Compás 2 Ob., 2 Fag. (V. ej. 136).

\* Nº 107 *Sniegúrochka* [197]-Fl. picc., 2 Fl. (tremolando).

Nº 108. *Sniegurochka* [204]-2 Fl. 2 Ob. (registro agudo).

Nº 109. *Sheherezada*, principio. Todas las maderas, en diversas disposiciones.

\* *La gran pascua rusa* [A]-3 Fl. tremolando (v. ej. 176).

*El zar Saltan* [45]-Ob., 2 Fag.

Nº 110. *El zar Saltan*, antes de [115]-Timbrés mixtos.

Nº 111. *El zar Saltan* [115]-y otros pasajes análogos. Efectos de gran dulzura de las maderas por 3.

Nº 111. *El zar Saltan* [177]-2 Ob., 2 Fag.

*Sadkó*, cuadro sinfónico [9]-Ob., 2 Cl. Fag.

*Sadkó*, ópera [4]-Cor. ingl., 2 Cl.

" " antes de [5]-Todas las maderas.

Nº 112. *Sadkó* [72]-Acordes a 3 partes en timbres puros y mixtos.

\* Nº 113. *La prometida del zar* [126]-Todas las maderas.

\* Nº 114. *Leyenda de Kitezsh*, antes de [90]-Disposición en encajamiento (Ob. I, en el registro agudo).

Nº 115. *Leyenda de Kitezsh*, antes de [161]-Maderas y cobres alternándose.

Nº 116. *Leyenda de Kitezsh*, [167]-Todas las maderas, menos oboes, con el coro.

*Leyenda de Kitezsh* [269]-Fl., Cl., Fag.

\* *El gallo de oro* [125]-Diversas maderas, armonía a 4 partes (v. ej. 271).

\* *El gallo de oro* [218]-Ob. Cor. ing., Fag. Contrafag. (ver ej. 254).

Nº 117. *El gallo de oro*, antes de [236]-Timbre mixto; en el bajo, 2 fag.

b) Fondo armónico (en el que participan, a veces, los cornos).

*Noche de mayo*, 3er. acto [L]-2 fag. Cor. ingl. (v. ej. 18).

*Antar* [68]-3 fl.

*Sniegúrochka* [20]-2 Cl., registro agudo.

" antes de [50]-2 Fl., Fag.

" [187]-2 Ob., 2 Fag.

" [274]-2 Cl., registro grave (v. ej. 9).

" [283]-Fl., Cor. ingl., Cl., Fag. (v. ej. 26).

Nº 118. *Sniegúrochka* [292]-Disposición espaciada de las maderas (las partes dobladas).

Nº 119. " [318-319]-2 Fl.

*Sheherezada*, 2º movto. [E]-2 Cl., Fag. (nota tenida en el corno), (ver ej. 1).

*Noche de Navidad* [1]-3 Cl.

*Sadkó* [1] Cl., Cl. bajo, Fag., Contrafag.

Nº 120. *Sadkó* [49]-Ob., Cl., Cor., Fag.

" [99]-2 Cl., (ver. ej. 289, 290).

Nº 121. " [144] Cl., Fag.

Nº 122. " [195-196]-2 Cl., Cl. bajo.

*La prometida del zar* [80]-Cl., Fag.

" " " " [166]-partes armónicas en movimiento Fl. y Cl., (ver ej. 22).

*Servilia* [59]-Cl. (registro grave), Fag.

\* Nº 123. *Kaschey el Inmortal* [80]-Ob., Fag. con sordina.

\* Nº 124. *Kitezsh* [52]-Fl., Fag.

" [55]-Fl., Ob., (ver ej. 197).



- .. [168]-Cor. ingl., Fag., Contraf., (v. ej. 199).
- .. [118]- timbre mixto: 2 Ob., Cor. ingl.+3 Cl.
- .. [136]- partés armónicas en movimiento: Fl. y Cl.
- .. antes de [185]-3 Fl. (registro grave) y 2 Cl.
- .. [223]- Fl., Ob., Cl., (ver. ej. 31).
- \* N° 125. .. [247]-2 Cl., Cl. bajo.
- .. [273]-Cor. ingl., 2 Cl. y Cl. bajo, Fag.
- \* N° 126. .. [355]-Cor. ingl. con sordina, Cl., 2 Fag.
- \* N° 127. *El gallo de oro* [3]-Cl., Cl. bajo, Fag., Contrafag.
- .. " " " " [40-41]-Cl. bajo, Fag.; Fl., Cl.; Cl., Cl. bajo.
- \* N° 128. .. " " " " [156]- partés armónicas en movimiento: Fl. y Cl.

### La armonía en los cobres

Aquí, como en las maderas, es necesario dar a las armonías una posición estrecha y no omitir ningún intervalo.

#### Disposición a 4 voces

Es evidente que el cuarteto de cornos da toda la facilidad para escribir las armonías a 4 voces de sonoridad bien equilibrada, sin que sea necesario doblar el bajo a la 8ª.

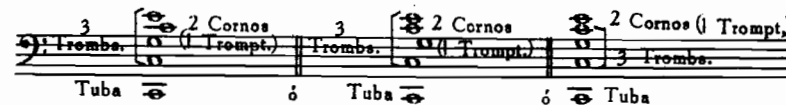


Nota. En los ejemplos esquemáticos de la presente sección, escribo, para más simplicidad, las notas reales dadas por los cornos y las trompetas como si se tratase de una reducción para piano.

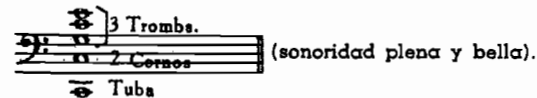
Cuando hay motivo para doblar el bajo, sólo muy raramente se recurre al trombón o a la tuba, demasiado sonoros, confiándose esa duplicación generalmente al fagot, como veremos más adelante.

El cuarteto de trombones y tuba no se emplea frecuentemente a 4 voces reales en posición estrecha; el tercer trombón y la tuba

dan casi siempre el bajo en octavas, estando confiadas las tres partes reales superiores a los otros dos trombones junto con una trompeta, o dos cornos al unísono de manera de equilibrar la pujanza sonora:



Considero particularmente buena una disposición que he empleado a menudo: el bajo en 8as., en dos cornos y tuba; las otras tres partes, en los 3 trombones.



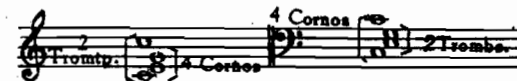
En una región más aguda la armonía a 4 voces, de las cuales 2 superiores están dadas a las trompetas, se completará con 2 trombones ó 4 cornos, dos por dos, para equilibrar la pujanza sonora:



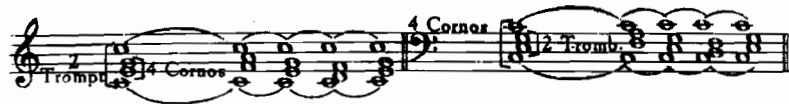
Cuando se dispone de 3 trompetas, la cuarta parte se confiará a 1 trombón o a 2 cornos al unísono:



También, para los acordes aislados, puede recurrirse al encuadramiento:



El procedimiento anterior también se adoptará si así lo exige la marcha de las partes:



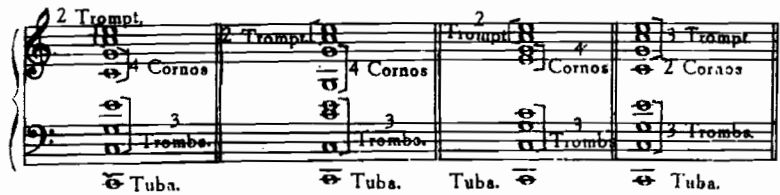
### Disposición a 3 voces

Las mejores disposiciones se obtienen con 3 trombones, 3 cornos ó 3 trompetas. Si se recurre a un agrupamiento de dos timbres, se doblará el número de cornos:

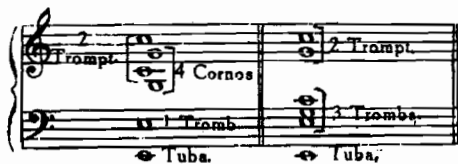
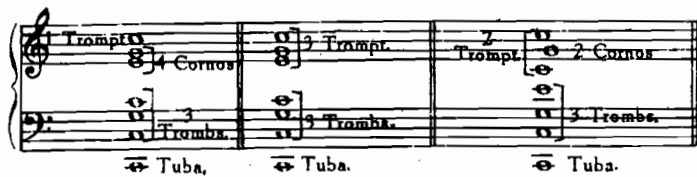


### Acordes de múltiples voces

Cuando se emplea un grupo entero, se dobla el número de los cornos:



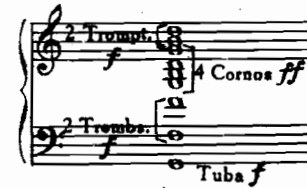
En la escritura a 7, 6, ó 5 partes, deben dejarse de lado ciertos instrumentos:



Las notas de los intervallos disonantes de 7ª. ó de 2ª. se darán, preferentemente, a los timbres distintos:

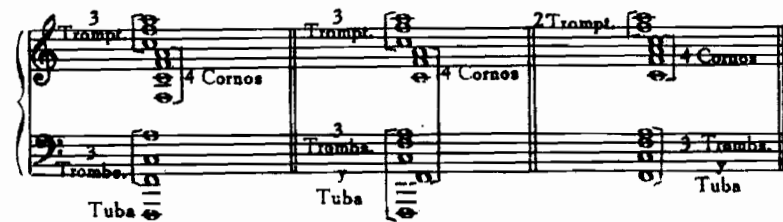


Cuando esos acordes se hallan escritos para una orquesta que no tenga más que 2 trompetas, resultará imposible utilizar los cornos por dos. Tendrá que recurrirse entonces a la siguiente disposición, donde, para que se equilibre la fuerza sonora, se les dará a los cornos un matiz dinámico superior en 1 grado al de los otros instrumentos:



En aquellos casos donde la sonoridad de las partes de un acorde de los cobres no puede obtenerse por la disposición de los cornos por dos, se empleará el mismo procedimiento atribuyéndoles a los cornos un matiz dinámico superior en 1 grado al de las trompetas y trombones.

Cuando los acordes en posición abierta se disponen sobre varios planos armónicos, el plano de los cornos podrá quedar sin doblar; la disposición general del acorde se presentará como coral, es decir: como cuando se escribe para doble o triple coro. Por ejemplo:



## Duplicaciones en los cobres

Las duplicaciones, más frecuentes entre representantes del grupo de los cobres, consisten en la yuxtaposición de un acorde dado por los cornos, con otro acorde igual dado por las trompetas o los trombones. El timbre dulce y redondo de los cornos, que refuerza la sonoridad de esas combinaciones, endulza al mismo tiempo, en un grado apreciable, los timbres más incisivos de las trompetas y trombones:



La análoga yuxtaposición de las trompetas y trombones, como:



es poco frecuente, porque reúne a las dos sonoridades más vigorosas.

Dado que muy a menudo se emplean los cobres, en la factura general de la orquesta, para las notas tenidas en dos o tres 8as., es indispensable considerar esos usos. Las notas tenidas se dan, sobre todo, a 2 trompetas, a 2 ó 4 cornos dispuestos en 8ª. (en dos octavas). La octava se halla dada, algunas veces, por la trompeta y los cornos, en colaboración:



Es raro que los trombones, de timbre pesado, aparezcan en estas combinaciones. Para las notas tenidas en tres octavas, se emplea de preferencia, el siguiente procedimiento:



El equilibrio imperfecto que resulta de duplicar la nota media, se halla compensado gracias al timbre mixto, que da al acorde tenido una cierta especie de unidad.

### Ejemplos de armonía en los cobres:

a) Acordes independientes:

*Sniegúrochka* [74] 3 Tromb., 2 Cor.

.. [140] 3 Tromb., 2 Cor., Acordes alternando en los diversos grupos (ver ej. 244).

.. [171] Todos los cobres; más lejos, 3 Tromb. (ver. ej. 97).

.. [255] 4 Cor. (sin tapar).

Nº 129. *Sniegúrochka*, antes de [289] 4 Cor.

.. [289] Todos los cobres,

\* *Sadkó*, antes de [9] Todos los cobres (disposición encuadrada).

Nº 130. *Sadkó* [175] Timbres mixtos (yuxtaposición) 3 Cor. + 3 Tromp.

.. antes de [338] Todos los cobres, salvo la Tb.

Nº 131. .. [191-193] Todos los cobres.

Nº 132. *Noche de Navidad*, antes de [180] Todos los cobres con sordina.

.. [181] 4 Cor. + 3 Tromb. y Tb. (ver. ej. 237).

\* *La prometida del zar* [178] Alternancia de arcos y cobres (ver ej. 242).

\* Nº 133. *El zar Saltán* [102] 7º compás. 2 Tromp., 2 Tromb. + 4 Cor. (yuxtaposición).

.. [230] Todos los cobres, sonoridad muy densa (ver el cuadro de los acordes Nº II al final del segundo volumen, ej. 12).

\* *Servilia* [154] Diversos cobres.

\* *Kitezsh* [130] 3 Tromp., Tromb. y Tb.

Nº 134. *Kitezsh* [199] Acordes breves (yuxtaposición).

\* Nº 135. *El gallo de oro* [115] Cornos, trombones (encajamiento).

b) Fondo armónico:

Nº 136. *Sniegúrochka* [79], 6º compás, 4 Cor.  
 „ [231] 3 Tromb., fondo de carácter dulce (ver ej. 8).

*Antar* [64-65] 4 Cor.; más lejos, 3 Tromb. (ver. ej. 32).

\* *Sheherezada*, 1er. movto., [A] [E] [H] [K] [M]. Fondos armónicos de diversas fuerzas y de timbres diversos (ver ej. 192-195).

Nº 137. *Servilia* [93]. Todos los cobres.

\* Nº 138. *El zar Saltán* [127] 4 Cor., con sordina + 3 Tromb. y Tb., con sordina pp.

„ „ „ antes de [147]. Todos los cobres ff. (los dos oboes y el corno inglés no tienen importancia particular alguna).

\* *Pan Voyévoda* [136], 9º compás, 4 Cor., después Tromb., 2 Cor.

\* Nº 139. *Kitezh* [158]. Tromp., Tromb.

\* Nº 140. „ [248] 3 Tromb.

„ „ antes de [362]. Todos los cobres.

## La armonía en los grupos reunidos

### A. Reunión de los instrumentos de viento: maderas y cobres

Se encuentra bajo la forma de yuxtaposición de los acordes de un timbre con los mismos acordes de otro timbre (ya sea al unísono) o bien bajo una cualquiera de las tres formas ya conocidas: superposición, cruzamiento o encuadramiento.

1º) *Al Unísono* (yuxtaposición de timbres).

Las asociaciones de este orden en acordes, ofrecen las mismas propiedades que las asociaciones correspondientes en la línea melódica (ver cap. H). El timbre de las maderas, se diluye al agregarse al de los cobres, al cual refuerza, lo endulza y atenúa un poco sus caracteres propios.

Esas asociaciones pueden ser las siguientes:

2 Tromp. + 2 Fl.; 2 Tromp. + 2 Ob.; 2 Tromp. + 2 Cl.;

3 Tromp. + 3 Fl.; 3 Tromp. + 3 Ob.; 3 Tromp. + 3 Cl.

Son posibles también disposiciones como la siguiente:



También:

2 Cor. + 2 Fag.; 2 Cor. + 2 Cl.;

3 Cor. + 3 Fag.; 3 Cor. + 3 Cl.

Así como también:

2 Cor. + 2 Fag. + 2 Cl., etc.

Las combinaciones: 3 Tromb. + 3 Fag. ó 3 Tromb. + 3 Cl., son raras.

Un acorde confiado a todos los cobres y doblado por el mismo acorde en todas las maderas, dá una sonoridad espléndida y homogénea.

### Ejemplos:

*Sniegúrochka* [315]— 2 Cor. + 2 Cl. y 2 Cor. + 2 Ob. (ver ej. 236).

Nº 141. *La prometida del zar* [50]— 4 Cor. + 2 Cl., 2 Fag.

Nº 142. *La prometida del zar* [142]— Yuxtaposición de todas las maderas y cobres.

*La pskovitiana*, 2º acto [30]— Yuxtaposición y disposición en encajamiento (ver cuadro V, ej. 8).

Nº 143. *Noche de Navidad* [165]— 4 Cor. + Fl.; Cl., Fag.

\* Nº 144. *Sadkó*, antes de [79]— Cor., Tromp. + duplicaciones en las maderas (1).

Nº 145. *Sadkó* [242]— Todos los cobres + Fl., Cl.

\* 146. *Kitezh* [10]— Cor. ingl., 2 Cl., Fag. *legato* + 4 Cor. *non legato*.

„ principio. Cor., Tromb., Cl., Fag. (ver también [5]— ej. 249).

„ [324]— Todos los cobres + maderas.

\* Nº 147. *El gallo de oro* [233]—

Tromp. + Ob. ] 8.  
 Cor. + Cl.

(1) Hay en la partitura un error de imprenta en la parte de los clarinetes, error que está corregido en el ejemplo de la presente obra.

Los sonidos tapados o con sordina de las trompetas y cornos donde el timbre se parece, en cierta medida, al de los oboes y al del corno inglés, dan, al unisono con dichas maderas, una sonoridad magnífica:

*Ejemplos:*

Nº 148. *La gran pascua rusa*, p. 11. Cor. (+), Tromp. (Reg. grave) + Ob., Cl.

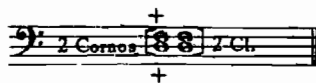
\* *Noche de Navidad*, antes de [154]- Todos los cobres con sordina + maderas.

\* Nº 149. *El zar Saltán* [129]- 2 Ob., Cor. ingl. + 3 Tromp. c/sordina (debajo, 3 cl.).

\* Nº 150. .. .. [131]- 17º compás. Igual combinación, más los cornos.

\* Nº 151. *Antar* [7]- Ob., Cor. ingl., 2 Fag. + 4 Cor. (+).

Las notas medias de los cornos tapados, al unisono con las del registro grave del clarinete, dan una bella sonoridad sombría:



*Ejemplos:*

Asociadas a las notas del fagot, el efecto es menos característico.

\* *Kaschey el inmortal* [29], 11º compás, 2 Ob., 2 Cl. + 4 Cor. (+).

.. .. [107], 6º compás, 2 Cl., Fag. + 3 Cor. (+).

\* *Noche de Navidad*, p. 249, Cl., Fag. + 3 Cor. (+).

\* *Mlada*, 3er. acto [19]- 3 Cor. (+) + 3 Fag. y 3 Cor (+) + 3 Ob. (ver ej. 259).

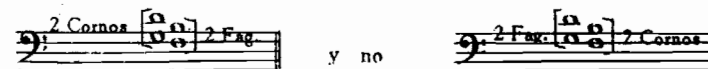
2º) *Superposición, cruzamiento, encuadramiento.*

Los fagotes y cornos, como ya lo hemos señalado, tienen respectivamente los timbres que más aproximan entre sí a los dos grupos, maderas y cobres.

La armonía a 4 voces confiada a 2 fagotes y 2 cornos, sobre todo en el *piano*, suena de una manera equilibrada y bella, recordando el efecto de un grupo de 4 cornos, pero con un poco más de transparencia. En el *forte*, los cornos comienzan a cubrir a los fagotes: vale más confiar la armonía a los 4 cornos.

Para la asociación de 2 cornos y 2 fagotes se emplea, de preferencia, la disposición cruzada, de manera que se fundan mejor los timbres.

\* En ese caso es mejor confiar a los cornos los intervalos consonantes y a los fagotes los disonantes, por ejemplo:



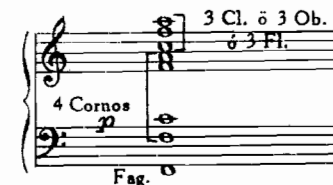
También pueden escribirse los fagotes encajados en los cornos, pero no a la inversa:



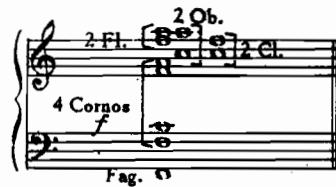
La misma disposición de encajamiento puede emplearse para las notas en 8as. tenidas, de las trompetas. En el *piano*, las terceras de las flautas tocando en su registro grave y a veces unidas a los clarinetes, producen en el interior de la 8ª. de las trompetas una bella impresión, a veces misteriosa.

Quando se escribe una serie de encadenamientos de acordes consecutivos, es preferible dar a los cobres las partes que quedan firmes y a las maderas las que se mueven más.

El timbre de los clarinetes no permite su encajamiento en los cornos; pero en su registro agudo y bajo la forma de plano superior de la armonía, ellos completan tan bien como los oboes o flautas un acorde de los 4 cornos, *piano*; el fagot podrá entonces doblar el bajo a la 8ª. inferior.



En el *forte* los cornos tienen una sonoridad superior a la de las maderas; se restablecerá el equilibrio doblando las notas del plano superior:



Ejemplos:

a) Superposición.

- \* *Sadkó*, cuadro sinfónico- [1], [9] Fl., Ob., Cl., Cor. (fondo).
- „ antes de [14]- 2 Fl., Cl., Cor.
- „ acorde final, Fl., Cl., Cor.
- \* *Antar* [22]-Fl., Cl., Cor. (fondo).
- Nº 152. *Antar* [56]-3 Fl., 4 Cor. (fondo).
- \* *Sniegúrochka* [300]- Todas las maderas y los cornos.
- \* *Sheherezada*. Acordes finales del 1er. movto. y del 4º.
- \* *La gran pascua rusa* [D]-Fl., Cl., Cor.; más adelante se yuxtaponen los trompetas y los trombones (ver. ej. 248).
- \* Nº 153. *Noche de Navidad* [212], 10º compás. Maderas y cornos; más adelante se agregan trompetas y trombones.
- „ „ „ [215] - 3 Fl. + 3 Cl. ] 8.  
3 Cor.
- \* *Sadkó*, ópera [165]. Yuxtaposición y superposición.
- Nº 154. *Sadkó* [338]. Igual disposición.
- Nº 155. *Servilia* [73]- 3 Fl. + 2 Ob., Cl.  
4 Cor.
- \* Nº 156. *Kitez h*, antes de [157]- 3 Fl., 3 Tromb.
- „ acorde final, (ver cuadro III de los acordes, ej. 15).
- \* *El gallo de oro*, antes de [219]- Timbre mixto de las maderas, 4 cor.

b) Cruzamiento.

- \* *Noche de Navidad*, antes de [53]- Cor., Fag.
- „ „ „ [107]- Cl., Cor., Fag.
- \* *El zar Saltán*, antes de [62]- Cor., Fag.
- \* *El gallo de oro* [220]- 3 Tromb., 2 Fag., Contrafag. (ver ej. 232).

\* Nº 157. *Antar*, antes de [30]- (Maderas, Cornos, después Trompetas).

c) Encuadramiento.

Nº 158. *La pskovitiana*, 1er. acto [33]-Fl. encajadas en los cor., más adelante cor. encajados en los fag.

Nº 159. *Sniegúrochka* [183] - Tromp.  
Fl., 2 Cl.  
Tromp.

\* *Sadkó*, cuadro sinfónico [3] - Cl. + Fag.  
4 Cor.  
Cl. + Fag.

\* *Antar*, antes de [37] - Fag.  
2 Cor. (+)  
Cl.

\* *Sadkó*, ópera [105]- Fondo armónico; oboes encajados en las tromp. (ver ej. 260).

\* Nº 160. *Sadkó*, ópera, antes de [155]-Fl. encajadas en las tromp.

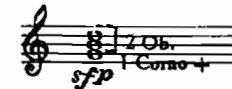
\* *La prometida del zar*, final de la obertura. Fag. encajados en los cor. (ver cuadro III de los acordes, ej. 14).

\* Nº 161. *El zar Saltán* [50] Tromp., encajadas en maderas duplicadas.

Nº 162. „ „ „ [59]-Fl. encajadas en las Tromp.; Cl. en los Cor.

Nº 163. *Kitez h* [82]-Ob. y Cl. encajados en las Tromp.

La afinidad señalada más arriba entre el timbre de los cornos tapados y el de los oboes y corno inglés, permite asociar esos instrumentos en un mismo acorde, de preferencia *piano* o en *poco sforzando*.



Ejemplos:

- Noche de Navidad* [75]- 3 Cor. (+) + ob.
- La prometida del zar* [123]- Ob., Cor. ingl., Cor. (+) (v. ej. 240).
- Kitez h* [244]- Cl., 2 Fl., + 2 Ob., + Cor. ingl., 3 Cor. (+).
- Nº 164. *Kitez h*, antes de [256] - 2 Ob., Cor. ingl. ] 8.  
3 Cor. (+)

Ver también *El zar Saltán*, antes de [115] - Cor. (+)  
2 Fl. + 2 Fag. (ej. 110)

Si los trombones y las trompetas participan en un acorde, las flautas, oboes y clarinetes se emplearán preferentemente para constituir el plano armónico situado por encima de las trompetas. Así encontrarán lugar las disposiciones siguientes de maderas y de cobres:

Ejemplos:

\* *Sadkó*, cuadro sinfónico [20].

\* N° 165. *Noche de mayo*, 1er. acto [Ee]-3 Tromb., 2 Ob. + 2 Cl., 2 Fag.

.. .. p. 325 acorde final, do mayor (v. Cuadro I. de los acordes, ej. 1).

\* N° 166. *Sniegúrochka* [198]; ver también [200] y antes de [210].

\* *Sheherezada*, 1er. movto. [E], 2º movto. [P], 3er. movto. [M], 4º movto. p. 203 (v. ej. 195, 19, 210, 77).

\* N° 167. *Noche de Navidad* [205]; Ver también [161], [212], 14º compás (ej. 100, 153).

\* *Mlada*, final del 1er. acto (ver cuadro II de los acordes, ej. 13); 2º acto, [20].

N° 168-169. *Sadkó*, ópera, antes de [249], [302]; (Ver también ej. 120).

N° 170. .. .. [244]- acorde de tésitura bien extendida; los fagotes en el límite del grave.

.. .. [142], [239]; v. también [3] (ej. 86).

*La prometida del zar* [179] (v. ej. 243).

*Antar* [65]- armonía ondulante de los cornos y de las maderas sobre los acordes de los trombones (v. ej. 32).

*Indicación general.* No siempre puede obtenerse el equilibrio ideal en la disposición de todos los instrumentos de viento de la orquesta empleados juntos; sobre todo que, en las series de acordes cuando la posición melódica cambia, la disposición se halla subordinada a la marcha de las voces. En la práctica, por lo tanto, alguna desigualdad en la repartición de las sonoridades puede ser compensada por el fenómeno acústico siguiente: las voces en 8as. de todo acorde, se refuerzan una con otra; los sonidos de la más grave vienen a coincidir con los de la más aguda, lo que hace que esta voz superior sea sostenida por los convenios armónicos. Por lo tanto depende enteramente del instrumentador el llegar al mejor equilibrio posible en la repartición de las sonoridades; y, en ciertos casos difíciles, deberá igualar la sonoridad de esos acordes distribuyendo juiciosamente los matices dinámicos, que modificará en 1 grado, con relación al de los cobres, para las maderas donde la sonoridad es más débil.

## B. Asociación de arcos y vientos

1º) La asociación de *los arcos y las maderas*, como yuxtaposición de un timbre a otro en los acordes, se encuentra a menudo, sea en valores largos o bien en *tremolando* de los arcos.

\* Fuera de la duplicación total o parcial, ambas muy usadas,

de las partes del cuarteto, las disposiciones más usuales y naturales, son las siguientes:

Fl. Ob. (Cl.) + Viol. div.; Cl. Fag. + Vcelos. y Vlas. div., etc.

*Ejemplos:*

\* *Sadkó*: cuadro sinfónico, antes de [4] y [4] 9º compás.

\* *Sheherezada* 1er. movto. [M] 6 Viol. solos + 2 Ob. (2 Fl.), Cl.

\* *Antar* [7]-. Todo el cuarteto *divisi* + maderas (v. ej. 151).

\* N° 171. *Antar* [57] Viol. II, Vlas. div. + Fl., Cor. (Figuración en el Cl.).

\* *Kítezh* [295]- lo mismo; movimiento rítmico en las maderas, armonía tenida en los arcos (v. ej. 213).

2º) La asociación de arcos y cobres, por la falta absoluta de afinidad entre los dos géneros de timbres, no conviene usarla a menudo como yuxtaposición y menos aún como cruzamiento o encuadramiento. Por lo tanto se puede emplear la yuxtaposición cuando la armonía se ejecuta en los arcos *tremolando*, y en los cobres bajo la forma de notas tenidas; también, cuando los arcos dan acordes breves y entrecortados *sforzando*. Se puede señalar otra posible excepción: los acordes de los cuernos doblados por los violoncelos o por las violas *divisi* suenan admirablemente.

*Ejemplos:*

*Sniegúrochka* [242]-. Todos los cobres + arcos *tremolando* (v. cuadro I de acordes, ej. 6).

\* *Sadkó*, ópera, antes de [34]- Cor. + Vlas. div., Tromb. + Vcelos div. (1).

\* *Kítezh*, antes de [240]- lo mismo (cor. tromp. +).

### C. Reunión de los tres grupos

La reunión de los arcos, maderas y cobres yuxtapuestos dan a la armonía consistencia y plenitud:

(1) Se hallará también un hermoso ejemplo de asociación entre arcos y cobres en el entreacto que precede al 2º cuadro del 4º acto de la *Jovanschina* de Musorgsky orquestada por Rimsky-Kórsakov (N. del R.).

*Ejemplos:*

N° 172. *La prometida del zar*, antes de [145]-Ob., Fag. + Cor. + arcos:

\* " " " " acorde final (v. cuadro I de los acordes, ej. 5).

\* N° 173. *Sadkó*, final del 1er. cuadro, acordes breves. Acordes terminales de los cuadros 1o., 3o., y 7o. (ver cuadro I y III de los acordes ej. 9, 10, 18).

\* N° 174. *Noche de Navidad* [22]-. Maderas + cobres con *sordinas* + *trémolo* de arcos.

*Kítezh* [162] (ver. ej. 250).

*Sniegúrochka* final de la ópera (ver cuadro III de los acordes, ej. 17) y muchos otros ejemplos.

*Indicación general.* El equilibrio de la sonoridad y la justa repartición de las fuerzas juegan un rol mucho más importante en materia de acordes de valores largos o bien figurados rítmicamente, donde la sonoridad, por así decir, es puesta muy a la vista; en materia de acordes breves, no ligados entre ellos, la sonoridad es una cuestión más secundaria, aunque conviene recomendar al compositor no ofrecer prueba alguna de negligencia.

Por los consejos y preceptos que anteceden, me he esforzado en mostrar qué consideraciones generales y esenciales deben guiar al compositor, sin prever los innumerables casos que pueden presentarse en la práctica de la orquestación. Después de haber dado algunos ejemplos de acordes que suenan bien, remito al lector a las partituras de orquesta, donde sólo el examen concienzudo puede hacerle conocer a fondo los principios de la disposición de los instrumentos y de las duplicaciones.



CAPITULO IV

FACTURA ORQUESTAL

## De las diferentes maneras de orquestar una misma música

Hay casos donde el pensamiento, el espíritu, la atmósfera de un periodo o de un momento dados se afirman tan claramente, de una manera tan incontestable, que la forma que conviene para orquestarlos no deja lugar a duda; toda otra elección de timbres, toda otra repartición de sus roles, estaría fuera de propósito y sería inoportuna.

Me explicaré por un principio elemental: tomemos un periodo corto, donde una frase con carácter de fanfarra se dibuja sobre un *tremolando* con o sin cambio de armonía. Sin duda alguna, no importa que el orquestador confíe el *trémolo* a los arcos, la fanfarra a una trompeta; y no a la inversa: las armonías tenidas, a los cobres en rápida figuración armónica, y la frase-fanfarra a uno de los representantes del cuarteto. Pero en lo que concierne al primer procedimiento, en apariencia el único adecuado y también el único que viene al pensamiento, algunas dudas y preguntas pueden surgir:

¿Puede ser que convenga doblar el *tremolo* de los arcos por notas tenidas en los vientos?

¿Puede ser que la frase-fanfarra sea un poco alta o baja de tesitura para ser confiada a la trompeta?

¿Habrà que confiarla a 2 o 3 trompetas al unísono o dobladas por algunos otros instrumentos?

¿Uno u otro de los procedimientos enumerados más arriba, pueden emplearse en la especie sin que sea desfigurado el sentido, el pensamiento de la música?

Es a esas cuestiones que he de esforzarme en contestar.

Si la frase es de tesitura muy baja para la trompeta, habrá que confiarla al corno, instrumento emparentado con la trompeta; si, en cambio, es muy alta, queda el recurso de darla a los oboes y clarinetes al unísono; ese timbre mixto es el que más se aproxima a las trompetas por el carácter y la pujanza.

Para saber si hay que emplear en la especie, ya sea 1 o 2 trompetas, o bien 1, 2 o 4 cornos, 1 oboe y 1 clarinete o 2 oboes y 2 clarinetes, se deberá guiar por el grado de fuerza que quiera dársele al pasaje en cuestión. Si se desea una gran pujanza sonora, se podrá doblar o triplicar y aún cuadruplicar los instrumentos; en la hipótesis contraria, será mejor un solo instrumento de cobre o dos de los de madera (1 Ob. + 1 Cl.).

La cuestión de saber si el *tremolando* habrá que doblarlo por la armonía de las maderas se resuelve según las intenciones del autor: éste la fijará por propio esfuerzo; el que instrumenta la obra de otro, deberá adivinarlo.

Si el autor desea una diferencia bien acentuada entre el fondo armónico y el dibujo melódico, convendrá no emplear los vientos y equilibrar en alguna medida la pujanza de las sonoridades respectivas del fondo y de la melodía por una repartición juiciosa de los matices dinámicos: *pp.*, *p.*, *f.* o *ff.* Si, al contrario, el autor quiere un fondo pleno y una parte melódica que no resalte mucho, deberá emplear la armonía de los vientos.

Para saber a cual grupo de maderas debe confiarse un acorde, se procederá así: el fondo debe ser diferente de la melodía no solamente por su intensidad y plenitud sino también por su color; si la frase-fanfarra se halla confiada a los cobres (trompetas o cornos), la armonía deberá dársele a las maderas; si esa frase la tienen las maderas (oboes y clarinetes) la armonía se confiará, ante todo, a los cornos.

Por lo tanto, el autor deberá tener conciencia de sus intenciones; y el que instrumenta las obras de otro debe penetrarse de las intenciones del autor.

Aquí aparece una nueva pregunta: ¿Cuáles deben ser las intenciones del autor? Esta cuestión es más compleja. Las intenciones orquestales de un autor deben estar ligadas a la cuestión de la forma de su obra, a la significación estética de todo un periodo o momento de esa obra, a parte y en sus correlaciones con el conjunto.

La elección, para un trozo, de un procedimiento orquestal, de-

pende de la substancia musical; del colorido del trozo precedente como el siguiente. Un pasaje dado hace juego o contraste con el que precede y sigue; es un punto alto o un grado en la marcha general del pensamiento musical.

Evidentemente, ha sido imposible examinar aquí todos los casos posibles de correlaciones de este orden, como de mostrar las relaciones entre cada uno de los pasajes citados en el presente libro y sus generalidades.

Es por eso que aconsejo al lector de no atenerse exclusivamente a los ejemplos dados aquí, sino verlos colocados en las partituras y tratar de reconocer las funciones que desempeñan con relación al conjunto. Con todo voy a esforzarme, en la medida de lo posible, a aclarar esas cuestiones en la siguiente exposición:

Comienzo por decir que los autores jóvenes e inexperimentados no tienen siempre una conciencia clara y neta de sus propias intenciones; y, desde este punto de vista, no se progresa sino por la lectura de buenas partituras, por los frecuentes conciertos de orquesta y siempre que se aporte a la audición y a la lectura toda la atención y discernimiento posible.

La audacia, así como también el rebuscamiento extremo en los procedimientos de orquestación, no es otra cosa que el resultado de los caprichos del autor: *no basta querer; hay cosas que convienen no querer.*

Las ideas musicales más simples o primitivas: frases melódicas (a 1 parte) al unísono, a la 8a., o repetidas a varias 8as., o bien los acordes donde ninguna parte presenta significación melódica alguna, se orquestan de diversas maneras; simplemente, según la tesitura del pasaje a orquestar, las condiciones dinámicas deseadas, el grado de expresión y el colorido que se busca. En muchos casos una misma idea que se repite, se instrumentará cada vez en forma diferente. Más adelante, cuando abordaré cuestiones más complejas, consideraré esos casos, por cuyo motivo, no me detendré por el momento en este punto.

*Ejemplo:*

\* *Sniegúrochka* [58] ; [65] , y antes de [68]-. Unísono y nota tenida.

Para las ideas musicales no tan simples de factura: armónico-melódicas, figuraciones polifónicas, el número de los procedimientos

posibles de orquestación se reducen sensiblemente: a veces no es superior a dos; porque cada uno de los elementos primordiales: melodía, armonía, figuración; contrapunto, condicionan a sus exigencias especiales la elección de los instrumentos y los timbres.

Las ideas musicales más complejas ofrecen un carácter especial netamente marcado, no admitiendo a veces más que una sola orquestación con algunas posibles variantes en los detalles, variantes apenas perceptibles si no se presta mucha atención.

En el ejemplo, de factura muy simple, que doy aquí, agrego una prueba de orquestación diferente:

*Ejemplo:*

Nº 175. *La boyarina Vera Sheloga*, antes de [35] , a) orquestación efectiva, \* b) otro procedimiento.

Es evidente que con el procedimiento b) la sonoridad aún sería buena; pero un tercer, un cuarto procedimiento serían cada vez menos buenos; y, continuando la serie de variantes, se llegaría pronto al absurdo. Así, dando los acordes a los cobres, se haría sensiblemente más pesado el periodo entero; y además, ahogaría el recitativo de la soprano en las notas graves y medias. Si el *fa sostenido* del bajo se atribuyera a los violoncelos y contrabajos arco, el ataque sería de una rudeza bastante desagradable; en los fagotes, se obtendría de esa nota breve un efecto cómico; en los cobres, pesadez y rudeza, etc.

Cuando los periodos del mismo contenido musical son orquestados de manera diferente, ello se debe a la necesidad de modificar, ya su colorido, ya su pujanza sonora. En uno y otro caso se tienen recursos, sea con la inversión de los roles que juegan cada grupo en la factura del trozo dado, o bien con las duplicaciones o también con ambos procedimientos a la vez.

La inversión de los roles no es posible muy a menudo. En las secciones precedentes me he esforzado en explicar el carácter de los roles apropiados a cada uno de los instrumentos de la orquesta y a cada uno de los grupos que la forman. Por otra parte, algunos procedimientos de duplicaciones deben evitarse; ya los he señalado anteriormente. En fin, hay instrumentos que por la diferencia de sus respectivos caracteres, no pueden ser asociados teniendo en cuenta ciertos procedimientos de orquestación. Habrá que aplicar entonces en las cuestiones de factura general de la orquesta, las

indicaciones y prescripciones contenidas en las secciones precedentes de este libro.

El mejor medio de orquestar, de diferentes maneras, una misma idea musical, es *adaptar* la substancia musical misma a esa idea. Los procedimientos que permiten realizar esa adaptación, son:

- a) La **transposición total** o parcial a otras octavas;
- b) la repetición en otro tono;
- c) la extensión de la tesitura general por el agregado de 8as. en el agudo y en el grave;
- d) la introducción de cambio de detalles o de conjunto, de variantes en la factura (casos más frecuentes);
- e) cambio del dinamismo general; por ejemplo, repetición *piano* de un pasaje tocado *forte* anteriormente.

Esos procedimientos, empleados con el objeto de realizar un cambio de color orquestal, o producidos espontáneamente por causas cuyas raíces se encuentran en el principio y la forma misma de la obra, son siempre de resultados felices en lo que concierne a la introducción de variedad en el color orquestal.

