

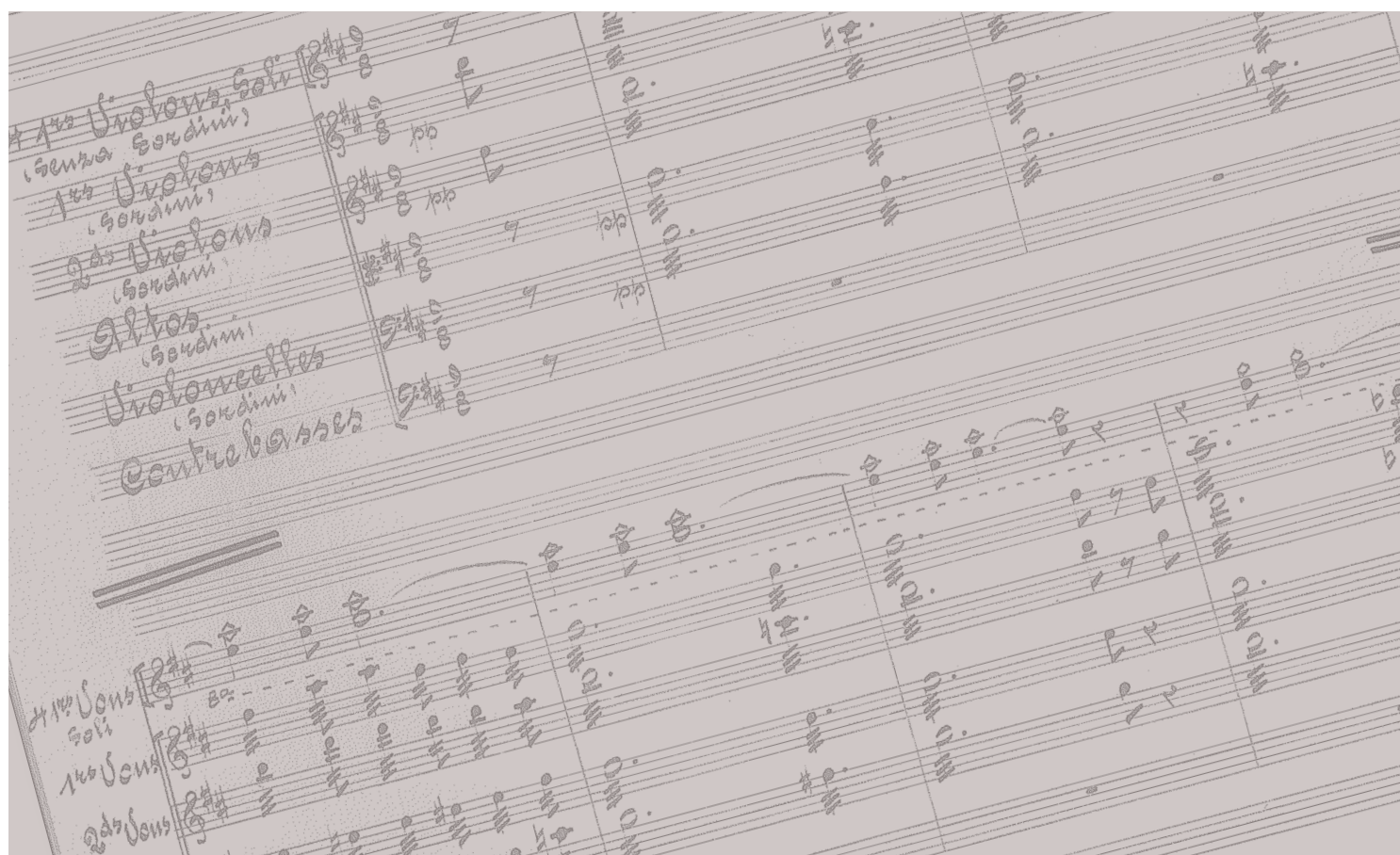
Alberto Williams

(1862-1952)

Sexta sinfonía en si mayor, op. 102

(1937)

“LA MUERTE DEL COMETA”



INSTITUTO DE
INVESTIGACIÓN
EN ETNOMUSICOLOGÍA

DGEART[•]
DIRECCIÓN GENERAL DE
ENSEÑANZA ARTÍSTICA

BA Buenos
Aires
Ciudad

Alberto Williams

(1862-1952)

Sexta sinfonía en si mayor, op. 102

(1937)

“LA MUERTE DEL COMETA”

Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires

Jefe de Gobierno

Horacio Rodríguez Larreta

Vicejefe de Gobierno

Diego Santilli

Ministro de Cultura

Enrique Avogadro

Subsecretaria de Políticas Culturales y Nuevas Audiencias

Luciana Blasco

Director General de Enseñanza Artística

Alejandro Casavalle

Dirección del Instituto de Investigación en Etnomusicología

Lucio Bruno-Videla

Transcripción, maquetación, textos y edición crítica: Patricio Mátteri.

Diseño editorial y maquetación: Vanina Steiner.

Editor responsable: Patricio Mátteri.

IIEt-2023008II01-1

Una publicación de

Instituto de Investigación en Etnomusicología

Bolívar 191, 4to piso (C1066AAC) Buenos Aires, Argentina

institutoetnomusicologia.iiet@buenosaires.gob.ar

www.buenosaires.gob.ar/cultura/ensenanza-artistica/instituto-de-investigacion-en-etnomusicologia

Para adquirir las *particelle* correspondientes a esta obra, puede comunicarse con el Instituto por correo electrónico a la dirección institutoetnomusicologia.iiet@buenosaires.gob.ar

La presente edición es de libre acceso y uso, y se ofrece bajo los términos de **Atribución-NoComercial4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)**. Usted es libre de **compartir** (copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato) y **adaptar** (remezclar, transformar y construir a partir del material) en tanto siga los términos de la licencia, que son:

- **Atribución** – Usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

- **NoComercial** – Usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.

No hay restricciones adicionales. No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

En caso de su publicación parcial o total, o bien incorporación en programas de concierto, debe ser acompañada por la leyenda: "Partitura proporcionada por el Instituto de Investigación en Etnomusicología, Dirección General de Enseñanza Artística, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires."

Alberto Williams (1862-1952)

Alberto Williams nació en Buenos Aires el 23 de noviembre de 1862, en el seno de una familia de origen inglés por parte del padre y criollo por parte de la madre –sus abuelos Amancio Alcorta (1805-1862) y Coleta Palacio, si bien eran de ascendencia vasca, eran oriundos de la provincia de Santiago del Estero– (Arizaga 1971, 319; García Morillo 1984, 102). Fue compositor, poeta, pianista, director de orquesta y pedagogo, cuyo interés por la música nació gracias a la influencia de su abuelo Amancio Alcorta –uno de los primeros compositores de la música argentina–, su madre Eloísa Alcorta, que era pianista, y su padre Jorge Orlando Williams, aficionado también a la música (García Morillo 1984, 102).

Comenzó sus estudios musicales en 1876 con Nicolás Bassi (s.d.) y Luis José Bernasconi (1845-1885) en la Escuela de Música de la Provincia de Buenos Aires (García Morillo 1984, 103). En 1882, becado por el gobierno nacional, se trasladó a París y en el conservatorio de dicha ciudad estudió piano con los maestros Georges Mathias –discípulo de Chopin– y Charles Auguste de Bériot (h); armonía con Auguste Durand; ensamble con Benjamin Godard; contrapunto con Ernest Guiraud; y composición, de forma particular, con César Franck (Academia Nacional de Bellas Artes, s.f.; García Morillo 1984, 103-104).

A su regreso al país a finales de 1889, fue el primer pianista argentino en realizar recitales del instrumento, en 1890 (Academia Nacional de Bellas Artes, s.f.).

En 1893 fundó el Conservatorio de Música de Buenos Aires, el cual dirigió hasta 1947 y luego se convirtió en el Conservatorio Williams, como también los ciclos de conciertos de El Ateneo,¹ la Biblioteca Nacional y los Conciertos Populares.

Organizó la editorial musical Gurina y Cía. y fundó en 1919 la editorial La Quena junto a la revista del mismo nombre,² las cuales, junto a Henry Lemoine y Cía. en París y Breitkopf & Härtel en Leipzig, publicaron gran parte de su obra musical, periodística y didáctica (Sin autoría manifiesta 1947, 16).

De acuerdo con Marcela Méndez y Lucio Bruno Videla:

“Como compositor [Alberto Williams] se destacó en el género sinfónico e instrumental de cámara, y en las piezas para piano. Utilizó la temática folklórica para obras de elaborada concepción. Fue uno de los primeros compositores que supieron valorar el folklore argentino y llevarlo a la sala de conciertos [...]. Su catálogo tiene [al 2008] 136 obras, incluidas 9 sinfonías. Su obra puede dividirse en tres períodos: hasta 1890, en que sus trabajos tuvieron una importante

1 El Ateneo fue una sociedad que nucleaba a diversos intelectuales, fundada en 1892 por Carlos Guido y Spano, Calixto Oyuela, Ernesto Quesada y Rafael Obligado, entre otros. Entre 1894 y 1895 Alberto Williams organizó una serie de conciertos nucleados bajo el nombre de Festival Wagner: uno el 22 de octubre de 1894; otro cuyo beneficio fue para las víctimas del terremoto de San Juan y La Rioja de aquel año, el 25 de noviembre; el tercero a beneficio de las víctimas de la Revolución del Perú, el 22 de abril de 1895; y el último, el 1 de mayo del mismo año. Los programas incluyeron obras de Wagner, Beethoven, Saint-Saëns, Berlioz, Mendelssohn, Grieg, Chabrier, Schumann y Bruch. Posteriormente, la sección musical de El Ateneo pasó a llamarse ‘La Sociedad de Conciertos del Ateneo’.

2 De la cual se encuentran digitalizados algunos de sus números para libre acceso y descarga en el siguiente enlace de la página web del Instituto Nacional de Musicología ‘Carlos Vega’ (Argentina): <https://inmcv.cultura.gob.ar/info/la-quena/>

influencia de modelos europeos; de 1890 a 1910, con el surgir del lenguaje musical argentino, período en que se incluye la mayor parte de su música de cámara; y a partir de su segunda sinfonía en 1910, donde los elementos americanos se encuentran subjetivamente inmersos en un lenguaje internacional” (Méndez y Bruno Videla 2008, 6-7)

Sus obras fueron estrenadas e interpretadas por artistas nacionales e internacionales, siendo algunos de ellos Arturo Toscanini, Philippe Gaubert, Albert Wolff, Madeleine Grovlez, Aline van Bärenzen, Eugen Szenkar, y los argentinos José Gil (1886-1947), Floro M. Ugarte (1884-1975) y Carlos A. Olivares (1890-1972) (Roldán 1996, 443).

Fue presidente y vicepresidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes y director de la Secretaría de Música de la misma, miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes –que lo designó Académico de Número en 1936– (Academia Nacional de Bellas Artes, s.f.), presidente de la Asociación Argentina de Conciertos Sinfónicos y miembro honorario de la Asociación Argentina de Compositores, de la Asociación Folklórica y de la de Música de Cámara (Sin autoría manifiesta 1947, 12).

Obtuvo dos premios de piano y uno de armonía, en el antiguo Conservatorio de Música y Declamación de la Provincia de Buenos Aires. A su vez fue laureado en dos oportunidades en los concursos de piano del Conservatorio de París. (Academia Nacional de Bellas Artes, s.f.)

Falleció en Buenos Aires el 17 de junio de 1952.

Sobre esta publicación

La presente es una *edición crítica para performance y estudio* basada en dos fuentes manuscritas de la *Sexta sinfonía en si menor, op. 102*, «*La muerte del cometa*», compuesta por Alberto Williams y finalizada en 1937. La fuente principal es la edición facsimilar de puño y letra del compositor editada y publicada por la editorial La Quena Casa de Música S.R.L. en Buenos Aires, y distribuida en Europa por Henry Lemoine & Cie. (París y Bruselas, Francia) y Breitkopf und Härtel (Leipzig, Alemania) en vida de Williams, mientras que la secundaria es una copia de copista firmada por Vicente Sanchis. Ambas fuentes fueron cedidas amablemente al Instituto de Investigación en Etnomusicología por la familia Williams.

El objetivo de una edición de estas características es proveer al intérprete, estudiante y/o investigador, de un material cuyo análisis se realizó con mirada crítica sobre todas las fuentes disponibles, respetando la creación musical y resguardando los detalles editoriales.

Busca ser una publicación pensada y preparada desde su contenido musical y extramusical, su maquetación y forma de presentación, para ser interpretada y estudiada con comodidad y claridad, desde una perspectiva crítica y atenta a las fuentes y su contexto.

Las notas que acompañan a la edición musical se presentan como un apéndice cuyo contenido busca esclarecer las decisiones tomadas en el proceso de generar una partitura tanto históricamente correcta y fiel

al original, como también práctica en pos de priorizar a la edición como material interpretativo y de estudio.

Los responsables de esta edición fueron:

Transcripción, maquetación y edición crítica: Patricio Mátteri.

Diseño editorial y maquetación general: Vanina Steiner.

Textos: Patricio Mátteri.

Instrumentación y duración

La obra requiere flauta piccolo, 3 flautas, 3 oboes, 2 cornos inglés, 3 clarinetes en la y en sib, clarinete bajo en la y en sib, 2 fagotes, contrafagote, 4 cornos en fa, 4 trompetas en do, 4 trombones, tuba, tuba contrabajo, 4 timbales, percusión (triángulo, platos, tam-tam), 2 arpas, celesta y cuerdas. Duración aproximada: ca. 20 minutos.