*Ejemplos:*

- Nos. 176, 177. *La gran pascua rusa* [A] y [C].  
*Noche de Navidad* [158] y [179].  
 Nos. 178-181. *La prometida del zar*, obertura: principio [1] , [2] , [7].  
*Sadkó*, [99 - 101] y [305 - 307] (ver ej. 289, 290 y 75).  
 Nos. 182-186. *El zar Saltán* [14] , [17] , [26] , [28] , [34].  
 Nos. 187-189. *El zar Saltán* [181] , [246] , [220].  
 Nos. 190-191. *La pskovitiana*, obertura [5] y [12].  
*Capricho español* comparar el 1er. movto. y el 3º.  
 Nos. 192-195. *Sheherezada* 1er. movto., principio del Allegro [A] , [E] , [M].  
 3er. movto., principio [A] , [I].  
 3er. movto. [E] , [G] , [O].  
 Nos. 196-198. *Kitez*h [55] , [56] , [62].  
 Nos. 199-201. *Kitez*h [68] , [70] , [84]. (ver también ej. 213, 214 *Kitez*h [294] y [312]).  
 Nos. 202, 203. *El gallo de oro* [229] , [233].

Estas diferentes maneras de orquestar los períodos o momentos donde el contenido musical queda siendo el mismo, constituye el principio de una serie de procedimientos musicales, tales como: *crescendo*, *diminuendo*, alternancia de timbres, cambio de coloración, etc., que aclaran considerablemente la esencia misma de la estructura orquestal.

**GRANDES TUTTI**

El término *tutti* designa habitualmente al juego simultáneo de todos los instrumentos de la orquesta. La palabra *tutto* debe entenderse en un sentido relativo ya que no es indispensable que toquen todos los instrumentos sin excepción para que el *tutti* se produzca.

Para hacer más simples algunas de las aclaraciones que van a continuación, distinguiré dos géneros de *tutti*: el grande y el pequeño, éste independientemente de la composición de la orquesta, sea por 2, por 3 o por números más considerables.

Lamaré *gran tutti*, a la unión de todos los grupos melódicos de la orquesta: arcos, maderas y cobres.

Por *pequeño tutti*, entiendo aquel en el cual no intervienen más que parcialmente el grupo de los cobres: sea que falten trombones, tuba o trompetas, o que toquen sólo 2 cornos o 2 trompetas, o aún, si tocan 2 cornos y 1 o 3 trombones, sin la tuba ni las trompetas ni los otros 2 cornos, etc.:

[ 4 Cor.	2 Cor.	2 Cor.	
.....	o 2 Tromp.	o .....	etc.]
.....	.....	3 Trombón	

En uno y otro género de *tutti* las maderas pueden o no estar completas, según el contenido musical del pasaje y su tesitura. Así, en una tesitura aguda el concurso del flautín podrá ser indispensable; en una tesitura grave las flautas resultan supérfluas sin que por eso deje de haber *tutti*.

El concurso de los timbales, del arpa y de los otros instrumentos de sonidos breves, como los instrumentos de percusión en número más o menos grande, no entran en la definición del *tutti*.

Si un gran número de instrumentos participan en un *tutti*, la variedad de los procedimientos posibles aumenta. Esa variedad resulta tal, que no se puede, al respecto, entrar en ninguna consideración ni dar indicación alguna. Creo que lo mejor es dar algunos

ejemplos de diversos *tutti*, pequeños y grandes, que permitirán mejor al lector conocer y asimilar los procedimientos convenientes. Daré algunos de esos ejemplos bajo la doble forma del pequeño *tutti* y del grande. Agregó que, de ordinario, el *tutti*, por su esencia, debe emplearse sobre todo en el *forte* o en el *fortissimo*, pero muy raramente en el *pianissimo* o en el *piano*.

Ejemplos:

- Sniegúrochka* [61] y [62] Pequeño y gran *Tutti*.
- " [231] Pequeño *Tutti*, sin las Trompetas (ver ej. 8).
- Nº 204. *Sniegúrochka* [216] Gran *Tutti*.
- " [325-326] Gran *Tutti* y coro (v. ej. 95).
- Sadkó* [3] , [223] , [239] Grandes *Tutti* (ver ej. 86).
- Nos. 205, 206. *Sadkó* [173] , [177] Grandes *Tutti* con coro, con diversas orquestaciones.
- Nos. 207, 208. *Noche de Navidad* [184] y [186] Grandes *Tutti*, distintamente orquestados, con y sin coro.
- La prometida del zar*, obertura [1] , [2] , [7] Pequeño y gran *Tutti* (ver ej. 179-181).
- \* " " " " [141] Gran *Tutti*.
- \* " " " " [177] Gran *Tutti*.
- Pan Voyevoda* [186] y [188] Grandes *Tutti*.
- \* *Antar* [65] (ver ej. 32).
- \* Nº 209. *Sheherezada*, 3er. movto. [M] ; ver también 1er. movto. [A] , [E] , [H] ; 2º movto. [K] , [P] , [R] ; 3er. movimiento [G] , [O] ; 4º movto. [G] , [P] , [W] y más adelante hasta Y (Nº 193, 194, 19, 66, 77).
- \* *Capricho español* [B] , [F] , [J] , [P] , [V] , [X-Z] (ver ej. 3).
- \* *La gran pascua rusa* [F] , [J] antes de [L] , [Y] hasta el final.
- \* 3a. *Sinfonía* 1er. movto. [D] , [R-T] , [X] ; 2º movto. [A] , [E] ; 4º movto. [A] , [H] , [S] .
- \* *Sadkó*, cuadro sinfónico [20-24] .
- \* *Mlada*, 3er. acto [12] (ver ej. 258).
- \* Para los ejemplos de los acordes en *Tutti*, ver los cuadros especiales al final del Tomo II.

TUTTI DE LOS VIENTOS

Los grupos de las maderas y cobres pueden, en muchos casos, asumir solos los *tutti* para los periodos más o menos largos.

A veces esos *tutti* particulares se hallan constituidos por las maderas solas, pero más a menudo con el agregado de los cornos. También, a veces, se encuentran los cobres solos sin participación de las maderas, y otras, en fin, el *tutti* de los vientos comprende los instrumentos de uno y otro grupo, en número más o menos grande.

El agregado de los timbales y el resto de la percusión, es frecuente en tales *tutti*. (Es lo que los alemanes llaman "música turca" o "janychar").

Al *tutti* de los vientos se agrega muy frecuentemente el *pizzicato* de los violoncelos y contrabajos que vienen a tener un rol más o menos grande, y a veces, también el de los otros arcos y las arpas, que da una más grande precisión a las notas sostenidas de los vientos.

Los *tutti* de las maderas y cornos no dan una pujanza sonora muy grande en el *forte*; los de los cobres, al contrario, ofrecen una enorme pujanza sonora.

En los ejemplos que se mencionan a continuación, la participación de los arcos o de las maderas en pedales o notas tenidas, no produce ningún cambio especial en el carácter de los *tutti*.

Ejemplos:

- Nos. 210, 211. *Sniegúrochka* [149] , [151] (comparar).
- El zar Saltán* [14] , [17] , [26] (ver ej. 182, 184).
- Pan Voyevoda* [57] , [186] , [262] .
- Nº 212 *La pskovitiana*, 2º acto [19] (ver también 3er. acto [5] ).
- \* Nos. 213, 214. *Kítezh* [294] , [312] (comparar).
- \* Nº 215. *El gallo de oro* [116] ; ver también [82] y [84]
- \* *Antar* [37] (ver ej. 65).

GRAN PIZZICATO (TUTTI PIZZICATO)

El *pizzicato* de todo el cuarteto, al cual se agrega a veces el arpa y el piano, le forma, a el solo, en ciertos casos, una clase par-

ticular de *tutti* que no puede adquirir una gran fuerza sonora sino con la participación de los vientos. Ofrece, por si mismo, una fuerza mediana pero bastante brillante.

*Ejemplos:*

Nº 216. *Sniegúrochka*, antes de [128] ; también ver [153] y antes de [305] .

\* Nº 217. *La gran pascua rusa* [K] también ver [U] y [V] .

\* *Capricho español* [A] , [C] antes de [S] , antes de [P] ; ver también [O] (ej. 56).

*Mlada*, 2º acto [15] .

\* *Sadkó* [220] (ver ej. 295).

*Kitezsh* [101] .

\* Nº 218. *Noche de Mayo*, 1er. acto, "Canción del burgo-maestre" Cooperación de los arcos y del pizzicato.

**TUTTI A UNA, DOS Y TRES VOCES**

Sucede a menudo que un conjunto orquestal más o menos rico participa de la ejecución de un pasaje a una o dos voces reales, al unísono o bien en octavas. Las frases melódicas de este orden no comportan sino una instrumentación más o menos simple, con las duplicaciones usuales; o bien, en sistema florido, de contrastes de timbres, a veces acompañados de notas tenidas.

*Ejemplos:*

*Sniegúrochka*, antes de [152] , [174] , [176] .

*La prometida del zar* [120] , [121] (ver ej. 63).

*El gallo de oro* [215] .

\* Nº 219-221. *Kitezsh* [142] , [144] , [147] , *Tutti* a 3 voces; orquestaciones diversas.

\* *Kitezsh* [138] , [139] . *Tutti* a una parte.

**SOLOS DE LOS INSTRUMENTOS DE ARCO**

Mientras las melodías, frases o motivos cortos, no importa en que trozo musical, ejecutadas por un instrumento de viento, *solo*, son frecuentes (los *solos* de ese género cuando son más o me-

nos largos los efectúa el primer instrumento de cada tipo, maderas o el 1er. corno) el empleo de los arcos en *solo*, es raro.

Los casos donde el primer violín o el primer violoncelo se emplean así son relativamente frecuentes; el *solo* de viola es bastante raro y el de contrabajo, de una rareza extrema. Se confía a los instrumentos *solos* las frases que exigen una individualidad particular de la expresión, o bien los pasajes que exigen una virtuosidad de ejecución que sobrepasa el límite de la técnica del juego orquestal; y, un ejecutante especialmente versado.

La sonoridad relativamente débil de un *solo* de arco impone que el acompañamiento sea dulce y transparente. Debe evitarse, en todo caso en un trozo de orquesta, todo *solo* difícil, en estilo de concierto: porque la atención se desviará exclusivamente hacia el instrumento *solo*.

Los *solos* de arcos se emplean también, ahí donde no es necesario el vigor de expresión ni la excelente técnica, para obtener el efecto particular de un timbre sensiblemente diferente al de los arcos tocando juntos. Hay casos donde dos instrumentos *solos* se emplean al unísono: por ejemplo, 2 violines *solos*, etc. Puede señalarse también como caso muy raro, el empleo de un cuarteto de arcos *solo*.

*Ejemplos:*

*Violín solo:*

Nos. 222-223. *Sniegúrochka* [54] [275] .

*Noche de mayo*, pág. 64-78 .

*Mlada*, 1er. acto [52] ; 3er. acto, antes de [19] .

\* *Cuento* [W] .

\* *Sheherezada*, 1er. movto. [C] , [G] ; también las cadencias al principio de cada movimiento.

\* *Capricho español* [H] , [K] , [R] , y cadencia p. 38.

\* Nº 224. *Kitezsh* [310] Viol. solo sobre fondo de maderas, y arcos "sul ponticello".

*Sniegúrochka* [274] , [279] 2 Viol. solos (ver. ej. 9).

*Viola solo:*

Nº 225. *Sniegúrochka* [212] .

*Sadkó* [137] .

\* Nº 226. *El gallo de oro* [163] .

*Violoncelo solo:*

*Sniegúrochka* [187], (ver también ej. 102).

*Noche de Navidad*, antes de [29], [130].

*Mlada*, 3er. acto [36].

*El gallo de oro* [177], [180] (ver ej. 229).

*Contrabajo solo:*

\* N° 227. *Mlada*, 2° acto [10-12]. Caso especial donde el acorde de la primera cuerda está modificado.

*Cuarteto solo:*

*Noche de Navidad* [222] Viol., Vla., Vcelo., Contrab.

\* N° 228. *El zar Saltán* [248] Viol. I, Viol. II, Vla., Vcelo.

\* Conviene no omitir los casos donde un instrumento de arco solo es doblado al unísono por una madera. Ese procedimiento se emplea para obtener gran pureza y plenitud, sin alterar el timbre del solo (sobre todo en los registros grave y agudo); o, simplemente, como efecto de color.

*Ejemplos:*

\* *Mlada*, 2° acto [52] Viol. + Fl.; 4° acto [31] Viol. + Fl. + Arpa.

\* *Noche de Navidad* [212] 2 Viol. + Fl. + Cl. picc. (ver ej. 153).

\* *Pan Voyévoda* [67] 2 Viol. + 2 Ob.; 2 Vlas. + 2 Cl.

\* *Kitezsh* [308] Contrab. + Contrafag. (ver. ej. 10).

„ [309] Viol. + Fl.

\* 229. *El gallo de oro* [179] Viol. + Fltín.; Vcelo. + Cl. bajo

\* Así como se dijo en el Capítulo II, 2 violines solos o violín solo y flauta (o piccolo) son suficientes, a menudo, para doblar una melodía en el registro agudo.

*Ejemplos:*

*Sadkó* [207] (véase el capítulo II, pág. 47. y el ejemplo N° 24).

\* N° 230. *La gran pascua rusa*, pág. 32, 2 Viol. solos (armónicos).

\* N° 231. *La leyenda de Kitezsh* [297] 2 Viol. solos + Fltín.

## Límites inferior y superior de la escala orquestal; distancias lejanas

Es raro que todo el pensamiento orquestal sea concentrado en los alrededores del límite superior de la escala de la orquesta (es decir la 3ª. y la 4ª. octavas); aún más raro, que se lo sitúe todo en el grave (octava grande y contra-octava) donde los intervalos armónicos aproximados son de efecto malo para el oído.

En el primer caso, sólo se emplean las maderas más agudas: flautas y flautines, así como las notas superiores de los violines solos o *divisi*; en el segundo, el contrafagot y los registros inferiores del fagot, clarinete bajo, cornos, trombones y tubas. El primer procedimiento dá un colorido muy luminoso; el segundo un colorido dos veces apagado. Lo contrario sería imposible.

*Ejemplos:*

*Pan Voyévoda* [122], [137].

*Servilia* [168], 8° compás (ver. ej. 62).

N° 232. *El gallo de oro* [220], ver tamb. [218], [219] } *tesitura grave.*

\* *Sniegúrochka*, antes de [25].

\* *Kitezsh*, antes de [34].

\* N° 233. *El gallo de oro* [113], [117]. } *tesitura aguda.*

\* N° 234. *Sheherezada*, 2° movto. pp. 59-62

Es muy raro que haya una gran distancia entre las partes superiores de un pasaje y las inferiores sin que sean llenadas las 8as. intermedias: porque ese es precisamente el contrapeso del principio esencial de la buena disposición de los acordes. Por lo tanto la sonoridad extraña, insólita, bizarra, que resulta, puede ser utilizada para los efectos fantásticos. En el primero de los ejemplos siguientes, el motivo figurado del flautín, duplicado por el arpa y el tintinear de las campanillas, se encuentra a cuatro octavas de distancia de la parte del bajo, que dan un contrabajo solo y la tuba; por lo tanto, a la 1ª. octava, las cuartas aumentadas y quintas disminuidas en las flautas vienen a llenar algo la región intermedia y a disminuir la distancia entre las partes extremas, contribuyendo por así decir, a unir las. El efecto general, es fantástico.

Ejemplos:

- Nº 235. *Sniegúrochka* [255].
- \* Nº 236. " [315], 5º y 6º compás.  
(ver ej. 19).
- Cuento [A].
- El gallo de oro* [179], 9º compás (ver ej. 229).

### Transmisión de pasajes y de frases

Se emplea a menudo el procedimiento que consiste en hacer pasar una frase o un dibujo de un instrumento a otro. A fin de ligar mejor unas con otras las porciones respectivas de cada instrumento, la última nota de cada una de esas porciones coincidirá con la primera de la porción siguiente.

Se recurre a ese procedimiento para los pasajes y frases de tesitura demasiado extensas para que convenga a un solo instrumento, o cuando se quiere repartir una frase entre dos timbres diferentes.

Ejemplos:

- \* *Sniegúrochka* [137]- La melodía pasa de los viol. a la fl. y cl. (ver ej. 28).
- " antes de [191]-Viol. solo, Vcelo. solo.
- Pan Voyévoda* [57]-Tromb. + Tromp.; Cor. + Ob. + Cl.

Se emplea un procedimiento similar para orquestar las frases o los pasajes que atraviesan toda la escala orquestal o una gran parte de ellas. Cuando uno de los instrumentos termina, durante el pasaje, la parte que por su tesitura le corresponde, los otros alternan, atacando sobre una o varias notas comunes, las partes que les corresponden. La repartición se hará de manera que asegure el equilibrio sonoro del conjunto del pasaje.

Ejemplos:

- Sniegúrochka* [36], [38], [131] arcos.
- La prometida del zar* [190] maderas.
- Sodkó* [72] arcos (ver ej. 112).
- " [223] arcos.

*Noche de Navidad*, antes de [180]-arcos, maderas y coro (ver ej. 132).

Nº 237. *Noche de Navidad*, antes de [181]- Figuración en los arcos.

- \* *Servilia* [111] arcos (ver ej. 88).
- " [29]- 5º compás. Ob. + Fl.; Cl. + Cl. bajo. Fag.
- Nº 238. *El gallo de oro*, antes de [9]- Maderas.
- " " " " [5]- Fag. + Cor. ingl. (+ Vcelos. pizz.).

### Alternancia de acordes de timbres diferentes

1º) La simple *alternancia de acordes* dada por los grupos diferentes es un procedimiento muy usado. Si hay entre los acordes diferencias de tesitura (es decir, si uno es grave y el otro agudo, etc.), es preferible vigilar para que la marcha de las partes, aunque rota por el pasaje de un grupo al otro, sea también regular como si no hubiera habido salto de 8ª.: el principio es, sobre todo, importante en los casos de movimientos cromáticos, para evitar las falsas relaciones.

Ejemplos:

- Nº 239. *La pskovitiana*, 2º acto [29].
- Nos. 240-241. *La prometida del zar* [123], antes de [124].
- \* Nos. 242-243. " " " " [178], [179].

\* Nota: A veces puede uno apartarse de las reglas concernientes a la marcha de las partes con el objeto de obtener un contraste más grande de timbres entre dos acordes contiguos.

Ejemplos:

- \* *Sheherezada*, principio: 8º compás. (La marcha cromática en el 12º compás, continúa en los mismos instrumentos: por eso, al principio, el 2º clarinete aparece por encima del primero.
- \* *Noche de Navidad*, principio (ver ej. 106).

2º) Otro procedimiento excelente consiste en hacer pasar un mismo acorde o bien su resolución, de un grupo orquestal a otro. Este procedimiento exige una perfecta igualdad en la marcha de

las partes como en las tesituras. El primer grupo golpeará el acorde en valores breves y el otro lo tomará simultáneamente en la misma posición y disposición, ya sea a la misma 8ª. o en otra. Los matices dinámicos atribuidos a los grupos pueden diferir respectivamente.

*Ejemplos:*

*La pskovitiana*, principio de la obertura (ver ej. 85).

Nº 244. *Sniegúrochka* [140].

### Superposiciones y supresiones de timbres

El procedimiento que consiste en yuxtaponer las sonoridades de dos grupos diferentes (\* o los diferentes timbres de un mismo grupo), empleado para las notas prolongadas o para los acordes, transforma brusca o gradualmente un timbre simple en timbre complejo. Se impone cuando se trata de establecer un *crescendo*.

Mientras el primer grupo marca gradualmente el *crescendo*, el segundo entra *pianissimo* o *piano* y marca un *crescendo* más rápido. El conjunto del *crescendo* resulta así más macizo, al mismo tiempo que el timbre cambia. El procedimiento contrario, que consiste en pasar de un timbre complejo a uno simple haciendo callar a uno de los grupos, conviene, esencialmente, al *diminuendo*.

*Ejemplos:*

Nº 245. *Sniegúrochka* [313].

*Cuento* [V], [140] (ver ej. 244).

*Sheherezada*, 2º movto. [D] (ver ej. 74).

\* " 4º movto., p. [221].

Nº 246. *Servilia* [228], ver también [44].

*Noche de Navidad* [165] (ver ej. 143).

Nº 247. *La prometida del zar*, antes de [205].

Nº 248. *La gran pascua rusa* [D].

Nos. 249-250. *Kitezsh* [5], [162].

### Repetición de frases, imitaciones, eco

Las frases que se imitan unas a otras se hallan, en cuanto a la elección de los timbres, sumisas a la regla, frecuentemente invocada, del orden normal de las tesituras de los instrumentos.

Si una frase es imitada en el agudo, se confiará la imitación a un instrumento de tesitura más elevada, y viceversa. Si no se observa este orden normal, el resultado será una sonoridad afectada, como por ejemplo cuando el clarinete en su registro agudo responde al grave del óboe, etc.

Cuando alternan las frases diferentes pero parecidas de carácter, deberá atenderse al mismo procedimiento; cuando alternan las frases de carácter distinto, se guiará por la búsqueda de timbres que convengan a cada una.

*Ejemplos:*

*La prometida del zar* [157], [161].

*Kitezsh* [40-41].

\* Nº 251. *Capricho español* [S].

Para aquello que se denomina eco, es decir una imitación que comporta, en una sonoridad más débil, una especie de alejamiento, es necesario que el segundo instrumento tenga un timbre más débil que el del primero, pero parecido.

Un eco de este género, dado por los cobres con *sordina* inmediatamente después de haber sido tocada la misma frase sin *sordina*, suena efectivamente como lejano.

Las trompetas con *sordina* responden admirablemente a las frases de oboes, las flautas a las frases de clarinete o de oboe. El eco, por una madera, de una frase de los arcos, o viceversa, comporta mucha diferencia en los timbres para responder a la misma intención. La imitación a la 8ª. (con menos sonoridad) da por resultado algo análogo a un eco.

*Ejemplos:*

*La pskovitiana*, 3er. acto [3].

Nº 252. *Sadkó* [264].

\* *Capricho español* [E]. Este ejemplo no representa exactamente un eco, pero se aproxima a él por su carácter (ver ej. 44).

\* *Sheherezada*, 4º movto., antes de [O].



## Acordes “sforzando-piano” y “piano-sforzando”

Además de la facultad de obtener esos matices por el procedimiento natural, dinámico, que depende de los ejecutantes, la orquestación da, para obtener un fin análogo, un procedimiento artificial.

a) En el momento en que los vientos dan un acorde *piano*, los arcos atacan el mismo acorde seco y fuerte (*sf*) con preferencia en múltiples cuerdas, arco o *pizzicato*, a voluntad del orquestador. Para el efecto inverso, el *sf.* de los arcos se producirá al final del acorde de los vientos. Queda establecido que el primer medio sirve también para el *sf. dim.* y el segundo para el *cresc. sf.*

b) La atribución del acorde en valores largos a los arcos y de valores breves a los vientos es más raro y de efecto menos bueno. Más a menudo, en tales casos, el acorde largo se ejecutará en los arcos *tremolando*.

### Ejemplos:

*La boyarina Vera Sheloga*, antes de [35]; [38], 10° compás.

\* N° 253. *Kitezsh*, antes de [15-16].

\* *Sheherezada*, 2° movto. [P], 14° compás.

## Medios de subrayar un momento particular

Además de los matices dinámicos  $\text{—}$  y *sf.* se emplea, para hacer resaltar o subrayar determinado momento, los acordes a dos, tres o cuatro notas de los arcos, haciéndolos intervenir en el transcurso de la marcha melódica, en notas simples, de cada parte de ese mismo cuarteto; los acordes breves de los vientos y también los dibujos en forma de escalas (anacrusas, lo más a menudo de tres o cuatro notas) sea en los arcos o en las maderas.

Esas anacrusas, que son una especie de glisados, están dirigidas, lo más corrientemente, de abajo hacia arriba; pero no es raro lo contrario.

Se las escribe, a menudo, en pequeñas notas. El *legato* les une, habitualmente, la nota de llegada a la nota real. No pueden, en el cuarteto, preceder a triples o cuádruples cuerdas, por la imposibilidad de que el arco las tome.

### Ejemplos:

N° 254. *La prometida del zar* [142]. Anacrusas de los arcos.

\* *Sheherezada*, 2° movto. [C]. Acordes breves *pizz.*

\* “ “ “ [P]. Acordes breves de maderas,  
(ver ej. 19).

## “Crescendo y diminuendo”

Los *crescendo* y *diminuendo* breves, se obtienen generalmente por los medios dinámicos naturales; prolongados, se obtienen por los mismos medios, y procedimientos de orquestación, simultáneamente empleados.

Después del grupo de los arcos, el más flexible en materia de matices dinámicos es el de los cobres; es el que da mejor los acordes *crescendo* que lleva hasta el *sforzando* más brillante.

El mejor *diminuendo* se obtiene en los clarinetes que hacen expirar perfectamente el sonido (*morendo*). Los *crescendo* de orquesta muy largos se realizan por la aumentación gradual del número de los instrumentos, en el siguiente orden: arcos, maderas, cobres. El *diminuendo* se obtiene por el procedimiento inverso (orden de supresión, cobres, maderas, arcos).

Para ejemplos de *crescendo* y *diminuendo* largos, remito al lector a las diversas partituras de orquesta. También pueden verse en:

\* *Sheherezada*, pp. 5-7, 92-96, 192-200.

\* *Antar* [6], [51].

\* *Noche de Navidad* [183].

\* *Sadkó* [165-166].

\* *La prometida del zar* [80-81].

Los *crescendo* y *diminuendo* más breves, el lector los encontrará en los innumerables ejemplos de este libro.

## Marchas divergentes y convergentes

A menudo las marchas de armonía divergentes no consisten, esencialmente, sino en una subida progresiva de las tres voces superiores, con bajo descendente. Así, la distancia entre el bajo y las otras voces, antes insignificante, aumenta por grados.

Las marchas convergentes ofrecen el fenómeno a la inversa: las tres voces superiores, antes muy distantes del bajo, se le aproximan gradualmente.

A veces esas marchas exigen más aumento o disminución de la sonoridad, comenzando *piano* para llegar al *fortissimo* o viceversa. El relleno necesario de la región intermedia se obtiene por la introducción gradual de partes nuevas a medida que crece el alejamiento de las partes; de manera que estas se encuentran dobladas y después triplicadas.

En las marchas convergentes, al contrario, las partes antes triplicadas o dobladas se simplifican; los instrumentos que duplican se callan.

Además, si la armonía lo permite, se conservará, mientras dure la progresión convergente o divergente, el grupo de sonidos que queda inmóvil en la región intermedia; o bien será la nota tenida la que asegurará la coherencia de toda la marcha.

Doy más abajo algunos ejemplos dobles de marchas de este orden. El primer ejemplo representa una marcha divergente, en forma de *piano* donde participa la voz humana, y de *crescendo* puramente orquestal.

El segundo ejemplo representa dos marchas divergentes iguales: una, *crescendo* con aumentación gradual del número de los instrumentos; la otra, *diminuendo*, en el curso de la cual los arcos se dividen cada vez más, mientras callan poco a poco los instrumentos de viento. Lo primero de este ejemplo corresponde a la aparición del fantasma de *Mlada*; lo segundo, a su desaparición.

La atmósfera y el colorido son enteramente fantásticos.

El tercer ejemplo ofrece momentos de progresión convergente. Después viene un *pianissimo* de carácter fantástico, por la princesa *Volljova*, recitando las maravillas del mundo submarino. Después es un pasaje puramente orquestal, la aparición del Rey de los Mares, por medio de un vigoroso *crescendo*. Una y otra marcha contienen un acorde tenido, inmóvil, de 7ª. disminuida.

La escritura orquestal de las marchas de este género exige del compositor la más grande atención.

Ejemplos:

Nos. 256-257. *La prometida del zar* [102] y [107].

Nos. 258-259. *Mlada*, 3er. acto [12] y [19].

Nos. 260-261. *Sadkó* [105] y [119].

*Sadkó* [72], (ver ej. 112).

„ antes de [315].

\* *Noche de Navidad*, principio (ver ej. 106).

\* N° 262. *Antar*, final del 3er. movto.

Nota. La nota tenida situada entre las partes divergentes permite a veces no llenar en otra forma el intersticio que se forma entre esas partes.

Ejemplos:

N° 263. *El gallo de oro*, antes de [106].

## Los timbres como agentes de la armonía

### Fondo armónico

La figuración melódica, con sus dibujos comprendiendo sobre todo a las notas que no pertenecen a la armonía, notas de paso, apoyaturas, bordaduras, etc., no comporta la posibilidad, en el momento en que esas notas ofrecen una sensible duración, de hacer marchar juntas una parte figurada y otra reducida a sus notas reales:



Si se traspone la parte figurada a la 8ª. inferior, la dureza de los encuentros entre apoyaturas y notas reales, se atenúa. Esas durezas disminuyen a medida que el movimiento es más rápido, y viceversa; y, por consecuencia, nada es más difícil que dar nin-

guna regla respecto a la duración admisible de esas notas. Fuera de duda, las notas armónicas a la 3ª. de la parte en notas reales (*mi*) son más sensibles al choque con las notas de la figuración.

Si el número de las partes figuradas aumenta (por ejemplo si la figuración es en 3as., 6as., etc.), el fenómeno se complica todavía, puesto que se agrega a la trama armónica original, al fondo armónico, los acordes de otros grados, introduciendo ciertas contradicciones de sentido.

Por lo tanto, la orquestación aporta a la solución de todos los problemas relativos a las propiedades de las notas extrañas a la armonía, un factor de extrema importancia: la diversidad de los timbres.

Cuanto más distinto son los timbres del fondo armónico, por una parte, y de los dibujos figurados o de la melodía por la otra, más dulces son los encuentros de notas extrañas a la armonía.

La primera diferencia es la que señala entre la voz humana y la orquesta; después vienen las diferencias entre los grupos orquestales: arcos, instrumentos de viento, cuerdas pellizadas y percusión, respectivamente.

Las diferencias menos importantes existen entre maderas y cobres; es porque en estos últimos, el fondo armónico queda, de ordinario, a distancia de 8ª. del dibujo melódico o de la figuración.

Se atribuirá al fondo armónico una sonoridad menor, o matices dinámicos más débiles que en la melodía o en la figuración.

*Ejemplos:*

(Fondo armónico en acordes)

Nº 264. *Pan Voyévoda*, introducción.

*Kitezsh*, introducción (ver también ej. 125 y 140).

*Mlada*, 3er. acto [10].

El fondo armónico puede ofrecer una disposición figurada, donde el movimiento deberá ser distinto al de la figuración melódica concomitante.

*Ejemplo:*

\* Nº 265-266. *El zar Saltán* [103-104], [128], [149], [162-165], (véase más abajo).

Un fondo armónico muy simple e inmóvil, como el acorde perfecto o el de 7ª. disminuida, deja libertad para emplear los acordes de los otros grados más opuestos:

*Ejemplos:*

Nº 267. *Kitezsh* [326-328]. Maderas y arpas sobre fondo de arcos.

Nº 268-269. *Kaschey el inmortal* [33], [43].

\* 270. *Mlada*, 2º acto, antes de [17], [18], [20].

\* Nº 271. *El gallo de oro* [125]. Acordes de 7ª. disminuida sobre fondo batido (acorde de 5ª. aumentada).

Los encuentros anti-armónicos que se producen entre dos dibujos figurados, por ejemplo uno dando la nota que retarda a la otra, o bien la simultaneidad de un dibujo por aumentación con el mismo por disminución, etc., se hacen oibles o se endulzan al oído por medio de un fondo armónico tenido, donde el timbre es otro.

*Ejemplos:*

*Leyenda de Kitezsh* [34], [36], [297] (ver ejs. 34 y 231).

Nº 272-274. *El zar Saltán* [104], [162-165].

\* *La gran pascua rusa*, antes de [V].

De manera general, la cuestión de permitido o prohibido, en cuanto a los encuentros de notas extrañas a la armonía, es una de las más espinosas de la composición: la duración que se puede atribuir a esas notas no se halla determinada.

Falto de sentimiento artístico, el compositor que se fia en la sola diferencia de dos timbres caerá a menudo en la más deplorable cacofonía. Los bosquejos de innovaciones que, en ese sentido, se encuentran en la música post-wagneriana más reciente, son a menudo muy discutibles; tienen por efecto abatir el oído y el sentimiento estético, y, llegan a esta deducción monstruosa: que "todo aquello que es hermoso separadamente, es hermoso reunido".

## Efectos decorativos

Denomino *decorativos* a los procedimientos de orquestación fundados en ciertas imperfecciones del oído y de la facultad de percepción.

No deseando enumerar todos los que existen ni predecir los que pueden aparecer, indicaré un pequeño número que he tenido ocasión de emplear en mis obras.

Pertenecen a esta categoría, por ejemplo: los arpeggios o escalas de arpa *glissando* donde las notas no coinciden con las de los arpeggios o escalas tocadas simultáneamente por otros instrumentos y que se emplea porque, para la sonoridad y el esplendor, los *glissandi* largos son preferibles a los cortos.

#### Ejemplos:

*Sniegúrochka* [325] (ver ej. 95).

Nº 275. *Pan Voyévoda* [128].

\* *Sheherezada*, 3er. movto. [M], 5º compás.

\* *La gran pascua rusa* [D] (ver ej. 248).

\* Se puede citar también el *glissando* enarmónico de los arcos:

Nº 276. *Noche de Navidad* [180], 13º compás. Viol. *glissando*.

## Empleo de la percusión para el ritmo y el color

La percusión debe emplearse siempre conjuntamente con la ejecución, por una cualquiera de las partes de la orquesta, de un dibujo rítmico.

Un ritmo menudo y juguetón convendrá al triángulo, al tambor vasco, tamborino o pandereta, a las castañuelas o al tambor; un ritmo vigoroso y simple, al bombo, a los platillos, al tam-tam.

Los golpes fuertes de estos instrumentos coinciden casi siempre con los tiempos fuertes de la música o con las síncopas muy acentuadas, o en fin, con los *sforzando* aislados de la orquesta.

Los motivos rítmicos del triángulo, del tambor y del tamborino, pueden ser de formas muy diversas. A veces la percusión se emplea para las figuras rítmicas independientes, que no dobla ningún instrumento de sonido determinado.

\* A menudo, también, se ve confiada a un ritmo que es la simplificación del que dan otros instrumentos.

Desde el punto de vista del colorido, los grupos que se pueden asociar mejor a la percusión son los de los cobres y maderas. El triángulo, el tambor y el tamborino van mejor con las armo-

nías de tesitura elevada; los platillos, bombo y tam-tam, con las armonías de tesitura grave. Los *trémolo* del triángulo y de tamborino, con los trinos de las maderas o de los violines. Los *trémolo* del tambor o de los platillos golpeados con la baqueta del timbal (*colla bachetta*), con los acordes de las trompetas y cornos; *trémolo* del bombo y tam-tam con los acordes de los trombones o de las notas tenidas graves de los violoncelos y contrabajos. Tales son las asociaciones generalmente más convenientes.

No hay que olvidar que con el bombo, los platillos, el tam-tam y un redoblado de tambor, *fortissimo*, se puede tapar cualquier *tutti* orquestal.

\* El lector encontrará en cualquier partitura y en más de uno de los ejemplos de esta obra, momentos en que se emplean los diversos instrumentos de percusión. Indico, más abajo, algunos tipos característicos de *tutti* de la percusión.

#### Ejemplos:

\* *Sheherezada*, pp. 107-119, así como numerosos pasajes del 4º movimiento.

\* *Antar* [40], [43] (ver ej. 73, 29).

\* *Capricho español* [P] (ver ej. 64). Estudiar también las cadencias del 4º movto., acompañadas por diversos instrumentos de percusión.

\* *La gran pascua rusa* [K] (ver ej. 217).

\* *La prometida del zar* [140].

\* *Kitezsh* [196-197]; "La batalla de Kerjénetz".

\* *Pan Voyévoda* [71-72].

## De la economía de los colores orquestales

El oído y el sentimiento estético no pueden soportar igualmente mucho tiempo, sin cansarse, la sonoridad de todos los grupos orquestales ni de todos los instrumentos.

Desde este punto de vista, el grupo más favorecido es el de los arcos; después vienen en este orden: maderas, cobres, timbales, arpas y *pizzicato*; y, por último, la percusión en este orden: triángulo, platillo, bombo, tambor, tamborino y tam-tam. Más lejos se hallan la celesta, los campanelli, el xilofón, que aunque melódicos

tienen timbres especiales en demasía para poder ser soportados si se hacen oír muy frecuentemente. Eso mismo es aplicable al piano y a la castañuelas.

Se puede aun introducir en la orquesta cantidad de instrumentos nacionales no comprendidos en la presente obra, tales como la guitarra, domra, balalaika, cítara, mandolín, tambor oriental, tamborcito, etc., que de tiempo en tiempo algunos compositores emplean para fines etnográfico-estéticos.

El orden de frecuencia, para el empleo de todos esos instrumentos, se halla determinado por el orden dado en la lista más arriba expresada. El silencio más o menos largo de un grupo o de un instrumento dará una frescura y un interés particular a su retorno.

Los trombones, la tuba y las trompetas, cuentan a veces con largos silencios; la percusión se emplea muy raramente y casi nunca toda completa, sino por instrumentos aislados o por grupos de dos o tres. La música en estilo de canciones o danzas nacionales importa, naturalmente, el empleo menos parsimonioso.

El retorno, después de un largo silencio, de un grupo de instrumentos o bien del cuarteto de cornos y del cuarteto de trombones y tuba, debe efectuarse sobre un matiz dinámico francamente acusado, es decir, ya sea *pianissimo* o *fortissimo*; el *piano* y el *forte*, son ya de un efecto menos bueno; el *mezzoforte* y el *mezzopiano*, coloridos intermedios, provocan entradas de poco carácter y sin relieve.

De lo dicho puede establecerse una disposición de aplicación más general: por las mismas causas "no es bueno atribuir los matices dinámicos *mf.* o *mp.* a las primeras o a las últimas notas de un trozo cualquiera".

El cuadro de los ejemplos anotados en esta obra no basta casi para ilustrar, sobre la cuestión de la armonía de los colores orquestales ni la de las reapariciones, donde los silencios prolongados preparan la puesta en relieve. El lector deberá examinar esos casos en las partituras.

## CAPITULO V

### ASOCIACION DE LA VOZ HUMANA Y DE LA ORQUESTA

#### INSTRUMENTOS EN ESCENA

## Acompañamiento de solistas por la orquesta

### Proposiciones generales

El acompañamiento orquestal debe ofrecer bastante transparencia para que el cantante quede en libertad de dar a su canto, sin forzar la voz, los matices dinámicos y la expresión necesarias.

En los momentos que necesite de grandes impulsos líricos y de toda la sonoridad de la voz, (*a piena voce*) el acompañamiento deberá sostener al cantante por los correspondientes impulsos y por los refuerzos de la sonoridad orquestal.

El canto de ópera comprende dos grandes categorías: canto lírico *arioso*, y declamación o recitativo.

El *aria*, amplio, de notas prolongadas, permite dar mucho más sonido que el recitativo en valores breves. El canto adornado, con *fiorituras* no permite, por otra parte, dar mucho volumen al sonido.

Además cuanto más movimiento ofrezca la melodía o más rebuscamiento de detalles hay en el ritmo de cualquiera de sus partes, más habrá que dejar libertad al canto, desde el punto de vista rítmico, y convendrá menos hacer doblar exactamente por la orquesta el dibujo melódico del canto, y no confiar a los instrumentos las figuras donde el ritmo coincide con el del canto. Y el compositor que escribe un acompañamiento deberá preocuparse de todo lo expresado más arriba aún antes de pensar en la elección de los colores orquestales. Un acompañamiento pesado, enredado,

tapa el canto y lo mata; pero, uno muy simple, será falto de interés; muy débil, sostiene mal la voz.