Notas generales de la edición

1. Transcripción

El trabajo de transcripción consistió en respetar la escritura del compositor sin modificación alguna. No fue necesario realizar correcciones ni extensas aclaraciones ya que la grafía es prolija y, de presentarse algún caso de posible duda, el propio Williams incluyó erratas para despejar dudas posibles. Asimismo, la edición firmada por Sanchis sirvió de fuente de comparación en los muy pocos casos donde la edición de Williams presentaba dudas durante el proceso de transcripción.

2. Nomenclaturas generales

Los textos musicales (dinámicas, indicaciones de toque, expresividad, intención, indicaciones metronómicas, etc.) se presentan en el original en italiano, mientras que las indicaciones en francés fueron traducidas al español, con su respectiva versión original indicada en las **Notas compás por compás** incluidas en el apéndice de esta edición con la debida llamada de nota en el apéndice de [★] en la partitura.

Los títulos de las secciones (“Introducción”, “Tema I”, entre otros) se presentan en el original en español y en francés; en esta edición incluimos los nombres en español y en las **Notas compás por compás** correspondientes incorporamos la traducción del compositor al francés. Asimismo, los nombres de los movimientos están dados en español y francés en el original. Esta edición incorpora los nombres en español, siendo sus versiones en francés:

- I. Dans le mystere astral.
- II. Marche funébre de la Comète.
- III. Etoile filantes.

3. Nomenclaturas instrumentales

En la partitura de fuente, la nomenclatura instrumental se encuentra en francés y en español, además de indicar la cantidad de cuerdas sugeridas para cada fila entre paréntesis. Para nuestra edición tomamos la decisión de mantener los nombres en español con leves modificaciones para adecuarlos a nuestras normas editoriales. Debajo se detallan los nombres en ambos idiomas, de acuerdo con las fuentes consultadas:

- Petite Flûte / Flauta Piccolo
- Flûte 1.2.3 / Flauta 1.2.3
- Hautbois 1.2.3 / Oboe 1.2.3
- Cors Anglais 1.2 / Corno Inglés 1.2
- Clarinette 1.2.3 (en la et en sib) / Clarinete 1.2.3 (en La y en Sib)
- Clarinette Basse (en la et en sib) / Clarinete Bajo (en La y en Sib)
- Basson 1.2 / Fagote 1.2
- Contre Basson / Contrafagote
- Cors en fa 1.2.3.4 / Cornos en Fa 1.2.3.4
- Trompettes en do 1.2.3.4 / Trompetas en Do 1.2.3.4
- Trombones Ténor 1.2.3.4 / Trombón 1.2.3.4
- Tuba
- Contrabasse Tuba / Tuba Contrabajo
- Timbales (4) [divididos en dos pentagramas]
- Triangle / Triángulo
- Cymbales / Platillos
- Tamtam
- Harpe 1 / Arpa 1
- Harpe 2 / Arpa 2
- Célesta / Celesta
- 4 1rs. Violons Soli (Senza Sordini) / 4 Violines I solos (sin sordina)
- Premiers Violons (16) / Violín I (16)
- Seconds Violons (16) / Violín II (16)
- Altos (12) / Viola (12)
- Violoncelles (12) / Violoncello (12)
- Contrabasses (8) / Contrabajo (8)

4. Organización instrumental y escritura

Los cornos se encuentran ordenados 1 con 2 y 3 con 4 en la partitura de fuente. Se respeta el orden original.

Las trompetas carecen de armadura de clave en la partitura de fuente. Se ajusta a la tradición actual y se agrega la armadura.

La división en pentagramas de los instrumentos –por ejemplo, flautas 1 y 2 unificadas y flauta 3 separada– son originales del compositor.

El arpa 1 tiene una armadura de clave diferente a la del arpa 2. Arpa 1 indica la tonalidad de do bemol mayor, enarmónico de si mayor. Se respeta la escritura propuesta por el compositor. A su vez, el arpa 2, al comienzo de la partitura, originalmente se encuentra sin armadura de clave, mientras que al momento de ejecutar (primer movimiento, compás 236) la afinación es do mayor. Se toma desde el principio de la obra esa armadura para arpa 2. Adicionalmente, el compositor no indica las afinaciones de las arpas ni los cambios de pedales. Se respeta en esta edición.

5. Otras consideraciones

Los números de ensayo son originales del autor. En el caso de la fuente se encuentran dentro de un círculo, mientras que en esta edición se agregan en un cuadrado. Estos números se corresponden tanto entre la edición de La Quena como la de copista.

Los indicadores seccionales escritos entre paréntesis —comenzando desde el “(7)” en adelante— son también originales de Williams y están solamente incluidos en la edición de La Quena. Durante el trabajo de edición no se encontró razón por la cual el autor utiliza doble indicación —números de ensayo y estos números entre paréntesis—, ni tampoco un justificativo en la sucesividad de los números. Se presentan en esta edición tal cual fueron escritos en la fuente.

Toda indicación entre corchetes “[]” es agregada por el editor, como también lo son todas las líneas partidas —reguladores y ligaduras—.

Fuentes bibliográficas consultadas

- Academia Nacional de Bellas Artes. s.f. “Williams, Alberto”. Accedido el 12 de diciembre, 2020. <https://www.anba.org.ar/academico/williams-alberto/>
- Arizaga, Rodolfo. 1971. *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Donozo, Leandro. 2006. *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en Argentina)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- García Morillo, Roberto. 1984. *Estudios sobre música argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Méndez, Marcela, y Lucio Bruno Videla. 2008. “Alberto Williams (1862-1952)”. Notas de programa de *Obras para arpa de compositores argentinos. Aguirre, Colabella, Gennero, Gianneo, Maiztegui, Pignoni, Williams, Zipoli*. Interpretado por Marcela Méndez, arpa. Tradition, TR080433, 2008. CD.
- Roldán, Waldemar Axel. 1996. *Diccionario de música y músicos*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Sin autoría manifiesta. 1947. *Músicos argentinos. Alberto Williams: nota biográfica y catálogo de sus obras*. Buenos Aires: Editorial La Quena.
- Veniard, Juan María. 2000. *Aproximación a la música académica argentina*. Buenos Aires: EDUCA.
- Wilkes, Josué T., y Ismael Guerrero Cárpena. 1946. *Formas Musicales Rioplatenses. Su origen hispánico*. Buenos Aires: Publicaciones de Estudios Hispánicos.



Acercamiento al análisis de la *Sexta sinfonía* de Alberto Williams

Introducción

El presente análisis de la *Sexta sinfonía en si mayor*, op. 102, «La muerte del Cometa», de Alberto Williams busca ofrecer al intérprete un acercamiento a la estructura armónica y formal de la obra como herramienta adicional y de consulta de base para construir una *performance* de la obra cercana al estilo performático de la época. Como todo análisis es parcial, de un solo enfoque y no pretende ser taxativo, solo buscar un valor agregado que acompañe futuros estudios de la pieza.

Forma

El estudio de la forma y estructuración de los movimientos se basa tanto en lo descrito por Williams como en el propio análisis del editor.³ Aunque Williams discrimina las secciones en la partitura, parte de este estudio tiene la finalidad de adaptar dichas secciones a las formas musicales provenientes de la teoría formal europea, las cuales el compositor adopta para estructurar gran parte de sus obras.

Primer movimiento: “En el misterio astral - Dans le mystere astral”

1. Introducción. Surge el Cometa en el azur - Introduction. La Comète surgit dans l’azur: compases 1 a 33 (33 cc.), desde el *Larghetto* hasta el comienzo de la siguiente sección/primer tema.
2. Primera sección. Tema I. El Cometa se acerca - La Comète approche: compases 34 a 226 (193 cc.), desde el *Allegro scherzando* hasta el comienzo del siguiente tema/sección.
3. Segunda sección. Tema II. Vidalita del Cometa - Chanson d’amour de la Comète: compases 227 a 278 (52 cc.), desde el *Adagio* hasta el comienzo de la siguiente sección.
4. Final y pequeña coda:
 - a. Final: compases 279 a 304 (26 cc.), desde el *Allegro scherzando* hasta la pequeña coda.
 - b. Pequeña coda: compases 305 a 311 (6 cc.), desde el *Moderato* hasta el final del movimiento.

Estructura macro del movimiento:

Introducción - A (Tema I) y sus variaciones - **B** (Tema II, Vidalita) - **Final+Coda**

1. **Introducción**: presenta primero un gesto en cuerdas con armónicos de 4 violines solistas (desde el *Larghetto* del *levare* del compás 1 hasta el compás 13), gesto que se encontrará citado en la coda del Tema II; luego expone, variado por ampliación rítmica, el Tema I (*Allegretto* del compás 14 en adelante) que se desarrollará en la sección siguiente.

³ Se subrayan las nomenclaturas sugeridas por Williams.

2. **A** (Tema I): surge un tema de acompañamiento conductor en tónica para presentar el tema I en oboe, clarinete, flauta, y desde allí comenzar con la elaboración del tema acompañamiento conductor y variación del tema I hasta llegar a la sección B.
3. **B** (Tema II, Vidalita): la estructura interna de este segundo tema responde, en lo que respecta al procedimiento de estructuración, a la misma idea que Williams utilizó en su famosa *Vidalita*, op. 43, no. 2. Allí la estructuración responde al texto ampliando las secciones que se suceden por medio de fragmentar los pasajes y unirlos para resultar en nuevos pasajes derivados por ampliación de los anteriores. Aquí, este B se puede estructurar de la siguiente manera:
 - a. **Introducción** de 8 compases que funciona como puente entre el final del Tema I y el comienzo del Tema II (también vinculable, en sección estructural pero no en características intrínsecas a la forma de la vidalita, a la op. 43, no. 2).
 - b. **a+a** de 8 cc. (en sí, 4+4, 235 a 242), seguido por un **b** de 2 cc. (243 y 244).
 - c. **a'+b'**, siendo **a'** una variación de **a** y **b'** los dos compases originales de **b** más dos compases derivados de la introducción (245 a 252).
 - d. **Intermezzo c** de 5 cc., a la manera de un corte instrumental, donde el “tema” de vidalita se encuentra en las cuerdas.
 - e. **a'+b'+b**, o bien, **a'+b''**, de 10 cc.
 - f. **Coda**, de 7 cc., con material presente en la introducción del movimiento.
4. **Final+Coda**: donde el Final se elabora por el material presentado como tema de acompañamiento conductor en A (Tema I), mientras que la Coda trabaja por inversión, ampliación y variación del tema de la vidalita de B (Tema II).



Segundo movimiento: “Marcha fúnebre del Cometa - Marche funèbre de la Comète”

1. Primera sección. Tema I: compases 1 a 31 (31 cc.), desde el *Sostenuto* hasta el *Andantino*.
2. Segunda sección. Tema II: compases 32 a 73 (42 cc.), comenzando desde el *Andantino* hasta el *Sostenuto* final.
3. Tercera sección: compases 74 a 88 (15 cc.).

Estructura macro del movimiento:

A (Tema I) - **B** (Tema II) - **A'+Coda**

1. **A** (Tema I): presentado en la sección, en Re menor (relativa menor

del quinto grado descendido de Si Mayor) y variado; tema propio de la “marcha fúnebre”, y con sección interna de **a-b-a**, o binaria reexpositiva:

- a. **a**, cc. 1 a 8.
 - b. **b**, cc. 9 a 22.
 - c. **a**, cc. 23 a 31.
2. **B** (Tema II): sección de tema contrastante, estructurada como **a-b**:
- a. **a**, cc. 33 a 62.
 - b. **b**, cc. 63 a 73.
3. **A'+Coda**: se reexponen los últimos 8 compases del **A** original, con una pequeña coda de 5 compases, más 2 compases de *Lento*.



Tercer movimiento: “Estrellas fugaces - Etoiles filantes”

1. Primera sección. Tema I: compases 1 a 64 (64 cc.), comenzando en *Allegro non troppo* hasta el *Andante con moto* de la siguiente sección.
2. Segunda sección. Tema II: compases 65 a 118 (54 cc.), desde el *Andante con moto* hasta el *Tempo I*.
3. Tercera sección: compases 119 a 171 (53 cc.), desde el *Tempo I* pasando por el *Un poco meno mosso* hasta el final del movimiento y la obra.

Estructura macro del movimiento:

A (Tema I) - **B** (Tema II) - **A'+Coda**

1. **A** (Tema I): se presentan unos primeros 8 compases de transición del movimiento anterior a este, o bien de introducción; desarrollo de los temas presentes en el segundo movimiento, que a su vez son derivados del Tema I del primer movimiento.
2. **B** (Tema II): este Tema II es, a su vez, elaboración del tema de acompañamiento conductor de la primera sección A del primer movimiento.
3. **A'+Coda**: a partir del *Tempo I*, se reexpone el tema de A presente desde el compás 25 (en el *a tempo* de la primera sección), exactamente igual hasta el compás 144 inclusive de esta sección; le suceden 4 compases de transición (145 a 148), que son los compases 51 a 54 de la primera sección, hasta entrar en la Coda de 23 compases (desde el *Un poco meno mosso* del compás 149) que trabaja mediante la variación de los temas presentes en todo el movimiento.

Conclusiones sobre la forma

En los tres movimientos las formas elegidas por Williams son las de la binaria, a veces reexpositiva, a veces simple, con o sin introducción, y siempre con coda. A su vez, los desarrollos internos de cada sección intrínseca a la forma binaria suelen ser, también, binarios.