En la ópera de hoy en día no es raro que la orquesta no aporte al canto un acompañamiento, en el verdadero sentido de la palabra. Al contrario, sucede a menudo que en la orquesta se halla concentrada la principal idea musical, completa y, a veces, bastante compleja. Es, entonces, el canto el que acompaña a la orquesta, abdicando su independencia musical para conservar en alguna forma nada más que su independencia literaria. El hilo melódico y armónico del canto, en forma de recitativo o de aria, se subordina por lo tanto a la orquesta y parece superpuesto a la música escrita para la orquesta, como si fuera escrito después.

Evidentemente, no se realizará la escritura orquestal en tales casos sin tener en cuenta las necesarias precauciones: será necesario que la orquesta no impida, por exceso de complejidad o de sonoridad, que se entienda el sonido de la voz y las palabras; sino, el hilo literario, que se halla en el texto, será roto y la expresión o lo pintoresco de la música de la orquesta quedará sin explicación.

Seguramente ciertos momentos exigen una fuerza de sonoridad considerable, sin lo cual el efecto se perderá. La fuerza necesaria podrá ser tal, que aunque el cantante posea una voz fenomenal no podrá sostener la lucha aún cantando a plena voz. En esos casos, y aún oyéndose la voz en cierta medida, la lucha desproporcionada entre el cantante y la orquesta es penosa para el sentimiento estético.

Teniendo eso en vista, el compositor deberá concentrar los grandes desencadenamientos de la orquesta en los intervalos durante los cuales la voz se calla, disponer las frases de la parte vocal y sus pausas de una manera conforme al sentido de las palabras, vigilar que el canto pueda quedar libre y natural. Utilizará para eso los *piano* y *diminuendo* de la orquesta, etc.

Si se encuentra en la orquesta algún *forte* prolongado, este deberá intervenir en un punto donde se pueda colocar una escena mímica.

Toda atenuación artificial de la fuerza sonora, contraria al verdadero sentido de un pasaje y donde el solo objeto sería permitir que se escuche la voz, debe ser evitada porque privaría a la parte orquestal de su brillo y relieve legítimos.

Es indispensable notar que una diferencia muy grande entre la sonoridad fuerte y brillante de pasajes puramente orquestales y

la debilidad de la orquesta en los momentos en que interviene la voz, provocará una comparación mala desde el punto de vista estético. Por eso es que cuando se tiene el recurso de reforzar la orquesta por el empleo de las maderas por 3 ó por 4, y cobres en gran número, es necesario mucha prudencia y arte en la repartición de los colores y de la fuerza orquestal.

En secciones anteriores he dicho repetidamente que la factura orquestal se halla ligada a la factura musical misma. La orquestación de una obra vocal afirma de una manera particularmente decisiva — como resulta de las observaciones expresadas más arriba —, ese lazo.

Resumiendo, yo diría: *Solamente puede estar bien orquestado aquello que esté bien compuesto.*

### Transparencia del acompañamiento. Armonía

El grupo de los arcos constituye el medio armónico más transparente, el que menos obscurece el canto; siguen las maderas, después los cobres en el siguiente orden: cornos, trombones, trompetas.

Los timbres de los *pizzicati* y del arpa, de sonoridad breve, aptos al colorido, ofrecen indudablemente un medio favorable al canto.

De manera general, los sonidos prolongados, más que los breves, pueden obscurecer el canto. Los arcos doblados por las maderas o los cobres, los cobres doblados por las maderas, formarán un medio bastante propio para obscurecer y tapar la voz.

Los *trémoli* de los timbales y de todos los instrumentos de percusión la obscurecen en el más alto grado, como obscurecen la sonoridad de todo grupo orquestal.

Debe evitarse también las duplicaciones entre maderas y entre cobres, como el empleo de 2 clarinetes, 2 oboes ó 2 cornos al unísono para formar una voz armónica: son otros tantos procedimientos que obscurecen el canto.

El empleo frecuente de notas profundas, largamente tenidas en el bajo, por ejemplo la de los contrabajos, es desfavorable al canto: las resonancias vienen a producir los *batimento* con la voz.

La yuxtaposición de los arcos y de los instrumentos de viento, que obscurecen el canto o la declamación, pierden estas propiedades de obscurecer si, mientras uno de los grupos dá la armonía en notas tenidas, el otro se encarga de una figuración: las notas

tenidas estando, por ejemplo, en los clarinetes y fagotes, o en los fagotes y cornos, y la figuración en los violines o violas, o a la inversa, la armonía en las violas y violoncelos *divisi* y la figuración melódica en los clarinetes.

La armonía tenida, en la región de la pequeña actava y hasta la mitad de la 1ª., no oscurece las voces femeninas donde la línea melódica evoluciona fuera de dicha región. Pero no por eso oscurece más las voces masculinas que evolucionan en esa misma región, en razón de que esas voces suenan como a la 8ª. superior, así como pasa con la voz de tenor.

En general las voces femeninas sufren más que las masculinas con el contacto de una armonía de tésitura aproximadamente igual a la suya.

Tomados a parte y empleados de una manera bastante moderada para no sonar demasiado, cada uno de los grupos de la orquesta es favorable a cada una de las voces. Pero la unión de dos o tres grupos no podrá efectuarse a menos que cada uno de ellos tenga un rol independiente y no produzcan simultáneamente un todo completo.

Debe evitarse la armonía uniforme a 4 voces plenas. Si interviene las pausas, si el número de las voces disminuye progresivamente o si algunas tienen notas pedales, si esta armonía es reunida, de pronto dentro de los límites de una 8ª. o de pronto dispersada sobre varias 8as. o duplicadas en el agudo, todo ello producirá la impresión deseable.

El empleo de esos procedimientos permite, en efecto, al compositor acudir en ayuda del canto: en los *pasajes* de la voz, o bien cuando el cantante pasa del canto a la declamación, aligerar o también suprimir una armonía muy pesada en la proporción que debilita la sonoridad de la voz; y, recíprocamente, sostener la voz en los impulsos y en las frases amplias.

Los dibujos figurados y la polifonía del acompañamiento no deben ofrecer muchas complicaciones, que necesitarían el empleo de un gran número de instrumentos. También los dibujos complejos por sí mismo convendrá confiarlos, al menos, en parte, a los *pizzicati* y al arpa, donde la sonoridad oscurece poco a la de la voz.

Indico, a continuación, algunos ejemplos de formas de acompañar el canto *arioso*.

Ejemplos:

La prometida del zar. "Aria agregada de Lykow" (3er. acto).

" " " " [16-19]. "Aria de Griasnei".

Nº 277. *Sniegúrochka* [45].

\* Nº 277. " " [187-188], [212-213] las dos cavatinas de Berendei (ver extractos, ej. 102, 225).

Nº 278. *Sadkó* [143].

" " [204-206]. "Canción del veneciano".

\* *Kitezsh* [39-41], [222-223] (ver ej. 31).

*El gallo de oro* [153-157], [163].

El canto florido (*a fioritura*) que exige una emisión liviana, exige también un acompañamiento más liviano y más simple, sin dibujos rebuscados y sin duplicaciones de timbres.

Ejemplos:

Nº 279. *Sniegúrochka* [42-48]. "Aria de *Sniegúrochka*" (Prólogo), fragmento.

\* *Sadkó* [195-197]. "Canción del hindú" (ver ej. 122).

\* *Noche de Navidad* [45-50]. "Aria de Oxana".

\* *El gallo de oro* [131-136]. "Aria de la *Chémakha*".

Duplicaciones de las voces

La duplicación melódica de la voz por los instrumentos de la orquesta, al unísono o a la 8ª., es frecuente. Pero la duplicación ininterrumpida de un largo periodo vocal debe absolutamente evitarse: una duplicación así no es admisible más que para las frases aisladas.

Las duplicaciones al unísono, más naturales de las voces femeninas son producidas por los violines, violas, clarinetes y oboes; para las voces masculinas, por las violas, violoncelos, fagotes y cornos. La duplicación a la 8ª. se coloca generalmente en el agudo.

Los trombones y trompetas, que tapan la voz, son poco propicios a la duplicación. Las duplicaciones ininterrumpidas o muy frecuentes deben evitarse no solamente porque el procedimiento quita al cantante la libertad de canto y de expresión, sino porque

substituye en la sonoridad, al timbre de la voz humana deseado, por otro timbre; un timbre compuesto.

La duplicación de ciertas frases, en cambio, adorna y sostiene la voz.

Las duplicaciones convienen solo al canto *in tempo*; la ejecución simultánea, al unísono o a la octava, en un *a piacere* es difícil y de mal efecto.

*Ejemplos:*

*Sniegúrochka* [50-52]. "Arieta de *Sniegúrochka*" (ver. ej. 41).  
*Sadkó* [309-311]. "Berceuse de *Volkhova*" (ver. ej. 81).

Aparte de que las duplicaciones tienen por objeto dar colorido a la melodía vocal, hay casos donde la voz no dá más que fragmentariamente una línea dada en sonido entero por uno de los instrumentos de la orquesta. En estos casos es más justo decir que es la voz la que duplica al instrumento y no viceversa.

*Ejemplo:*

*La boyarina Vera Shéloga* [30]. [36] (ver N° 49).

Un gran impulso lírico del canto a *piena voce* o una elevación dramática de la voz sobre las notas situadas fuera de la tesitura normal de la voz, deben ser sostenidos melódica y armónicamente por la orquesta en la misma región donde se encuentre entonces la voz, como también en otras octavas. A menudo un caso así culminante de la línea melódica se encuentra acompañado por la entrada o por un ataque súbito de los trombones o de otros cobres, y, por un gran impulso de los arcos.

El refuerzo de la sonoridad del acompañamiento, coincidiendo con el refuerzo de la sonoridad vocal, endulza a esta última.

*Ejemplos:*

N° 280. *La prometida del zar* [206].

*Servilia* [126-127].

" [232].

N° 281. *Sadkó* [314].

*La boyarina Vera Shéloga* [41].

Si los puntos culminantes de la melodía ofrecen dulzura en los contornos y el color, es mejor no sostenerlos con la orquesta.

Pero a veces los instrumentos de viento más dulces, viniendo a sostener esos pasajes en melodías o armonías livianas y transparentes, producen un efecto encantador.

*Ejemplos:*

*Sniegúrochka* [188].

" [318] (ver ej. 119).

N° 282. *La prometida del zar* [214].

El sostén, por la armonía, y la duplicación melódica de las voces en los conjuntos: dúos, tríos, etc., se practican corrientemente; esos procedimientos aportan al canto, en los conjuntos, mucha precisión y esplendor.

*Ejemplos:*

*Sniegúrochka* [292-293]. Dúo (ver ej. 118).

*Sadkó* [99-101]. Dúo (ver ej. 289 y 290).

N° 283. *La prometida del zar* [169], sexteto.

" " " " [117], cuarteto.

*Kitezh* [341], cuarteto y sexteto (ver ej. 305).

No se puede negar la belleza que produce el hacer acompañar el canto *arioso* por un instrumento solo. Los instrumentos *solí* que se emplean en esos casos, son: el violín, viola, violoncelo, flauta, oboe o corno inglés, clarinete, clarinete bajo, fagot, corno y arpa. El acompañamiento entonces, es a menudo contrapuntístico o en dibujos de figuración polifónica. El instrumento solo toca ya sea solo o a título de voz principal dirigiendo melódicamente el conjunto de las partes acompañantes.

Asociado de esta manera al canto de uno de los personajes o a algún juego de escena, un instrumento solo puede resultar en manos del compositor un gran recurso para la característica musical. Los ejemplos de este género de acompañamiento son numerosos.

*Ejemplos:*

*Sniegúrochka* [50] Sopr. y Ob. (ver ej. 41).

" [97] Contral. y Cor. ingl.

" [243], [246] Bar. y Cl. bajo (ver ej. 47-48).

N° 284. *La prometida del zar* [108] Sopr., Vcelo. y Ob.

\* *El gallo de oro* [183] Sopr. y Vla. (ver ej. 226).



Es raro que la percusión participe del acompañamiento del canto. El triángulo es empleado bastante a menudo; los platillos, más raramente. Hay casos de acompañamiento por una figura o un trémolo de timbales.

*Ejemplos:*

*Sniegúrochka* [97], [224], [247], (primera y tercera canción de Lell).

\* *El zar Saltán*, antes de [5].

\* N° 285. *El gallo de oro* [135], ver también [161], [197].

Los ejemplos siguientes ofrecen momentos de gran impulso de expresión y fuerza; se colocan entre los silencios del canto, que he mencionado:

N° 286. *La prometida del zar* [81].

\* *Kitezsh* [282], [298].

\* *Servilia* [130].

### Recitado y declamación

El acompañamiento de las escenas de recitativos y de las frases de declamación melódica debe ser transparente, de manera que la declamación pueda efectuarse sin que sea forzada la voz, discerniéndose claramente el texto. Los acordes tenidos de los arcos o de las maderas, así como *el trémolo*, constituyen los procedimientos más cómodos dejando al recitativo en libertad de producirse cómodamente desde el punto de vista rítmico (*a piacere*). Los acordes breves de los arcos, a veces combinados de distintas maneras con los instrumentos de viento, forman también un procedimiento excelente.

Los acordes breves y los cambios de posición u otros en los acordes largos, deberán intervenir, preferentemente, en el curso de los trozos vocales, en los momentos de pausa para la voz; porque en los recitativos *a piacere* eso permitirá al director de orquesta vigilar al cantante cuando se aparte del ritmo.

Si el acompañamiento es más complejo, melódico, polifónico o figurado, será necesario que el cantante mantenga el recitativo *in tempo*. Toda frase que, por el sentido del texto, sobresale, toma en el recitativo una forma más cantante y debe ser sostenida más vigorosamente por la orquesta.

Las formas actuales de la ópera, que en materia de texto se muestran más exigentes que en el pasado, comportan más a menudo la alternancia continua de la declamación y del canto o la fusión de las dos, ofreciendo la trama orquestal mucha diversidad y una marcha efectiva en correlación con el contenido del texto y la marcha de la acción escénica.

Los procedimientos de escritura orquestal, la orquestación de escenas de este orden no pueden ser apreciados más que por el examen de ejemplos de cierta extensión, imposibles de reproducir en esta obra. Por ello, remito al lector a las partituras de orquesta, limitándome a mencionar aquí algunos ejemplos breves:

*Ejemplos:*

N° 287. *Sniegúrochka* [16].

N° 288. *La prometida del zar* [124-125].

Los ejemplos que siguen ofrecen momentos iguales desde el punto de vista musical; mostrarán netamente la diferencia entre el tratamiento de la orquesta sola y el de la orquesta acompañando al canto.

*Ejemplos:*

N° 289-291. *Sadkó* [99-101] y [305-307]. (Comparar también ej. 75).

*La Boyárina Vera Shelóga* [3-7] y [28].

Es necesario, sobre todo, vigilar la transparencia del acompañamiento del canto en bastidores.

*Ejemplos:*

\* N° 292. *Sadkó* [316], [318], [320].

\* *La leyenda de Kitezsh* [286-289], [304-305].

### Acompañamiento orquestal de los coros

El coro, de una unidad sonora infinitamente más pujante que la voz de los solistas, no exige tanto cuidado en cuanto al acompañamiento. Al contrario, una gran finura, una dulzura muy grande en la orquesta podría sufrir algo por la sonoridad del coro. En

general, la orquestación de las páginas corales se relaciona con las páginas puramente instrumentales. Es evidente que deberá seguir los matices dinámicos indicados para el coro y corresponderles.

La duplicación de un grupo orquestal por otro, los unisonos entre instrumentos iguales, como 2 oboes, 2 clarinetes, 4 cornos, 3 trombones, etc., son posibles según las exigencias artísticas del contenido musical. Las duplicaciones de las partes corales por los instrumentos son, a menudo, buenas. En los momentos cantantes, esas duplicaciones podrán ser melódicas; y, los dibujos melódicos de los instrumentos serán, a menudo, más ricos y más floridos que los de las voces del coro.

\* Ejemplos:

- La pskovitiana*, 2º acto [3-6] ; 3er. acto [66-69] .
- Noche de Mayo*, 1er. acto [X-Y] ; 3er. acto [L-Ee] , [Ddd-Fff] .
- Sniegúrochka* [61-73] , [147-153] , [323-328] .
- Mlada*, 2º acto [22-31] , [45-63] ; 4º acto [31-36] .
- Noche de Navidad* [59-61] , [115-123] .
- Sadkó* [37-39] , [50-53] , [79-86] , [173] , [177] , [187] , [189] , [218-221] , [233] , [270-273] .
- La prometida del zar* [29-30] , [40-42] , [50-59] , [141] .
- El zar Saltán* [67-71] , [91-93] , [133-145] , [207-208] .
- Kitezih* [167] , [177-178] .
- El gallo de oro* [237-238] , [262-264] .

\* El lector encontrará también momentos de acompañamientos de coros en muchos de los ejemplos correspondientes a las otras secciones de este libro.

Cuando se trata de exclamaciones aisladas o de frases en recitativo-melódico, las duplicaciones melódicas no son siempre oportunas. Es mejor recurrir a la duplicación armónica formando simplemente apoyo instrumental para el canto.

Las repeticiones de notas necesitadas por la declamación y que no son parte intrínseca ni de la estructura rítmica de la frase ni de la figuración rítmica de un acorde, no se aplican en la orquesta: solo la base melódica armónica será duplicada. A veces, la construcción rítmica de una frase coral se simplifica respecto de su duplicación orquestal:

Ejemplos:

- Nº 293 *La prometida del Zar* [96] .
- Nº 294. *La pskovitiana*, 1er. acto, antes de [75] .

Los periodos corales donde el contenido musical es completo en sí mismo, que forman como un coro a capella, quedan a menudo sin duplicación orquestal, acompañados nada más que por las notas tenidas de los instrumentos o bien por un dibujo de polifonía orquestal independiente:

Ejemplos:

- Nº 295. *Sadkó* [219] .
- \* *El Zar Saltán* [207] .
- \* *Kitezih* [167] (v. ej. 116).
- \* *El gallo de oro* [236] .

Un coro mixto general, que lo lleva por el número de las voces femeninas y masculinas, recibe una orquestación más fuerte. La orquestación de los coros de hombres solos, y con más razón los de mujeres, deberá ofrecer un poco más de transparencia.

En general, el compositor no debe perder de vista el efectivo del coro que utiliza para el pasaje que va a orquestar, porque las condiciones escénicas pueden exigir un coro reducido. El efectivo aproximado del coro será entonces indicado por el compositor en la partitura, y sobre esa base se guiará para orquestar.

Ejemplos:

- Nº 296. *La pskovitiana*, 2º acto [37] .
- \* *Sadkó* [17] , [20] .
- \* *Kitezih* [61] (ver ej. 198).

Nota. Hay que tener en cuenta que el fortissimo de una orquesta reforzada, comportando las maderas por 4 y numerosos cobres (a veces también hasta los instrumentos por 3) es capaz de tapar a un gran coro mixto.

La orquestación del acompañamiento de un coro entre bastidores deberá ofrecer una transparencia igual a la del acompañamiento del canto solo en escena:

Ejemplos:

- \* *La pskovitiana*, 1er. acto [25-26] , [90] ; 3er. acto [13-14]
- \* *Noche de Mayo*, 1er. acto, antes de [X] ; 3er. acto [Bbb-Ccc]
- \* N° 297. *Sadkó* [102]
- \* *Kitezsh* [54-56] (ver ej. 196-197).

Solo con coro

Cuando el canto melódico o el recitativo declamado de los solistas se produce al mismo tiempo que el coro, debe tenerse mucha prudencia en la escritura coral.

Sobre el fondo que constituye un coro de hombres, las voces femeninas *solas* se desenvuelven con toda libertad; lo mismo que las voces de hombres *solas* sobre un coro de mujeres; por que en esos dos casos la tesitura de las voces solistas no coinciden con la del coro.

Pero el canto o la declamación de los solistas, agregándose a un coro de voces del mismo género o a un coro mixto, ocasiona dificultades. En esos casos es necesario escribir el coro en tesitura grave y la voz solista en tesitura aguda. El coro cantará *piano*, el solista a *piena voce*.

Hay siempre una sensible ventaja cuanto más cerca de la boca de escena se coloque el solista y más al fondo del escenario el coro. La orquestación deberá corresponder no a la que conviene al coro sino al solista:

Ejemplos:

- N° 298. *Sniegúrochka* [143]
- La pskovitiana*, 2° acto [37] (ver ej. 296).

Cuando el coro canta entre bastidores, el canto o la declamación de los solistas se escucha siempre bien:

Ejemplos:

- La pskovitiana*, 1er. acto [25-26]
- \* *Noche de mayo*, 3er. acto [Ccc]
- \* *Sadkó* [102] , [111]

## Intrumentos en escena y entre bastidores

El empleo de los instrumentos en escena o entre bastidores se remonta a tiempos lejanos (Mozart: *Don Juan*, orquesta de cuerdas al final del 1er. acto). Es a mediados del siglo pasado que aparecen en escena las orquestas de cobres y de cobres y maderas mezcladas (Glinka, Meyerbeer, Gounod, etc.). Los compositores más modernos han abandonado ese medio grosero, que da un espectáculo singular, estallando sobre el aparato de edad media o legendario de la *mise en scène* de la mayor parte de las óperas. Como instrumentos en escena no se emplea más que los que conviene a las condiciones del medio donde se desarrolla la acción.

Para los instrumentos entre bastidores, invisibles al espectador, la cuestión es más simple. Por lo tanto, la manera como lo elige el músico de hoy se halla condicionada por las exigencias estéticas superiores a las que implica el empleo de la orquesta militar de instrumentos de viento. La parte de los instrumentos en escena se ejecuta entre bastidores: los instrumentos que se ven están sólo para vista.

A veces los instrumentos destinados a aparecer en escena son reconstituciones exactas de los de la época en que se desarrolla la acción (por ejemplo, los cornos sagrados en *Mlada*). Según el carácter propio del instrumento que toca entre bastidores, el acompañamiento orquestal ofrecerá mayor o menor fuerza y transparencia.

No considero posible incluir en este libro ejemplos del empleo de cada uno de los instrumentos descriptos más arriba y de los acompañamientos correspondientes. Por eso, he de contentarme con indicar los pasajes que conviene consultar en las partituras:

a) TROMPETAS:

*Servilia* [12] , [25]

*Kitezsh* [53] , [55] , [60]

\* *El zar Saltán* [139] y más adelante.

b) CORNOS, bajo el aspecto de cornos de caza:

*Pan Voyevoda* [38-39]

c) TROMBONES, sacándolos de la orquesta para ponerlos entre bastidores:

*Pan Voyevoda* [191]

d) CORNETAS A PISTONES:

*La pskovitiana*, 3er. acto [3] , [7] .

e) CORNOS SAGRADOS (instrumentos de cobre naturales en diversos tonos).

*Mlada*, 2º acto, pp. 179 y sig.

f) PEQUEÑOS CLARINETES Y FLAUTINES:

Nos. 299-300. *Mlada*, 3er. acto [37] , [39] .

g) CARAMILLOS O FLAUTAS DE PAN: instrumentos especialmente fabricados para la ocasión, provistos de numerosos agujeros que se hacen pasar delante de los labios. En este caso se obtiene de ellos una escala enarmónica particular (si bemol, do, re bemol, mi bemol, mi, fa sostenido, sol, la) sonando como un *glissando*:

*Mlada*, 3er. acto [39] , [43] (ver ej. 300).

h) ARPA, sirve para reproducir el efecto de un arpa eólica (gussli):

*Kaschey el inmortal* [32] y más adelante (ver ejs. 268, 269).

i) LIRAS: Instrumentos fabricados especialmente, afinados para dar la 7ª disminuída *glissando*:

*Mlada*, 3er. acto [39] , [43] (ver ej. 300).

k) PIANO derecho o de cola:

*Mozart y Salieri* [22-23] .

l) TAM TAM, para imitar una campana de iglesia:

*La pskovitiana*, 1er. acto [57] y más adelante.

m) BOMBO (sin los platillos) para imitar el ruido del cañón:

*Zar Saltán* [139] y más adelante.

n) PEQUEÑO TIMBAL, aquí en re bemol (1ª octava):

*Mlada*, 3er. acto [41] y más adelante (ver ej. 60).

o) CAMPANAS en diversos tonos:

*Sadkó* [128] y [139] .

Nº 301. *Kitezsh* [181] y más adelante. Ver también [241] , [323] y más adelante.

*Zar Saltán* [139] y más adelante.

p) ORGANO:

Nº 302. *Sadkó* [299-300] .

Las maderas y los arcos se emplean relativamente poco en escena o en bastidores. En la ópera rusa, los arcos se encuentran empleados por Rubinstein (*Goriusha*) y, —de una manera excelente y característica—, por Sérov (*La fuerza enemiga*); se encontrará en esta misma partitura de Sérov el clarinete piccolo en mi bemol, imitando el caramillo o pífano empleados en las fiestas de carnaval (1).

(1) No se puede dejar de mencionar el feliz empleo de una pequeña orquesta entre bastidores (2 Fltin., 2 Cl., 2 Cor., 1 Tromb., Tamborino, 4 Viol., 2 Vlas, Contrab.) que se encuentra en *Noche de Mayo* (2º acto, 1er. cuadro [M-P] ).

Nota del Red.)

## CAPITULO VI

(COMPLEMENTARIO)

### LAS VOCES

## Términos técnicos

De todos los términos técnicos confusos y embrollados que se emplean en la práctica del canto para indicar la extensión, tesitura y carácter de las voces humanas, cuatro corresponden a los tipos fundamentales: soprano, contralto, tenor y bajo. Esta división es recibida por todos en materia de *composición de los coros* con subdivisiones en *primeros* y *segundos* para determinar como se reparten las voces allá donde las partes se dividen (Sopr. I, Sopr. II, etc.). En tanto que la extensión de un instrumento se halla determinada exactamente por su factura usual, la extensión de las voces depende de las particularidades individuales de los cantantes. Es por lo tanto imposible fijar los límites a cada una de las voces-tipos. Cuando se trata de repartir los coristas en primeros y segundos, deberá guiarse de acuerdo a las cualidades de cada uno: las voces de un tipo que ofrecen una tesitura más elevada irán al grupo de las primeras voces y recíprocamente.

Para designar las voces de los solistas se emplean, además de los términos principales, los siguientes términos atribuidos a las tesituras intermedias: *mezzosoprano* (se sitúa entre soprano y contralto), y *barítono* (entre tenor y bajo).

*Nota.* Las voces intermedias se emplean en los coros: la *mezzosoprano*, como segundas sopranos o primeras contraltos; el barítono como segundo tenor o primer bajo, según las cualidades de los cantantes y el timbre de su voz, que por el carácter puede aproximarse más o menos a uno u otro tipo.

Además de esos seis términos con que se designan las voces de los solistas, hay muchos otros caracterizando en parte la extensión y en parte el grado de agilidad. Tales son: *soprano leggiero*, *soprano giusto*, *soprano lírico*, *soprano dramático*, *tenor ligero*, *tenorino-altino*, *barítono-martín*, *tenor lírico*, *tenor dramático*, *bajo cantante*, *bajo profundo*, etc.

A esta larga lista debe agregarse la designación *mezzo caratte-*

*re*, (*medio carácter*) es decir, intermedio (por ejemplo, se coloca entre soprano lírico y soprano dramático, etc.).

Si se busca penetrar en el sentido de estos términos, se verá que los mismos se relacionan con consideraciones del más diverso orden: por ejemplo: *soprano ligero* por la agilidad de la voz; *tenor dramático* por el carácter de una voz propia para traducir fuertemente los movimientos dramáticos del alma; *bajo profundo*, simplemente por la aptitud de dar una gran sonoridad en el grave.

El examen detallado de los procedimientos de ataque y emisión del sonido, que no haría más que confundir al compositor, es del resorte exclusivo del profesor de canto. Los límites, la posición exactamente determinada de los registros vocales (para las voces de mujer: *de pecho*, *medio* y *de cabeza*; para las voces de hombre: *de pecho*, *mixta* y *falsete*) conciernen también al profesor, cuyo trabajo consiste en igualar la voz en toda su extensión, de manera que el paso de un registro a otro casi no se haga sentir.

El profesor de canto deberá también aplicarse a igualar la emisión sobre cada una de las vocales *a-e-i-o-u*. Hay, de naturaleza, voces iguales, dóciles y ágiles. El profesor debe hacer desaparecer los defectos naturales de respiración, determinar bien la tesitura de la voz, *impostar* la voz igualando la sonoridad, enseñar a pronunciar las vocales, dar a la voz la docilidad y aptitud para el colorido, etc.

El compositor debe poder contar con voces dóciles e iguales, sin tener que preocuparse de las cualidades o defectos individuales de los cantantes. De un lado, es raro que una parte vocal sea escrita especialmente para determinado intérprete; de otro, compositores y libretistas encuentran cada vez menos la necesidad de limitar tales roles al canto en *fiorituras*, algún otro a los efectos de fuerza y de dramatismo, excluyendo todo pasaje más lírico y más liviano. Las condiciones poéticas y artísticas de hoy quieren más diversidad en los medios empleados en la concepción de un rol de ópera o más generalmente, de la música vocal.

## Solistas

### Extensión y tesitura

Recomiendo al compositor que se base en la extensión aproximada, dada por cada una de las seis voces de solistas en el cuadro F, que viene a continuación:

## Cuadro F. Voces

### Coro:

Musical notation for the Coro section, showing four staves for Soprano, Contralto, Tenor, and Bajo. Each staff has a melodic line with brackets indicating 'Excepcional' (above and below the normal range) and 'Normal' (the central range) registers.

### Solistas:

Musical notation for the Solistas section, showing six staves for Soprano, Mezzosoprano, Contralto, Tenor, Barítono, and Bajo. Each staff has a melodic line with brackets indicating 'Excepcional' and 'Normal' registers.

En cada una de ellas una línea indica la octava que llamaré normal, o sea el registro normal de esa voz. Dentro de esos límites el compositor puede utilizar libremente la voz, sin que ninguna tensión fatigue al oído y sin cansar al cantante. El empleo de esa octava normal se recomienda también para el canto declamado en los recitativos.

Las notas más arriba del registro normal constituyen el registro excepcional o de reserva, que el compositor empleará para los puntos culminantes de la melodía; las que están por debajo constituyen también un registro excepcional inferior, que servirá para las caídas o depresiones de la melodía.

Manteniendo mucho tiempo una voz en los registros excepcionales, se fatiga al cantante y al auditorio; pero es bueno emplear esos registros para momentos cortos y para pasajes que exceden de la 8a., normal de las voces; porque sinó, la melodía vocal quedaría encerrada en los estrechos límites de una sola octava. Para mayor claridad traigo a colación los siguientes ejemplos de melodías cantadas por diferentes voces.

### Ejemplos:

- \* *La prometida del zar* [102-109] . (Para los trozos, ver ej. 256, 280, 284). "Aria de Marfa". (Soprano).
- \* *La prometida del zar* [16-18] "Aria de Griaznoi" (Barítono).
- \* *Sniegúrochka* "Las 3 canciones de Liel" (Contralto).
- Sadkó* [46-49] "Aria de Sadkó" (tenor).
- „ [129-131] "Aria de Liubava" (Mezzosoprano).
- „ [191-193] (ver trozo, ej. 131), "Canción del Variegue" (bajo).

### Vocalización

Una buena melodía vocal debe comportar notas de valores diferentes (y al menos, tres valores diferentes: por ejemplo, blancas, negras, y corcheas; o negras, corcheas y semicorcheas).

La monotonía de la estructura rítmica conviene poco a las melodías cantantes y no se admite más que para las melodías instrumentales, en ciertos casos particulares.

La melodía cantante, en el sentido exacto de la palabra, debe contener, por relación al movimiento, un número suficiente de notas largas; es preferible hacer coincidir con un cambio de sílaba

en el texto, el momento en que la voz deja una nota largamente tenida.

Las notas breves solas, que cambian con las sílabas del texto, y las notas repetidas en la declamación, no son de un efecto muy cantante y parecen ejecutadas como de manera brusca, irregular.

La unión de dos o tres notas atribuidas a una misma sílaba llega a producir un efecto armonioso.

Para los dibujos melódicos *legato* de más extensión sobre una sola sílaba, el compositor debe proceder con prudencia, teniendo en cuenta las exigencias de la declamación del texto y el cantante debe tener una técnica y una docilidad en la voz muy grandes (canto florido).

La posibilidad de respirar en buen sitio es condición indispensable de toda melodía.

No se puede respirar en el curso de una palabra; ni, a veces —de acuerdo al sentido—, en el transcurso de una frase del texto. También es necesario que la melodía vocal contenga silencios.

*Nota.* Hay que recordar que no todas las palabras admiten que la voz se detenga ni que se canten varias notas sobre ellas; tal son, por ejemplo, muchos sustantivos, pronombres, preposiciones, conjunciones y otras partes de la oración. Por ejemplo, es imposible y ridículo hacer sostener a la voz un sonido sobre la palabra "que", "el", etc.

Las palabras en las cuales la voz debe detenerse son las que, por así decir, ofrecen algún color lírico.

*Ejemplos:*

- Nº 303. *Sadkó* [236] "Aria de Sadkó" (tenor).
- .. [309-311] (Ver trozo, ej. 81) "Barceuse de Volkho-  
va" (soprano).
- Sniegúrochka* [9] "Aria del hada Primavera" (mezzo sopr.).
- .. [187-188] , [212-213] (Ver trozo, ej. 102 y 225).
- Las dos cavatinas de "Berendei" (tenor).
- .. [247] "Arioso de Misghir" (barítono).

**Vocales**

Para los dibujos melódicos vocalizados sobre una sílaba, y también para las notas agudas o largamente tenidas, la elección de la vocal no debe ser cosa indiferente. Las diferencias de posición de los labios y de la boca para la emisión de la vocal abierta a y de la vocal cerrada u respectivamente, es sensible a todos.

Si formamos una serie progresiva de vocales comenzando por la más abierta obtenemos el siguiente orden: a, o, e, i, u.

Para las voces femeninas, la vocal más favorable a la emisión de las notas altas es la a; para las voces de hombre, será la o y la e. Las vocales i y u suavizan el carácter incisivo de las notas agudas del bajo, y la vocal a confiere comodidad para tomar las notas graves.

Las fiorituras melódicas largas se escriben a menudo sobre la letra a, o la interjección *jahl*.

Es evidente que el compositor, en vista de las exigencias literarias o escénicas que deberá tener en cuenta, no podrá adaptarse sino en cierta medida a los principios más arriba enunciados.

*Ejemplos:*

- Sniegúrochka* [293] , [318-319] (ver ej. 119).
- Nº 304. *Sadkó* [83] .

**Flexibilidad y agilidad**

Cada una de las voces muestra su mayor flexibilidad y agilidad en su octava normal. Las voces de las mujeres son más ágiles que las de los hombres. Pero, para cada género, las voces agudas son más ágiles que las graves. Así, la soprano y el tenor serán las más flexibles de las voces femeninas y masculinas, respectivamente.

Aunque se presta a la ejecución de los dibujos floridos bastante ricos en detalle, a la variedad del fraseo y a la alternancia rápida del *legato* y del *staccato*, la voz humana es infinitamente menos ágil que los instrumentos musicales.

En un movimiento, así sea poco rápido, aborda más fácilmente las series de grados diatónicos vecinos y las terceras (arpegiadas).

Los intervalos más grandes que la 4a. en sucesión rápida ofrecen mucha dificultad, lo mismo que el cromatismo.

Los saltos de 8a., y arriba del punto de partida constituido por una nota breve, deben evitarse.

Conviene preparar toda nota sobreaaguda, llevándola sea por una aproximación gradual o por un salto resuelto de 4a., 5a., 8a., etc. Hay, sin embargo, casos donde se emplea sin preparación:

Ejemplos:

- Sniegúrochka* [46-48] (trozo, ver ej. 279). "Aria de Sniegurochka" (soprano).  
 .. [96-97] "Primera canción de Liel" (contralto).  
*Sadjó* [196-198] (trozo, ver ej. 122). "Canto hindú" (tenor).  
 .. [203-206] "Canción del Veneciano" (baritono).  
*Pan Voyévada* [20-26] "Berceuse de Maria" (soprano).

### Colorido y carácter de la voz

El colorido del timbre de la voz, brillante o apagado, sonoro o sordo depende de los individuos, y el compositor no debe tenerlo en cuenta al escribir: la cuestión es del resorte de la ejecución y se resuelve por una elección apropiada de los intérpretes

En cuanto al carácter de las voces desde el punto de vista de su flexibilidad y de sus cualidades de expresión, hay que distinguir sin duda dos tipos fundamentales: *lírico* y *dramático*.

El *dramático* es más pujante, de extensión más rica; *el lírico* es más suave, más flexible, más ágil y más apto para el colorido y el matiz dinámico.

Ciertamente, la rara coexistencia de los dos órdenes de cualidades es lo que el compositor debe desear más; a pesar de eso, al componer deberá atenerse más o menos a lo que exige en absoluto el fin artístico o poético que él se ha fijado.

En las composiciones vocales importantes y complejas, hará bien en atenerse, en cada una de las voces que emplea, a las propiedades de uno de los tipos o a las del otro; es decir, si emplea en su obra 2 sopranos o 2 tenores, tendrá en cuenta las diferencias de sus caracteres especificados más arriba y atribuirá alguna diferencia de extensión y de tesitura a sus respectivas partes, escribiendo una un poco más alta que la otra.

No es raro encontrar dos voces pertenecientes a un tipo mixto o intermedio, llamado *medio-carácter*, que reúna las cualidades, ligeramente atenuadas, de uno y otro tipo. Las voces de este orden rendirán siempre un servicio al compositor, dado el carácter especial de ciertos roles, sobre todo los pequeños.

Hoy día, volviendo las partes a uno de los tipos dramáticos o lírico, el uso se ha propagado en el sentido de poner en primer plano las partes que necesitan absolutamente tales o cuales cuali-

dades particulares: un timbre más o menos dulce o pujante, una tesitura más o menos elevada o grave, más o menos ágil; cualidades determinadas por el fin estético que se persigue. Para las partes de segundo y tercer plano, el compositor hará bien en mantenerse en una extensión moderada y en las exigencias técnicas igualmente moderadas.

*Nota.* Después de Meyerbeer, que hizo aparecer en sus obras grandes voces de mezzosoprano y baritono anteriormente ignoradas, Ricardo Wagner, por sus exigencias, ha creado un tipo más extenso y pujante de soprano dramático, uniendo las escalas y cualidades del soprano a las del mezzoprano; y, también, un tipo similar de tenor poseyendo las escalas y cualidades reunidas del tenor y baritono.

Exigiendo de esas voces que aborden vigorosa y culminantes sus sonoridades agudas y brillantes y profundidades bien sonoras; que se hallen servidas por una respiración pujante y una extraordinaria resistencia a la fatiga (*Sigfrido*, *Parsifal*, *Tristán*; *Brunhilda*, *Kundry*, *Isolda*) cuenta para ello con las voces fenomenales.

Existen, en efecto, esas voces; pero muchos artistas dotados de medios vocales excelentes aunque no fenomenales se esfuerzan, por la práctica del repertorio wagneriano, en acrecentar la extensión y la pujanza de su voz, para no llegar a perjudicarlas, privándola de toda justeza de entonación, de toda cualidad armoniosa, de toda aptitud de colorido.

Creo que el empleo hábil y juicioso del agudo y del grave de las voces, del *cantabile*, con una sonoridad orquestal concebida de manera que no deje cubrir las partes vocales, servirán mejor al compositor, no solo desde el punto de vista práctico sino también del estético, que los procedimientos decorativos de Wagner.

### Asociación de las voces

Hacer marchar las voces de los solistas armónico-contrapuntísticamente es el mejor medio de conservar el carácter melódico e individual en los conjuntos.

Una disposición puramente armónica o puramente polifónica no se encuentra sino muy raramente. La primera, muy usada para los coros, simplifica mucho la conducción respectiva de las voces y borra el carácter melódico propio; la segunda, enturbia y fatiga un poco al oído.

En general, se disponen las voces según el orden normal de las tesituras. El cruzamiento es bastante raro y debe tener por objeto destacar la melodía de la voz que sube por encima de la voz que está más próxima por la tesitura; por ejemplo, el tenor yendo a cantar por encima de la contralto, o la mezzosoprano por sobre la soprano, etc.



## Voces por dos

Las combinaciones más favorables para la conducción de las partes, son las de dos voces en relación de 8ª:

8	Soprano Tenor	Mez. sopr. Barítono	Contralto Bajo.
---	------------------	------------------------	--------------------

La conducción de las voces en 10ª o en 6as., a veces en 3as. o en 8as. (ésta última muy rara) dan siempre conjuntos que suenan bastante bien; y si las partes marchan polifónicamente, no será necesario que se produzcan a menudo entre ellas ni una separación de más de una 10a. ni cruzamientos nada deseables, si no media una causa justificada.

### Ejemplos:

*Sadkó* [99-100] Sopr. y ten. (ver. ejs. 289, 290).

*Servilia* [143] Sopr. y ten.

*La pskovitiana*, 1er. acto [48-50] Sopr. y ten.

*Kaschey* [62-64] Mezzosopr. y barít.

Las voces que se hallan en relación de 5a. o 4a, como por ejemplo:

5	Soprano Contral.	4	Contral. Tenor	5	Tenor Bajo.
---	---------------------	---	-------------------	---	----------------

deberán marchar un poco más cerca una de la otra; la marcha a la 10a. es rara; a la 6a. y a la 3a., es frecuente; puede emplearse al unísono.

La separación de las voces raramente debe pasar de la 8a., y ciertos casos necesitarán de los cruzamientos, que deberán ser de poca duración.

### Ejemplos:

*Sniegúrochka* [263-264] Sopr. y contral.

\* *Noche de Navidad* [78-80] Contral. y ten.

\* *Kitezsh* [338] Ten. y bajo.

Las voces que se hallan en relación de 3a.:

3	Sopr. Mezzosop.	Mezzosop. Contral.	Ten. Barit.	Bajo.
---	--------------------	-----------------------	----------------	-------

deberán marchar al unísono, en 3as. o 6as. y permiten el cruzamiento en una medida bastante grande. Por el contrario, la separación de las voces pasando la 8a. sólo se permitirá para momentos cortos, debiendo, en general, evitarse:

### Ejemplos:

\* *La prometida del zar* [174] Sopr. y mezzosop.

\* *El zar Saltán* [5-8] Sopr. y mezzosop.

Cuando se hacen marchar juntas las voces en relación de 12a.: Sopr. , los intervalos próximos entre ellos no son nada deseables, porque la voz grave estará cantando en su registro agudo y la voz superior en su registro grave. La posibilidad del unísono desaparece; las 3as. deben evitarse; se empleará, sobre todo, las 6as., 10as. y 13as. La separación de las partes pasará a menudo la 12a.; el cruzamiento no existe:

### Ejemplo:

\* *El zar Saltán* [254-255] .

Las relaciones de 10a. 10 

Sopr. Barit.	o	Mezzosopr. Bajo
-----------------	---	--------------------

 son bastante frecuentes.

Pienso que las explicaciones dadas más arriba son aplicables a este caso:

### Ejemplo:

*Sniegúrochka* [291-300] (trozo, ver ej. 118) Sopr. y barit.

El empleo por pares de voces iguales: 

Sopr.	Ten.
Sopr.	Ten.

 y etc., necesita de las 3as. y de los unísonos, pocas separaciones pasando la 6a., e inevitablemente necesita de los cruzamientos sin los cuales la marcha de las voces no ofrecería ninguna amplitud.

Nota: Otras combinaciones posibles:

Contral.	Mezzosopr.
Barit.	Ten.

No necesitan comentarios especiales.

### Ejemplos:

\* *Noche de Mayo*, 1er. acto, pág. 59, 60; Mezzosopr. y Ten.

\* *Sadkó* [322-324] Mezzosopr. y Ten.

Generalmente, un dúo no será bello más que cuando la conducción de las voces sea clara y las disonancias se encuentren preparadas por una nota común, o resulten de un salto cómodo para resolverse correctamente.

Se evitarán los intervalos abiertos de 4a. y 5a. justa, de 11a. y 12a. sobre los tiempos fuertes, sobre todo cuando esos intervalos comportan valores aún poco largos.

Si una de las voces tiene una forma melódica mientras la otra acompaña en declamación sobre las notas de la armonía, no es indispensable entonces evitar los intervalos mencionados.

*Nota* El presente trabajo no comprende consideraciones más extensas sobre la conducción de las partes vocales ya que ello corresponde al profesor de contrapunto libre.

Importa señalar que las voces humanas acompañadas por la orquesta se oyen siempre aparte como algo completo que no depende del acompañamiento musical. Es por eso que no se debe calcular sobre la orquesta para llenar un vacío o mejorar una imperfección cualquiera en la conducción de las voces.

Hay que aplicar absolutamente todas las reglas de armonía y contrapunto, hasta en sus detalles, a la escritura de las voces, las que no deben depender jamás del acompañamiento orquestal.

## Unión de tres, cuatro y más voces

Todo lo que acaba de decirse de las relaciones recíprocas de las voces por dos, se aplica también a las combinaciones de tres, cuatro, cinco y más voces.

Un conjunto de numerosas voces rara vez será puramente polifónico; habitualmente, a pesar de que ciertas voces marchan polifónicamente, la conducción en 3ª., 6ª., 10ª. ó 13ª., es empleada para las otras voces; puede también haber en ciertas voces declamación sobre las notas de la armonía.

Esta variedad en los procedimientos de conducción simultánea de las voces facilita al oído la percepción del conjunto y permite atribuir a alguna de las voces el dibujo o el color característico que conviene, sin que ese dibujo o ese color se confunda con ningún otro dibujo o color dados simultáneamente.

Una distribución hábil de los silencios y de las entradas hace más fácil la percepción del conjunto y dá a los detalles el relieve que se desea.

### Ejemplos:

*Sniegúrochka* [267]. Trio final del 3er. acto.

*La prometida del zar* [116-118]. Cuarteto del 2º acto.

" " " " [168-171]. Sexteto del 3er. acto (trozo, ver ej. 283).

*Servilia* [149-152]. Quinteto del 3er. acto.

Es raro que la conducción de las voces de los solistas sea puramente armónica, con predominio de la voz superior homofónicamente tratada. La fusión de todas las voces en un todo armónico, sin que resalte individualmente ninguna parte, ningún carácter individual, (como en el estilo coral) se emplea sobre todo para las canciones o los conjuntos escénicos en formas de cantos tradicionales, tales como himnos, plegarias, etc.

Si se lo hace, por ejemplo, para 4 voces, sopr., contralt., ten., bajo, se notará que para esas 4 voces diferentes conviene más la disposición abierta (sobre todo en el *forte*); porque en ese caso esas voces podrán cantar a la vez en los mismos registros, respectivamente: el grave, el medio o el agudo; mientras que en posición cerrada las voces pueden, en un momento dado, encontrarse en registros absolutamente diferentes. Pero se empleará uno y otro procedimiento, pues sino se volvería imposible asegurar la sucesión, más o menos larga, de acordes.

### Ejemplos:

*Sniegúrochka* [178]. "Himno de los berendeos" (súbditos de Berendey).

Nº 305. *Kitezsh* [341]. La segunda mitad de este ejemplo puede servir para demostrar la conducción armónica de un conjunto de 6 voces con predominio de la voz superior, y como si las otras la acompañaran.

## Coro

### Extensión y tesitura

La extensión de las voces del coro es un poco más limitada que la de los solistas.

Los registros de reserva en cada una (cuadro F) se limitan a los dos grados, sobrepasando respectivamente en el agudo y en el grave la 8ª. normal.

Las líneas prolongadas en puntitos muestran los límites sobre los cuales el compositor puede calcular en algunos casos raros; todo coro grande deberá forzosamente tener un pequeño número de voces capaces de franquear los límites ordinariamente fijados, aproximándose, por la extensión, a las voces solistas.

Muchos coros poseen en el grupo de los bajos uno o varios cantantes capaces de descender sensiblemente más abajo del límite del registro excepcional (se les llama *octavistas*) (1).

*Nota.* Sin embargo no se pueden emplear las notas subgraves más que cuando todo el coro canta completamente *piano* y a condición de que esas notas sean tenidas largo tiempo, lo que no encuentra aplicación más que en los coros a *capella*.

La diferencia de extensión entre los "primeros" y "segundos" de cada especie se calculará sobre la base siguiente: la octava normal y el registro excepcional en el grave serán utilizados por los "segundos", la misma octava y el registro excepcional en el agudo, por los "primeros".

La composición de los coros es la siguiente aproximadamente: para un coro grande: 32 ejecutantes para cada una de las 4 voces, soprano, contralto, tenor y bajo; para un coro medio: de 16 a 20; para un coro chico: de 8 a 10.

A menudo las mujeres deberán ser más numerosas que los hombres y habrá generalmente más voces en las "primeras" que en las "segundas".

Por exigencias escénicas el coro se encuentra a menudo dividido en 2 y hasta en 3 coros distintos; esto, cuando el coro es chico, ofrece grandes inconvenientes, debiendo cada corista transformarse, casi, en solista.

Los procedimientos de escritura de los coros de ópera son muy diversos. Además de la práctica fundamental de conducirlos armónico-polifónicamente de manera que contengan íntegramente el pensamiento musical, se puede emplear la entrada melódica o en declamación de las voces separadamente, cargadas de frases o motivos más o menos largos; hacer marchar las voces al unísono o en 8as.; hacer declamar una de las voces sobre las notas repetidas o todo el coro en acordes; hacer resaltar melódicamente una de las voces (de preferencia la superior) que las otras acompañan en

(1) En Rusia es frecuente encontrar tales voces excepcionales, cosa que no sucede en otros países.

armonías; dar al coro entero, o a alguna de las voces, exclamaciones aisladas; y, en fin tratar el coro de manera puramente armónica, es decir en acordes, cuando el elemento esencial, melódico o figuración, se halla confiado a la orquesta.

Después de haber indicado así las principales maneras típicas de tratar el coro, recomendaré al lector, para que las conozca bien y las asimile, estudiar las partituras de orquesta o reducciones para piano y canto, donde encontrará numerosas cosas imposibles de hacer figurar en la presente enumeración de conjunto.

Además de todo lo que acabamos de señalar existe uno de los más importantes procedimientos que consiste en subdividir un coro en grupos distintos. Lo más natural es dividir el coro en *hombres y mujeres*. Se encuentran también, pero más raramente, coros formados por contraltos, tenores y bajos o bien de sopranos, contraltos y tenores.

Pero que el coro sea general o parcial y que se halle repartido de alguna manera cualquiera, deberá considerarse un punto importante: la división de cada parte en 2 y hasta en 3 voces (*divisi*).

Los coros de hombres o de mujeres, tratados como unidades independientes, pueden alternar uno con otro o bien con el coro general. Así la subdivisión hace que los procedimientos de escritura coral más arriba enumerados resulten aún más ricos y complejos. Repito: solamente con la lectura y el estudio de las partituras corales adquirirá el alumno el arte de escribir para coros, arte del cual no pueden darse en el presente libro más que los principios fundamentales.

## La melodía

La melodía coral es más restringida que la melodía *solo*, tanto por la extensión como por la movilidad. Las voces de los coristas están mucho menos bien colocadas y menos ejercitadas que las de los solistas.

A veces la melodía coral, por su carácter, puede ofrecer bastante parecido con la melodía de un *solo* vocal de extensión moderada y que no exige mucha agilidad; pero, a menudo, será mucho menos variada de ritmo y menos libre, por el hecho de comprender períodos y frases más o menos cortos repitiéndose o siguiéndose el uno al otro; mientras que la melodía *solo* quiere períodos más

prolongados, de estructura más libre. Con relación a ello, la melodía coral se acercaría más bien a la melodía instrumental.

Los silencios y las respiraciones tienen un rol menos importante en los coros que en los *solos*, pudiendo los coristas respirar no todos al mismo tiempo y teniendo la posibilidad de administrar a cada uno pequeños reposos, evitando al compositor los silencios de conjunto. La cuestión de las vocales favorables pasa también, en los coros, a segundo plano.

Todo lo que se ha dicho más arriba sobre los medios para obtener que la melodía sea armoniosa, de la alternancia de los valores breves y largos, de la vocalización de una sílaba, etc., se aplica también a la melodía coral, pero no es tan significativo como con relación a los *solos*.

En las melodías corales conviene no dar más de dos o tres notas para vocalizar sobre una misma sílaba, a fin de evitar ciertos defectos de ejecución. Hay excepciones a esta regla, pero sobre todo con vista a efectos cómicos o de fantasía.

*Ejemplos:*

Nº 306. *El gallo de oro* [262]; ver también antes de [123].

## A. Coro mixto

### Unísonos

Los unísonos más simples y más naturales son: sopranos y contraltos; tenores y bajos. Ofrecen vigor y plenitud, y los timbres mixtos que resultan son útiles cuando se trata de poner de relieve una melodía arriba o en el bajo; cuando se emplea ese procedimiento, las otras voces se dividen a menudo de manera de realizar una armonía más llena. El unísono entre contraltos y tenores da un timbre bastante particular, de carácter algo fantástico; se emplea raramente.

*Ejemplos:*

*Sniegúrochka* [64].

*Sadkó* [208] (ver ej. 14).

## Marcha en octavas

Las combinaciones bellas y naturales de voces a la 8ª., son las siguientes:

sopranos y tenores:  $\left. \begin{array}{l} \text{Sopr.} \\ \text{Ten.} \end{array} \right\} 8.$

contraltos y bajos:  $\left. \begin{array}{l} \text{Contralto} \\ \text{Bajo} \end{array} \right\} 8.$

dan una sonoridad fuerte y esplendorosa.

La marcha en 8as. de sopranos y contraltos y la de tenores y bajos, se emplea raramente. Cada una tiene su lugar en los coros de hombres y de mujeres respectivamente; no pueden utilizarse más que para melodías de poca extensión. La diferencia de registros donde se mueven las voces así empleadas, no comporta la igualdad de sonido que se obtiene por el empleo de voces de género distinto.

*Ejemplos:*

*Sniegúrochka* [60], [61]. "Procesión de Carnaval".

" [113]. "Ceremonia nupcial".

*Sadkó* [37]. "Coro de los convidados", 1er. cuadro.

Las 8as. dadas por las voces iguales divididas  $\left. \begin{array}{l} \text{Sopr. I} \\ \text{Sopr. II} \end{array} \right\} 8.$ , etc.

se emplean poco, salvo a veces en los bajos:  $\left. \begin{array}{l} \text{Bajos I} \\ \text{Bajos II} \end{array} \right\} 8.$ , a que

obliga muchas veces las condiciones de la marcha de las partes, o bien el deseo de tener la parte de bajo en octavas.

*Ejemplos:*

*La pskovitiana*, 3er. acto [68]. Coro final (ver ej. 312).

*Sadkó* [341]. Coro final.

Las 8as. entre voces de hombres y mujeres se doblan mutuamente:

$8 \left[ \begin{array}{l} \text{Sopr.} + \text{Contralto} \\ \text{Ten.} + \text{Bajo} \end{array} \right]$

dan una sonoridad bella y plena.



Ejemplos:

Sadkó [173] y [177]. (Ver también ejemplos 205 y 206); comparar también [189] (la misma música en sol mayor).

Nº 309-310. *La pskovitiana*, 1er. acto [77].

En el ejemplo Nº 307, dado más arriba, se vé el empleo de las cuatro voces en posición abierta dando un fondo armónico, mientras que la idea melódica se encuentra en la orquesta.

En el ejemplo Nº 308, donde el contenido musical es el mismo, el dibujo melódico se encuentra en la soprano, en medio de las otras voces que dan la armonía acompañante, la parte de los tenores se halla dividida.

Ejemplos:

Nº 308. *Sadkó* [152].

Cuando interviene una polifonía a más de cuatro voces, tiene lugar la división de las voces de manera de obtener el número necesario de partes reales. A veces se divide una voz en tres partes: 3 sopranos, 3 contraltos, etc.

Ejemplos:

Nº 312. *La pskovitiana*, 3er. acto [69]. Coro final.

*Servilia* [233]. Coro final.

*Mlada*, 4º acto [35-36]. Coro final.

El *fugato* y las imitaciones fugadas para coro mixto se escriben habitualmente a 4 voces; su número es aumentado, sobre todo para los efectos de acumulación, tales como los que comportan los ejemplos citados. Cuando se emplean esos procedimientos, el compositor debe vigilar, sobre todo, la disposición del último acorde, al cual arriba la acumulación de las voces, y que es la culminación y final de la obra.

Toda la marcha de esa página, después de la entrada de la última voz, debe estar dirigida de manera que asegure la mejor disposición posible al último acorde, desde el punto de vista de la sonoridad. Así conservarán todo su valor las consonancias que forman entre ellas cada una de las voces subdivididas, o cada uno de los grupos; y, si el acorde final es disonante, se podrá,

para dar relieve a la disonancia característica, usar del recurso de cruzar algunas partes.

Recomiendo al lector examinar con atención la marcha de las partes llegando al acorde final de cada uno de los ejemplos dados más arriba, y la disposición de los referidos acordes.

Los cruzamientos de las partes no deben realizarse al azar. La disposición de las partes corales que, preferentemente, sigue siempre al orden normal de las tesituras, no puede ser modificada más que en momentos pequeños, a fin de hacer sobresalir alguna frase melódica o declamada de una de las voces que quedará, por lo tanto, encima de su voz vecina.

Ejemplos:

*La pskovitiana*, 1er. acto [79], 2º acto [5], 3er. acto [67].

## B. Coro de hombres y coro de mujeres

Para escribir un coro de mujeres a 3 voces, se divide ya las sopranos, ya las contraltos:

Sopr. I	Sopr.
Sopr. II, 6	Contralt. I
Contralt. II	Contralt. II

Igualmente se divide, en el coro de hombres, los tenores o bien los bajos:

Ten. I	Ten.
Ten. II, 6	Bajo I
Bajos	Bajo II

Se adopta una y otra disposición, después de haberse examinado cual de las voces debe sobresalir o bien la tesitura del grupo adoptado. El orden de división puede cambiar sucediendo libremente una manera o la otra.

Cuando el coro es a cuatro voces armónicas, el procedimiento de división es claro:

Sopr. I	Ten. I
Sopr. II	Ten. II
Contralt. I,	Bajo I
Contralt. II	Bajo II

Para hacer resaltar una melodía confiada a la parte intermedia de un conjunto de 3 voces, se podrá emplear el método siguiente:

Sopr. I	Ten. I
Sopr. II + Contralt. I, 6	Ten. II + Bajos I
Contralt. II	Bajos II

Si de 3 voces, la superior debe predominar melódicamente, las armonías podrán estar en posición abierta o cerrada.

*Ejemplos:*

*La pskovitiana*, 1er. acto [25-26], [28-31]. (Coro de mujeres).  
*Sadkó*, antes de [181]. Coro de hombres (ver ej. 27).  
 N° 311. *Sadkó* [270-272]. Coro de mujeres.

Si el coro es a 4 voces, será mejor la posición cerrada; en otra forma la voz superior se encontraría muy alta y la inferior muy baja.

*Ejemplos:*

*Sadkó* [17]. Coro de hombres.  
*La pskovitiana*, 2° acto [36-38]. Coro de mujeres (ver. ej. 296).

La disposición a 2 voces, habitualmente polifónica, no necesita ningún comentario especial, como tampoco los coros a una voz (unísono).

*Ejemplos:*

*Sadkó* [50]. Coro de hombres.  
*Mlada*, principio, 1er. acto.  
*La pskovitiana*, 3er. acto [13-15] } Coro de mujeres.  
*Servilia* [26].

Si los coros de hombres o de mujeres son tratados de una manera puramente armónica deberá adoptarse la posición cerrada, que es la única que asegura la igualdad de sonido de los acordes confiados a las voces de un mismo género. Las sucesiones de acordes a 3 voces son más frecuentes que a 4; a veces hay que atenerse sólo a las sucesiones a 2 voces.

*Ejemplos:*

*Sniegúrochka* [19]. Coro de los pájaros.  
*Sniegúrochka* [281-285]. Coro de las flores (ver ej. 26).

En el *fugato* o en las imitaciones fugadas a 3 voces, confiadas a los coros de voces de un solo género, se emplea el procedimiento que consiste en dar los temas principales (sujeto y respuesta) a dos voces del coro, y el contrasujeto a una voz; procedimiento gracias al cual los temas doblados resultan de mayor relieve.

*Ejemplos:*

*Sadkó* [20-21].  
 \* *La prometida del zar* [29-30].

El coro de hombres y el coro de mujeres, además de su rol de unidades independientes, intervienen como grupos separados en los coros mixtos, alternando con todo el conjunto.

*Ejemplos:*

*Sniegúrochka* [198]. "Himno de los berendeos" (ver ej. 166).

En la mayoría de los casos el coro de mujeres no contiene el bajo efectivo de la armonía cuando este bajo se encuentra en la región grave, a fin de que no se produzcan octavas entre ese bajo real y la voz inferior del coro. La armonía confiada al coro de mujeres comprende habitualmente las 3 voces superiores pasando el bajo a ser sólo acompañamiento. Se notará que esta regla podrá dar al coro de mujeres, por los acordes de 6ª., las series de cuartas y quintas que hay que evitar.

En el ejemplo N° 311 (*Sadkó* [270]), ésto se halla remediado gracias a la posición aguda del bajo; más adelante, un intervalo abierto ( $\frac{4}{5}$ ) se presenta, pero sólo por un breve instante; más lejos todavía, otro es evitado por el encuentro de todas las voces a la octava ( $\frac{Si}{Si}$ ).

En el ejemplo N° 304 (*Sadkó* [83]), el bajo armónico, grave, se halla evitado escrupulosamente en la escritura del coro de mujeres; pero, cuando pasa a la región aguda ese bajo se duplica.

A manera de conclusión de este capítulo considero necesario formular las siguientes indicaciones:

1°) El procedimiento que consiste en dividir las voces debilita indudablemente la sonoridad con relación a la de las mismas voces

no divididas; y, como el lector ha podido ver en los capítulos precedentes, la igualdad de sonoridad en la disposición de los acordes en la orquesta es una de las condiciones para la buena orquestación.

Pero en lo que concierne a los coros, es algo diferente. La orquesta, aún después de numerosos ensayos, *toca con la música*; los músicos no pueden recordar su parte hasta en los menores detalles porque siempre ejecutan como si fuera a primera vista.

Los coristas en cambio, aprenden su parte de memoria para las óperas, y más o menos de memoria para las ejecuciones en los conciertos. El director de coros puede realizar de una manera y otra según le parezca oportuno, la división indicada por el autor, aumentando o disminuyendo el número de ejecutantes de tal o cual parte; puede también, modificando algún colorido dinámico, igualar las fuerzas de las voces divididas y de las no divididas.

En materia orquestal el compositor se encuentra con un gran número de timbres, muy diversos por el carácter y la pujanza. En el coro no hay otra diferencia que la de las 4 voces.

En fin, los coloridos que ejecuta un coro moviéndose en escena no sabrían tener la precisión del de los timbres de una orquesta sentada en sus pupitres.

Después de todo lo dicho se puede afirmar que el compositor, en materia de división de las voces de coros, puede usar de alguna elasticidad; en la orquesta, en cambio, exige mucha prudencia y cálculo.

2°) Esforzándome en realizar el equilibrio de las voces lo más igual posible en los acordes escritos para coros (de hombres o de mujeres) a 3 voces, recurro a menudo a la duplicación de la parte del medio, recomendada en la pág. 167. En consecuencia, el director de coros se halla enteramente libre para igualar la sonoridad del coro, haciendo pasar un cierto número de voces de una parte a la otra.

Hago notar que cuando las voces de un coro se hallan divididas en 3 partes, los directores de coro atribuyen la parte superior a las primeros sopranos o primeros tenores, dividiendo en 2 las segundas sopranos o segundos tenores a fin de confiarles las otras partes. Considero este arreglo como muy equivocado, porque la sonoridad de los acordes no puede ya más ser igual. Conviene,

de una manera general, llamar la atención de los directores de coro sobre la necesidad de reforzar la sonoridad de las partes intermedias porque el hacer resaltar la voz superior concierne sólo a la melodía y no a la armonía.

3°) La buena y la hábil conducción de las partes del coro es una garantía de que la ejecución será correcta y clara. Los errores de realización hacen muy difícil el estudio; y a menudo el mejor y más experimentado coro no puede evitar desentonar si la marcha de las partes es defectuosa.

Si la marcha de las partes es correcta, si las disonancias se hallan preparadas, las modulaciones — súbitas y lejanas — las más duras e insólitas, ofrecen una facilidad relativa y son abordadas con más seguridad; ese hecho no siempre es tenido en cuenta por el compositor, pero el cantante lo siente bien y lo sabe apreciar.

A título de ejemplo he de señalar una modulación muy difícil, en disonancias que se encuentra en el N° 169 (*Sadkó* 302); dudo que realizada en otra forma, pudiera ser ejecutable.

Es preferible el esfuerzo que incumbe naturalmente al compositor que el esfuerzo estéril impuesto a los ejecutantes.

31 julio (13 agosto) 1905.



BIBLIOTECA MANUALES MICHOWSKI



NICOLAS RIMSKY - KORSAKOV

# PRINCIPIOS DE ORQUESTACION

CON EJEMPLOS SACADOS DE SUS PROPIAS OBRAS

II. (EJEMPLOS MUSICALES)

P

Los ejemplos que se encuentran en este tomo están sacados de las siguientes obras del autor:

- ANTAR. Suite sinfónica (2ª Sinfonía). Nueva redacción de 1897, publicada en 1913.
- LA BOYARINA VERA SHELOGA. Prólogo a *La pskovitiana* (1898).
- CAPRICHIO ESPAÑOL. Suite sinfónica, op. 34 (1887).
- EL GALLO DE ORO. Opera en 3 actos (1906-1907).
- LA GRAN PASCUA RUSA. Obertura sobre temas de la Iglesia Rusa, op. 35 (1888).
- KASCHEY, EL INMORTAL. Opera en 1 acto y 3 cuadros (1902).
- LEYENDA DE LA CIUDAD INVISIBLE DE KITEZH Y DE LA VIRGEN FEVRONIA. Opera en 4 actos. (1903-1905)
- MLADA. Opera-ballet en 4 actos (1889-1890).
- NOCHE DE MAYO. Opera en 3 actos (1878-1879).
- NOCHE DE NAVIDAD. Opera en 4 actos (1894-1895).
- PAN VOYEVODA. Opera en 4 actos (1902-1903).
- LA PROMETIDA DEL ZAR. Opera en 4 actos (1898).
- LA PSKOVITIANA. Opera en 3 actos. Redacción de 1894.
- SADKO. Opera-leyenda en 7 cuadros (1895-1896).
- SERVILLA. Opera en 5 actos (1900-1901).
- SHEHERAZADE. Suite sinfónica, sobre *Las mil y una noches*, op. 35 (1888).
- SNIEGUROCHKA. Opera en 4 actos y prólogo (1880-1881).
- EL ZAR SALTAN. Opera en 4 actos y prólogo (1899-1900).

Nº 1. "Sheherazada", 2º movimiento.

B  $\text{♩}$ : 144.

Cl. (A)  
*pp*

Fag.  
*pp*

Cor. III.

Viol. I.  
*p* *Grasioso*

Viol. II. div. pizz.  
*p*

V.le.  
*p*

V.c. e C-b. pizz.  
*p*

Cl.

Fag.

Cor. III.

Viol.

V.le.

V.c. e C-b.

Fl. *p*

Cl. *p*

Fag. *p*

Cor. I. *p*

Viol. *poco più f*

V. I. *mf*

V. c. *I arco p*

C. b. II *sempre pizz. mf*

*mf*

Fl. *colla parte*

Cl. *fp*

Fag. *fp*

Cor. I & II. *fp*

Viol. *arco f accel. rit.*

V. I. *f*

V. c. *f*

C. b. *arco f accel. rit.*

Nº 2. "Leyenda de la ciudad invisible de Kítezh".

Cl. (B)  $\text{♩} = 66$  [283] *pp*

Fag. *pp*

Cor. I. *pp*

Fevronia

Jun - ta a mí se u - nie - ron y me re - ve - ren - cia - ron

Viol. I. *p dolce*

V. I. *pp*

V. c. *pp*

C. b. *pp*

Cl. *p*

Fag. *p*

Fevronia

in - cli - nan - do sus ca - be - ci - tas pro - fundamen - te,

Viol. I. *pp*

Viol. II. *div. pp*

V. I. *pp*

V. c. *pp*

C. b. *pp*

Fl. I.

Ob. I.

Cl.

Fag.

Fevrónia

sa-lu-dan-dos in-le-fa-ros. (Oh) Ho-

Viol. non div. *cresc. poco*

Vle. *cresc. poco*

V.c. *pp cresc. poco*

pp *cresc. poco*

Fl. II.

Ob. II.

Cl. (A)

Fag.

Cor.

Fevrónia

sa-lu-dan-dos in-le-fa-ros.

Viol. I.

Vle.

V.c.

arco

Fl. I. *soloo con sord.*

Cor. *con sord.*

Celesta

Fevrónia

li-rio in-mar-chi-ta-ble del pa-ra-i-so.

Viol. II.

Vle. *div. piaz.*

V.c.

C.b.

Nº 3. "Capricho Español".

F.  $\text{♩} = 88.$

Fl.

Ob.

Cl. (A)

Fag.

Cor.

I. *cantabile assai*

Viol. I. *div. arco*

Viol. II. *div. arco*

Vle. *(pizz.) non div.*

V.c.

C.b.

### Nº 4. "Pan Voyevóda".

[145] Lento. ♩ = 68.

Cl. (A)  
Fag. *pp*  
Olemtsky *pp*  
Del cie - lo - trans - pa - ren

Arpa. *p*

I.  
Viol. *p*  
V.le. *dolce*  
V.c. *p*

Cl.  
Fag.  
Olemtsky  
te u - na no - che quie - ta y lu - mi - no - sa.

Arpa.

Viol.  
V.le.  
V.c.

### Nº 5. "El gallo de oro".

[193] Andantino. ♩ = 96.

V.le. *p*  
I.II. *dolce ed espressivo*  
V.c. div. a 4. *p*  
III.IV. *p*  
C-b. 4 soli. *pizz.*  
*p*

V.le. *p*  
V.c.  
C-b.

### Nº 6. "Sadkó", cuadro sinfónico (p. 28).

Allegretto. ♩ = 138.

Cl. (B) *p*  
Arpe. *p*

V.le. con sord. *p*  
*pizz.*  
V.c. div. *pp* arco  
*p*  
2 C-b. *pizz.*  
*pp*

Fl. I. a 2  
Cl.  
Fag.  
Cor. I. II.  
Arpe.  
Viol. I. con sord.  
Viol. II. con sord.  
V. le.  
V. c. div.  
C. b. tutti divisi

Nº 7. "Pan Voyevóda", nocturno.

Lento.  $\text{♩} = 58$ .

Cl. (A) 132  
Fag.  
Cor. con sord. III. IV.  
Arpe.  
Viol. II. con sord.  
V. le. con sord.  
V. c.  
C. b.  
*dolce ed espress.*

I. II. III.  
Cor. IV.  
Arpe.  
Viol. I.  
Viol. II.  
V. le.  
V. c.  
C. b.

Ob.  
C. ingl.  
Cl.  
Cor.  
Arpe.  
Viol. I.  
Viol. II.  
V. c.  
C. b.  
*dolce ed espress.*



# Nº 8. "Sniegúrochka".

Andante maestoso e passionato.  $\text{♩} = 66$ .

231

Fl. *a 2*

Ob. *mf*

Cl. (B) *mf*

Fag. *a 2* *mf*

Cor. *mf*

Tr-be. (B) *mf*

Tr-bni. e Tuba. *mf* *ten. assai*

Timp. *mf*

Liei elige a Kupava, la lleva

Viol. I. *f cantabile ed espressivo*

Viol. II. *f cantabile ed espressivo*

V-le. *f*

V-c. *divisi a 3*

C-b. *f*

Fl.

Ob.

Cl. Solo *espress.*

Fag.

Cor.

Tr-be.

Timp.

pp por el escenario, junto al rey Berendey

Arpa.

Dizz.

Viol. Dizz.

V-le. Dizz.

V-c. I.

V-c. II e C-b. *dolce cantabile ed espress.*

Cl.

Fag.

Cor. I. II.

y, acercándose a ella, la *smorz.* besa.

Arpa. *smorz.*

Viol. *dim.* *smorz.*

V-le. *dim.* *smorz.*

V-c. I. *dim.* *smorz.*

V-c. II e C-b.





Nº 12. "Sheherazada", 3er. movimiento (comienzo).  
Andantino quasi allegretto.  $\text{♩} = 84$ .

Viol. I e II unis.  
sul D

V-le.  
V-c. div.  
C-b.

*pp*

sul G

*pp*

*poco cresc.* *dim.*

*poco cresc.* *mf* *dim.* *p*

*poco cresc.* *mf* *dim.* *p*

*poco cresc.* *mf* *dim.* *p*

Nº 13. "El gallo de oro" (p. 87).  
(Andantino.  $\text{♩} = 84$ .)

I. II.

Cor. III. *ppp*

Viol. I. II. unis. *ppp* con sord.

V-le. div. con sord.

V-c. con sord.

C-b. div. pizz. *pp* arco

Nº 14. "Sadkó".

208

(Allegretto.)

Fl. I.

Ob. I.

Cl. I. (A)

Fag.

Cor.

Tr. ba. (A)

Niezháta

Soprel. Vuel-ve a nos - o - tros tú lo más pron-to;

Dada Vuel-ve a nos - o - tros tú;

Sopr. Vuel-ve a nos - o - tros tú;

Alti. *mf* A nos-o - tros tú;

Ten. & Tenori ad lib. coi Alti unisono. A - que - lla i - gle - sia sa - lu - des (Altri Ten.) con be-llas

Bassi. A nos-o - tros tú;

Viol. I. II unis. sul G

V-le. *pp* *mf* *pp*

V-c. *pp*

Fl. I.  
Ob. I.  
Cl.  
Fag.  
Cor.  
Tr-be. *ten. assai*  
Nizháte  
Dáda com - pón so - no - ros can - tos. ¡Glo - ria a Dios!  
Sopr. ¡Glo - ria a la ciu - dad!  
Alti. ¡Glo - ria!  
Ten. mer - can - ci - as a - la - ba - rás. ¡Vuél - ve - te, Sad - kól  
Bassi. ¡Glo - ria!  
Viol. I. II unis. ¡Vuél - ve - te, Sad - kól  
V. le.  
V. c. e C. b.

Nº 15. "Sniegúrochka".

Fl. e Fl. picc.  
Ob.  
C. ingl.  
Cl. (A)  
Fag.  
& Corni unis.  
Timp.  
Viol. I. *div. piz. div.*  
Viol. II. *div.*  
V. le. *mf cantabile*  
V. c. *mf cantabile*  
C. b. *div. mf cantabile*

Ob.  
C. ingl.  
Cl.  
Fag.  
& Corni unis.  
Timp.  
Viol.  
V. le.  
V. c.  
C. b.

Musical score for No. 16, "El gallo de oro" (p. 88). The score is for a full orchestra and includes parts for Oboe (Ob.), English Horn (C. ingl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), 4 Horns (4 Corni unis.), Timpani (Timp.), Violin (Viol.), Violoncello (V.le.), Viola (V.c.), and Contrabass (C-b.). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests.

N° 16. "El gallo de oro" (p. 88).  
(Andantino.  $\text{♩} = 88.$ )

Musical score for No. 17, "Sniegúrochka". The score is for a full orchestra and includes parts for Oboe (Ob.), English Horn (C. ingl.), Clarinet in B (Cl. (B)), Bassoon (Fag.), 4 Horns (4 Corni.), Timpani (Timp.), Campanelli (Campanelli), Arpa (Arpa.), Violin I and II (Viol. I e II unis.), Violoncello (V.le.), Viola (V.c.), and Contrabass (C-b.). The music is marked *mf cantabile* and features a more melodic and flowing style compared to No. 16.

N° 17: "Sniegúrochka".

288 Andante.  $\text{♩} = 66.$   
2 Fl. e Fl. picc.

Musical score for No. 16, "El gallo de oro" (p. 88). The score is for a full orchestra and includes parts for Oboe (Ob.), English Horn (C. ingl.), Clarinet in B (Cl. (B)), Bassoon (Fag.), 4 Horns (4 Corni.), Timpani (Timp.), Campanelli (Campanelli), Arpa (Arpa.), Violin I and II (Viol. I e II unis.), Violoncello (V.le.), Viola (V.c.), and Contrabass (C-b.). The music is marked *pp arco* and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests.

2 Fl. e Fl. picc.

Ob.

C. ingl.

Cl.

Fag.

4 Cor.

Timp.

Campanelli.

Arpa.

Viol. II unis.

V. I.

V. c.

C. b.

Fl. picc.

Fl. a 2.

Ob.

C. ingl.

Cl.

Fag.

4 Cor.

Timp.

Campanelli.

Arpa.

Viol. II unis.

V. I.

V. c.

C. b.

Fl. picc.

Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl.

Fag.

4 Cori.

Timp.

Campanelli.

Arpa.

Viol. II unis.

V. le.

V. c.

C. b.

N° 18. "Noche de mayo", 3er. acto.  
L. (Allegretto quasi andantino.)

C. ingl.

Cl(A).

Fag.

Soprani.

Viol. I.

V. le. pizz.

Vc. Solo.

Altri Vcelli.

Cb. pizz.

C. ingl.

Cl.

Fag.

Sopr. 3 soli (corifess)

Alti. tar. md - mos. ma - mos.

Viol. I.

V. le.

Vc. Solo.

Altri Vc.

C. b.

Con can - tos a - tra - er al jo - ven, con ri - ses al viejo a - sus -

Nos - sus te, consombra li - ge - ro, ta - jo - la lu - na, ju - gar.

Nº 19. "Sheherazada", 2º movimiento.

**P**  $\text{♩} = 152.$

Fl. picc.

Fl.

Ob.

Cl.(A)

Fag. a 2.

Cor.

Tr. be.(A)

Tr. bni. e Tuba. a 2.

Timp.

Triang.

Piatti.

Viol. I. *ff* sul G

Viol. II. *ff*

V. le. *ff*

V. c. *ff*

C. b. *pp* pizz. arco

260 Nº 20. "Sackó".

Fl.  $\text{♩} = 112.$

Ob.

Cl.(B)

Cor.

Tr. bni. e Tuba.

El rey del mar

¡Soy al cruel rey del mar!

Viol. I.

Viol. II.

V. le.

V. c.

C. b.

240 Nº 21. "Leyenda de la ciudad invisible de Kítezh".

Fag.

C. fag.

Cor. *sempre coperti*

Kutermá

Ya no pue-do mas de pe - - nos ya la muer-te es-tá muy cer - - ca

Viol. I.

Viol. II.

V. le. *pp*

V. c. *pp*

C. b. *pp*







30 N° 24. "Sadkó" (p. 336).

Fl. I e Ob. I.

Cl. (A) *ven. assai*  
 Fac. *dolce*  
 Cor. I. II.  
 Sopr.  
 Alt. La gran Ve-ne - cia tu vi - si - ta - rás, al prin - ci - pe po - de - ro - so tu ve -  
 Ten. La gran Ve - ne - cia tu vi - si - ta - rás.  
 Bass. La gran Ve - ne - cia tu vi - si - ta - rás, al prin - ci - pe po - de - ro - so tu ve -  
 La gran Ve - ne - cia tu ve -  
 Viol. I.  
 Viol. II.  
 V. le. div.  
 V. c.  
 C. b. pizz.

Cl. *poco più f*  
 Fac.  
 Cor. I. II.  
 Niezháta  
 Sopr. | Glo - ria Ve - ne - cial  
 Alt. rás. | A Ve - ne - cia tu de - bes ir, - Sad - kol  
 Ten. | A Ve - ne - cia tu de - bes ir, - Sad - kol  
 Bass. rás. | A Ve - ne - cia tu de - bes ir, - Sad - kol  
 rás. | A Ve - ne - cia tu de - bes ir, - Sad - kol  
 Arpa e Pianino.  
 Viol.  
 V. le.  
 V. c.  
 C. b. pizz.