Si bien formalmente no podría hablarse de una forma circular (en macro, teniendo en cuenta los tres movimientos) a la manera de César Franck (claras influencias compositivas que Williams adoptaría, en mayor o menor medida, en sus composiciones), es claro que la reaparición en el tercer movimiento de los temas expuestos en el primero, sostiene la idea de forma circular desde una estructuración melódica. De alguna manera podría sostenerse que el compositor finge la forma circular desde la variación del material temático hacia el final de la sinfonía, aunque esto no modifique la clara estructuración en formas binarias de cada una de las tres partes de la obra.

Estructura armónica

Si bien una obra de la magnitud de la *Sexta sinfonía* de Williams amerita un profundo análisis armónico, la presente edición busca proveer al intérprete de un acercamiento solamente general a la estructuración armónica de la pieza.

Es importante aclarar que la construcción armónica de Williams no responde a un enfoque tradicional⁴ sino más bien a la búsqueda de sonoridades, la incorporación de gestos melódicos propios del folclore argentino y al trabajo por líneas melódicas (no contrapuntísticas) que devienen en una armonía que responde más a los desarrollos impresionistas de “nube sonora” o “nube armónica” (término propuesto en esta edición, que se puede conocer también como “bloque sonoro”) que a la tradición germana de armonía por acordes supeditada a un movimiento funcional sobre un eje armónico-estructural.

Como los conceptos con los que hay que observar el uso armónico que hace Williams en la construcción sonora de su lenguaje compositivo pueden resultar disímiles a los que un análisis tradicionalista suele utilizar para abordar el estudio de una obra de repertorio europeo, es necesario hacer una observación general a toda la *Sexta sinfonía* para tener en cuenta el punto de partida del acercamiento que se presenta a continuación.

El movimiento armónico del compositor es *resultado* de una escritura que prioriza al sonido como tal (tanto en las relaciones tímbricas como en el movimiento melódico interválico, la escritura por líneas y el desarrollo, en lenguaje musical europeo, de un conjunto de gestos interpretativos típicos del folclore argentino que el compositor estudió e incorporó en su propio lenguaje compositivo) y no el causal de una serie de progresiones armónicas o funcionales preestablecidas como marco estructural dentro del cual desarrollar el discurso musical.

En Williams es importante reconocer *lo que se ve*, en vez de hacer una búsqueda de lo que *debería haber*.

⁴ Por “tradicional” me refiero a la escuela europea –germana, principalmente– de fines del siglo XIX.

Debe tenerse presente que, si bien se utilizan algunos conceptos teóricos del estudio tradicional de la música europea, su empleo es simplemente para facilitar la descripción de lo observado y no posee la intención de determinar intencionalidad por parte del compositor.

Primer movimiento: “En el misterio astral - Dans le mystere astral”

1. Introducción (cc. 1 a 33):

- a. En los primeros 5 compases el movimiento de las líneas melódicas independientes oscila entre –y da como posible resultado sonoro– los acordes de Si menor/Mayor (podría considerarse como un I grado dada la tónica declarada de la obra) y La menor/Mayor (como un VII grado), debido al uso de sensibles y bordaduras melódicas y armónicas.
- b. El mismo trabajo de bordaduras y desarrollo sobre las sensibles se encuentra en los próximos 8 compases, pero sobre la sonoridad de Re Mayor (con la lectura posible de que es un movimiento hacia la relativa mayor de Si menor).
- c. En el *Allegretto* del compás 14 comienza una sucesión de gestos melódicos (clarinete 1, corno inglés 1, flauta 1) que, junto al acompañamiento de maderas primero, luego cuerdas, da por resultado una sucesión de acordes cuyos ejes son el Mim, LaM, Re M/m y Fa M/m, ampliando el uso de las sensibles y las bordaduras presente en los compases anteriores, e introduciendo el uso de los acordes semidisminuidos (es decir, con sus quintas descendidas, con o sin séptimas –M o m– agregadas) que serán empleados a lo largo de toda la obra y que son parte del lenguaje compositivo de Williams.
- d. Los compases 30 a 33 actúan como cadencia melódica hacia el eje tonal de Si Mayor sobre el cual se comenzará a desarrollar el Tema I, *Allegro scherzando*.

2. Tema I (cc. 34 a 226):

- a. El tema de acompañamiento conductor mencionado en la sección anterior expande el trabajo de bordaduras y sensibles sobre un pedal de tónica, alternando entre SiM y Do#m sobre Si. Al introducir el tema I (oboe 1, levare del compás 74), hay un movimiento hacia La#M alternando entre ese acorde y Re#m sobre La# (es decir, acorde y su IV grado en modo menor). De allí, un salto a su tercer grado melódico –movimiento por terceras– Do#M con el ingreso del tema I en clarinete 1 y variación acórdica entre Do#M y Fa#m sobre Do#. De ese Do#M, otro salto por terceras hacia MiM con la entrada del tema I en flauta 1 que se desarrolla sobre MiM y Lam sobre Mi. Por último, el mismo desarrollo desde Sol#M con la entrada del tema I nuevamente en clarinete 1 presentado sobre Sol#M y Do#m hasta el compás 105. Es decir, movimientos de acordes por terceras y

relaciones de dichos acordes con sus respectivos IV grados en modos menores.

- b. Entre los compases 106-114 y 115-122 se suceden dos presentaciones del tema I variado (en flauta 1 sobre corno inglés 1, luego en clarinete 1 sobre corno francés 1) primero sobre un pedal de Sol#, alternando entre Sol# y La# con estructura de acordes de séptima de dominante para cadenciar en Do#, y luego sobre un pedal de Fa en acordes de Fa y Sol séptima de dominante para cadenciar en Si.
- c. Desde el c. 123 se presentan tres instancias de variación del tema I sobre la relación acórdica I-IV. Primero sobre Re-Sol (flauta 1 y fagote 1), seguido por Fa-Si (corno inglés 1 y clarinete 1), para finalizar en el compás 134 luego de un pasaje sobre Sib-Mib (flauta 1 y oboe 1).
- d. Los ocho compases entre 134 hasta el cambio de clave de 142 aceleran el ritmo armónico sobre la variación del tema de acompañamiento conductor que dará pie a la sección siguiente, trabajando sobre Si7-Mib, Do#m7-Fa, Re7-Sol y Mi#7-La, y llevando el desarrollo de ese tema hacia una sección sobre Fa# (cc. 142-145), luego Sol7-Fa7 (cc. 146-149), para finalizar sobre un pasaje desde 150 hasta 181 donde la cabeza del tema I se desarrolla en cornos sobre la tónica de Si.
- e. A partir del compás 182 la resultante armónica del trabajo melódico lineal de cada voz instrumental se presenta en acordes disminuidos y semidisminuidos, mayores o menores, primero desde la nota Reb, luego Sol# (= Lab), para posicionarse sobre un pedal de Sib en el c. 190 encima del cual desarrollar los acordes de MibM, Sibm7 disminuido y Mi con quinta descendida; desde el c. 198 el tratamiento es similar pero sobre un pedal de Do, en el cual se suceden los acordes de FaM, Dom7 disminuido y Fa# con quinta descendida.
- f. Entre los compases 206 y 214, sobre un pedal de Fa, se desarrollan las colas del tema I en el acorde de Si con quinta descendida para dar pie a un descenso cromático desde el c. 215 que desemboca en el acorde de Do7 con quinta descendida a modo de cadencia plagal que da pie a la siguiente sección, Tema II, *Adagio*.⁵

3. Tema II (cc. 227 a 278):

- a. Entre los compases 227 a 234 hay una bajada cromática entre maderas y cuerdas hacia la detención (cc. 232-234) sobre un acorde de Sol séptima de dominante en contraba-

⁵ Cabe destacar que el uso que se hace del término “cadencia plagal” es sólo para identificar el movimiento desde un acorde de sonoridad de V grado armónico hacia un acorde de sonoridad de I grado armónico. No se desea aseverar que el compositor escribe una cadencia plagal per se, simplemente se elige el término por ser parte de la práctica común del análisis armónico, y será así cada vez que se utilice este y otros términos similares a lo largo de este análisis.

jos por encima del cual el corno 1 presenta un pre-tema II.

- b. Desde el compás 235 en adelante, toda la sección de la vidalita (tema II) se desarrolla sobre acordes de quintas aumentadas (ascendidas) y disminuidas (descendidas), haciendo la progresión de acordes Solb, Reb, Lab, Reb, Mib, Solb, Reb, Solb, Mib, Do, Mib, Lab, Mib y Lab (todos quintas aumentadas).
 - c. Hay una simplificación de la densidad armónica entre los cc. 249-252 con el trabajo melódico sobre las tríadas de Reb y Do, para luego abrir paso (entre los cc. 253-256) a la repetición del gesto anterior sobre Lab quinta aumentada y Sol semidisminuido (tercera y quinta descendida, sin séptima),
 - d. A partir del compás 257, comienza el trabajo del tema de la vidalita sobre la alternancia de compases con acordes de quinta ascendida y acordes de quinta descendida, siguiendo la relación I-III, a saber: Fa(5#)-La7(5b), Sib(5#)-Re7(5b), Sol(5#)-Si7(5b), Do(5#)-Mi7(5b), Reb(5#)-Fa7(5b), acelerando así el ritmo armónico de la sección.
 - e. Entre los cc. 262-272 el ritmo armónico se expande y se vuelve a trabajar sobre las ideas de acordes de quintas aumentadas o ascendidas, a través de la progresión Solb, Reb, Lab, Reb, Mib, Do, Sol, Do, Mib, Lab, Reb (por ser una reexposición del tema II presente desde el compás 253 en adelante).
 - f. En el compás 273 se presenta el comienzo del paso a la sección final y pequeña coda, con un trabajo melódico sobre SolbM (=Fa#M) que desemboca, previo al comienzo de mencionada sección, sobre un acorde de séptima de dominante de Re#.
4. Final y pequeña coda (cc. 279 a 311):
- a. Esta última sección comienza con un nuevo desarrollo del tema de acompañamiento conductor, cuya claridad acórdica llega en el compás 283 mediante el despliegue de los acordes Sib(5#), Do(5#), Re(5b) y Do#-Nat.(5#), repitiendo esta última paridad hasta el compás 288.
 - b. El trabajo de sensibles y bordaduras melódicas desde el compás 289 da como resultado el movimiento entre los acordes de Reb-Do séptima de dominante, Fa-Si séptima de dominante, Mib-Re séptima de dominante, hasta la detención sobre el acorde de SolM que da pie, a partir del compás 297, a un nuevo pasaje.
 - c. El siguiente pasaje (cc. 297-304, previo a la pequeña coda) presenta una progresión cromática de las tónicas de los acordes Fa, Solb, SolNat., Lab, LaNat. y Sib, hasta entrar en la pequeña coda desde el compás 305 con un salto de tercera hacia el acorde de Re(5#) sobre Do#m, luego nue-

vamente por tercera Fa séptima de dominante sobre Mi, para volver a presentar al acorde de Re(5#) con séptima y novena agregada, y finalmente situarse sobre el acorde de Mim con séptima y novena agregada, y mediante el movimiento al mismo acorde pero de tónica ascendida, realizar una cadencia plagal al SiM como tónica declarada de la obra y finalizar así el movimiento.



Segundo movimiento: “Marcha fúnebre del Cometa - Marche funèbre de la Comète”

1. Tema I (cc. 1 a 31):

- a. El primer tema de la marcha fúnebre comienza sobre el acorde de Rem (a distancia de tercera menor del final del primer movimiento, y misma idea que se presentará al principio del tercer movimiento, que comenzará sobre el acorde de Fa). Dada la estructura binaria reexpositiva de esta sección, la primera parte **a** (cc. 1 a 8) comienza con el trabajo de progresión de acordes sobre Rem y sus bordaduras (Rem7, Dom), y sobre Lam y sus bordaduras (los primeros 4 compases). El pasaje siguiente (cc. 5 a 8) trabaja sobre el acorde de Dom con bordadura en Sibm, recorre la tríada de Dom, hasta depositarse sobre el mismo Dom y sus bordaduras (Si y Sib).
- b. **b**, cc. 9 a 22, trabaja sobre progresiones de acordes menores, comenzando por Fam-Do#-Mim-Sim-Mibm-Sibm-Rem y su homónimo una quinta por encima de eso (partiendo desde Dom), seguido por un grupo de acordes cuyas tónicas siguen el descenso diatónico de la escala de Sim (Fa#m-Mim-Rem-Do#m); el final de esta sección (cc. 15 a 22) se organiza en tres partes cuyas progresiones respetan el movimiento por intervalos de 2da mayor descendente-3ra menor descendente-2da mayor ascendente comenzando en Sim (Sim-Lam-Fa#m-Sol#m), luego desde Solm y luego desde Lam, seguido por un pequeño puente armónico/temático de dos compases (18 y 19) donde se rompe dicha progresión (Lam-Solm-Fam-Mim), para finalmente retomar la misma idea por intervalos (2da-3ra-2da) desde Rem, Sibm y Dom.
- c. **a**, cc. 23 a 31, se presenta como reexposición temática tanto armónica como melódica de los primeros 8 compases de esta sección, con la excepción de una cadencia plagal Solm-Re hacia el final que da pie al tema II.