63 N° 25. "La Pskovitiána", 3er. acto.

Fl. I.  
 Cl. (B) *pp*  
 Cor. I. II. III. IV. *pp*  
 Arpa.  
 Viol. *dolce e cantabile*  
 V. le. div.  
 V. c. *p*  
 C. b. *pp*

Fl. I.  
 Cl.  
 Cor. I. II. III. IV.  
 Arpa.  
 Viol.  
 V. le.  
 V. c.  
 C. b.

Nº 26. "Sniegúrochka".

288

Fl. I.  
Fl. II. III.  
Cor. ingl.  
Cl. (A)  
Fag.  
Solo

La primavera  
Ea - ro - je - ce - rán. In - sen - si - ble - men - te  
Sopr.  
Alti. En - ro - je - ce - rán las ro - sas.  
En - ro - je - ce - rán las ro - sas.  
Arpa. *gliss. ad libit.*  
ut#, réb, mi, fa#, sol, la#, si

2 Viol. soli.  
Viol. I.  
Viol. II div. a 8  
V.le.  
V.c. pizz.  
C.b.  
mf

Fl. I.  
Fl. II. III.  
Cor. ingl.  
Cl.  
Fag.

La primavera  
penetrará el al - ma un so - por muy dul - ce.  
Sopr.  
Alti. A - zu - ce - nas más a - zu - les.  
A - zu - ce - nas más a - zu - les.  
Arpa. *gliss. ad libit.*

2 Viol. soli.  
Viol. I.  
Viol. II.  
V.le.  
V.c.  
C.b.  
mf

Cor. III. IV.  
Ten. *tem assai*  
Tr.-bnl. *tem assai*

Coro Las ve las co lo ca re mos

Viol. I. II. *uniss.*  
V.le.  
V.c. e C-b.

Cor. III. IV.  
Tr.-bnl.  
Ten.  
Bass. en d que los más ti les.

Viol. I. II.  
V.le.  
V.c. e C-b.

N° 28. "Sniegúrochka".

Fl. 187  
Cl.(D)  
Fag.  
Misuqir. *mp*

Conti - mi - dez es - tán los o - jos ba - jos, con pár - pa - dos cu -

Viol. II.  
V.le.  
V.c. e C-b. *pp*

Fl.  
Cl.  
Fag.  
Misuqir. *b*

bier - tos; su - pli - can - te mi - ra - da, fur - ti - va.

Viol.  
V.le.  
V.c. e C-b.

Fl.  
Cl.  
Fag.  
Cor. I. II. *p*

*molto*

Misuqir. *mf*

dui - ce más tu me ias que - ri - do sin re - pa - ro.

Viol. *p cresc.*  
V.le. *div.*  
V.c. e C-b. *p*

Nº 29. "Antár".

48 (Allegro risoluto.)

Fl. Pic. *p*

Fl. *a 2* *p*

Ob. *p*

Cl. (A) *p*

Fag. *a 2* *p*

Cor. *p*

Tr. bas. III e Tuba. *p*

Timp. *p*

Triang. *pp*

Tamb. no. *pp*

Piatti. *pp*

Cassa. *pp*

Arpa. *f*

Viol. I e II unis. *p*

V. lo. pizz. *pp*

V. c. *p*

C. b. div. *p*

Detailed description: This page contains the musical score for N° 29 'Antár', marked 'Allegro risoluto'. It features a full orchestral arrangement with woodwinds (Flute Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in A, Bassoon), brass (Coronet, Trumpets, Trombones, Tuba), percussion (Timpani, Triangle, Snare, Cymbals, Drum), strings (Violins, Viola, Violoncello, Double Bass), and Harp. The score is written in a single system with multiple staves for each instrument group. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (f).

Nº 30. "Sheherézada", Ser. movimiento (p. 131).

Fl. *p*

Ob. *p*

Cor. ingl. *p*

Cl. (B) *p*

Fag. *p*

Cor. I, III *p*

Tr. ba. (B) *a 2* *pp* *morendo*

Tr. bul. e Tuba. *pp* *morendo*

Timp. *pp* *morendo*

Arpa. *p*

Viol. I. *p* *cantabile*

Viol. II. *p* *cantabile*

V. lo. div. *mj* *pizz.*

V. c. *mj* *pizz.*

C. b. *p* *cantabile*

*dim.*

*arco dim.*

*arco dim.*

*arco dim.*

*dim.*

*dim.*

Detailed description: This page contains the musical score for N° 30 'Sheherézada', Ser. movimiento. It features a full orchestral arrangement with woodwinds (Flute, Oboe, Corinet, Clarinet in B, Bassoon), brass (Coronet, Trumpets, Trombones, Tuba), percussion (Timpani), strings (Violins, Viola, Violoncello, Double Bass), and Harp. The score is written in a single system with multiple staves for each instrument group. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (f). Performance instructions include 'cantabile', 'pizz.', 'arco', and 'morendo'.

Fl.  
Ob.  
Cor. ingl.  
Cl.  
Fag.  
Cor.  
Timp.  
Viol.  
V.le.  
V.c.  
C-b.

*mf* *sul D*

Fl.  
Cl.  
Fag.  
Cor.  
Timp.  
Viol.  
V.le.  
V.c.  
C-b.

*dim.* *p* *piz.*

Nº 31. "Leyenda de la ciudad invisible de Kítezh."

223

Fl.  
Ob.  
Cl.(A)  
Fag.  
Cor. IV.  
Fevronia  
Viol. I.  
Viol. II.  
V.le. div.  
V.c.  
C-b.

*pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

Con mi san-gre te ca-len-ta-rí a con mi so-pío te re-vi-vi-rí

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fag.  
Cor.  
Revr.  
Viol.  
V.le.  
V.c.  
C-b.

*p* *cresc. poco* *mf/esp.*

¡Oh! mi co-razón ferviente co-ra-zón. Y mi



Nº 33. "Sniegúrochka".

215 Vivace.  $\text{♩} = 160$ .

*Imp.*

Viol. I e II unis.

V-le.

V-c.

C-b.

Nº 34. "Leyenda de la ciudad invisible de Kítezh".

84 Andante tranquilo.  $\text{♩} = 52$ .

Fl.

Cl. (B)

Fag.

Fevrónia (con recogimiento, como en la Iglesia)

Di - a y no - che cum - pli - mos scr - vi - cios san - tos sin des -

I. div. con sord.

Viol. *pp* div. con sord.

V-le. *pp* div. con sord.

V-c. div. con sord.

C-b. pizz.

Fl.

Ob. I.

Cor. Ingl.

Cl.

Fag.

Cor. I, II, III.

Fag.

can - so ci - rios e in - cien - so ar - den.

I. *senza sord.*

II. Viol. *senza sord.*

V-le. *senza sord.*

V-c. *senza sord. unis.*

C-b.

Nº 35. "Capricho Español".

**D**

**Ff.**

Cl. (A)

Viol. I e II. *cantabile*

V-le.

V-c. *cantabile*

C-b. pizz.

Nº 36. "El zar Saltán".

216 Andante.  $\text{♩} = 66$ .

Fl. *picc. Solo.*

Ob. *dolce.*

Cl. (B) *p dolce*

Xyloph. *p*

Viol. II. *pizz.*

V-le. *pizz.*

V-c. *pizz.*







Fl. picc. e 2 Fl. gr.

Ob.

Ob. c. a.

Cl.

Cl. basso.

2 Fag. e C-fag.

Tr. ba. c. a.

3 Tr. bni.

Tuba.

Timp.

Arpa.

Viol. I.

Viol. II.

V.le.

V.c. e C-b.

B. A. 9315

## Nº 39. "Leyenda de la ciudad invisible de Kítezh".

44 J. = 60.

Fl. c. alto (P).

Solo

Fl. c. alto (P)

Solo

*pp dolce*

Cl. basso. (A)

Fag.

Fevrónia.

Dul - ces pé - ja - ros, y a - ma - bles:

V.le div.

V.c.

C-b. pizz.

*pp*

Fl. c. alto.

Cl. basso.

Fag.

Fevr.

can - ta - rán pa - ra mi con es - plén - di - da voz.

V.le div.

V.c.

C-b.

B A 9315

Nº 40. "Sheherezada", 2º movimiento (p. 43).  
Andantino.  $\text{♩} = 112$ .

*Capriccioso, quasi recitando*

Fag. I. Solo. *dolce ed espress.*

I. II. con sord.

4 C. bassi soli. III. IV. con sord.

*p*

Fag. I.

C. b.

rit. assai

ten.

ten.

**A** Fl. I. II. a tempo  $\text{♩} = 112$ .

Ob. I. *p* Solo

Fag. I. *dolce ed espressivo assai*

Cor. I. II. *pp*

Arpa. *mf*

V. c. pizz. *pp*

Nº 41. "Sniegúrochka".

**50** Larghetto.  $\text{♩} = 60$ .

Ob. I. Solo *dolce*

Sniegúrochka *dolce assai*

Yo o - í - a - o - í - a mi ma - dre los can - tos más

Fl. *pp*

Ob. I. *pp*

Cl. I. (B) *pp* *col canto*

Sniég. *pp*

be - llos: la a - lon - dra tem - blo - ro - sa

Fl. *pp*

Ob. I.

Cl. I.

Sniég.

en cam - pos es - ti - va - les, el gri - to tris - te

Fl. *pp*

Ob. I.

Cl. I.

Sniég.

del cis - ne so - bre tran - qui - las a - guas.

50 N° 42. "El gallo de oro" (p. 75).

Andantino.  $\text{♩} = 72$ .

Ob. Solo  
Cl. (B)  
Fag. *pp*

El rey Dodón Desprezándose bajo el sol.  
Oh! que bien ca-lien-ta el sol. —

V-le. *pizz.* arco div.  
V-c. *pizz.*  
C-b. *pizz.*

N° 43. "El gallo de oro" (p. 119).

Andantino.  $\text{♩} = 88$ .

Fl. I.  
Ob. I. *pp*  
Cl. (A) *dolce*  
I. II. *pp*  
Cor. III

Viol. II. *pizz.* con sord.  
V-le. *pizz.* con sord.  
V-c. con sord.  
C-b. div. *pizz.*

Fl. I. *a 2 dolce*

Cl. I. II.  
Cor. III. *pp* con sord.

Viol. arco  
V-c.  
C-b. div.

N° 44. "Capricho Español".

$\text{♩} = 88$ .

Cor. Ingl. Solo  
Cl. (A) *dolce*

Cor. I. Solo *mf* (ouvert) (bouche)

Viol. *pp*  
V-le. *pp*  
V-c. e C-b. *pp*

N° 45. "El gallo de oro".

Larghetto assai.  $\text{♩} = 84$ .

Fl. picc.

Fl. I. *a 2*

Cor. Ingl. Solo  
Cl. (B) *pp*

El rey Dodón El pajarero del rey trae una xotorra verde, atada a un anillo mediante una cadanita.  
¡Sa-lud Pe-

V-le. *div. trem.*  
V-c. *pp*

Fl. picc.

Fl. I.  
Cor. Ingl.  
Cl. *pp*

El rey Dodón Ella canta, castañetas y silba.  
ri - col ¿Co - mo es - tás?

V-le.  
V-c.

(Allegro vivo.)

Cl. piccolo (D) *mf dolce*

Cor. III-IV

Tr. ba. c. alta (F) *Solo*

V. le.

V. c.

C. b. div.

N° 47. "Sniegúrochka".

243 Moderato assai. ♩. 80.

Cl. basso (B)

Misquir. *appassionato cresc. dim.*

Viol. I, II e V. le.

4 V. c. soli *p dim.*

V. c. e C. b. *p dim.*

Cl. basso *cresc. dim.*

Misq. *cresc. dim.*

vi - da so - le - men - te pla - ce - res co - no - ci - a, sin su - fri - mien - tos.

4 V. c. soli *cresc.*

V. c. e C. b. *cresc.*

246 Maestoso.

Cl. basso (B)

Misquir. *p*

Es ver - dad que has di - cho — que yo soy te - rri - ble. Sí, se ve que la ver -

güen - za hi - zo en - ro - je - cer tu — fren - te, de - be - rás pa - gar a -

ho - ramis - mo mi hu - mi - lla - ción.

N° 49. "La boyarina Vera Shelóga".

38 Andantino. ♩. 68.

Fag. I Solo *dolce*

Vera *dolce*

¡Oh! ¡Que me ha pa - se - dol!

Viol. I. *ten. assai*

Viol. II. *pp ten. assai*

V. c. *pp*

C. b. pizz. *pp*

Fag. I. *pp*

Vera. *pp*

¡No lo sé yo! En sue - ños yo o - í - a que gri - ta - ban.

Viol. II. *pp*

V. le. *pp*

V. c. *pp*

C. b. *pp*

Nº 50. "El gallo de oro" (p. 330).

Fl. III. #

Ob. I.

Cl. I. (A)

Fag. I. Solo

*p* *grazioso*  
El astrólogo

Cier-ta-men-te yo es-toy al-govie-jo sin-ca-lor; y de-se-o fuer-te-men-te

Celesta.

Viol. II. *mf*

V. le. *div.*

C. b.

Fl. picc.

Fag. I.

El astrólogo *250*

a-ries-gar-me y ca-sar-me.

Camp. II.

Arpa.

I.

Viol. I. *ppp*

V. le.

V. c.

C. b.

Nº 51. "Mlada", 3er. acto (p. 359).

(Meno mosso.)

Solo

Fag. I.

Viol. II div. Al canto de Kashey la tempestad rugo, la nieve se enfurece, los árboles y las rocas se cubren

V. le. *p col legno*

V. c. div.

*p col legno*

Fl. III. **30**

Fl. IV.

Fag. I.

Viol. I de escucha.

V. le.

V. c.

Fl. I.

Fl. II.

Fl. III.

Fl. IV.

2 Cl. (B)

*pp stacc.*

I.

Fag. II, III.

*pp stacc.*  
Viol. II.

V. le.

V. c.

## Nº 52. "Sniegúrochka".

113 (Moderato).

Fl. e Ob. unis.

Cl. (A) *p*

Misguir

¡Oh be-las vir-ge-nes, de-cid-me—si se en-cuen-tra mi ku-pa-va en-tre vos-o-tras.

V. le. *p*

V. c. div. *p*

C. b. *p*

Fl. e Ob. unis.

Cl.

Fag. *p*

Cor. III e IV. *mf*

Sopr.

Coro/Note entre-ga-re-mos a la sa-mi-ga nues-tra no te en-tre-ga-re-mos a tu ku-pa-val

Alti.

Viol. I e II unis. *mf*

V. le. *mf*

div. *mf*

V. c. unis. *mf*

C. b. *mf*

*pizz.*

## Nº 53. "Leyenda de la ciudad invisible de Kítezh" (p. 491).

(Moderato assai.  $\text{♩} = 72$ .)

Fl. II. n. 2

Fl. III. e 2 Ob. *p*

Cor. Ingl.

Cl. I. III (B) *a 2*

Cl. II (B) *p*

Fag. *mf*

Sopr.

Alti.

Ten. I. Que sue - nen vuestros Gus - li, que sue - nen los flau - tas

Ten. II.

Bassi. Que sue - nen "Gus - li" y flau - tas

Viol. I e II.

V. le. *p*

V. c. *mf*

El Pueblo

## Nº 54. "Sniegúrochka" (p. 133).

Animato.

Ob. *mf*

Cl. (A) *mf*

Misguir

To-mad mo-ne-das, hi-jas, be-las hi-jas. Yo es-toy con-ten-to de po-der pa-ger-les.

V. le. *pizz.*

Viol. I. *mf*

Viol. II. *pizz.*

V. le. *pizz.*

V. c. e C. b. *mf*

*pizz.*

Nº 55. "Sniegúrochka" (p. 365).

Fl. piccolo (Allegro  $\text{♩} = 128$ ).

e Fl. I

Fl. II e Ob. II.  
Cl. II (B)  
Fag. II.

Piano.

Arpa.

Nº 56. "Capricho Español".

Fl. II  
Obl.

Viol. I. pizz.  
Viol. II. pizz.  
V.c. pizz.  
C.b. pizz.

Nº 57. "Sniegúrochka" (p. 306).

Allegro con anima.

Fl. I.  
Cor. Ingl.  
Cl. (B)  
Fag.

Misguír. El espectro de Sniegurochka aparece en el bosque.  
La be - llai - ma - gen

Arpa.  
V.le.  
V.c. e C.b.

Fl.  
Cor. Ingl.  
Cl.  
Fag.

Misguír.  
Arpa.

Viol. II.  
V.le.  
V.c. e C.b.



Nº 58. "Sheherezada", 3er. movimiento.

*(d. = 88)*

**E**

Fl. II.

Fl. I.

Ob. *f ben marcato*

Cor. ingl.

Cl. I. (B)

Fag.

Triang.

T. brino.

*ppp*

I. con sord. *pizz.*

Viol. II con sord. *pizz.*

V. le. con sord. *pizz.*

V. c. e C. b. *pizz.*

Fl. II.

Fl. I.

Ob.

Cor. ingl.

Cl. I.

Fag.

Triang.

T. brino.

Viol.

V. le.

V. c. e C. b.

Nº 59. "La boyarina Vera Shelóga".

**30** Moderato assai. *d. = 66.*

Cl. I. (A)

Fag. I.

Vera.

Ca-sé-me por la fuerza, y re-signé-me I-van Semionich me a-ma-baconocura.

I.

Viol. II.

V. le.

V. c.

Nº 60. "Mlada", 3er. acto (p. 389).

Andante quasi allegretto.

Timp. picc.

2 Fl.

Ob.

Ob. c-alto. *dolce*

Cl. (B) I. *dolce*

Cl. basso (B).

Fag. II. III.

Viol. II. *pizz.*

V. le. *div.*

V. c. (5. 6. P.) *pizz.*

C. b. *univ.*



(Allegro vivo.)

Cor. unis.

*sf marcato assai*

32

Fl. picc. Solo *mf*

Cl. picc (D) Solo *mf*

Cor.

Tr-ba II (B)

Tr-ba. c-alta (F)

Triang.

Viol.

V.le.

V.c.

C-b.

168 Andante. *al. = 72.*

*f cresc.*

Fl.

Ob.

Cor. incl.

Cl. (B) *a2* *f cresc.*

Cl. basso (B)

Fag.

Cor. III con sord. *senza sord.*

Cor. II, IV con sord. *senza sord.*

Tr-ba. (B) con sord. *senza sord.*

Tr-ba. c-alta (F)

Timp.

Piatti. *Locusta golpea el escudo.* *La habitación se ilumina con*

Tam-tam.

*non div. ff*

Viol. I

Viol. II

V.le. *trem. furioso*

V.c. *non div. ff* *trem. furioso*

C-b. *trem. furioso*





Fl. ploc.  
Fl. I. II.  
Ob.  
C.ingl.  
Cl.  
Fag.  
Cor.  
Tr. ba. I.  
Tromb. e Tuba.  
Triang.  
Tamb. no.  
Tamb.  
Piattl.  
Arpa.  
Viol. pizz.  
V. le.  
V. c.  
C. b.

Nº 67. "Capricho Español" (p. 79).

Fl. ploc.  
Fl. I. II.  
Ob.  
Cl. (A) a 2.  
Fag.  
Cor. I. III. II. IV.  
Tr. ba. (A)  
Tromb. e Tuba.  
Timp.  
Piattl.  
Cassa.  
Viol. I e II unis.  
V. le.  
V. c. e C. b. *forace*

187

Ob.

Cl. (A)

Fag.

Cor. III, IV.

Sopr. *dolce*

Alti. *dolce*

Arpa *ppp*

V.le.

V.c.

C-b.

Co - mo can - ten los pas - to - res la can - ción tan a - pa - ci - bles

Ob.

Cl.

Fag.

Cor. III, IV.

Sopr.

Alti.

Arpa. *(la)*

V.le.

V.c.

C-b.

es tan dul - ce que se se - par - ce sus ve - men - te por los pra - dos.

86

Fl. b.

Ob. *b*

C. ingl.

Cl. (B)

Cl. basso (B)

Fag. *pp*

Fevrónia.

V.le. *arco*

V.c. *pp*

C-b. *pp*

No - che y dí - a un can - to muy dul -

ce; es un can - to muy lle - no de jú - bi - lo

Nº 70. "Leyenda de la ciudad invisible de Kítezh".

65

Musical score for page 72, measures 65-72. The score is for a full orchestra. The instruments listed are: Fl., Ob., C.ingl., Cl.(B), Cl.basso(B), Fag., C-fag., Tr.be. c.alta(F), 3 Tr.bni., Tuba, Timp., Viol. I, Viol. II, V.le. pizz., V.c., and C-b. The music features complex rhythmic patterns with many triplets and sixteenth notes. Dynamics include *f*, *ff*, and *div.* (divisi). There are also markings for *arco* and *pizz.* (pizzicato).

Musical score for page 73, measures 73-80. The score continues from page 72. The instruments listed are: Fl. picc., Fl. a 2, Ob. b, C.ingl., Cl., Cl.b, Fag., C-fag., Cor. a 2, Tr.be., 3 Tr.bni., Tuba, Timp., Viol., V.le. b, V.c., and C-b. The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamics include *ff*, *f*, and *div.*. There are also markings for *arco* and *pizz.*. The score includes a section labeled "I. II." and "III e Tuba a 2".

Nº 71. "Sadkó".

342 Allegro.  $\text{♩} = 132$ .

Fag.

Cor. III. IV.

Tr. ba. I (B) Solo

Timp.

3 Tamb-no

4

Dáda

Po-de-ro- soy cruel rey del mar. tú no tie-nes mas queheno en tu ca-be-za.

Viol. II.

V-le.

V.c. e C-b. pizz.

Nº 72. "Sniegúrochka".

71 Allegro.  $\text{♩} = 128$ .

ob.

Cl. (B) I

Fag.

Cor.

Tr. ba. I (B) Solo

Alli.

Ten El a-rro-yo mur-mura, lacolme-na zum - ba, can-te-mos jun-tos a la nuev-aes-ta - ción.

El a-rro-yo mur-mura, lacolme-na zum - ba, can-te-mos jun-tos a la nuev-aes-ta - ción.

Bassi.

Viol. I e II ants.

V-le. pizz.

V.c.

pizz.

Nº 73. "Antár", 3er. movimiento.

40 Allegro.

Fl. I. Solo.

Cl. (A) Solo

Fag.

Cor. I.

Triang.

Tambo.

Platti.

Cassa.

Arpe. p

i. div. pizz.

Viol. div. pizz.

V-le. div. pizz.

V.c. e C-b.

Nº 74. "Sheherazada", 2º movimiento (p. 51).

Molto moderato.

ob. recit.

morendo

dim.

Cor. III.

f (bouché) dim.

Tr. ba. (B)

I. Solo ad lib. con sord.

lunga

Tr. ba. I Solo ad libit.

lunga

con forza

trem.

I.

Viol. trem.

morendo

V-le. f dim.

pizz.

morendo

V.c. e C-b.

pizz.

pp



Nº 75. "Sadkó" (p. 498).  
(Allegro *se alla breve.*)  
Fl. I e Ob. I. II.

Fl. I. *ff*  
3 Cl. (A) *ff*  
Tr. be. (A) *ff*  
3 Tr. bni. *ff*

Fl. II, III. *ff*  
Ob. *ff*  
C. ingl. *ff*  
3 Cl. *ff*  
Fag. a 2 *ff*  
Tr. be. *ff*  
Tr. bni. I e II. *ff*  
Viol. I. *ff*  
Viol. II. *ff*  
V. le. *ff*

Nº 76. "Noche de mayo", 3er. acto (comienzo).

Fl. Molto andante.

Fl. *pp*  
Ob. *pp*  
Cl. (A) *pp*

Cor. (E) *p*, *mf*

Viol. I. *pp* con sord.  
Viol. II. *pp* con sord.  
V. le. *pp* div.  
V. c. *pp* div.  
C. b. *pp*



N° 77. "Sheherazada", 4º movimiento (p. 204).

Allegro non troppo maestoso. d.:so

Fl. picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. (A) *ff*

Fag. *ff*

Cor. *ff*

Tr. be. (A) *ff*

Tr. bni. e Tuba. *ff*

Timp. *ff*

Triang. *ff*

Tamb. no. 6

Tamb. picc. 6

Plattl. 6

Cassa. 6

I. *sf*

Viol. *ff*

V. le. *ff*

V. c. *ff*

C. b. *ff*

Fl. picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fag. a 2

Cor. *ff*

a 2 *maestoso*

Tr. bni. e Tuba. *maestoso*

Triang. *mf*

Plattl. *mf*

Arpa. *gliss.* *ff* *simile* (f. h, h-b) (e. b)

Viol. *ff* *pizz.* *simile*

V. le. *ff*

V. c. *ff*

C. b. *ff*

Fl. picc.  
Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fag.  
Cor.  
Tr. ba.  
Tr. bni. e Tuba.  
Triang.  
Platt.  
Cassa.  
Arpa.  
Viol.  
V. lo.  
V. c.  
C. b.

(h, a, e, k)

arco  
pizz.  
arco

Nº 78. "Mlada", 3er. acto (p. 350).  
(Allegro non troppo.)

2 Cl. (B)  
2 Fl. a 2  
2 Cor.  
(I. IV.)  
4 Timp.  
V. lo.  
V. c.  
C. b.  
Ob. c. alto.  
2 Cl.  
Cl. basso (B)  
Fag.  
Cor.  
Tr. bni. e Tuba.  
4 Timp.  
V. lo.  
V. c.  
C. b.

Del medio de la ronda infernal surge Chernobóg, como imagen de un cabrón, con su corte. Detrás le

arzac. poco a poco C. fag.

legato assai

stacc.

siguen Kaschey con sus "gualí", Cherv, Topeléta, Chumá y Morena,

Nº 79. "Mlada", 2er. acto (p. 370).

Sostenuto e maestoso.

2 Ob. a 2  
Ob. c. alto.  
2 Fag.  
C. fag.  
(III.)  
Cor. (III.)  
(IV.V.)  
(VI.)  
Tr. ba. III. (B) a 2  
Tr. ba. c. alta (F)  
Tr. bni. (II.)  
(III) Tuba.  
Cassa.  
Tam-tam.  
Chernobóg (12-16 Bassi) Exorciza y extiende el casco.

¡Espectro ven!... ¡Saliendo de la noche! za-ri-na ma-la, a pa-re-ce.

Nº 80. "Noche de mayo", 3er. acto.

[Bb] (Andantino animato.)

Fl. I.  
Clar. H. (B)  
Fag. II.  
Glock.  
Alto  
Piano  
Arpa  
Viol. div. a 2  
V. lo.  
V. c. arco  
C. b. pizz.

Nº 81. "Sadkó".

(Andante.  $\text{♩} = 76.$ )

Fl. I.  
Cl. (A) III.  
Arpa.

Fl. I.

Cl.

Fag.

La prin del mar  
duer-me a - pa - ci - ble - men - te hier - ba tier - na y ver - de

Arpe.

I. sul D

Viol. II.

V.le.

V.c. div.

Fl. I.

Ob. I.

Cl.

Fag. I.

La prin del mar

Arpe. tus - cen - tos se - du - je - ron mi dul - ce co - ra - zón.

sul D sul A sul D sul A

Viol. *dolcissimo* div. pizz.

V.le.

V.c. *ant. pizz.*

C-b. pizz.

I. II. III.

77 (Andante.  $\text{♩} = 72$ )

3 Fl.

Ob.

C. ingl.

3 Clar. (A)

Fag. e C-fag.

Cor.

Sadkó.

Sobre el lago nada una bandada de cisnes blancos y de patos grises.

I. div. a 3.

Viol. II. div. a 3.

V.le.

Sadkó.

Cis - nes blan - cos yo ve

Viol. II. div. a 3.

V.le.

3 Fl.

C. ingl.

Sadkó.

V.le. o.

dolce

3 Fl.

C. ingl.

V.le.

423 Andante.

Musical score for N° 83 "Sadkó", Andante. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (C.ingl.), Clarinet in A (Clar. (A)), Bassoon (Fag. e C-fag.), Horn (Cor.), Violin I (Viol. I.), Violin II (Viol. II.), Viola (V-la. pizz.), and Violoncello/Double Bass (V.c. e C.b. pizz.). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *dim.*, *p*, and *pp*. There are markings for *1. 3. 5 P. div.* and *2. 4. 6 P. div.* for the violins.

Musical score for N° 83 "Sadkó", Andante. This section includes staves for Flute (*Fl. simile*), Cor Anglais (C.ingl.), and a Chorus (Coro) of white swans. The lyrics are: "¡Cis - nes blan - cos, pa - tos gri - ses, re - tor - ne - mos al la - go!". The score also includes staves for Violoncello and Double Bass (V.c. e C.b. arco) and Violin (V-le. arco). Dynamics include *simile*, *f*, and *pp*.

(Allegretto alla marcia.  $\text{♩} = 96$ .)

Musical score for N° 84 "El zar Saltán" (p. 54), Allegretto alla marcia. The score includes staves for Flute piccolo (Fl. picc.), Flute I (Fl. I.), Flute II (Fl. II.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Bassoon in C (C-fag.), Horn I, III (Cor. I, III), Horn II, IV (Cor. II, IV), Trumpet in B (Tr. (B)), Trumpet in B and Tuba (Tr. bni. e Tuba.), Triangle (Triang.), Cymbals (Piatto), Cassa, Violin I (Viol. I.), Violin II (Viol. II.), Viola (V-le.), Violoncello/Double Bass (V.c. div.), and Double Bass (C.b.). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *mf*, *f*, and *pp*. There are markings for *1. 3. 5 P. 3* and *2. 4. 6 P. 3* for the bassoons.

Fl. picc.

Fl. I.

Fl. II.

Op.

3 Cl.

Fag.

C-fag.

Cor. I.III a 2

II.IV a 2

Tr-be.

Tr-bni. e Tuba.

Triang.

Piatti.

Cassa.

Viol. div.

V.le.

V.c.

C.b.

3 Fl. Maestoso.

Ob. I.II.

C. ingl.

Cl. (B)

Cl. basso (B)

Fag. I.II.

C-fag.

Cor. I.II.

IV.

I.II (B)

Tr-be.

III. c-alta (F)

Tr-bni. e Tuba.

Timp.

Viol. I.

Viol. II.

V.le. div.

V.c.

C.b.



N° 86. "Sadkó".

(Largo.  $\text{♩} = 44$ )

3 Fl. *f*

Ob. *f*

C.ingl. *f*

Cl. (B) *f*

Cl. basso (B) *f*

Fag. *f*

C-fag. *f*

Cor. *f*  
a 2

Tr. bni. e Tuba. *f*

Timp. *f*

Cassa. *f*

Viol. I e II. unis. *f*

V.le. *f*

V.c. e C.b. *f*

N° 87. "Kaschey el inmortal".

105 *con tutta forza ed espressione e poco rubato* *calmando*

Fl. picc. *cresc.* *ff* *sf dim.*

Fl. a 2. *cresc.* *ff* *sf dim.*

Ob. I. *cresc.* *ff* *sf dim.*

C.ingl. *cresc.* *ff* *sf dim.*

Clar. (B) *cresc.* *ff* *sf dim.*

Fag. I. *cresc.* *ff* *sf dim.*

C-fag. *ff* *sf dim.*

Cor. *ff*

Tr-be. (B) *ff*

Tr-bni. *ff*

Tuba. *ff* *fff* *dim.*

Timp. *ff* *fff* *tr*

*Largamente.* *calmando*

I. *cresc.* *ff* *con tutta forza ed espressione e poco rubato* *sf dim.* *p*

Viol. *cresc.* *ff* *sf dim.* *p*

V.le. *cresc.* *ff* *sf dim.* *p*

V.c. I. *cresc.* *ff* *sf dim.* *p*

V.c. II e C.b. *cresc.* *ff* *sf dim.* *p*

114 Allegro.

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fag.  
Cor.  
Viol.  
V-le.  
V.c.  
C-b.

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fag.  
Cor.  
Viol.  
V-le. sul C e G.  
V.c.  
C-b.

Lento. 52.

Fl. 125  
Ob.  
C. Ingl. dolce  
Cl. (A) I. dolce  
Cl. (A) II.  
Fag. pp  
V-le. pp

I.  
Cor. III. IV. pp  
Arpa. p

I. dolce  
Viol. II. dolce  
V-le. pizz. p  
V.c. div. p  
C-b. pizz. p  
div. mf espress.  
div. mf espress.  
arco mf  
p  
p  
arco p



Fl.  
Ob.  
C. ingl.  
Cl. I.  
Cl. II.  
Fag.  
Cor. I.  
Cor. III. IV.  
Arpa.  
Viol.  
V-le.  
V-c. I.  
V-c. II e C-b.

unis.

Nº 90. "Sheherazada", 4º movimiento.

Vivo.  $\text{♩} = 88$   
Fl. pier.  
Fl.  
Ob.  
Cl. (A) a 2  
Fag.  
Cor. a 2  
Arpa.  
Viol. 0 0 0 0 0 0  
V-le. p pizz.  
V-c. p  
C-b. p

Fl. picc.

Fl.

Ob.

Cl. *a 2*

Fag.

Cor. *a 2*

Viol.

V-le.

V-o.

C-b.

Fl. picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Arpa.

Viol.

V-le.

V-o.

C-b.

## Nº 91. "El zar Saltán".

[92] (Andante) animando poco a poco

Fl. piccolo.

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fag. *ff*

*ff*

Cor. *ff*

Tr-ba. (B)

Tr-bni e Tuba.

Timp.

Sopr.

Alti.

Ten. Lic - ra - re - mos y con lá - gri - mas lle - na - re - mos ma - res lln - pi - dos.

Bassi.

*ff*

Viol.

V-lo. *ff*

V-c. e C-b.

*ff*

## Nº 92. "El gallo de oro".

[98] Andantino.  $\text{♩} = 88$ .

Fl. piccolo.

Fl. I. *p*

Cor. I, II, III, IV. *pp*

Piatti. *pp*

Arpa I in C, Dis, Es, Fis, Ges, A, Bbis. *gliss.*

Arpa II in Cis, Des, E, Pos, G, Ais, B. *gliss.*

V-lo.

V-c. *p*

C-b. pizz.

arco

## Nº 93. "Sniegúrochka" (p. 269).

Cl. (B)

Fag. a 2

Cor. III.

Tamb-no.

Viol. I e II unis.

V-lo.

V-c. pizz. *p*

C-b. pizz. *p*

Nº 94. "Sniegúrochka" (p. 271).

Cl. *p*

Fag. a 2 *p*

Tr. bb. (B) *p*

Tamb-no. *p*

Viol. I e II unis. *p*

V. lo. *p*

V. c. pizz. *p*

C. b. pizz. *p*

Cl. *p*

Fag. *p*

Tr. bb. *p*

Tamb-no. *p*

Viol. I e II unis. *p*

V. le. *p*

V. c. *p*

C. b. *p*

Nº 95. "Sniegúrochka".

325 (Allegro. 4/4)  
2 Fl. picc.

*ff dim.*

Fl. I. *dim.*

Ob. *dim.*

Cl. (B) *dim.*

Fag. *dim.* *cresc.*

*ff dim.*

Cor. *dim.* *cresc.*

Tr. bb. (B) *dim.* *cresc.*

*f dim.*

Tr. uni. e Tuba. *p cresc.*

Timp. *dim.* *cresc.*

Triang. *dim.* *cresc.*

Piatti. *dim.*

Cassa. *dim.*

Sopr. *dim.*

Alt. Ho. *dim.* *cerl*

Ten. *dim.*

Bassi Ho. *dim.* *cerl*

*frem.*

Piano. *fff*

Arpa.

unis. *dim.* *div.*

Viol. unis. *dim.* *cresc.* *div.*

V. lo. *dim.* *cresc.*

V. c. e C. b. *dim.*

*ff dim.*



Nº 97. "Sniegúrochka"  
Grave e maestoso.  $\text{♩} = 60$ .

171  $\text{a}^2$

Fl.  $\text{a}^2$

Ob.

Cl.(B)  $\text{a}^2$

Fag.

Cor.

Tr.-bo.(B)

Tr.-bni.  
o Tuba.

Timp.

I.  $\text{pizz. mf}$  arco

Viol.

II.  $\text{pizz. mf}$  arco

V-le.  $\text{pizz. mf}$  arco

V-o.  $\text{pizz. mf}$  arco

C-b.  $\text{pizz. mf}$  arco

Nº 98. "El zar Saltán"  
(Maestoso con moto.  $\text{♩} = 84$ .)

Fl. picc. 135

Fl.

Ob.  $\text{ff}$

Cor. ingl.  $\text{ff}$

Cl.(A) I. II.  $\text{ff}$

Fag.  $\text{ff}$

C-fag.  $\text{ff}$

Cor.  $\text{ff}$

3 Tr.-bo.(B)  $\text{ff}$

I. Tr.-bni.  
o Tuba.  $\text{ff}$

Timp.  $\text{ff}$

Cassa. (Detonaciones en el escenario.)  $\text{ff}$

CORO.

Sopr.  $\text{ff}$

Alti. Todos bello y ple-no de fe-li-ci-dad en a-que-lia ciu-dad. Todos

Ten.  $\text{ff}$

Bassi. Todos bello y ple-no de fe-li-ci-dad en a-que-lia ciu-dad. Todos

I. Viol.  $\text{ff}$

II.  $\text{ff}$

V-le.  $\text{ff}$

V-o. o C-b.  $\text{ff}$



Fl. picc.

Fl.

Ob.

Cor. ingl.

3 Cl.

Fag.

C-fag.

Cor.

3 Tr.-be.

Tr.-bnl.  
e Tuba.

Timp.

Cassa.

Sopr.

Alti. vi - ven en pa - la - cios pues son ri - qui - si - mos y - ga - nan bien.

Ten.

vi - ven en pa - la - cios pues son ri - qui - si - mos y - ga - nan bien.

Bassi.

Viol.

V-le.

V.-c.e C-b.

Animato assai. ♩ = 128.

Ob.

Cl. (A)

Fag.

Cor.

Kupava

¡Que des - gra - cia, que des - gra - cia! Pa - io - mas,

Viol. II

V-le.

V.-c.e C-b.

a.2

mis a - mi - gos, a - yu - dad - me, vuel - van pron - to.

Nº 100. Noche de Navidad".

Andante. ♩ = 72.

161

I.

3 Fl. I, II, III.  
2 Ob.  
Cl. picc. (D)  
2 Cl. (A)  
2 Fag.  
I, II, III.  
Cor.  
2 Tr. b. (A)  
3 Tr. b. u. e. Tuba.  
Arpe. p  
Viol. II. 1. 2. 3. P.  
V. lo 1. 2. 3. P.  
3 V. c. soli  
altri V. c.  
C. b. div. p

(El espacio celeste)

Nº 101. "Noche de Navidad".

Andante. ♩ = 112.

210

F. I. I  
*dolce*  
I.  
Clar. (A)  
*dolce*  
II.  
*pp* *sempre legato*  
Arpe. p  
Sopr. I.  
Sopr. II. Ha - sa - li - do Ko - lia - dá, la - jo - ven a - quies - té  
Alti I. Ha - sa - li - do Ko - lia - dá, la - jo - ven a - quies - té  
Alti II. Ha - sa - li - do Ko - lia - dá, la - jo - ven a - quies - té  
Ha - sa - li - do Ko - lia - dá;  
I.  
*dolce*  
Viol. II.  
*dolce*  
V. lo. div.  
*pp*  
V. c. div.  
*pp*  
C. b. pizz.  
*pp*





112 N° 103. "Leyenda de la ciudad invisible de Kitéz".

8 (Larghetto.  $\text{♩} = 52$ )

Cl.(A)  
Fevronia. *cantabile*  
Gra - cias, de - sier - to, por - to - do, gra - cias.  
V.le. div.  
V.c. div.  
pp

N° 104. "El gallo de oro".

4 (Lento.  $\text{♩} = 50$ )

Solo  
Cl.(A)  
Fag. *f a piacere*  
Viol. II. div.  
V.c. div.  
C.b.  
p

Cl. I.  
Fag.  
V.le. div.  
V.c. div.  
C.b.  
p

N° 105. "Noche de Navidad" (p. 247).