2. Tema II (cc. 32 a 73):

- a. **a**, cc. 33 a 62: esta sección trabaja principalmente con el uso de acordes con quintas ascendidas y/o descendidas y séptimas, y movimiento por cuartas aumentadas. Los

primeros 4 compases (33-36) presentan la progresión Mim7(5b)-[Sib7-Mim7(5b)]x2-[Solm7m-Mim(5b)], seguida por la misma progresión, pero desde Fa#m7(5b), entre cc. 37 y 40. Un pasaje de cuatro compases (41-44) con acordes que giran en torno al Mib (Mib-Dom7-Sim disminuido-Mib(5#)) da pie a un ascenso cromático de tónicas desde La hasta Do (en acordes de séptima de dominante, compases 45 y 46) para luego presentar la dualidad I-V entre Mi disminuido-Sib séptima de dominante, Do#m7m-Sol# disminuido (pares en espejo). Un puente armónico/melódico desde Fa# disminuido (c. 49) que se desarrolla sobre Sol# disminuido y Fa# disminuido, se detiene en Mim7 para dar pie, en el compás 54, al homónimo armónico/melódico de los compases 45 a 48: ascenso cromático de tónicas desde Do# hasta Mi (en acordes de séptima de dominante), seguido por la dupla I-V Sol# disminuido-Re séptima de dominante, un quiebre que continúa con el ascenso cromático (Rem séptima de dominante-Re#m7) y la dupla I-V (compás 58) Mi disminuido-Si disminuido, para situarse en el acorde de Labm7 que da inicio a la siguiente subsección.

- b. **b**, cc. 63 a 73: en el compás 63 se presenta una progresión cromática melódica desde Lab hasta llegar a la progresión Fa disminuido-Sib7-Mib-Sol#m(5b)-Mi disminuido (nuevamente, estructuras acórdicas en espejo), seguida por otra progresión cromática melódica (cc. 69-70) que, luego de una sucesión de acordes, presenta al acorde de La en estructura de séptima de dominante (como V de Re) para dar pie a la sección final.

3. Sección final (cc. 74 a 88):

- a. Los primeros cuatro compases (74-77) se presentan de la misma forma que el principio del movimiento, pero sobre Rem (es decir, sin movimiento hacia Lam), seguido por su repetición desde Sibm.
- b. En los compases 80 y 81 hay afirmación del Lam con su V Mim, para luego posarse sobre el Solm como IV plagal hacia el ReM del compás 82, que progresa como Re-Sibm-Re-Dom-Re-Mib, seguido por un descenso cromático en flautas y luego oboes sobre el acorde de Fa(5#), el mismo descenso en clarinetes sobre el acorde de La como V (sin séptima) del Re que da fin al movimiento.



Tercer movimiento: “Estrellas fugaces - Etoiles filantes”

1. Tema I (cc. 1 a 64): el trabajo melódico de esta sección da por resultante acordes con quintas ascendidas, y cada progresión armónica establece como base el acorde de quinta aumentada siendo la tríada mayor o menor la excepción.

- a. El movimiento comienza con la progresión FaNat.(5#)-Do(5#)-Mib(5#)-Sib(5#) como resultante del tema en flautas para luego cadenciar en FaNat.(5#)-Sib(5#) y su repetición. Entre los compases 4 y 7 se repite la misma idea pero desde el acorde de Do.
- b. Entre cc. 7 y 8, las cuerdas graves forman los acordes de Sib(5#)-Lab(5#)-FaNat.(5#)-Sib(5#) sobre los cuales las cuerdas agudas y las maderas realizan el material temático de la sección. Con una detención armónica sobre el acorde de Sol(5#) entre los compases 9 y 10 se da pie a la aparición de uno de los pocos acordes de tríada menor que se encontrarán en esta primera sección, alternando entre Mim y Rem hasta llegar al compás 13.
- c. Entre los compases 13-16 y 17-20, se dan dos gestos armónicos homónimos, primero desde Mib(5#) (con la progresión Mib(5#)-Lam-Mib(5#)-Do) y luego desde FaNat.(5#).
- d. A partir del compás 21 se inicia un movimiento por grados melódicos cromáticos tanto ascendentes como descendentes en las cuerdas desde el acorde de Do(5#). Este movimiento dará como resultado una progresión armónica que pasará por el Fa#, el Re7 y Do7, finalizando en el compás 25 sobre el acorde de Do(5#).
- e. En cc. 27 y 28 se presentan dos bordaduras armónicas entre Do# y Sim, como resultado del movimiento melódico en clarinetes.
- f. Entre los cc. 31 y 34 se genera un movimiento similar al dado entre cc. 21 y 24 partiendo desde Do(5#) y ascendiendo y descendiendo hasta llegar al acorde de Sib séptima de dominante y descender cromáticamente hasta el acorde de Lab(5#) del compás 35.
- g. En los cc. 37 y 38 la resultante acórdica Fam-Mib anticipa, en cc. 39 y 40, al movimiento cromático en cuerdas que antecede el gesto melódico de flautas y oboes (primero) y clarinetes (luego) sobre los acordes resultantes de Do(5#) y Sib(5#). El mismo movimiento cromático se continúa en cuerdas en cc. 43 y 44 para nuevamente presentar en flautas, oboes y clarinetes un gesto melódico similar, esta vez sobre Mib(5#), Re y Fa(5#). Una última vez, en cc. 47 y 48, un movimiento cromático en cuerdas anticipa un gesto melódico en maderas homónimo a los anteriores pero sobre los acordes de Sib(5#) y Lab(5#).
- h. A partir del compás 51, los contrabajos realizan un ascenso cromático desde la nota Reb mientras cuerdas y maderas realizan parte del tema I dando por resultado la progresión armónica Mib(5#)-Lab(5#) seguida por FaNat.(5#)-Sib(5#)-Sol(5#)-Do(5#)-FaNat.(5#)-Sib(5#). Trabajando siempre sobre el movimiento cadencial V-I, en

el c. 55 las flautas trazan el recorrido melódico de una escala por tonos sobre Sol(5#)-Do(5#)-FaNat.(5#)-Sib(5#) hasta detenerse sobre dos compases de Sol7(5#) para luego designar una nueva escala por tonos a las cuerdas a partir del levare del compás 60.

- i. Los tres últimos compases de esta sección (62 a 64) trazan los acordes Mib(5#)-Sib(5#)-Mib(5#) como gesto cadencial que cierra esta sección y da pie al comienzo del tema II.

2. Tema II (cc. 65 a 118):

- a. Sobre un pedal de la quinta Mi-Si (insinuando el acorde de Mi tanto mayor como menor) entre los compases 65 y 77 se desarrolla el segundo tema, derivado del tema I del primer movimiento.
- b. El mismo desarrollo, entre cc. 78-89, pero esta vez sobre un pedal de Lab/Sol#-Re# (realizando la misma insinuación anterior, pero sobre Sol#M/m), es decir, una tercera por encima del pasaje anterior.
- c. Entre los compases 90 y 93 se desarrolla el tema sobre un nuevo pedal de Si-Fa# (acorde de SiM/m), de esta forma habiendo recorrido la tríada de Mi mayor.
- d. Desde el compás 94 comienza el regreso (desde la perspectiva de sonoridad armónica) hacia el tema I:
 - i. Movimientos cromáticos del bajo que desde el compás 94 llevan el acorde de Fa#(5#) hacia el acorde de SiM (c. 98) como quinto grado armónico del Mi (presentado como pedal tremolado de quinta Mi-Si en el bajo) del compás 100.
 - ii. De allí se llega al acorde de Do# (pedal tremolado en el bajo, sexta Mi#-Do#) en el compás 106, para luego comenzar en 108 un nuevo movimiento cromático del bajo para, mediante salto de cuarta (o V-I) Si-Mi, realizar dos compases de la quinta Mi-Si (cc. 111-112) y dos de Lab/Sol#-Re# (cc. 113-114), evitando la “resolución” esperada en la quinta Si-Fa#, llegando en cambio a un pedal de 4 compases (cc. 115-118) de la quinta Do-Sol (acorde de DoM-m) e ingresar así a la última sección.