Adagio.  $\text{♩} = 56$ .

Fl. I.  
Cl. III (A).  
Fag.  
Viol. I.  
p

*Pateiúk come un pastel.*

N° 106. "Noche de Navidad", prelude.

Adagio. m.m.  $\text{♩} = 56$ .

3 Fl.  
2 Ob.  
3 Cl.(A)  
2 Fag.  
p

4 Cor.  
p

Viol. I. div.  
Viol. II. div.  
V.le. div.  
V.c.  
C.b.  
pp

197 (♩ = 66)  
Fl. picc.  
Cor.  
C. b.  
pizz.

El zar  
Ma - ña - na yo i - ré, bien tem - pra - ni - to, a  
re - ci - bir - te jun - to con mi pue - blo. ¡Oh! sol di -  
vi - no gran Dios ma - ra - vi - llo - so.

N° 108. "Sniegúrochka".

204  
Fl.  
Obi.  
Cl. (A)  
Cor. I.  
Snieg.  
mf

Y - ba - jo la tien - da y - ba - - jo la tien - da

N° 109. "Sheherazada", 1er. movimiento (p. 3).

(Largo. ♩ = 48.)  
Fl.  
Ob.  
Cl. (A)  
Fag.  
Cor. I.

(Allegro. ♩ = 120)  
Fl. picc.  
Fl.  
Obi.  
Cl. basso (A)  
Fag.  
C. fag.  
Cor. I.  
Voces de los espíritus del aire (6-10 tenores detrás del escenario).  
¡Gui - don nos ven - ció! ¡Des - gra - cia a no - so - tros!  
Voz del mago (6-10 bajos detrás del escenario).  
Yo des - la -  
V. le. con sord.  
V. c. e C. b.  
pizz.  
Fl.  
Cl. basso  
Fag.  
C. fag.  
Cor. I.  
Voz del mago  
llez - co, no ten - go más fuer - zas.  
Viol. I. II. unis. con sord.  
V. le.  
V. c. e C. b.

Nº 111. "El zar Saltán".

115 Andante.  $\text{♩} = 68$ .

Fl. picc. 3  
Fl. 3  
Ob. 3  
Arpa. p. 3  
V.le. 3  
V.c. 3  
C.b. 3

Del mar sale el Cisne-ave, iluminado por la luna.

Nº 112. "Sadkó", (comienzo del 2º cuadro).

117 Andante.  $\text{♩} = 72$ .

3 Fl.  
Ob.  
I. II.  
Cl. (A)  
III.  
Fag.  
Cor.  
Viol. II.  
V.le.  
V.c.  
C.b.

La ribera del lago Ilmen; una gran piedra blanca. Una noche clara de verano. La luna creciente en

Cl.  
Fag.  
Cor.  
Viol.  
V.le.  
V.c. e C.b.

declinación. Aparece Sadkó y se sienta sobre la piedra; tiene en las manos sus "guail".

3 Fl.  
Cl.  
Fag.  
Cor.  
Viol.  
V.le.  
V.c. e C.b.

126 Allegro non troppo.  $\text{♩} = 112$ .

Ob. I, II, III  
Cor. ingl.  
Cl. (B)  
Fag.  
C. fag.

Bomelio (detrás del escenario). Liubasha

¿Quiéngol-pea-rá? Ve-rás quenes, si a-bres.

N° 114. "Leyenda de la ciudad invisible de Kítezh" (p. 127).  
(Allegro.  $\text{♩} = 120$ )

Fl.  
Ob.  
Cl. (B)  
Fag.  
Tr. be. (B)

Kuteriná

Quien el vi-no o-fre-ció co-mo un pa-dre e-ra

Fl. picc.  
Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fag.  
Tr. be. (B)  
Viol. I & II

Kuteriná

quel. Quien de a-quel pan nos dió so-be-ra-no e-ra-quel.

Fl. I, II, III  
Ob.  
Cor. ingl.  
Cl. (B)  
Cl. basso (B)  
Fag.  
C. fag.  
Cor. I, II, III  
H. IV (B)  
Tr. be. (B)  
Tr. bñt. e Tuba.  
Timp.

161

*dim.*  
*dim.*  
*dim.*  
*dim.*  
*dim.*  
*dim.*  
*dim.*  
*dim.*  
*p*  
*p*  
*p*  
*p*  
*p*  
*p*

N° 116. "Leyenda de la ciudad invisible de Kítezh".

Cor. ingl.  
Cl. (A)  
Cl. basso (A)  
Fag.  
C. fag.  
Coro y solistas  
Sopr. Alt.  
Tenori.  
Bassi.  
Viol. I, II

167 (Moderato assai.  $\text{♩} = 92$ )

*p ten. assai*  
*p*  
*p*  
*p*  
*p*  
*mp unis.*  
*p*  
*p*

E-res nues-tra de-len-so-  
Oh! ce-le-ste y po-de-ro-so Za-ri-na, e-res nues-tra de-len-so-ra. ¡Sal-ve!

(♩ = 120) *riten. poco*

Fl. *en harm.*  
 Ob. *dim.*  
 Cl. (B) *dim.*  
 Fag. a2 *dim.*  
 Viol. I & II *unif.*  
 V.le.

N° 118. "Sniegúrochka".  
 292 (Allegro. ♩ = 76)

Ob.  
 Cl. (A)  
 Fag. *mp*  
 Snieg. *a piena voce*  
 Misgúrf. En el va - lien - te hay de - fen - sa, el a - mor pues bus - ca;  
 Pa - la - bras di - vi - nes

Viol. I  
 V. & Cb. *mp*

Fl.  
 Ob.  
 Cl.  
 Fag.  
 Cor. II  
 Snieg.  
 Misg. A - ho - ra el pe - cho tem - blo - ro - so de Sne - gú - roch - ka.  
 Y por de - más fe - li - ces.

Viol.  
 V. & Cb.

318 (Larghetto. ♩ = 52)

Fl.  
 Cl. (B) *pp*  
 Snieg. *pp dolce assai*  
 ¡Oh! mi a - mor, tu ya soy yo.  
 Arpa.  
 V.le. *pp*

Fl.  
 Cl.  
 Cor. III  
 Timp. *pp*  
 Snieg.  
 A tí mi úl - ti - ma mi - ra - da,  
 Arpa.  
 V.le.

Fl.  
 Cl. I.  
 Cor. III  
 Timp.  
 Snieg.  
 a tí mi úl - ti - ma mi - ra - da  
 Arpa.  
 V.le.



Nº 120. "Sadkó".

(Andante.  $\text{♩} = 52$ .)

49 Fl. I. *pp*  
 Fl. II. *pp*  
 Ob. I. *pp*  
 Ob. I.II. *pp*  
 Cl. (B) I.II. *pp*  
 Fag. *pp*  
 Cor. I.II. *pp*  
 Tr-ba. I.(B) *mf* *sola*

Sadkó.  
 Por — los ma-res y la tie-rra to - - da pa - - sa -  
 con sord.  
 I. div. *pp*  
 Viol. II. div. con sord. *pp*  
 V.le. *p*  
 V.c. pizz. *p*  
 C-b. pizz. *p*

Fl. III. *pp*  
 II.III. a 2  
 Ob. I.II. *pp*  
 Cl. I.II. *p*  
 Fag. *p*  
 Cor. I.II. *pp*  
 Tr-ba. I. *pp*  
 Sadkó.  
 ri - a la glo-ria de Nov - gorod. Y las gen-tes ven-drán a re-ci - bir -  
 unis.  
 Viol. *unis.*  
 V.le. *div. p*  
 V.c. arco  
 C-b.

Fl. I. *pp cresc.*

Fl. II. III. *pp cresc.*

Ob. I. II. *cresc.*

Cl. I. *cresc.*

Cl. II. III. *cresc.*

Fag. *cresc.*

Cor. *cresc.*

Tr. ba. I. *p cresc.*

morendo

Sadkó.  
me y res - pe - tuo - sa - men - te me -

Viol. *div. cresc.*

V. lo. *cresc. unis.*

V. c. *div. unis. p cresc.*

C. b. *arco p cresc.*

Fl. I. *f dim. p cresc. molto*

Fl. II. III. *f dim. p cresc. molto*

Ob. *f dim. p cresc. molto*

Cl. I. *f dim. p cresc. molto*

Cl. II. III. *f dim. p cresc. molto*

Fag. *f dim. p cresc. molto*

Cor. *f dim. p cresc. molto a. 2.*

Tr. ba. *f dim. pp p cresc. molto*

3 Tr. bni. e Tuba. *f dim. p cresc. molto*

Sadkó.  
sa - lu - da - rón.

Viol. *f unis. dimin.*

V. lo. *f unis. dimin.*

V. c. *f unis. dimin.*

C. b. *f div. p*

*f dimin. p*





197

Ob.

Cor. ingl.

Cl.

Cl. basso.

Cor. I.

El hindú

vir - gi - nal - su ros - tro - dul - cemente can - div.

V-le.

V-c.

Fl. I. solo.

Cl. dolce

Cl. basso.

Cor. I.

El hindú

ta - me - lo - di - as - be - llas.

V-le.

V-c.

## Nº 123. "Kashey el inmortal" (p. 119).

Ob. con sord.

Fag. con sord.

La princesa

Ro - ro, - ¡Haz ro - ro! Ro - ro, - ¡Haz ro - ro!

v.c. con sord.

## Nº 124. "Leyenda de la ciudad invisible de Kítezh".

52 (Poco larghetto. J. = 66.)

Fl.

Ob. I.

Cor. ingl. *espr.*

Cl. bajo (A)

Fag.

Fevrónia.

Te - con - se - ja - ré y te en - se - ña - ré.

El príncipe Vsevolod

Li - bra - me - de mi - de - ses - pe - ra - ción.

Arpa.

Viol. *espr.*

V-le.

V-c.

C-b. *espr. pizz.*

## N° 125. "Leyenda de la ciudad invisible de Kítezh" (p. 392).

Larghetto alla breve.  $\text{♩} = 52$ .

Cl. (A)  
pp

Cl. basso (A)  
pp

Fag. II e C-fag.  
pp

Viol. II. con sord.  
pp

V. le. con sord.  
pp

V. c. I. con sord.  
pp

V. c. II e C. b. (senza sord.)  
pp

## N° 126. "Leyenda de la ciudad invisible de Kítezh" (p. 517).

(Moderato.  $\text{♩} = 96$ .)

Cor. ingl. con sord.

Solo dolce espr.  
ppp

Cl. (B)  
ppp

Fag.  
ppp

Fevrónia.  
pp

Flo - re - ce - mos co - mo - dá - ti - les.

Viol. I.  
ppp

2 V. c. pizz.  
pp

Fl. I. II.  
pp

C. ingl. cor.  
pp

Cl. I.  
pp

Fag. b. d.  
pp

Fevr.  
pp

Campanelli. co - mo li - rios a - ro - má - ti - cos.

Viol. I.  
pp

V. la. Solz. b.  
pp

2 V. c. dolcissimo mor.  
pp

358

Fl. picc. Solo.  
pp

Fl. I. II. dolcissimo  
pp

Ob. I. con sord.  
pp

C. ingl. dolce  
pp

Cl. I. II.  
pp

Fag. II.  
pp

Fevr.  
pp

Dul - cesantos es - cu - cha - mos, co - mo cé - les - tia - les pá - ja - ros.

Arpa I.  
pp

Arpa II en: ut, re, mi, fa, sol, la, si. gliss.  
pp

Viol. I.  
pp

V. c. tutti arco  
pp

2 V. c. pizz.  
pp

2 C. b. pizz.  
pp

8 (Lento.  $\text{♩} = 60$ )

Fl.picc. *pp* *dolcissimo*

Fl. I. *pp* *dolcissimo*

Cl. II (A) *pp* *dolcissimo*

Cl. I. *pp*

Cl. Basso. *ppp*

Fag. *ppp*

C-Fag. *ppp*

Piatti. *pp* *colla bacchetta*

Arpe. *pp* *lissando*

V. lo. *pizz.*

V. c. *pizz. unis.*

C. b. *pp*

Fl. I. *pp*

Cl. I. *pp*

Cl. II. *pp*

Cl. Basso. *pp*

Fag. *pp*

C-Fag. *pp*

Piatti. *pp*

Arpe. *(simile)*

V. lo.

V. c.

C. b. *pizz.*

*pp*

458 Larghetto. ( $\text{♩} = 72$ ) *animando pochissimo*

Fl. picc. *p*

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. (B) *p*

Cl. III *p*

Cor. *pp*

La reina de chemaja

Pa - ra que el sue - ño se - a fres - co y tran - qui - lo, me su -

I.

Viol. II. *p*

V. lo. *div.*

V. c. *p*

C. b. *pp*

Fl. picc. *pp*

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Fag. *pp*

Cor. *pp*

La R.

mer - jo, por la no - che, en un ba - ño lle - ño de ro - cí - o.

Celesta. *cresc.*

Viol. *cresc. poco*

V. lo. *cresc. poco*

V. c. *pizz.*

C. b. *pp*

*cresc. poco*

## N° 129. "Sniegúrochka" (p. 350).

(Andante. ♩. 66)

Fl. picc.  
Fl.  
Ob.  
Fag. a 2  
Cor.  
Timp.  
Camp.  
Arpa.  
Viol. *mf*  
V.le. *mf*  
V.c.  
C.b. *pizz.*

Detailed description: This page contains the musical score for N° 129, "Sniegúrochka". It features a full orchestral arrangement. The woodwinds include Piccolo Flute, Flute, Oboe, Bassoon (two parts), and Cor Anglais. The brass section consists of Trumpets and Trombones. The percussion includes Timpani and Cymbals. The strings are Violins (first and second), Viola, Violoncello, and Contrabass. The harp is also present. The score is in 3/4 time with a tempo of Andante (66 beats per minute). Dynamics range from *mf* to *pp*. There are various articulations like accents and slurs, and some triplets are marked.

## N° 130. "Sadkó".

[175] (Allegro. ♩. 66)

Fl. picc.  
Fl.  
Ob.  
C. ingl.  
Cl. picc.(D)  
Cl.(A)  
Cor.  
Triang. *b.*  
Piano.  
Viol. I.  
Viol. II.  
V.le.  
V.c. e C.b.

Detailed description: This page contains the musical score for N° 130, "Sadkó". It features a full orchestral arrangement. The woodwinds include Piccolo Flute, Flute, Oboe, Cor Anglais, Piccolo Clarinet (D), and Clarinet (A). The brass section consists of Trumpets and Trombones. The percussion includes Triangle (bass) and Piano. The strings are Violins (first and second), Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 3/4 time with a tempo of Allegro (66 beats per minute). Dynamics range from *pp* to *cresc. molto*. There are various articulations like accents and slurs, and some triplets are marked. A Spanish lyric is included: "El pez, en el agua, se transforma en un lingote de oro que brilla al sol." (The fish, in the water, transforms into a gold bar that shines in the sun.)

Fl. picc.

Fl.

Ob.

Cingl.

Cl. picc.

Cl.

Fag.

C-Fag.

Cor.

(A)

Tr. bni. e Tuba

Campanelli.

Triang.

P. no.

Arpe.

Viol.

V. le.

V. c. e b.

## N° 131. "Sadkó".

191 (Andante non troppo.  $\text{♩} = 84$ )

Cor.

(B)

Tr. bni. e Tuba

Tr. bni. e Tuba

Timp.

El mercader noruego

Los

Viol. I, II

V. le.

V. c. e b.

Cor. III, IV

a 2

Tr. bni. e Tuba

El mercader noruego

o - las con fu - ror se rom - pen en las ro - cas y con es - pu - ma blan - ca

Cor.

Tr. bni. e Tuba

El mercader noruego

vuel - ven - se al mar. Las ro - cas im - pa - si - bles so - por - tan la pre - sión y es - cu - chan sus can - cio - nes.



Fl. picc. *ff*

2 Fl. *ff*

Ob. *ff*

2 Cl. *ff*

Fag. *ff*

Cor. *ff*

con sord. (B) *ff*

Trbe con sord. *ff*

Trbnis con sord. *ff*

Tuba. *ff*

Timp. *tr*

Sopr. *ff*

Alti. *ff*

Ten. *ff*

Bassi. *ff*

Viol. *ff*

V. le. *ff*

V. c. e C. b. unis. *ff*

*dim.* *ff* *dim.* *ff* *dim.* *ff* *dim.* *ff* *dim.* *ff* *dim.* *ff*

II.

N° 133. "El zar Saltán".

402 (Maestoso. *♩* = 63.)

Fl. picc. *ff*

Fl. a 2' *ff*

Ob. *ff*

Cl. (A) *ff*

Cl. basso (A) *ff*

Fag. *ff*

C. Fag. *ff*

Cor. *ff*

Trbe (A) *ff*

Trbnis Tuba. *ff*

Timp. *tr*

Viol. e II unis. *ff*

V. le. *ff*

V. c. *ff*

C. b. *ff*



Fl. picc. e 2 Fl.

Ob.

Cl.

Cl. basso.

Fag.

C-Fag.

Cor.

Tr-be.

Tr-hni. e Tuba.

Timp.

Viol. div.

V.le.

V.c. e C-b.

## N° 134. "Leyenda de la ciudad invisible de Kítezh".

[199] (Allegro.  $\text{♩} = 138$ )

Cl(B)  $a_2$

*ff marcato*

*secco*

Cor(F)

(B)  $a_2$

Tr-be. *marcato*  
(c-alta F) *setco*

Tr-bni. *secco*

Piatti.

## N° 135. "El gallo de oro" (p. 143).

(Moderato.  $\text{♩} = 50$ )

C-Fag.

*pp*

Cor. III, IV.

*mf dim.*

*mf dim.*

*p dim.*

*p dim.*

Tr-bni.

*p dim.*

*p dim.*

C-b. *pizz.*  
div.

*pp pizz.*

Nº 136. "Sniegúrochka" (p. 97).

Adagio. Recit.

Fl. Solo *calla parte* *Cadenza a piacere*

Ob. *din.*

Fag. *din.*

Cor.

Bobyl.

¡Oh! ve-nid, — y ved es-te mi-la-gró, beren-de-osl' (Sniegurochka aparece en el hueco del árbol).

Fl.

Cor.

CORO. (Todos se aproximan al hueco).

Sopr. *Alti.*  
¡U nas-prá-ce-sa! ¡Y vi-var!  
*in tempo*

Viol.

V.le.

V.c. e C.b.

93 Nº 137. "Servilia".

Fl. (Allegro maestoso.)

Ob. *pp*

Cl. (B)

Fag. *pp*

Cor.

Tigellios

I. Sed de ven-gan-za,

Viol. II. *pp*

V.le. *div.* *unif.*

V.c. e C.b.

Più lento.  $\text{♩} = 108.$

I. II. *allarg.*

Fl. *cresc.*

III. *cresc.*

Ob. *a 2*

Cl. *a 2*

Fag. *a 2*

Cor. *I. III.*

Tr. be. (B) *II. IV.*

3 Tr. bpt. e Tuba.

Tig. *mf*

y — po-der.

Viol. *cresc.* *ff espr. assai*

V.le. *cresc.* *ff espr. assai*

V.c. I. *cresc.* *ff*

V.c. II e C.b. *cresc.* *ff*





Nº 144. "Sadkó" (p. 121, solamente instrumentos a viento).

(Andante.  $\text{♩} = 72$ )

Musical score for N° 144, "Sadkó", featuring woodwind instruments. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (C. ingl.), Clarinet in A (Cl. (A)), and Clarinet Bass (Cl. basso (A)). The tempo is Andante with a quarter note equal to 72 beats. The music is marked with *dim.* (diminuendo) throughout.

Nº 145. "Sedkó".

242 Andantino.  $\text{♩} = 66$ .

Musical score for N° 145, "Sedkó". The score includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. (A)), Clarinet Bass (Cl. basso (A)), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr. ba. (a-alta)), Trombone (Tr. bni.), Timpani (Timp.), Soprano (Sopr.), Arpa (Arpa), Violoncello (V. c.), and Contrabajo (C. b.). The tempo is Andantino with a quarter note equal to 66 beats. The score includes dynamic markings such as *pp*, *dim.*, and *fiss.*. There are also Roman numerals I, II, III, and IV indicating chord changes. A vocal soloist part is included with lyrics: "(Sadkó golpea las cuerdas)" and "(A lo lejos, como eco, se oyen voces femeninas)".

Nº 146. "Leyenda de la ciudad invisible de Kítezh".

10 (Larghetto alla breve.  $\text{♩} = 52$ )

Musical score for N° 146, "Leyenda de la ciudad invisible de Kítezh". The score includes parts for Flute piccolo (Fl. picc.), 2 Flutes (2 Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (C. ingl.), Clarinet in A (Cl. (A)), Clarinet Bass (Cl. basso (A)), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (C-fag.), Cor Anglais (Cor.), Arpa (Arpa), Violin (Viol.), Viola (V. le.), Violoncello (V. c.), and Contrabajo (C. b. div.). The tempo is Larghetto alla breve with a quarter note equal to 52 beats. The score includes dynamic markings such as *f*, *ten. assai*, and *fiss.*.

Nº 147. "El gallo de oro".

233 (Allegro alla marcia.  $\text{♩} = 120$ .)

Musical score for No. 147, "El gallo de oro". The score includes parts for Ob. (No. 1), C. ingl., C. (No. 1), C. (basso) (No. 2), 2 Fag. e C-fag., Cor., I. II., Tr. be. (No. 1), Tr. bni., Triang., Tamb., Viol. *f* (détaché), V. cl. *f* (détaché), and V. c. e C. b. The tempo is Allegro alla marcia with a metronome marking of 120. The score features a variety of woodwinds, brass, and strings, with dynamic markings such as *p cresc.* and *ff*.

Nº 148. "La gran Pascua rusa" (p. 11).

Andante lugubre. ( $\text{♩} = 60$ )

Musical score for No. 148, "La gran Pascua rusa". The score includes parts for Ob. I., Cl. (No. 1), Fag., Cor., Tr. be. (No. 1), Tuba., Timp., Platti., and C. bassi. The tempo is Andante lugubre with a metronome marking of 60. The score features woodwinds, brass, and strings, with dynamic markings such as *poco sf*, *p*, and *pp*. A note specifies *colla bacchetta da timpano* for the timpani part.

Nº 149. "El zar Saltán".

129 (Moderato assai.  $\text{♩} = 84$ .)

Musical score for No. 149, "El zar Saltán". The score includes parts for Ob., C. ingl., 3 Cl. (No. 1), 3 Tr. be., Celesta., Arpa., and V. c. e C. b. The tempo is Moderato assai with a metronome marking of 84. The score features woodwinds, brass, celesta, harp, and strings. A text instruction reads: "Está amaneciendo. Los rayos de la mañana despejan la neblina revelando a la ciudad de Liedaneta." The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *p*.



Ob.  
Cor. ingl.  
3 Cl.  
Arpa.  
Viol.  
V.le.  
V.c. e C-b.

N° 150. "El zar Saltán" (p. 219).

Fl. picc. e Fl. I.  
Ob. *p stacc.*  
Cor. ingl.  
3 Cl. (B)  
Fag. *p stacc.*  
II. III. con sord.  
Cor. IV. senza sord.  
Triang.  
Campanelli.  
Celesta.  
Arpa.  
V. I. II. pizz.  
V. c. pizz.  
C. b. pizz.

N° 151. "Antár".  
(Allegro.)

7  
Fl. picc.  
Fl.  
Ob.  
C. ingl.  
Cl. (A)  
Fag.  
Cor.  
Cassa.  
I. div.  
Viol. div.  
V.le. div.  
V.c. div.  
C-b.  
Fl. picc. e 2 Fl. gr. Fl. I.  
Ob.  
C. ingl.  
Cl.  
Fag.  
Cor.  
Pia.lli. *colla bacchetta*  
Cassa.  
Viol. unis.  
V.le. unis.  
V.c. e C-b. unis.



Nº 152. "Antár".  
(Adagio.)

56

Fl. *pp*

Cl. II(A) *p*

Cor. *p*

Arpe. *p*

V.c. *mf*

C.b. *p*

Nº 153. "Noche de Navidad" (p. 376).  
Andante, tenuto assai.

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. picc. (D) *dolce assai*

Cl. (A) *p*

Fag. *p*

Cor. *pp*

(Amanecer rosado)

Viol. I *p*

Viol. II *p*

V.c. *p*

**Accelerando.**

Fl. picc. *p cresc.*

Fl. *p cresc.*

Ob. *p cresc.*

Cl. picc. *p cresc.*

Cl. *p cresc.*

Fag. *p cresc.*

Cor. *p cresc.*

(El rojo sol se presenta a través de la niebla.)

2 Viol. *p cresc.*

Viol. I. *div. p cresc.*

Viol. II. *p cresc.*

V-le. *p cresc.*

Vc. e C-b. *p cresc.*

**Più mosso.  $\text{♩} = 144. (\text{♩} = 72)$**

Fl. picc. *dim.*

Fl. *dim.*

Ob. *dim.*

Cl. picc. *dim.*

Cl. *dim.*

Fag. *dim.*

Cor. *dim.*

L.H. (A) *dim.*

Tr-be. bc. (e. alta F) *dim.*

Tr. bni. Tuba. *dim.*

Timp. *f dim.*

(Se ve a Dikanka iluminada por el sol)

2 Viol. *f unis. dim.*

Viol. I. *dim.*

Viol. II. *dim.*

V-le. *f dim.*

V-c. *f dim.*

C-b. *f dim.*



Nº 156. "Leyenda de la ciudad invisible de Kítezh" (p. 252).

Fl. I. (Andante mistico.  $\text{♩} = 66$ ) *riten. molto*

Fl. II. *riten. molto*

3 Tr. bni.

Timp. *ppp*

El príncipe Yuri

Ri-que-zas y glo-ria ¿a don-de-i-rán?

V.le. div. *ppp* unis.

V.c. div. *ppp* unis.

C.b. *ppp*

*pp*

Nº 157. "Antar".

Fl. Allegro.  $\text{♩} = 84$ . 30

Ob. *p*

Cl. (B) *cresc.*

Fag. *p* *cresc.*

Cor.

Tr. be. (B) *cresc.*

Cassa. *pp* *cresc.*

V. ol. *cresc.*

V. le. *p* *cresc.*

V.c. e C.b. *cresc.*

*pp*

Nº 158. "La Pskovitiana", 1er acto.

Fl. Adagio.

Cor. I. II.

Tr. be. (B)

Timp. *ppp*

Vlásievna

Yó les há-bla-ré de Go-rinia el va-le-ro-so de, la cruel ser-pien-te. Tu-

Arpa.

V.c. e C.b. *pp*

*pp*

Fl. *lunga* *mp*

Ob. I. *dim. e mor.*

Cl. (B) *dim. e mor.*

Fag. *pp poco cresc.* *mp dim. e mor.*

Cor. *pp poco cresc.* *mp dim. e mor.*

Tr. be. *pp poco cresc.* *mp dim. e mor.*

Timp.

Arpa. *mf* *f* *dim.* *pp*

V.c. e C.b. *pizz.* *lunga* *mf*

8va

8va

Nº 159. "Sniegúrochka" (p. 223).  
(Allegro moderato)

Solo *pp*

Fl. *pp*

Cl.(B) *pp*

Tr-be(B) *pp*

Timp. *pp*

Nº 160. "Sadkó", (p. 231).

Fl. (Allegro non troppo)

Tr-be(B) *pp*

Los adivinos (misteriosamente).

So - bre el mar es - tá la is - la Bu - ian en la cuál flo - re - ce la con sord.

Viol. *pp* *con sord.*

V.c. *pp*

Fl.

Tr-be.

Les devins.

fuer - za siem - pre ven - ce - do - ra, la fuer - za po - de - ro - sa.

Viol.

V.c.

Nº 161. "El zar Saltán" (p. 80).

ob. (Allegro. *d*:126)

Cl.(B)

Fag. *mf*

Tr-be(B)

Triang. *mf*

Platti. *p*

Povarija y Barbarija se ríen.

V.c. pizz. *mf* *Ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja*

Nº 162. "El zar Saltán" (p. 92).

Fl. (Andante. *d*:68)

Cl.(A) *pp*

Cor. II. *pp*

Tr-be(A) *pp*

El viejo abuelo

V.le. *pp* *To - dos con ter - vor in - cli - na - ron - se.*

V.c. e C.b. *pp*

82 Nº 163. "Leyenda de la ciudad invisible de Kítezh".

Ob. Allegro. *d*:120.

Cl.(B)

Fag. *mf*

Cor. 2. *mf*

Tr-be(B) *mf*

Viol. *mf*

V.le. *mf*

V.c. e C.b. *mf*

Nº 164. "Leyenda de la ciudad invisible de Kítezh" (p. 400).

Ob. (*d = az.*)  
 Cl. ingl.  
 Fag. II.  
 Cor. III.  
 Kolorná  
 V.o. pizz.

To-dos los cre-yen-tes se-u-nie-ron, y el e-jér-ci-to de Dios cre-ció.

Nº 165. "Noche de Mayo", 1er. acto (p. 105).

Ob. (Allegretto.)  
 Cl. (A)  
 Fag.  
 Cor. III.IV. (D) I.II. (F)  
 Tr-be. (C)  
 Tr-bni.  
 Timp.  
 Kalénik. (Golpea la puerta).  
 V.ni. e V.lc.  
 V.c. e C-b

Ba-ba, Á-bre-me. A-bre!

Nº 166. "Sniegúrochka".

189 Maestoso, *d = 69.*  
 Cor. I.II. a 2  
 Tr-bni. e Tuba.  
 Ten.  
 Bassi.  
 Fl. pico.  
 Fl. a 2  
 Ob.  
 Cl. (B)  
 Fag.  
 Cor. I.II.  
 Tr-be. (B) a 2  
 Tr-bni. e Tuba.  
 Sopr.  
 Alt. Ten.  
 Bassi.

Ho-nor-y glo-ri-a al muy po-de-ro-so y sa-bio  
 rey! Ho-nor-y glo-ri-a al muy po-de-ro-so y sa-bio rey!

## Nº 167. "Noche de Navidad".

Andante.  $\text{♩} = 72$ .

205

I.

3 Fl.

II. III.

Ob. II.

Clar. picc. (D)

2 Cl. (B)

2 Fag.

con sord.

4 Cor.

I. II. (B) con sord.

3 Tr.-be. c-alta (F) con sord.

I. con sord.

3 Tr.-bni. II. III. con sord.

(Espacio celeste. Noche. Nebliña espesa).

Viol. I. con sord. *legatissimo*

C-b.

## Nº 168. "Sackó".

(Andantino.  $\text{♩} = 66$ )

248

Fl.

Ob.

Cl(A) a 2

Cl. basso(B)

Fag. a 2

C-fag.

Cor.

Sopr.

Alti.

Arpa. p

I. div.

Viol. II.

V.-lc.

Vc. e C-b.

quel que al pa - la - cio en - tra je.





Fl. I. *dim.*

Ob. *dim.*

C. ingl. *dim.*

2 Cl. *dim.*

Cl. basso. *dim.*

Fag. *dim.*

C-fag. *dim.*

Cor. IV. *dim.*

Tr. bni. e Tuba. *dim.*

CORO AS. A. *dim.*

Pa - ra can - tar "Gus - liar," nues - - tras a - ven - tu - ras.

Viol. *dim.*

V.le. *dim.*

V.c. *dim.*

C-b. *dim.*

244 (Andantino. J. = 66)

Fl. *ff*

Ob. *ff*

C. ingl. *ff*

Cl. (A) *ff*

Cl. basso (B) *ff*

Fag. *ff*

C-fag. *ff*

Cor. *ff*

(A) *ff*

Tr. be. *ff*

Tr. bni. e Tuba. *ff*

El agua se agita y Sadkó descende al fondo del mar.  
Sadkó.

(a) qui...  
Voz de la reina del mar

Viol. *ff*

V.le. *ff*

V.c. *ff*

C-b. *ff*

172 N° 171. "Antar"  
57 (Adagio.)

Musical score for N° 171 "Antar" (Adagio). The score is for a full orchestra and includes the following parts: Oboe (Ob.), Clarinet in G (Cl. in G), Clarinet in A (Cl. in A), Bassoon (Fag. II.), Horn (Cor.), Arpa (Arpa), Violin I (Viol. I.), Violin II (Viol. II.), Viola (V.le.), Violoncello (V.c.), and Contrabass (C.b.). The score features a dynamic range from *pp* to *cresc.* and includes a section marked "sul A" for the Violin I part.

N° 172. "La prometida del zar" (p. 252).  
ob. (Moderato. ♩ = 96.)

Musical score for N° 172 "La prometida del zar" (Moderato). The score is for a full orchestra and includes the following parts: Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), Violin I (Viol. I.), Violin II (Viol. II.), Viola (V.le.), Violoncello (V.c.), and Contrabass (C.b.). The score features a dynamic range from *pp* to *f dim.*.

N° 173. "Sadkó" (p. 112).

Musical score for N° 173 "Sadkó" (Vivace). The score is for a full orchestra and includes the following parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in D (Cl. in D), Clarinet in A (Cl. in A), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), Trumpet I (Tr. I.), Trumpet II (Tr. II.), Trumpet III (Tr. III.), Trombone (Tr. b.), Tuba (Tuba.), Timpani (Timp.), Triangle (Triang.), Tambourine (Tamb.), Plates (Piatti), and Cassa. The score features a dynamic range from *pp* to *ff* and includes a section marked "a 2" for the Flute part.

## Nº 174. "Noche de Navidad".

Fl. picc. e 2 Fl.

Ob.

Cl(A)

Fag.

Cor.

Tr.b.

Tr.bni.

Viol.

V-le.

V-c.

V-c. e C-b.

con sord.

Venza sord.

con sord.

con sord.

riss.

pizz.

Fl. picc. e 2 Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.b.

Tr.bni.

Viol.

V-le.

V-c.

V-c. e C-b.

arco

pizz.

## Nº 175a. "La boyárina Vera Shelóga" (p. 49).

Ob. *p ten. assai* Lento.

Cl(A) *ten. assai*

Fag. *p ten. assai*

Vera.

¡Oh! ¡que do - lor! ¿Por - que ce - sas - te el can - to? ¿A don - de

Vera.

ir? No en - cuen - tro mi ca - mi - no mi - ran - do al - re - de - dor, y es - toy per - di - da.

Viol. *pp*

V-le. *pp*

V-c. e C-b. *pp* *pizz.*

*pp*

## Nº 175b. Otra instrumentación posible.

Vera. Lento.

¡Oh! ¡que do - lor! ¿Por - que ce - sas - te el can - to? ¿A don - de

Vera.

ir? No en - cuen - tro mi ca - mi - no mi - ran - do al - re - de - dor, y es - toy per - di - da.

Viol. *ten. assai*

V-le. *p ten. assai*

V-c. *p ten. assai*

Cl(A)

Fag. *pp*

Vera.

V-c. *pizz.*

C-b. *pp* *pizz.*

*pp*

176 N° 176. "La gran Pascua rusa" (p. 5):  
(Lento mistico.  $\text{♩} = 84$ )

8 Fl.  
Arpa. *pp* *simile*  
Viol. soli.  
V-c. solo. *dolce*



8 Fl.  
Arpa.  
Viol. I.  
V-c. solo.  
3 Viol. V-c. *pizz.* *pp*



8 Fl. *Solo.*  
Cl. (C) *pp*  
Fag.  
Arpa.



2 Viol. I.  
V-c. *arco*  
3 V-c. soli. *arco*  
3 Viol. V-c.



Fl.  
Arpa.  
3 V-c.



N° 177. "La gran Pascua rusa" (p. 9).  
(Lento mistico.  $\text{♩} = 84$ )

Fl. I. *simile*  
Cl. (C) *pp*  
Arpa. *l. solo.* *dolce*  
Viol. I. *div. a 2.* *p*  
V-c. *ppp* *pizz.* *pp*



Fl. I.  
Cl.  
Arpa.  
Viol. I.  
V-c.



Fl.  
Cl.  
Fag. *pp*  
Arpa.  
Viol. solo. *pp*  
Viol. I. *div.* *pp*  
Viol. II. *pp*  
V-c. *div.* *pp*  
V-c. *Arco.* *pp*  
V-c. *pp*



Cl.  
Fag. *pp*  
Arpa. *pp*  
Viol. solo. *pp*



Nº 178. "La prometida del zar" (p. 1-2).

Cl. Allegro.  $\text{♩} = 108.$

Fl. picc.  
Cor.  
Viol.  
V.le.  
V.c.  
C.b.

Nº 179. "La prometida del zar".

1 (Allegro.  $\text{♩} = 108.$ )

Fl.  
Ob.  
Cl. a 2  
Fag.  
Cor.  
Tuba.  
Timp.  
Viol.  
V.le.  
V.c.  
C.b.

Nº 180. "La prometida del zar".

2 (Allegro.  $\text{♩} = 102.$ )

Fl. picc.  
Fl. a 2  
Ob. a 2  
Cl. (Bia) 2  
Fag. a 2  
Cor.  
Tr.-be.(C)  
Tr.-bni. e Tuba.  
Timp.  
Viol.  
V.le.  
V.c.  
C.b.



71 Fl. piccolo. (Allegro.  $\text{♩} = 102$ )

Fl.  
Ob.  
Cl. (B)  
Fag.  
Cor.  
Tr. ba. (C)  
Tr. ba. e Tuba  
Timp.  
Viol.  
Vcllo  
V. c. e C. b.

N° 182. "El zar Saltán".

124 Ob. Moderato alla marcia.  $\text{♩} = 88$ .

Ob.  
Cl. (B)  
Fag.  
Cor.  
Tr. ba. (C)  
Tr. ba. e Tuba  
Timp.  
Tamb.  
Piatti

N° 183. "El zar Saltán".

17 Fl. piccolo. Moderato alla marcia.  $\text{♩} = 88$ .

Fl. piccolo.  
Fl.  
Ob.  
Cl. (B)  
Fag.  
Cor.  
Tr. ba. (B)  
Tr. ba. e Tuba  
Timp.  
Tamb.  
Piatti  
Cassa  
Viol. I. pizz.  
Viol. II. pizz.  
Vcllo. pizz.  
V. c. pizz.  
C. b. pizz.



[26] Allegretto alla marcia. ♩ = 96.

Fl. picc.

Ob. w/

Cl. (B) w/

Fag. w/

Cor. w/

3 Tr. bni.

Tamb.

Piatti.

N° 185. "El zar Saltán".

[28] Allegretto alla marcia. ♩ = 96.

Fl. picc. e 2 Fl.

2 Ob.

2 Cl. (B)

2 Fag. e C-fag.

Cor.

Tr. bni. e Tuba.

Timp.

Triang.

Piatti.

Cassa.

Viol. I. e II unis. *marcato*

V. le. *marcato*

V. c. e Cb. *marcato*

N° 186. "El zar Saltán".

[34] Allegretto alla marcia. ♩ = 96.

Fl. I.

2 Cl. (B)

Fag.

Cor. I. II.

Viol. I e II unis.

V. le. picc.

V. c. e Cb. picc.

N° 187. "El zar Saltán".

[34] Allegro tempestoso. ♩ = 132.

Cor.

Tr. bc. (B)

Timp.

El marinero *cresc.*

Y el mer fu - rio - so se i - rá y de - ja -

Viol. I e II unis. *cresc.*

V. le. *cresc.*

V. c. *cresc.*

G. b. *cresc.*

rá - trein - ta y tres - va - lien - tes hé - ro - es.

Nº 188. "El zar Saltán" (p. 416).  
(Allegro animato. ♩ = 144)

Fl. picc.

2 Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl. I, II

Cl. (B)

Fag. a 2

C. fag.

3 Tr. b. (B)

Tr. b. e Tuba

Timp.

Cassa

Los paladines  
Nos ha en- via- do e- quí- el- cis- ne- siem- pre- nos- ha or- de- na- do.

Viol. I, II

V. lo.

V. c. e C. b. unis.

Nº 189. "El zar Saltán" (p. 367).  
(Allegro. ♩ = 132)

Fl. picc.

2 Fl.

2 Ob.

3 Cl.

2 Fag. I.

C. fag.

Cor.

Tr. b. (B)

Tr. b. e Tuba.

Timp.

Cassa

Viol. I e II.

V. lo.

V. c. e C. b.

(Allegro.)

5 (A) Solo

Fl. picc.

2 Fl.

2 Ob.

3 Cl.

2 Fag.

C-fag.

Cor.

Tr-be.

Tr-bni. e Tuba.

Timp.

Cassa.

Viol. I e II.

V-la.

V-c. e C-b.

Cl. I (A) Solo

Cl. basso (A)

Fag. *ppp*

Cor. I. *ppp*

V-le. div. *ppp*

V-c. *ppp*

C-b. *pizz.*

N° 191. "La Pskovitiana", obertura.

(Allegro.)

Cl. basso (B) 12

Cor. I Solo

Cor. II, III. *ppp*

Cor. IV. *ppp*

V-le. *ppp*

V-c. *ppp*

C-b. *pizz.*

arco *p*

Fl.  
Ob.  
Cl(A)  
Fag.  
I. II. III.  
Cor.  
IV.  
Timp.  
Arpa.  
Viol. I e II unis.  
V. le.  
V. c.  
C. b.

Ob.  
Cl(A)  
Tr. uni.  
e Tuba.  
Timp.  
Viol. I e II unis.  
V. le.  
V. c.  
C. b.

Fl.  
Ob.  
Cl(A)  
Fag.  
I. II. III.  
Cor.  
IV.  
Tr. uni.  
e Tuba.  
Timp.  
Arpa.  
Viol. I e II unis.  
V. le.  
V. c.  
C. b.

**M** (Allegro non troppo. *d.*=56)

Musical score for 'Sheherazada' (p. 38-39). The score is arranged in systems of staves. The first system includes Fl. (A), Viol. I., V-c. solo, altri V-c., and C-b. The second system includes Fl., Cl., and Cor. The third system includes Viol. I., V-c. solo, altri V-c., and C-b. The fourth system includes Fag. I. and Cor. The fifth system includes Viol. I., V-c. solo, altri V-c., and C-b. The score features various dynamics such as *pp*, *ppp*, and *pizz.*

**55** (Poco larghetto. *J.*=60)

Musical score for "Leyenda de la ciudad invisible de Kitezh". The score includes instrumental parts for Fl. pico, 2 Fl., Ob., Cl. I. II. a 2 (B), Cl. basso (B), 2 Fag., C-fag., 3 Tr-bni., and Timp. It also features a vocal line for "El príncipe Vsevolod" with lyrics: "Ya el mo-men - to del a-dios lle - gó. To-dos los pá-ja - ros se han es - ca - pa - do." The instrumental parts include Viol. I. II., V-le., and V-c. o C-b. Dynamics include *p*, *mf*, and *pizz.*



Nº 197. "Leyenda de la ciudad invisible de Kítezh".

56 (Poco larghetto. ♩=60)

Flpicc.

2 Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl. I. II. (B)

Cl. basso (B)

Fug. e C-fag.

Cor. III. IV.

Tr-ba. I. (B)

3 Tr-bni.

Tuba.

8 Bassi.

Un so - lo - ti - ra - dor - fué a - vi - sa - do.

Viol. I.

Viol. II.

V-le. div.

V-c. e C-b.

Nº 198. "Leyenda de la ciudad invisible de Kítezh".

62 (Poco larghetto. ♩=60.)

Fl. picc.

2 Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl. I. II. (B)

Cl. basso (B)

Cor.

Tr-ba. I. II. (B)

Tr-bni. I. II.

Timp.

Bassi.

Los ar - que - ros han - ti - ra - do a - le - gres.

Viol. II.

V-le. pias.

V-c. pias.

C-b. pias.

arco div.

Nº 199. "Leyenda de la ciudad invisible de Kítezh".

68 (Allegro. ♩=120.)

Ob.

C. ingl.

3 Cl. (B)

Fag.

C-fag.

Viol. I. trom.

Viol. II. trom.

V-le. trom.

C-b.

70 (Allegro. J. 120.)

Ob. a2  
C. ingl.  
3 Cl. a2  
Fag.  
C. fag.  
Cor.  
Tr. ba. c. alta (F)  
Tr. bñl. & Tuba  
Viol. I & II  
V. lo.  
V. c.  
C. b.

N° 201. "Leyenda de la ciudad invisible de Kítezh".

84 (Allegro. J. 120.)

Ob. a2  
C. ingl.  
3 Cl. a2  
Fag.  
C. fag.  
4 Cor.  
Viol. I & II  
V. lo.  
V. c.  
C. b.

N° 202. "El gallo de oro" (p. 289-299).  
(Allegro alla marcia. J. 120.)

Fl. piccolo  
2 Fl.  
Ob.  
C. ingl.  
Cl. (B)  
Cl. baaso (B)  
Fag. a2  
C. fag.  
Cor. I, III  
II, IV  
Tr. ba. c. alta (F)  
Timp.  
Triang.  
Tamb.  
Viol. I & II  
V. lo.  
V. c.  
C. b. div.



N° 203. "El gallo de oro" (p. 309-310).

Fl. picc.

2 Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl. (B)

Cl. basso (B)

Fag. n. 2

C-fag.

Cor.

Tr. ba. c. alta

Tr. ba. c. tuba

Timp.

Triang.

Tamb.

Platti.

Cassa.

Viol. I & II

V. lo.

V. c.

C. b. di.

un.

Detailed description: This is a full orchestral score for N° 203, "El gallo de oro". It features a woodwind section with Piccolo Flute, two Flutes, Oboe, English Horn, Clarinet in Bb, Bass Clarinet in Bb, and Bassoon. The brass section includes Horns, Trumpets in C (high and low), and Trombones/Tuba. The percussion section consists of Timpani, Triangle, Tambourine, Cymbals, and Snare Drum. The string section includes Violins I & II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is marked with a forte (ff) dynamic and includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

N° 204. "Sniegúrochka" (p. 267).

(Vivace. J. 160)

Fl. picc.

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Fag. n. 2

4 Corni.

Tr. ba. (B)

Tr. ba. e Tuba n. 2

Timp.

Triang.

Platti.

Cassa.

Viol. I e II

V. lo.

V. c. e C. b.

Detailed description: This is a full orchestral score for N° 204, "Sniegúrochka". It features a woodwind section with Piccolo Flute, Flute, Oboe, Clarinet in Bb, and Bassoon. The brass section includes four Horns, Trumpets in Bb, and Trombones/Tuba. The percussion section consists of Timpani, Triangle, Cymbals, and Snare Drum. The string section includes Violins I & II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is marked with a forte (ff) dynamic and includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

173 Allegro. J. 66.

Fl. picc. e 2 Fl.

Ob.  
C. ingl.  
Cl. picc. (D)  
Cl. (A) a 2  
Fag. a 2  
C-fag.  
Cor. I, III  
II, IV  
Tr. be. c-alta (F)  
Tr. bni. e Tuba.  
Timp.  
Sopr. Alti unis.  
Ten. | Glo - ria, glo - ria, que - ri - do "Guss - liar," can - tori  
Bassi. | Glo - ria a ti "Guss - liar!"  
Viol. II  
V. le.  
V. c.  
C. b.

177 Allegro. J. 66.

Fl. picc. e 2 Fl.

Ob.  
C. ingl.  
Cl. picc. (D)  
Cl. (A)  
Fag.  
C-fag.  
& Cor. I, III  
II, IV (B)  
Tr. be. c-alta (F)  
Tr. bni. e Tub.  
Timp.  
Pia. II  
Cassa.  
Sopr.  
Alti. | Glo - ria, glo - ria, que - ri - do "Guss - liar," can - tori  
Ten. | Ho - nor a ti "Guss - liar!"  
Bassi.  
Viol. I  
Viol. II  
V. le.  
V. c.  
C. b.

Nº 207. "Noche de Navidad".

184 Allegro non troppo, alla polacca.

Fl. *a 2*  
 Ob.  
 Cl. picc.  
 Cl. (A) *a 2*  
 Fag.  
 Cor.  
 Tr. ba.  
 Tr. bni. e Tuba.  
 Timp.  
 Viol. I.  
 Viol. II.  
 V. la.  
 V. c.  
 C. b.

Fl.  
 Ob.  
 Cl. picc.  
 Cl.  
 Fag.  
 Cor.  
 Tr. ba.  
 Tr. bni.  
 Timp.  
 Viol. I. pizz. arco  
 Viol. II. pizz. arco  
 V. la. pizz. arco  
 V. c. pizz. arco  
 C. b.

186 (Allegro non troppo, alla polacca.)

Fl. piccolo

Fl. *a. 2*

Ob.

Cl. piccolo

Cl. (A)

Fag.

Cor.

Tr. ba. e Tuba

Tr. bni. e Tuba

Timp.

Tenori

Bassi. *A* la cu-ro-re glo-ri-fi-can *flau-tas tim-ba-les*

I.

Viol. II.

V. le.

V. c.

C. b.

Fl. piccolo

Fl. *a. 2*

Ob.

Cl. piccolo

Cl.

Fag.

Cor.

Tr. ba.

Tr. bni. e Tuba.

Timp.

Ten.

Bassi. *y-trom-pe-tas. A* la bon-da-do-sa ma-dre,

Viol.

V. le.

V. c.

C. b.

Fl. piccolo  
 Fl.  
 Ob.  
 Cl. piccolo  
 Cl.  
 Fag.  
 Cor. I. III.  
 II. IV.  
 Tr. b. e.  
 Tr. b. e. & Tuba.  
 Timp.  
 Ten.  
 Bassi.  
 Viol.  
 V. le.  
 V. c.  
 C. b.

za - ri - na ad - mi - ra - ble. Gio - ria e la za - ri - na, y ho - nor!

Andantino, allargando assai.

Fl.  
 Ob.  
 C. ingl.  
 Cl. (B)  
 Fag.  
 Cor.  
 Tr. b. e.  
 Tr. b. e. & Tuba.  
 Timp.  
 Piatti.  
 Arpa.  
 Viol. I.  
 Viol. II.  
 V. le.  
 V. c.  
 C. b.

a tempo I. Solo  
 I. Solo  
 dimin.  
 ut, rex, mib, fa, sol, la, si, ut, rex, mib, fa, sol, la, b, si  
 Violino solo  
 div.  
 gliss.

Fl. I. *11* *15*

Ob. *ten.*  
*pp*

C. ingl. *ten.*  
*pp*

Cl. I. *11* *15*

Fag. *ten.*  
*pp*

Arpa *gliss.*  
*10* *10*

Viol. I solo.

Viol. II. *div.* *pizz.* *colla parte*

V. le. *ten.*

V. c. *pp* *div.* *ten.*

C. b. *pp*

*colla parte*

Risoluto ed animato. *d = 100.*

Fl. e Ob. *Fl. I. II.*

Cl. A. *dim.*

Fag. *dim.*

Cor. *dim.*

Tr. ba. *dim.*

Tr. ba. e Tuba.

Timp.

Ten. *poco a poco* *dim.*

Bassi. Des - de tem - pra - no los e - jér - ci - tos es - tán en el cam - *dim.*

V. le. *dim.*

V. c. e C. b. *pizz.*

Fl. *poco rit.*

Ob. *pp*

Cl. *dim.*

Fag. *pp*

Cor.

Timp. *dim.*

Ten. *dim.*

Bassi. *pp.*

V. le. *dim.*

V. c. e C. b. *dim.*



## N° 211. "Sniegúrochka" (p. 179-180).

(Animato.)

Fl. a 2  
Ob. a 2  
Cl. A  
Fag.  
Cor. a 2  
Tr-be. (B)  
Tr-bni. e Tuba.  
Timp.  
Ten. I.  
Ten. II.  
Bassi.  
Viol.  
V.le.  
V.c. e C.b.

Ho - ra - dar - de - par - te en - par - te - los  
Y po - der - ho - ra - dar - de - par - te en - par - te - las  
Ho - ra - dar - de - par - te en - par - te - las

Fl. a 2  
Ob.  
Cl. b  
Fag.  
Cor.  
Tr-be.  
Tr-bni. e Tuba.  
Timp.  
Ten. I.  
Ten. II.  
Bassi.  
Viol.  
V.le.  
V.c. e C.b.

allargando  
cresc.  
cresc.  
cresc.  
cresc.  
mf cresc.  
mf cresc.  
mf cresc.  
mf cresc.  
mf cresc.  
mf cresc.  
mf cresc.  
mf cresc.  
mf cresc.

ar - ma - du - ras de a - ce - ro.  
ar - ma - du - ras de a - ce - ro.  
ar - ma - du - ras de a - ce - ro.



19 Allegro moderato maestoso.

Fl. picc. & Fl.

Ob.

Ob. ca.

Cl. (B)

Cl. basso (B)

Fag.

C-Fag.

Cor.

Tr. ba. (B)

Tr. ba. c-a. (F)

Tr. ba. & Tuba.

Timp.

Sopr.

Alti.

Ten.

Bassi.

Zar, nues - tro se - ñor, con - cé - de - nos per - dón.

I. Viol.

V. le.

V. c.

C. b.

294 Andante non troppo. (♩ = 72.)

I. II.

Fl. III *ten. assai*

Ob. *pp*

Cingl. *ten. assai*

Cl. (B) *pp*

Fag. *pp*

Arpa I. *p*

Arpa II. *p*

I. II.

Fl. III

Ob. *pp*

Cingl. *pp*

Cl. III

Fag.

Arpa I.

Arpa II.

Del fondo de la profundidad pantanosa, toda florida, avanza, como sobre la tierra firme, la imagen del príncipe Vsevolod rodeado de un nimbo luminoso. Apenas se apoya en el suelo.

Fl.

Ob.

C.ingl.

Cl.

Fag.

Cor.

Arpa I.

Arpa II.

Viol. I.

Viol. II.

V.le.

4 V.c. soli

div. *pp*

div. *pp*

div. *pp*

*pp*

IV. *pp*

III. *pp*

Fl.

Ob.

C.ingl.

Cl.

Fag.

Arpa I.

Arpa II.

Viol. I.

Viol. II.

V.le.

4 V.c. soli

Nº 214. "Leyenda de la ciudad invisible de Kítezh".

812 Andante non troppo.  $\text{♩} = 72$ .

Fl. picc.

Fl. I.  
Fl. II.  
Cl. (B)  
Fag.  
Cor. I.

*pp*  
*p*  
*p*  
*pp*  
*mf*

Fevrónia y el espectro se alejan despacio del pantano, apenas tocando el suelo.

Arpa I.

Arpa II.

Viol. I.  
Viol. II.

*pp*  
*pp*

V. lo.  
V. c.

*pp*  
*pp*

Nº 215. "El gallo de oro".

418 (Moderato.  $\text{♩} = 100$ .)

Fl.  
Ob.  
Cl. (B)  
Cl. basso (B)  
Fag.  
C-fag.  
Tr. bni.  
Timp.  
Piatti.  
C. b. div.

*p*  
*p*  
*p*  
*p*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pizz.*  
*pizz.*

Nº 216. "Sniegúrochka" (p. 148).

(Animato.  $\text{♩} = 126$ .)

Ob. I.  
Cl. (A)  
Fag. I.  
Snieg.

*p*  
*p*  
*p*

Y bien to-mad. si no te-néis cle-mencia de la des-graciade-uno-mi-go po-bre.

Viol. I.  
Viol. II.  
V. lo.  
V. c. b.

*pizz.*  
*pizz.*  
*pizz.*  
*pizz.*

N° 217. "La gran Pascua rusa".

**K** (♩ = 120.)

Fl.  
Cl. (C)

Arpa. *non arpeggiato*

(non div.)  
pizz.

Viol. I. *pizz. (non div.)*  
Viol. II. *pizz. (non div.)*  
V. le. pizz.

Fl.  
Cl.

Cor. I.

Triang.

Piatti. *colla bacchetta da Timpano*

Arpa.

Viol. *sempre p*

V. le. *sempre p*

V. c. *sempre p*

*f pizz.*

Fl. a 2

Ob. *cresc.*

Cl. *cresc.*

Fag. *cresc.*

Cor. *pp cresc.*

Triang.

Piatti.

Tam-tam. (quasi Campana) *pp*

Arpa. *pp cresc.*

Viol. div. *div. cresc.*

V. le. *cresc.*

V. c. (non div.) *cresc.*

C. b. pizz. *mp cresc.*



220 N° 221. "Leyenda de la ciudad invisible de Kitezh".

(Moderato.  $\text{♩} = 92$ .)

147

3 Fl.

Ob.

Cingl.

Cl.

Fag.

C-fag.

Cor.

Tr. bno. e Tuba.

Timp.

Sopr.

Alt.

Ten.

Bassi.

Viol. *esopr.*

V. le. *esopr.*

V. c. *esopr.*

C. b. *esopr.*

Full orchestral score for 'Leyenda de la ciudad invisible de Kitezh'. The score includes parts for woodwinds (Flutes, Oboe, Clarinet, Bassoon, Contrabassoon), brass (Coro, Trumpets, Trombones, Tuba, Timpani), and strings (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass). It also features vocal parts for Soprano, Alto, Tenor, and Basses. The tempo is Moderato at 92 beats per minute. The score is marked with various dynamics and articulations.

N° 222. "Sniegúrochka".

54 Lento.  $\text{♩} = 69$ .

*dolcissimo*

Fl. picc.

La primavera *pp*

Violino solo. *esopr.* *senza sord.* Snie - gúrochka, sí al - gún dí - a es - tás triste y

Viol. I. con sord.

Fl. picc.

Fl. I.

Cor. I Solo *pp*

La primavera

Viol. solo. *esopr.* tie - nes un do - lor,

Viol. I. *mf*

La primavera

a ver - me ven en el va - lle ja - ri -

La primavera

li - na, y llá - ma - me.

Musical score for 'Sniegúrochka'. The score includes parts for woodwinds (Piccolo Flute, Flute I), brass (Coro I), and strings (Violin solo, Violin I). The tempo is Lento at 69 beats per minute. The score is marked with various dynamics and articulations, including *dolcissimo* and *senza sord.*. The lyrics are in Spanish and Russian.



275 Adagio. Recit.

Cor.  
La primavera

Violino solo.  
Snie-gú-roch-ka, ¡oh! ¿di-me que su-pli-cas

Cor. I. II. III.  
La primavera  
tú de mí? cual es tu pe-na, di-me; yo pue-do con-so-

La primavera  
lar-te con re-ga-los. Con-ti-go pa-so el úl-ti-mo momen-to

La primavera  
pues con la au-ro-ra el dios la-ri-lo en-tro

La primavera  
en su rei-na-do y el ve-ra-no em-piezo. ¿Qué co-sa más te fal-ta a

4 Corni.

N° 224. "Leyenda de la ciudad invisible de Kítezh".

310 Lento mistico. ♩ = 60.

Fl.  
Ob.  
C.ingl.  
C.1 (B)  
C.1 (B)

El espectro  
Quien proba-do ha-ya nues-tro pan,

Viol. solo.  
Viol. I sul ponticello dolce  
V. le. sul ponticello

Fl.  
Cl.  
I. II. con sord.  
Cor. III. con sord.  
El espectro  
par-ti-ci-pa de fe-li-ci-dad.

Viol. solo  
Viol. I.  
Viol. II. div. sul ponticello  
V. le.



224 N° 225. "Sniegúrochka".

Adagio non troppo, lento e cantabile.  $\text{♩} = 72$ .

**212**

Fl. *pp*

Cl(B)

Cor. II. *pp*

El zar *pp* *dolce*

El día a-le-gre se va pronto, los

V.la. sola.

V.c. *pp*

Cor. I.

El zar *ppp*

ra-yos, se a-pa-gan, del-sol, más a-llá de la-co-li-na.

V.la.

V.c.

N° 226. "El gallo de oro".

La reina de chema *rit. molto* **168** Lento non troppo.

Ah! en la os-cu-ri-dad más ne-gra. Los-ra-ci-mos de u-va

Viol. I & II. *pizz.*

V.la. sola. *rit. molto*

V.c. *ppp*

**Piattu.** Allegro moderato.  $\text{♩} = 104$ .

La reina de chemaja *pp*

cre-cen y de ellos pa-sa el vi-no di-rec-ta-men-te a los cánta-ros.

Viol. I & II.

V.la. sola.

V.la. altre. *arco*

V.c. *arco*

N° 227. "Mlada", 2º acto.

**11** (Andante non troppo.)

Lumir

Man-dó o-rar a los ex-tra-ños dio-ses. Y a los

C-b. solo. *(sostenuto)*

(muta sol in fa#) *dolce colla parte*

Lumir

su-yos el los ol-vi-dó. Y e-chó a los san-tos bui-tres

C-b. solo. *mp*

Lumir *p* *rit.*

del con-ven-to.

C-b. solo. *colla parte*

Arpa. *mf* *(con moto)*

Lumir

C-b. solo.

Arpa.

V.c. div con sord. *pp*

Nº 228. "El zar Saltán".

249 Andante. ♩ = 68.

Fl. *ff* *p*

Ob. *ff* *p*

C.ingl. *ff* *p*

Cl.(A) *ff* *p*

Fag. *f* *p*

Cor. *f* *p*

Tr-be(B) *f* *pp*

Tr.bni.e Tuba. *pp*

Timp. *tr*

Del palacio sale la princesa cisne, eclipsando la luz del sol.  
Todos se protejen los ojos con las manos.

Arpa. *f* *dim.*

Viol. I. *con sord.* *p*

Viol. II. *con sord.* *p*

V.le. *con sord.* *p*

V.c.e C-b. *con sord.* *p*

Fl.III. *pp*

Ob. I. *dolce*

Cl.II. *dolce*

Fag. *dolce*

Cor. I. II. III. III.IV. III.IV. III.IV.

*ppp*

La princesa Cisne

¡Oh! se - ñor ¡oh sa - bio zar!

Arpa. *p*

Quartetto solo.

Viol. I. *senza sord.* *dolce*

Viol. II. *senza sord.* *dolce*

V. la. *senza sord.* *dolce*

V. c. *senza sord.* *dolce*

Altri. *dolce*

Viol. III. *pp*

Viol. IV. *pp*

V. c. e C. b. *pp*

Fl. I.

Ob. I.

Cl. I. II. III.

Fag.

Cor. III. IV.

La princesa-Cisne

di - vi - na - el - mis - te - rio.

Arpa.

Quartetto solo.

Viol. I. II.

V. la.

V. c.

Altri.

Viol. II.

V. le.

V. c. C. b.

Nº 229. "El gallo de oro". (p. 227).

Fl. picc.

pp dolce

Fl. I.

Cl. (A)

Cl. basso (A)

La reina de chemaja

En el - pa - la - cio

Celesta.

Arpa.

Viol. solo.

dolce

Viol. I. altri.

con sord. div. a 8

Viol. II. trem. div.

ppp

V. le.

V. c. solo.

V. c. altri.

C. b.

ppp

Fl. I.

Cl. I.

Cl. II.

Fag.

Cor. I.

me - cha - ré al pi so

Celesta.

Arpa.

Viol. I.

Viol. II.

V. le.

V. c. solo.

V. c. altri.

C. b.

N° 230. "La gran Pascua rusa".  
Sostenuto e tranquillo.  $\text{♩} = 128$ .

Fl. picc.

Fl.

Ob. I.

Cl. (C)

Fag.

Arpa.

2 Viol. soll. sans harm.

Viol. I.

Viol. II.

V. le.

V. c.

Fl. picc.

Fl.

Ob. I.

Cl.

Fag.

Arpa.

2 Viol. soll.

Viol. I.

Viol. II.

V. le.

V. c.

Nº 231. "Leyenda de la ciudad invisible de Kítezh".

297 (Andante.  $\text{♩} = 48$ )

Fl. picc. e Fl. I.

Fl. picc. e Fl. I. *pp*

Cl. (B) *pp*

Cor. III *pp*

Fevrónia.

¡Di-me, tie-nes tú las fle - chas — del prínci-pe glo-rio-so.

Arpa I. *pp*

Arpa II. *pp*

Viol. I. *pp* *div.*

Viol. II. *pp*

V.c. *pp*

V.c. div. *pp*

C. b. *pp*

Fl. picc. *dolce assai*

Fl. I. & II. *dolce assai* *cresc. poco* *mf*

Ob. *p cresc. poco* *mf*

Cl. *cresc. poco* *mf*

Fag. *cresc. poco* *mf*

Cor. III *cresc. poco* *mf*

Févr.

Vst - vo - iodí —

El Espectro

¡Oh! — ¡pre - cio - sa a - lé - gra - te, a - lé - gra - te!

Arpa I. *mf*

Arpa II. *mf*

2 Viol. soli *p cantabile ed espres.* *cresc. poco* *mf*

Viol. I. *p cantabile ed espres.* *cresc. poco* *mf*

Viol. II. *p cantabile ed espres.* *cresc. poco* *mf*

V.c. *div.* *cresc. poco* *mf*

V.c. unis. *mf*

V.c. *cresc. poco* *mf*

C. b. *cresc. poco* *pizz.* *mf*

C. b. *cresc. poco* *p* *mf*

## N° 232. "El gallo de oro" (p. 282).

(Allegro assai.  $\text{♩} = 132$ .)

Fl. picc.

Fl. a 2  
 Ob. (A)  
 Fag.  
 C-fag.  
 con sord.  
 Tr. bnl.  
 con sord.  
 Viol. I.  
 Viol. II.  
 V.le.

## N° 233. "El gallo de oro" (p. 141).

Moderato (alla breve)  $\text{♩} = 50$ .

2 Fl. picc.

Fl. I.  
 Ob. I.  
 Cl. (B)  
 Fag. I.  
 Viol. I.  
 V.le.

## N° 234. "Sheherazada" (p. 61).

(Vivace, scherzando.  $\text{♩} = 132$ .)

2 Fl. picc.

Fl. I.  
 Ob. I.  
 Cl. (A)  
 Fag. I.  
 Cor. I.  
 Timp.  
 Triang.  
 Piatti.  
 Viol. div.  
 V.le.  
 pizz.  
 V.c.

## N° 235. "Snegúrochka" (p. 307).

Moderato.  $\text{♩} = 76$ .

Fl. picc.  
 Fl. I.  
 Cor. I.  
 Tuba.  
 Campan.  
 Cassa.  
 Arpa.  
 C-b.

El espectro desaparece; en su lugar queda un tronco de árbol, con dos luciérnagas brillantes como un par de ojos

Nº 236. "Sniegurochka".  
(Larghetto.  $\text{♩} = 52$ )

Fl. *pp* *smors.*

Ob.

Cl. I (B) *pp* *ppp*

Cor. I. II. *pp* *ppp*

Timp. *pp*

Sniegurochka  
Gra - cias — por dar-me un re - sa - lo de a-mor. —

Arpa. *p* *pp*

Viol. I solo. *pp*

Viol. II *pp* *div. arco* *trem.*

V. le. *pp*

V. c. *pizz.* *p* *pp*

2 C. b. soli. *p* *dim.*

Nº 237. "Noche de Navidad" (p. 312).

Fl. I. 181

Fl. II.

Fag.

Cor.

Tr. bn. e Tuba.

Arpa II.

Viol. I. *mf*

Viol. II.

V. le. *mf*

V. c. *mf*

C. b. *p*

Nº 238. "El gallo de oro". (p. 19).  
(Andante.  $\text{♩} = 72$ )

Fl. *ppicc.*

Ob. *sf*

Cl. (B) *sf*

Fag. *sf*

Cor. *sf*

Viol. *sf*

V. le. *sf*

V. c. e C. b. *sf*



Nº 239. "La Pskovitiana", 2º acto.

F. Moderato e maestoso.

Ob.  
Ob.c.a.  
Cl(A)  
Fag.  
Tr.be(B)  
Tr.ba.ca.  
Tr.bni.  
El príncipe Tokmakóv  
Zer y se-ñor... glo-rio-sa.  
Viol. II.  
V.le.  
V.c.  
C.b.

Nº 240. "La prometida del zar"

Ob. (Allegro moderato.  $\text{♩} = 112$ .)

Ob.  
C.ingl.  
Cl(B)  
Fag.  
Cor. I.  
Liubasha  
Si be-lla es, ro-sa-dá y blanca tez,

Nº 241. "La prometida del zar" (p. 210).

(Allegro moderato.  $\text{♩} = 112$ .)

Ob.  
C.ingl.  
Cl(B)  
Fag.  
Cor.  
Liubasha  
¡Ah! — ¿es-to quées? ¡son dos!  
Viol. I trem.  
V.le. trem.

Nº 242. "La prometida del zar"

178 Lento.  $\text{♩} = 66$ .

Fag.  
Cor. I. II.  
Tr.be.(C)  
3 Tr.bni.  
Viol. I. II.  
V.le. div.  
V.c. e C.b.

Nº 243 "La prometida del zar"

179 (Lento.)

Ob.  
Cl(B)  
Fag.  
Cor. I. II.  
Tr.ba.(C)  
Tr.bni. I. II.  
Viol. I. II.  
V.le. div.  
V.c. e C.b.

240 N° 244. "Sniegúrochka".  
 [140] Andante, molto sostenuto.  $\text{♩} = 66$ .

Fl.  
 Ob.  
 Cl.(B)  
 Cor.I.  
 Timp.  
 Kupava  
 Oh! a-be-ji - tas, con fu-ror.  
 Viol. I, II  
 V.le.  
 Ob.  
 Cl.  
 Fag.  
 Cor.  
 Tr.be(B)  
 Tr-bn.e Tuba.  
 Timp.  
 Kupava  
 vol-ved - a mi vo-lan-do.  
 Viol. II  
 V.le.  
 V.c.e C.b.

818 N° 245. "Sniegúrochka".  
 Fl. picc. (Andante.  $\text{♩} = 66$ )

Fl. picc.  
 Fl.  
 Ob.  
 Cl.(B)  
 Fag.  
 Cor.I.III.  
 II.IV.  
 Tr.be(B)  
 Tr-bn.e Tuba.  
 Timp.  
 Camp.  
 Triang.  
 Un rayo brillante corta la neblina de la mañana y cae sobre Sniegúrochka.  
 Arpa.  
 Viol. I  
 Viol. II  
 V.le.  
 V.c.e C.b.

229 (Lento.  $\text{♩} = 60$ .)

Fl. *ppp*

Ob. con sord. *ppp*

Cl. (A) *ppp*

Cl. bass. *ppp*

Fag. *ppp*

Cor. *ppp*

Tr. be. (B) *ppp*

Tr. bni. I. II. *ppp*

3 Tr. bni. *ppp*

Tuba. *ppp*

Arpa. *ppp*

I. div. con sord. *ppp*

Viol. I. *ppp*

Viol. II. *ppp*

V. le. *ppp*

V. c. *ppp*

C. b. *ppp*

*dim. assai pord*

Servilia. *muy suave.*

Per-dó-na-me, per-dó-na-me; ¡Oh! Sal-va-dor del cie-lo.

Fl. *ppp*

Ob. *ppp*

Cl. *ppp*

Fag. *ppp*

Serv. *ppp*

Viol. *ppp*

V. le. *ppp*

V. c. *ppp*

arco div. *ppp*

*ppp smorz.*

al e-ne-mi-go más cruel per-do-né...

(Adagio.)

205

Fl. *pp dim.*

Ob. *pp dim.*

Clar. (B) *pp dim.*

Fag. *pp dim.*

Arpa. *pp dim.*

I. div. con sord. *pp*

Viol. I. *pp*

Viol. II. *pp*

V. le. *pp*

V. c. *pp*

N° 248. "La gran Pascua rusa".

D (Andante lugubre.  $\text{♩} = 60$ .)

Fl. *pp cresc.*

Cl. (C) *pp cresc.*

Cor. *pp cresc.*

Tr. be. (B) *pp cresc.*

3 Tr. bni. *pp*

Tuba. *pp*

Viol. I. *pp*

Viol. II. *pp*

V. le. *pp*

V. c. *pp*

*cresc. molto*

*pp*

Fl. *pp*

Cl. *pp* I. Solo *mf*

Cor. *pp*

Arpa. *pp* *glissando lento* 15 15 15

I. div. 8

Viol. *pp* trem.

H. div. 8

V.le. div. trem. *pp*

V-c. div. a 3 *pp* trem.

Cl. poco acceler.

Arpa. 15 15 15

Viol.

V.le.

V-c.

## N° 249. "Leyenda de la ciudad invisible de Kítezh".

[5] (Larghetto alla breve.  $\frac{2}{4}$  = 52.)

Cl. I. II. (A)

Cl. basso (A) *dim.*

2 Fag. *dim.*

C-fag. *dim.*

4 Corni (F) *dim.*

3 Tr-bu e Tubas *mf* *dim.*

Timp. *mf* *dim.*

Arpa. *f* *dim.*

Viol. *f* *dim.*

V.le. *f* *dim.*

V-c. *f* *dim.*

C-b. *f* *dim.*

Cl. I. II. (A)

Cl. basso (A) *mor.*

2 Fag. *mcr.*

C-fag. *mor.*

Timp. *mcr.*

Arpa. *mcr.*

Arpa. *f* *dim.*

Viol. *pp* con sord. *f*

V.le. *pp* con sord. *f*

V-c. *pp* con sord. *f*

V-c. div. *pp*

Allegro.  $\text{♩} = 138$ .

162

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Fag.

C-fag.

Cor.

Tr. ba. con sord.

Timp.

Piatti.

colla bacchetta

El adolescente

Co - mo u - na co - lum - na el pol - vo se e - le - vi - y cu - bre la luz del sol.

Viol.

V. le.

V. c. e C. b.

N° 251. "Capricho Español".

$\text{♩} = 66$ .

Fl. Picc.

Ob. I.

Triang.

Arpa.

Violino solo.

V. c. pizz.

*dolcissimo*

264 (Allegro non troppo.  $\text{♩} = 112$ .)

Ob. I. Solo 2

Cl. (A)

Tr. (detrás del escenario).

con sord.

Timp.

I. (B) 3

Viol. I.

Viol. II.

V. le.

V. c. e C. b.

*trem.*

*ppp*

*p*

*pp*

*pp*

Ob.

C. ingl.

Cl.

Tr. ba. II (B)

Tr. ba. c. alta (F)

Timp.

Viol.

V. le.

V. c. e C. b.

Solo

*dim.*

*f*

*p*

*pp*

*pp*

*pp*

248 N° 253. "Leyenda de la ciudad invisible de Kitez".

Ob. I. Solo

Cl. II. (B) Solo

Fag.

C. fag.

Cor. II

Tuba.

Timp.

Fuonía.

Siel pas-to no re-co-je-rán -- las ra-i-ces nose en-te-rra-rán.

Viol. I & II.

V. le.

V. c.

C. b. pizz.

N° 254. "La prometida del zar" (p. 246-247).  
(Moderato.  $\text{♩} = 96.$ )

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Fag.

Cor. I, III.

Tr. ba. I (C)

Tr. bnl. I, II.

Arpa.

Viol. I.

Viol. II.

V. le.

V. c.

N° 255. "Sheherazada" 2º movimiento.

249

(Andantino, poco animato.)

Fl.

Ob.

Cl. (A)

Fag.

Cor. I, II.

Timp.

Viol. I & II.

V. le.

V. c.

C. b.

N° 256. "La prometida del zar".  
102 Molto andante.  $\text{♩} = 60.$

Fl. picc.

Fl.

Ob.

Cl. (A)

Fag.

Cor.

Marfa.

Viol.

V. le.

Solo.

V. c. Altri.

C. b.

En Nov-gorodvi - vi-mosjuntoa Va-nia. A-llí ha-bí-a un jar-dín pre-cio-so.



(Andante,  $\text{♩} = 92$ .)

*stringendo poco a poco*

Fl. *pp* *cresc.* *p*

Ob. *pp* *cresc.* *p*

Cl. (A) *pp* *cresc.* *p*

Fag. *pp* *cresc.* *p*

Cor. III, IV. *pp* *cresc.* *p*

Viol. I. *pp* *cresc.* *poco*

Viol. II. *pp* *cresc.* *poco*

Solo Vcl. *pp* *cresc.* *poco*

V-c. Altr. I. *pp* *cresc.* *poco*

C-b. *pp* *cresc.* *poco*

Fl. picc. *mf* *cresc.*

Fl. *mf* *cresc.*

Ob. *mf* *cresc.*

Cl. *mf* *cresc.*

Fag. *mf* *cresc.*

Cor. *mf* *cresc.*

3 Tr. bnl. *mf* *cresc.*

Viol. I. *poco*

Viol. II. *poco*

Solo Vcl. *poco*

V-c. Altr. I. *poco*

C-b. *poco*

N° 258. "Mlada", 3er. acto.

12 Moderato, poco acceler.

Fl. picc. *pp*

Fl. II. *pp*

Fl. c-alto (G) *pp*

Cl. II (A) *pp*

Cl. III (A) *pp*

Fag. III. *pp dolcissimo*

(non staccato) *pp* *poco cresc.*

16 Viol. I div. (non staccato) *pp* *poco cresc.*

(non stacc.) *pp* *poco cresc.*

16 Viol. II div. (non stacc.) *pp* *poco cresc.*

(non stacc.) *pp* *poco cresc.*

12 V-c. div. pizz. *p* *poco cresc.*

8 C-b. div. arco *pp* *poco cresc.*



Fl. picc. *cresc. poco* *molto cresc.*

Fl. I. *pp* *molto cresc.*

Fl. II. *cresc. poco* *molto cresc.*

Fl. c. alto *cresc. poco* *molto cresc.*

Cl. I. (A) *pp* *molto cresc.*

Cl. II. *cresc. poco* *molto cresc.*

Cl. III. *cresc. poco* *molto cresc.*

Fag. I. *pp* *mp cresc.*

Fag. II. *pp* *mp cresc.*

Fag. III. *pp* *mp cresc.*

8 Cor. (E) *pp cresc. poco* *cresc. molto*

Tr. ba. picc. (D) *pp cresc.*

Tr. ba. c. alta (F) *pp cresc.*

Tuba. *pp cresc.*

Viol. I. *p cresc.* *stacc.*

Viol. II. *p cresc.* *stacc.*

12 V.le div. *cresc.* *stacc.* *cresc. molto*

V.c. *p cresc.*

C-b. *p cresc.*

Con moto.

Fl. picc. *pp*

Fl. I. II. *pp*

Fl. c. alto *pp*

Ob. *pp*

Ob. c. alto *pp*

Cl. I. *pp*

Cl. II. *pp*

Cl. III. *pp*

Cl. basso (A) *pp*

3 Fag. *pp* *ma dolce assai*

6 Cor. (E) *pp* *ma dolce assai*

Tr. ba. picc. (D) *pp* *ma dolce assai*

Tr. ba. II (A) *pp* *ma dolce assai*

Tr. ba. c. alta (F) *pp* *ma dolce assai*

3 Tr. bnie Tuba *pp* *ma dolce assai*

Camp. *pp*

Triang. *pp*

Piatti. *pp*

8 Arpe unis. *ff glissando*  
(in dot. re, mi, fa, sol, la, si)

I. Viol. *pp*

II. Viol. *pp*

V.le. *pp* *div. a 3*

V.c. div. *pp*

C-b. *pp*





Moderato.  $\text{♩} = 96$ 

119

Fl. *cresc.*

Ob. *cresc.*

Cor. ingl. *cresc.*

Cl(A) *pp cresc.*

Fag. *pp cresc.*

C. fas. *pp cresc.*

Cor. *pp cresc.*

Tr. be. (A) *pp cresc.*

Tr. bni. e Tuba *pp cresc.*

Timp. *pp cresc.*

Piatti e Tam-tan. *pp cresc.*

div. I. *pp cresc.*

Viol. *pp cresc.*

V. le. *pp cresc. unis*

V. c. *pp cresc.*

C. b. *pp cresc.*

Las aguas del lago se agitan; de las profundidades surge el Rey del Mar.

52 N° 262. "Antar".

(Allegro risoluto.)

Fl. picc. *ff*

Fl. I. II. *ff*

Ob. *ff*

Cl(A) *ff*

Fag. *ff a. 2*

C. fas. *ff a. 2*

Cor. *ff*

Tr. be. (A) *ff*

Tr. bni. e Tuba *ff*

Timp. *ff cresc.*

Triang.

Tamb. no.

Piatti.

Cassa.

Viol. *ff*

V. le. *ff*

V. c. *ff*

C. b. *ff*

Fl. (Allegro)  
 Ob. a 2 *cresc.*  
 Cl. (A) *cresc.*  
 Fag. *cresc.*  
 Cor. *cresc.*  
 Tr. bni.  
 Polkán.  
 iE ra nú me-ro pe que-ño!

Viol. *cresc. molto*  
 V. le *cresc. molto*  
 V. c. *cresc. molto*  
 C. b. *cresc. molto*

N° 264. "Pan Voyevóda", introducción (p. 3).  
 (Allegretto.  $\text{♩} = 52$ )

con sord.  
 Cor. *pp ten. assai*  
 V. le. div. *pp*  
 V. c. div. *pp sempre legato assai*

4  
 Cor. ingl. con sord.  
 Cl. I (A) *pp*  
 Fag.  
 Cor.  
 V. le.  
 V. c.

Ob. con sord.  
*pp ten. assai*  
 Cor. ingl.  
 Cl.  
 Fag.  
 Cor. I. II.  
 Viol. II. *ten. assai*  
 div.  
 V. le. *pp sempre legato assai*  
 V. c.

Fl. I.  
 Ob.  
 Cor. ingl.  
 Cl.  
 Cor.  
 Viol. II.  
 V. le.  
 V. c.

## Nº 265. "El zar Saltán".

103

(♩ = 68)

Fl.  
Cl. A. *pp*  
*pp*  
Cl. Bb. 30 (A)  
Fag. *pp*  
Cor. IV.  
Viol. I.  
Viol. II.  
V.le. *p*  
V.c. *p*  
C-b. *p*

## Nº 266. "El zar Saltán".

128 (Moderato assai. ♩ = 64.)

Fl. picc.  
Fl.  
Ob.  
Cor. ing.  
Cl. Bb.  
Fag.  
C. fag.  
Viol. I.  
Viol. II.  
V.le.  
V.c.  
C-b.

Nº 267. "Leyenda de la ciudad invisible de Kítezh". (p. 488).  
(Moderato. ♩ = 68.)

Fl.  
Cl. Bb.  
Arpa I.  
Arpa II.  
Viol. I.  
V.c.



## N° 268. "Kaschey el inmortal".

[83] (Allegretto mosso.  $\text{♩} = 126$ .)

Cor. ingl.

Cor. I. II. III.  
con sord.

Alti. Corc. (detrás del escenario) La tempestad comienza.

La te-rrí-ble tem-pes-tad so-bre el pa-tio de Kas-chey

Arpa (arpas eólicas).

Viol. I.

Viol. II.

V.le.

C-b.

Cor. ingl.

Cl. I. (B)

Cl. II. (A)

Cor. I. II. III.

Alti.

cu-bre a los ár-bo-les.

Arpa.

Viol. I.

V.le.

C-b.

## N° 269. "Kaschey el inmortal".

[43] (Allegretto mosso.  $\text{♩} = 126$ .)

Fl. picc.

Fl. a 2

Ob. a 2

Cl. I. (B)

Cl. II. (A)

Fag. a 2

Cor. 2

Tr. be. (B)

Tr. bni. e Tuba.

Timp. tr.

Arpa (arpas eólicas).

(La escena se cubre de niebla; tormenta furiosa; oscuridad.)

Viol. I.

Viol. II.

V.le.

V.c.

C-b.



Fl. picc.

Fl. a 2

Ob.

Cl. I. (B)

Cl. II. (A)

Cor.

Tr. bc. (B)

Tr. bni. e Tuba.

Timp.

Arpa.

Viol.

V. le.

V. c.

C. b.

Nº 270. "Mlada" (p. 166).

3 Fl. *tr.*

Ob. *mf*

Ob. c. alto.

Cl. I. II. *a 2*

Cl. III. *f*

Cl. basso (B)

Fag. *f*

C. fag. *f*

Cor. *p*

Triang. *tr.*

Alti.

Ten. *Glo - ria e la - ro - mir, prin - ci - pe po - de - ro - - sol*

Viol. I. *pizz.*

Viol. II. *f pizz.*

V. le. *pizz.*

V. c. *pizz.*

C. b. *pizz.*

*dim. e smorz.*

*mf*

N° 271. "El gallo de oro".

(Moderato.  $\text{♩} = 100$ )

125

Ob.

Cl. (A)

Fag.

Cor. I.

V-le divise a 4.

V-c. divisi a 4.

C.b.

N° 272. "El zar Saltán" (p. 179).

(Maestoso.  $\text{♩} = 68$ )

Fl. picc.

Fl.

Ob. I.

Cl. (A)

Cor. I. II.

Viol. II.

V-le. div.

V-c. pizz.

C.b.

*riten. poco*

N° 273. "El zar Saltán" (p. 269).

(Moderato assai.  $\text{♩} = 68$ )

Fl. picc.

Fl.

Ob.

Cor. Ingl.

Cl. (B)

Cl. basso (B)

Fag.

Cor. I. II.

Tr. bni. II. III. e Tuba.

Timp.

Viol. I.

Viol. II.

V-le.

V-c.

C.b.

Nº 274. "El zar Saltán".

165 (Moderato assai.  $\frac{3}{4}$  = 63.)

Fl. I. *ff stacc.*

Ob. *ff stacc.*

Cor. ingl. *ff*

Cl. (B) *ff*

Cl. basso (B) *ff*

Fag. *ff* a 2

Cor. I. II. *ff*

Tr. be. (B) *f*

Tr. bñe. Tuba. *f*

Timp. *f*

Viol. I. *f* *div.* *sempre stacc.*

V. le. *f*

V. c. *f*

C. b. *f*

Nº 275. "Pan Voyevóda".

125 (Larghetto.  $\frac{3}{4}$  = 78.)

Fl. I. *p*

Ob. I. *p*

Cor. *mf* *cresc.*

Camp. *mf* *cresc.*

Yadviga. *p cresc.*

Arpa. *cresc.* *la luz se des-pa-rea*

Viol. I. *cresc.*

Fl. I. *f*

Ob. I. *f*

Fag. *mf* *cresc.*

Cor. *f* *cresc.*

Camp. *f*

Yadviga. *f*

Arpa. *f* *la i-gle-sa ve*

Viol. I. *f* *En utb. rek. ntk. fag. smb. la. sib*

*quasi trillo*

2 Fl. picc.

Fl. I.

Ob. *ff*

Cl. (A) *ff*

Fag. *ff*

Cor. *ff*

3 Tr. bni. *ff*

Camp.

Triang. *tr*

yo.

Arpa. *ff*

*gliss.*

i.

Viol. *ff*

V. le.

V. c. b.

N° 276. "Noche de Navidad" (p. 310).  
(Allegro assai. ♩ : 168.)

Fl. I.

Cl. (A) *pp*

Fag. *pp*

Cor. I. II. *pp*

div. I. *pp*

Viol. II. div. *pp*

V. le. *pp*

V. c. sul D *mf* *glissando (sons harmoniques)*

C. b. *pp*

Nº 277. "Sniegúrochka".

45 Adagio.  $\text{♩} = 50$ .

Cor. I.

Snieg.

Por la - tar - de can - ta - ré - u - na canción muy be - lla pa - radis - trac - ción;

Viol. II. *pp*

V-le. *pp*

V-c. *pp*

C-b. *pizz.*

Fl. I. *poco rit.*

Cor. I.

Snieg.

u - na - le - gre - can - ción. - De - l - me - ins - pi - ra - ré

Viol. *pp*

V-le. *pp*

V-c. *pp*

C-b. *pizz.*

*dolce*

*Poco più animato.*

Nº 278. "Sadkó".

143 Adagio.  $\text{♩} = 56$ .

Fl.

Ob. *pp*

Cl. (B)

Fag. *pp*

Cor. II.

Liubáva *p*

V-o. e C-b. Dios mí - o, se - ñor, ja - yú - da

*pizz.*

*pp*

Fl.

Ob. *poco cresc.*

Cl. *pp poco cresc.*

Fag. *poco cresc.*

Cor. I.

Timpani *pp poco cresc.*

Liubáva *poco cresc.*

mei johl con - ser - va - me la ca - be - za de él!

Viol. *pp poco cresc.*

V-le. *pp poco cresc.*

V-o. e C-b. *pp poco cresc.*

*pp*

*poco cresc.*

Nº 279. "Sniegúrochka".  
(Allegretto capriccioso.)

Fl. I. string.

Cor. I.

Snieg. *pp*

A tu Snie-guroch-ka que - ri-da la vi-da se ha-ce tris - te.

I. *pizz.* arco

Viol. *pp* *pizz.* arco

V-le. *pp* *pizz.* arco

V-c. *pp* *pizz.* arco

*pp*

[48]

Fl. I. *Vivo.*

Cl(A) *p* *ppresc.*

Fag. *a2*

Cor. *1.*

Snieg.

¡Es tris-te sin can-cio-nes, sin can-cio - nes!

*pizz.* arco

Viol. *p* *pizz.* arco

V-le. *p* *pizz.* arco

V-c. *p* arco

C-b. *p* arco

Nº 280. "La prometida del zar".

(Larghetto assai. ♩ = 60)

[206]

Fl. *1.*

Ob. *dolce*

Cl(B) *pp*

Fag. *pp*

Marfa. *pp* *espr.*

En - los pa - i - ses - le - ja - nos ¿es -

Arpa.

Viol. II. *mp* *espr.*

V-le. *mp* *espr.*

V-c. I. *pizz.*

V-c. II e C-b. *pizz.*

Fl. *1.*

Ob. *piu f*

Cl. *mp*

Fag. *piu f*

Marfa. *piu f* *a piena voce*

el cie - lo al - nues - tro i - gual? A - llá

Arpa.

Viol. *1.*

V-le. *mp*

V-c. I. *poco piu f*

V-c. II e C-b. *poco piu f* arco

*poco piu f*



*espr.*

Fl. *espr.*

Ob.

Cl.

Fag.

Marf.

llá, por la co ro na

Arpa.

Viol.

V.le.

V.c. I.

V.c. II e C-b.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Marf.

de o ro, u na nu be cí ta

Arpa.

Viol.

V.le.

V.c. I.

V.c. II e C-b.

Fl. II, III.

C. ingl.

Cl. II, III (A)

Fag. I.

La princesa del mar

En la o - ri - llador-mi-ré, con mi a - ma - do es-taré, y fiel yo le se-ré, pues

Viol. I

Viol. II

V.le.

V.c.

*poco cresc.*

314

Allargando.

Fl.

C. ingl.

Cl.

Fag. I.

Cor. I, II.

Tr-ba.

La princesa del mar

siem - pre lea-maré. Tus cen-cio - nes tan - pre-cio-sas ga - ron mi al-ma.

Viol.

V.le.

V.c.

*dim.*



Cl.(B)

Fag. *pp*

Cor. II. *pp*

Marfa. *pp*

Arpa. *p*

V-le. *pp*

V-c. *pizz.* *div. arco*

C-b. *pp* *dolce*

Ma - fio - na

Fl.

Ob. I

Cl.

Fag. I. *pp*

Cor.

Marfa. *pp*

Arpa.

V-le.

V-c. *pizz.*

C-b. *pizz.*

ven, i mi - Va - niel

N° 283. "La prometida del zar".

[169] (Larghetto. ♩. 92)

Cl.(A)

Cor. I. II.

Marfa. *mf*

Donna Sabúrova *p*

Dunasha. *mf*

Lykov *mf*

Gregorio

Sobakin

¡A to-dos a - sra - dez - co - les sus

¡Con - se - jo y a - mor!

¡Que Dios les man - de - la -

¡Sus - ca - ri - cias, a to-dos a - sra -

¡Dios les man - de - la paz, con

Que Dios per - mi - ta - les - vi - vir fe

Viol. I. *p cantabile*

Viol. II. *p cantabile*

V-le. *p cantabile*

V-c. *p cantabile*

C-b. *p cantabile*

Ob. *p dolce*

Cl. (A) *p dolce* *pp*

Fag. *pp*

Cor. I. II. *p dolce*

M.

D.S. ca - ri - cias!

D. ¡Y - fe - li - ci - dad!

L. ¡Dios les - man - da fe - ji - ci - dad,

dez - co - les!

Gr. se - jo ya - mor, fe - li - ci - dad! ¡Que Dios les -

S. li - ces. ¡Fe - li - ci - dad e - ter - na man - de - Dios!

Viol. *div.*

V-la. *div.*

V-c.

C-b.

Fl. II.

Ob.

Cl. (A) *cresc.*

Fag. *p* *cresc.*

Cor. I. II. *cresc.*

III. *cresc.*

IV. *cresc.*

Triang.

M.

D. ¡Gracias a todos por - los sa - lu - dos!

L. fe - li - ci - dad! ¡Vi - van muy bien!

Gr. ¡Muchas gra - cias!

S. man - de con - se - jo - ya - mor!

Coro. *ff*

Sopr. e Aльти. ¡Fe - li - ci - dad!

Te dese - a - mos I - van Serguévich

Arpa. *ff*

Viol. *cresc.* *f marcato*

V-la. *cresc.*

V-c. *cresc.*

C-b. *cresc.*

170

Fl. picc.  
Fl. I.  
Fl. II.  
Ob.  
Cl(A)  
Fag.  
Cor. I, II, III  
Tr-be.(C)  
Triang.  
Coro.  
Arpa.  
Viol.  
V-lo.  
V.c.e C-b.

con tu no-via be-lli-si-ma, vi-dae-ter-na en a-mor y fe-li-ci-dad.

Fl. picc.  
Fl. I.  
Fl. II.  
Ob.  
Cl(A)  
Fag.  
Cor. I, II, III, IV  
Tr-be.(C)  
Tr-bni.e Tuba.  
Triang.  
Sobakn.  
Coro.  
Arpa.  
Viol.  
V-lo.  
V.c.e C-b.

¡Que te-ner ho-nor de los gen-tes to-des...



## N° 285. "El gallo de oro".

135 (Andantino.  $\text{♩} = 76$ .)

Cor. ingl. *pp*

Cl. basso (A) *pp*

Fag. *pp*

Tamburo *ppp*

Tamb. no. *ppp*

La reina de chemaja *dolce*  
La noche está ce-les-tes be-lla, y sin ver-güen-za ni - te -

Arpa. *pp*

I. *pizz.* *pp*

Viol. II. *pp*

V. le. *pizz.* *pp*

V. c. *dolcissimo*

C. b. *pizz.*

Fl. I. *pp*

Ob. I. *pp*

C. ingl. *pp* *dolcissimo*

Cl. (A) *pp*

Cl. basso (A) *pp*

Fag. *pp*

Tamburo. *ppp*

Tamb. no. *ppp*

La reina de chemaja  
mor — la dul-ce jo-ven le con-fie-sa quee-na-mo-ra-daes-tá — de él: —

Arpa. *pp*

Viol. *pizz.* *div.*

V. le. *pizz.* *div.*

V. c. *dolcissimo*

C. b. *pizz.*

N° 286. "La prometida del zar".

(Lento. ♩ = 63.)

*acceler. poco a poco*

81 Fl. I. *mf espress. assai* *f* *flen. assai* *cresc.* *a 2*

Ob. I. *mf espress. assai* *f* *flen. assai* *cresc.* *a 2*

Cl. (B) *mf* *f* *flen. assai* *cresc.*

Fag. *mf* *f* *flen. assai* *cresc.*

Cor. I. *mf* *f* *flen. assai* *cresc.*

Cor. III. IV. *mf* *f* *flen. assai* *cresc.*

Tr-be. (C) *mf* *f* *flen. assai* *cresc.*

Tr-bni. *mf* *f* *flen. assai* *cresc.*

Liubasha (ella llora). *f* *f* *flen. assai* *cresc.*

Es pa - ra tí — es pa - ra tí —

I. div. *mf espress. assai* *f* *largamente* *cresc.* *(non div.)*

II. Viol. *mf* *f* *largamente* *cresc.*

V. le. *mf* *f* *largamente* *cresc.*

V. c. I. *mf* *f* *largamente* *cresc.*

V. c. II e C-b. *mf* *f* *largamente* *cresc.*

*riten. poco a poco*

Fl. *ff* *p* *dim.* *ppp*

Ob. *ff* *p* *dim.* *ppp*

Cl. *ff* *p* *dim.* *ppp*

Fag. *ff* *p* *dim.* *ppp*

Cor. *ff* *p* *dim.* *ppp*

Tr-be. *f* *p* *dim.* *ppp*

Tr-bni. *f* *p* *dim.* *ppp*

Liubasha *p* *p* *dim.* *ppp*

Yo sé — que quie-res de-jar-me!

Viol. *ff* *p* *dim.* *ppp*

V. le. *ff* *p* *dim.* *ppp*

V. c. I. *ff* *p* *dim.* *ppp*

V. c. II e C-b. *ff* *p* *dim.* *ppp*

## Nº 287. "Sniegúrochka".

18 (Allegro moderato)

Cl. (A)

Fag. I.

*pp*

La primavera.

En den-sosbosques, im-pe-ne-tra-bles cue-vas, en hie-los que no

V.c.e C-b. pizz.

*pp*

Cl.

Fag. I.

La primavera

se de-rriten mas, el vie-jo ve cre-cer a su hi-ji-ta; Snie-gú-roch-ka que

*colla parte*

Viol. *sf* *pp*

V-le. *sf* *pp*

V.c.e C-b. *sf* arco *pp*

La primavera

ri-da yo te a-do-ro, y ten-go com-pa-sión por tu des-ti-no. No

Viol. *sf*

V-le. *sf*

V.c.e C-b. *sf*

La primavera

quie-re él com-pren-der que mé con-ge-la con mis a-

Viol. *sf* *p*

V-le. *sf* *p*

V.c.e C-b. *sf* *p*

Fl. I.

Ob. I.

Cl. I.

La primavera

ma-dos "Be-ren-de-os." Nos mi-ra el sol ce-lo-soy con te-rrí-ble o-dio,

Viol. *sf*

V-le. *sf*

V.c.e C-b. *sf*



124 Agitato.  $\text{♩} = 126$ .

Ob.  
Cor. ingl.  
Fag.  
Cor. P.  
Liubasha  
Viol.  
V.le.  
V.c. e C-b.

*p* *cresc.* *p cresc.* *p cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *pizz.* *arco*

¿Y quienes? Pues — e — lla es, —

Fag.  
Cor.  
Liubasha  
Viol. *dim.*  
V.le. *dim.*  
V.c. e C-b. *dim.*

lamal-vada e-ne-mi-ga de pelo negro y ce-jas muy mo-re - nas.

Fl. I.  
Ob.  
Cl. (B)  
Fag. *pp*  
Cor. *pp*  
Liubasha  
Viol. *p*  
V.le. *p*  
V.c. e C-b. *p*

*mf* *mf* *cresc.* *cresc.* *cresc. molto* *cresc. molto* *cresc. molto* *cresc. molto*

¡Qué be-lle es! ¿Po-drí-a yo so-ñar? — ¡No

Fl. I. 125  
Ob.  
Cl.  
Fag.  
Liubasha  
Viol. *p*  
V.le. *p*  
V.c. *p*  
C-b.

*mf* *mf* *cresc.* *mf cresc.* *sue-ño yoi* *¡mag-ni-fi-ca beldad* *contieroso - josi* *Nun-ca* *el la*

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fas.  
Cor.  
Tr. ba. (C)  
Tr. ba.  
Libretto  
de-ja-rá. Por e-so yo cle-men-cia no ten-dré.

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fas.  
Cor.  
Tr. ba. (C)  
Tr. ba.  
Timp.  
Libretto  
¡Oh! si-én-tro-me muy mal! ¿Y e-se-hom-bre? (Ésta golpea en la puerta de Bonello)

Nº 289. "Sadkó".  
99 Larghetto. ♩ = 56.  
Cl. (B) *pp*  
Sadkó *pp* *dolce*  
Se lu - cen tus tren - zas  
V.le.  
V.c. *pp*  
*dolce (colla voce)*  
Cingl.  
Cl. *dolce (colla voce)*  
La princesa del mar *dolce*  
Sadkó Cuen - das muy so -  
con el ro - cí - o de miel, co - mo las  
V.le.  
V.c.

Cingl.  
Cl.  
Cor. I.  
La princesa del mar  
Sadko no - ras y la-bios muy dies-tros tén tú.  
per - las pa - re - cen bri - llar.  
V.le. *div.*  
V.c.

Nº 290. "Sadkó" (p. 150).  
(Larghetto. ♩ = 56)  
Cingl. *pp*  
Cl. (B) *pp* *dolce (colla voce)*  
La princesa del mar  
Co - mo un ve - loz pe - ce - si - to te vi su - mer - gir.  
V.le.  
V.c. *pp*



Fl. *mf*

Ob. *ff*

C.ingl. *mf*

Cl. *mf*

Fag. *ff*

H. e C-fag. *ff*

Cor. *mf*

Tr. bni. e Tuba. *ff*

Timp. *ff*

La princesa del mar *ff*

Sadkó *len.*

mi a - mori

mi a - mori

Viol. I. *ff*

Viol. II. *ff*

V.le. *ff*

V.c. *ff*

C.b. *ff*

Nº 292. "Sadkó".

a 318 Andantino. ♩ : 404.

Cl. basso (B)

Liubáva *dim.* *p* *pp*

Y los vien-tos sal - va-jes me han e - bá - ti-do y las

llu-vias fre-cuen-tes me han - mo - ja-do. El pue-blo cris - tia-no bur-

lo - se - de mi y los - mo - des - tos ve - ci - nos.

b 320

Liubáva

Mis pe-que-fos can - to - res pa - ja - ri - tos en -cuen-tren a

pizz. *pp*

Viol. I. *p* *pizz.*

Viol. II. *pp*

V.le. *p* *pp*

V.c. e C.b. *p* *pp*

mi buen her - ma - no, ¿que es de los vues-tros, lla - mán - do - se - Sad - kó.

Viol. I. *pizz.*

V.le. *pp*

V.c. e C.b. *pp*

Nº 293. "La prometida del zar" (p. 169).  
(Allegro. ♩ = 120-132.)

Cl. (B)

Fag.

Alti.

Bassi. Al con - tra - er su a - mis - tad, con - vie - ne

Viol. I e II.

V.le. *p*

V.c. *p*

Cl. (B)

Fag.

Cor. I.III. II.IV.

Alti. Sopr. e Alti unis. *cresc.*

Bassi. la cruz sa - car, el es un bru - jol

Viol. I e II.

V.le. *cresc. molto*

V.c. *cresc. molto*

C. b. *cresc. molto*

*p cresc. molto*

Nº 294. "La Pskovitiana", 1er. acto (p. 111).  
(Allegro.)

Ob. c.a.

Fag.

Cor.

Sopr. Alti.

Ten.

Bassi. Tan, tan - so - nad - com

Viol. I.

Viol. II div.

V.le.

V.c. e C. b.

Alti.

Bassi. pa - nas. Es pa - ra la a - sam - ble - a.

Viol. I.

Viol. II div.

V.le.

V.c. e C. b.

*dim.*

Nº 295. "Sadko".

(Allegro. J. 120.)

Sadko **219**

Gran al-tu-ra del es-pa-cio ce-les-te. Pro-fun-di-dad a-bis-mal del o-cé-a-

Ten. I.

Ten. II.

Bassi. Gran al-tu-ra del es-pa-cio ce-les-te. Pro-fun-di-dad a-bis-mal del o-cé-a-

Viol. I. *pizz.*

V. le. *pp* *pizz.*

V. c. *pp* *pizz.*

Fl. picc.

Fl. I.

Cl. picc. (D) *pp*

Cl. (A) *pp*

Sadko

no. U-na vi-da tran-qui-la y ám-plia por todo el mun-do; pro-fun-do es el

Ten. I.

Ten. II.

Bassi. no. U-na vi-da tran-qui-la y ám-plia por todo el mun-do; pro-fun-do es el

Arpe.

Viol. I.

Viol. II. *pizz.*

V. le. *pp*

V. c.

Piu animato. J. = 144.

Fl. picc. **220**

Fl. *cresc.*

Ob. *cresc.*

C. ingl.

Cl. picc. *f*

Cl. *cresc.*

Fag. *f*

Cor.

Timp.

Ten. et Sadko.

Coro. I.

Bassi. met.

Sopr. Alt.

Coro. II. Gran al-tu-ra del es-pa-cio ce-les-te. Pro-fun-di-dad a-bis-mal del o-cé-a- no!

Ten. Bassi.

Arpe. *f*

Viol. I e II unis.

V. le.

V. c.

C. b. *div.* *pizz.* *f*



(Allegro.)

97

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cor. I II. *pp*

Stiosha *pp*

El zar *pp*

A los hon - gos a los

Pas - tel de Pskov? hel que?

Sopr. I div. *pp*

se vé so-breunbravo ca - ba-loun hé - ro - e to - do

Sopr. II div. *pp*

Y se vé so-breunbra-vo ca - ba-loun hé-ro - e - to - do deo-ro

*poco cresc.*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. I (A) *mf*

Fag. *mf*

Cor. *mf*

Stiosha *mf*

hon - gos mi se-ñor. A-quí en Pskova -

Sopr. I. *pp*

de-o-ro ves - ti - do, de-o-ro ves-ti-doun hé - ro - e sea - pro-xi - ma y a-lum-bra

Sopr. II. *pp*

ves - ti - do, sobreun bra-vo ca-baloun hé - ro - e de-o-ro ves - ti - do a-lumbray

Alti. *pp*

Sobreun bra - vo ca-balounhé - ro - e de-o-ro ves - ti - do a-lumbray

I. *pizz.*

Viol. II. *pizz.*

V. le. *pizz.*

V. c. *pizz.*

38 *ten.*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. I. *mf*

Fag. *mf*

Cor. I II. *mf*

Stiosha *mf*

El zar *mf*

pun - dan los hon-gui - tos. Y los in-vi - ta - dos los a-la-ban mu-cho.

Sopr. *mf*

bri - lla - tal co-mo el sol - - - ro - jo y can den - te.

Alti. *mf*

Li - na

Viol. *mf*

V. le. *mf*

V. c. *mf*

C. b. *mf*

Fag. *mf*

Cor. I II. *ten. assai*

El zar *mf*

pier - tal me pa - re - ce que a-quí en Pskov las be-lle - zas cre - cen co-mo hongos! Pues

Sopr. *mf*

Pe-ro

Alti. *mf*

ne - grane-bli-na sea - ve - ci-na-ba, y el jo - ven frun - - ció las ce - jas.

Viol. *pizz.*

V. le. *pizz.*

V. c. & C. b. *pizz.*



Cor. I. II.  
2

El zar  
ven ser-vir - me bien a mi ¿me has o - í - do?

Sopr. II.  
ved - al e - jér - ci - to - so - bre el cam - po a - van - zar. Y por

Viol.  
arco

V.le.  
arco

V.c.  
arco

Poco allarg.

Fl. pico.  
Fl.  
Ob.  
Ob. c.a.  
Cl.  
Fag.

Cor.  
poco f

Stoasha  
¡Sí que o - í - la es - ta - glori - a - vr - tud. se - ñor!

El zar  
Qui - sie - ra que tu

Sopr. I.  
Sopr. II.  
Alti.  
Viol.  
V.le.  
V.c.

i Se ñor Pa - dre! so - can - te - mos lo - as - al jó - ven hé - ro - e. Gla - ria

arco  
pizz.  
pizz.  
mf pizz.

Fl. pico.  
Fl. ten.  
Ob.  
Ob. c.a. ten.  
Cl. ten.  
Fag.

Cor.

El zar  
ven - gas a mi pue - blo y me vi - si - tes; nool - vi - des de ver - me.

Sopr. I.  
Sopr. II.  
Alti.

sol ro - jo que nos a - lum - bra glori - al zar, nues - tro padre - ci - to zar!

Viol.  
V.le.  
V.c.

## Nº 297. "Sadkó" (p. 157).

(Allegro non troppo.  $\text{♩} = 112$ )

Fag. I. *p*

Sopr. *dolce*

Alti. Cis-nés blan-cos es-ca-pad-pron-to — ha-cie-los es-pe-sos ar-bus-

*dolce*

I. *p*  
Viol. *p*

II. *p*

V. Ie. *p*

V. ó. e C-b. *p*

Ob. I.

y jun-tad-los blan-cas y bé-las flo-re-ci-tas a-ro-má-ti-cas.

Es-ca-pad-pron-to a los ar-bus-tos.

Es-ca-pad-pron-to a los ar-bus-tos.

Fl. Solo *dolce*

C. Ingl. *dolce*

Cl. I (A) Solo *dolce*

La princesa del mar

¡Oh! — ¡que-ri-do-mí - ol — ¡mí — pre-des-ti-na - dol

Sadkó

¿Vir - gen que-ne-res tú? ¿quien e-res mi a-mor?

Sopr. *dim.*

¡Ho-lal — — — — — ¡Ho-lal — — — — —

Alti.

Flo-re-ci-tas a-ro-má-ti-cas blan-cas y pre-cio-sas e - - llas son.

*dolce*

Viol.

V. Ie.

V. o. I. *dolce*

V. o. II e C-b.

143  
Fag. I. (Lento.  $\text{♩} = 52$ )

Cor. IV.

Timp.

Kupava

Ten. *pp* ¡Oh! je - rro - yi - to de a - guas muy pro - fun - das  
Nun - ca la co - ro - na nup - cial ha si - do a - qui - o - fen - di - da ni tra - i - cio - na - da,

Viol. II. *pp*

V. le. *pp*

V. o. e. C. b. *pp*

Ob. I.

Cl. (B) *dolce*

Fag. *pp*

Cor. III. IV. *pp*

Timp.

Kupava

Alt. *pp* Com - pren - de mi des - gra - cia te - rri  
Ten. Nun - ca la co - ro - na nup - cial ha si - do a - qui - o - fen - di - da ni tra - i - cio - na - da,  
Nues - tras pre - cio - sas mu - cha - chas ig - no - ran la in - ju - ria y el en - ga - ño a -

Viol.

V. le.

V. o. e. C. b.

Ob. I.

Cl. (B) *poco cresc.*

Fag. *poco cresc.*

Cor. III. IV. *poco cresc.*

Timp.

Kupava

Sopr. Alt. *pp* y en - cu - bre mi tris - te - za y do -  
Alt. Nun - ca la co - ro - na nup - cial ha si - do a - qui - o - fen - di - da ni tra - i - cio - na - da,  
Ten. Nues - tras pre - cio - sas mu - cha - chas ig - no - ran la in - ju - ria y el en - ga - ño.  
troz y el en - ga - ño. y el en - ga - ño. y el en - ga - ño.

Viol. *cresc. poco*

V. le. *cresc. poco*

V. o. e. C. b. *cresc. poco*

Ob. *poco acceler.*

Cl. *mf cresc.*

Fag. *mf cresc.*

Cor. III. IV. *mf cresc.*

Timp. *mf cresc.*

Kupava

Sopr. Alt. *mf cresc.* ¡Oh! je - rro - yi - to plá - ci - dol  
Ten. a - qui o - fen - di - da ni tra - i - cio - na - da.  
Bassi. *cresc.*  
Nun - ca la co - ro - na nup - cial ha si - do a - qui - o - fen - di - da ni tra - i - cio - na - da.

Viol. *cresc.*

V. le. *mf cresc.*

V. o. e. C. b. *mf cresc.*

## N° 299. "Mlada", 3er. acto.

37 Andante.

2 Fl. *p*

Cl. I. (B) *p un poco stacc.*

Cl. basso. *p un poco stacc.*

Fag. *p un poco stacc.*

Cor. I. (As) con sord. *pp*

3 Cor. (F) *pp*

2 Cor. (F) *pp*

Arpa I. *p*

Arpa II. *p*

Viol. II. div. *p*

4 Vle. div. *p*

4 V.c. *pp*

C-b. div. *pp*

(en la escena.)

Cl. picc. (Es). Solo *brillante*

2 Fl. *(lento) (acceler.)*

Cl. I.

Cl. basso.

Fag.

Cor. I.

3 Cor.

2 Cor.

Arpa I.

Arpa II.

Viol. II.

4 V.le.

4 V.c.

C-b.



299 N° 302. "Sadkó".  
Ob. (Largo maestoso. J = 52.)

Cl.(B)  
Fag.

El espectro, a plena voz.

A des-tiem-po co-men-zas-te, rey del mar, a bai-lar, y el a-zul-mar a-gi-  
ORGANO.

Man.  
Pedale.

Viol. >pp  
pp

\* Los pasajes en notas pequeñas se ejecutan a falta de órgano.

Ob.  
Cl.(B)  
Fag.

El es-  
tas - te y hun-dis-te to - das las em-bar-ca-ciones. La prin-ce-sa - ma-da,

Org. *legato assai*

Viol. *cresc.*  
V.c. e C-b. *cresc.*

Ob.  
Cl.  
Fag.

El Espectro  
tu hi-jai-rá hoy mismo a Novgo-rod y en un ri-o se con-ver-ti-rá. Mori-rás en el

Org.

Viol.  
V.c. e C-b.

300

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fag.  
C-fag.

El Espectro  
mar profundo. Tu gran po-de-rí-o ter-mi-nó ven "Gus-liar" no es ho-

Org. *Clav.*  
*II. Clav.*

Viol. *>pp*  
V.le. *trem.*  
V.c. *>pp*  
*dim.*  
*pp*  
*dim.*  
*pp*  
*dim.*  
*pp*



Fl. I.  
Ob. I.  
Cl. (B)  
Fag.  
C. Fas.  
Uapp.  
Org.  
Viol. I.  
V. le.  
V. c. & C. b.

Sadkó.  
nor pa-ra tí can - tar ya - le - grar con tus "Gus - li" al

Fl. I.  
Ob. I.  
Cl. (B)  
Fag.  
C. Fas.  
Uapp.  
Org.  
Viol. I.  
V. le.  
V. c. & C. b.

Sadkó.  
rei no del mar. Sir - ve me - jor con tus can - cio - nes a tu Nov - go - rod.

Nº 303. "Sadkó" (p. 378).  
Andante non troppo.  $\text{♩} = 88$ .

Fl. I.  
Ob. I.  
Cl. (B) *dolce*  
Fag.  
Viol. II.  
V. le.  
V. c.

Sadkó.  
¡Oh! a - diós... mis... fie - les a - mi - gos ya par - tid,

Fl. I.  
Ob. I.  
Cl. (B) *p espress.*  
Fag.  
Cor. I & II.  
Viol. I.  
V. le.  
V. c.  
C. b.

Sadkó.  
di - gan a mi... jo - ven es - po - sa - hé ro - es





## Nº 305. "Leyenda de la ciudad invisible de Kítezh".

341 (Moderato e maestoso. ♩=60.)

Ob.  
C.ingl.  
Fag.

El adolescente  
Se usen las ca-su-llas de co-lor blan-co co-mo nie-ve  
El príncipe Vsévolod

Poyárok  
Se usen las ca-su-llas de co-lor blan-co co-mo nie-ve  
El príncipe Yuri

Arpe.

El adolescente  
ba-jo el sol, pues con a-bun-dan-tes lá-gri-mas y ca-lien-tes, fue-ron  
El príncipe Vsévolod

Poyámk  
ba-jo el sol, pues con a-bun-dan-tes lá-gri-mas y ca-lien-tes, fue-ron  
El príncipe Yuri

Arpe.

342

F1.  
Ob.  
C.ingl.  
Cl. (A)  
Fag.  
Strin.  
Alkonost.  
El adolescente  
El prin. Vsév.  
Poyámk  
El príncipe Yuri  
Arpe.

E-sas son las blan-cas ca-su-  
E-sas son las ves-ti-men-  
los há-bi-tos  
E-sas son las ves-ti-men-  
Ca-su-llas  
Há-bi-tos de

I.  
Viol.  
II.  
V-le.  
V-c.  
C-b.

pizz.  
div. arco

Fl.  
Cl.  
Fag.  
Cor.  
Sopr.  
Alkonost llas de paz, que fue ron he chas por ti.  
tas de paz, que fue ron he chas por ti.  
El adolescente  
de paz, que fue ron he chas por ti.  
El principe Vsevolod  
tas de paz, que fue ron he chas ya por ti.  
Poyárok  
de paz, que fue ron he chas ya por ti.  
El principe Yuri  
paz, he chos por ti.  
Viol.  
V.le. pizz.  
V.c.  
C.b.

(Andantino.  $\text{♩} = 96$ .)

2 Fl.  
2 Ob.  
C. ingl.  
2 Cl. (B)  
Cl. basso.  
2 Fag.  
C. fag.  
Cor.  
Tr. bni.  
Tuba.  
Sopr. I.  
Sopr. II. ¡Nues - tro zar!  
Alti. ¡Nues - tro i - nol - vi - da - ble zar!  
Ten. ¡Nues tro zar!  
I. ¡Nues - tro i - nol - vi - da - ble zar que i - lu - mi - naj - gual... que el soll  
II.  
Bassi. I.  
II. ¡Se - fior! Nues - tro e - ter - no zar.  
Viol. I. fesp.  
II. fesp.  
V.le. fesp.  
V.c. f  
C.b. fesp.

N° 307. "Sadkó" (p. 210).  
(Allegro non troppo. ♩=112.)

Ob. I.

Cl. (B)

Fag.

Cor. *p*

Tr. ba. (B)

Tr. bn. e Tuba.

Timp.

Sopr. Alt.

Ten. Bassi.

Viol. I e II.

V. le. *mf*

V. c. *mf*

C. b. *mf*

N° 308. "Sadkó" (p. 226).

Fl. picc. *mf*

Ob. I.

Cl. picc. (Es)

Cl. (B)

Fag. *p*

Cor. *p*

Sopr. *mf*

Alt. Gen-te li - bre-pues por a-quí - mi-ren

Ten. Ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja

Bassi.

Mi - ren

Viol. *pizz.*

V. le. *p*

V. c. *p*

C. b. *p*

N° 309. "La Pskovitiana" (p. 116).  
(Andante sostenuto.)

77

Fl. III. *a2*

Ob.

Ob. c-a.

Cl. (B)

Cl. basso. (B)

Fag.

C. fag.

I. II. III.

Cor. IV.

Sopr.

Alt. Y cum - pli - re - mos a - que - llo to - do que quie - ras tú

Ten. Y cum - pli - re - mos a - que llo to - do que quie - ras tú

Bassi.

Viol. I.

Viol. II.

V. le.

V. c. e C. b.

Nº 310. "La Pskovitiana" (p. 117).

Fl. I. III. *mf*

Ob. *mf*

Ob. c-a. *mf*

Cl. (B) *mf*

Cl. basso (B) *mf*

Fag. *mf*

C. fag. *mf*

Tr. ba. (c-a.F) *mf*

Sopr. Alt. *mf*

Ten. *mf*

Bassi. *mf*

Viol. I. *mf*

Viol. II. *mf*

V. lo. *mf*

V. c. e C. b. *mf*

Con - ti - go to - dos, el vie - jo y jo - ven, es - ta - mos bien

Nº 311. "Sadkó" (p. 441).

(Allegro assai. J. 168.)

3 Fl. *mf*

C. ing. *mf*

Cl. (A) *mf*

Fag. *mf*

Cor. I. II. *mf*

Sopr. *mf*

Alt. *mf*

Viol. I. *mf*

Viol. II. *mf*

V. lo. *mf*

V. c. *mf*

Un pe - que - ño pez en el a - gua na - da - ba y blan - ca es -

Ay - lío - lío - lío - lío

te - la - gus - ta - ba for - mar. Lío - lío - lío - lío la - do









III

14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.

Fl. picc. Fl. #D Ob. Cor. ingl. (A) Cl. (B) Fag. C. fag. Cor. Tr. bc. Tr. bni. e Tuba. Timp. Arps. Piano. Sopr. Basso. Viol. Vcl. Vln. C. b.

La prometida del zar. final. Leyenda de la ciudad invicta. Noche de Navidad. Sniegurochka final. Sadkó. final. El zar Saltán. n. 117. Sevilla. final.