3. Sección final (cc. 119 a 171):

- a. Esta tercera sección replica exactamente lo expuesto en la primera (tema I) entre los compases 25 y 54 (que corresponden a los cc. 119-148).
- b. Desde el compás 149, y a forma de coda que abarca gestos melódicos pertenecientes a los tres movimientos, se sitúa sobre un pedal de quinta Si-Fa# (insinuando acorde de Si

Mayor, tonalidad declarada de la obra) entre los cc. 149 y 156.

- c. Desde allí, recorre los acordes de Sib (escrito como La#, es decir, un descenso por semitono del Si previo), Si natural y Re#, para situarse en movimientos acórdicos de cadencias fingidas entre Sol# (como acorde disminuido) y Do#, Do#disminuido y Fa, y Re#7(5b) y Sol#.
- d. Ampliando el movimiento acórdico, la misma sucesión cadencial se da en cc. 165-166 entre Si y Mim(5b). De allí un descenso hacia el acorde de Do7M y un salto al acorde de Sol#m que dará a lo largo de los últimos tres compases el marco acórdico final a la obra.



Conclusiones sobre la estructura armónica

Luego de este análisis solamente descriptivo de la sonoridad y estructura armónica de la obra es necesario volver a expresar el enfoque desde el cual es menester encarar el *corpus* compositivo de Alberto Williams (y, también, de gran parte de los compositores argentinos): el movimiento armónico se da por *resultado* del trabajo melódico y sonoro que el compositor elabora a través de su lenguaje compositivo y no como *causal*. La armonía no es pensada en bloques funcionales que se suceden unos a otros y, aunque un análisis de enfoque germano-europeo puede dar como resultado cierta semejanza de movimiento armónico *esperado*, es necesario entenderla entonces como un conjunto de sonoridades que Williams busca en su escritura y no como un grupo de reglas teóricas a seguir.

En el lenguaje compositivo de la *Sexta sinfonía* podemos encontrar un gran uso de sonoridades de intervalos y acordes aumentados y disminuidos, el constante trabajo sobre la bordadura melódica (por tonos y semitonos), la construcción de bloques por terceras, la superposición acórdica (que suele llamarse también “superposición de tonalidades”), el uso ambiguo de tonalidades, etc., todos gestos que no sólo responden a la raíz franco-europea, casi impresionista, de la educación musical del compositor, sino a su deseo de transferir al lenguaje de aquellas músicas los giros propios de las músicas populares del país, sus sonoridades y sus modos de ejecución.

La Muerte del Cometa, por Alberto Williams

Como surcan del aire las radiantes
Ondas, en la estación primaveral,
Las aladas libélulas triunfantes,
Y de una flor a otra, delirantes Van;

Así el cometa misterioso vuela
De un sol hasta otro sol,
Y arrojarse en la lumbre etérea anhela,
Aguijoneado por la extraña espuela
De la atracción.

Mas ¡ay dolor! los astros repelen
En la noche infinita, sin merced;
¿No hay estrellas, acaso, que consuelen?
Se pregunta. Los soles no se duelen
De su querer.

Hasta que un día a nuestro sol, su paso
Dirige, la libélula de luz,
Y tras del velo de fulgor escaso
Del moribundo ocaso
Surge de pronto en el divino azur.

Viajero del espacio, misterioso,
Errante e infeliz,
Dice la Tierra al verlo – si mi esposo
Quieres ser, presuroso,
Has de acercarte a mí.

Y el cometa a la esfera se aproxima,
Preso de un vértigo fatal,
Y una lluvia de estrellas cae encima
Del seno de la Tierra que lo mima,
Y muere del amor sobre el altar.⁶

⁶ Nota del copista de la fuente adicional consultada: "El autor utiliza su Balada para caracterizar los temas y crear la atmósfera de la Sinfonía".

Alberto Williams

(1862-1952)

Sexta sinfonía en si mayor, op. 102

(1937)

“LA MUERTE DEL COMETA”

PARTITURA

IIEt-2023008II01-1

Sexta sinfonía en si mayor, op. 102

IIEt-2023008II01-1

«La muerte del Cometa»

(1937)

Alberto Williams

(1862-1952)

I. En el misterio astral

Introducción. Surge el Cometa en el azur

Larghetto ♩ = 120

[armónicos]

4 violines I solos
(sin sordina)

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

Contrabajo



5 (7)

4 vln. I solos

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

10

Picc.

1
2

Fl.

3

1
2

Ob.

3

1
2

Cr. ing.

1
2

Cl. (La)

3

Cl. b. (La)

Fg. 1
2

Cfg.

II c[orda]

[loco]

4 vln. I
solos

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

1.

pp

senza sord.

senza sord.

senza sord.

senza sord.

senza sord.

(8)

1 Allegretto (♩ = 104)

14

Picc.

1

2

Fl.

3

Ob.

1

2

3

Cr. ing.

1

2

Cl. (La)

1

2

3

Cl. b. (La)

Fg.

1

2

Cfg.

Arpa 1

Cel.

The image shows a page of a musical score, measures 14 through 18. The score is for a woodwind and string ensemble. The woodwind parts include Piccolo, Flute (1 and 2), Oboe (1 and 2), Clarinet in G (1 and 2), Clarinet in Bb (1 and 2), Bassoon (1 and 2), and Cello/Double Bass. The string parts include Harp 1 and Cello/Double Bass. The woodwinds have melodic lines with slurs and dynamics like *pp cantando*. The strings are mostly silent, with the harp playing a sustained chord in the right hand and a descending scale in the left hand. The tempo is Allegretto at 104 bpm.

19 (9)

Picc. 1 2

Fl. 3

Ob. 1 2 3

Cr. ing. 1 2

Cl. (La) 1 2 3

Cl. b. (La)

Fg. 1 2

Cfg.

Arpa 1

Cel.

1. cantando sempre *pp*

pp

pp

[illegible]

29 (11)

Picc.

1
2

Fl.

3

1
2

Ob.

3

1
2

Cr. ing.

1
2

Cl. (La)

3

Cl. b. (La)

1
2

Fg.

Cfg.

Arpa 1

sempre pp

Cel.

Vln. I

(11)

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

(12)

2 Tema I. El Cometa se acerca
Allegro scherzando (♩. = 120)

34

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. [arco] *pp*

Vc. [arco] div. *pp*

Cb. *pp*



(13)

43

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

52 3

Score for measures 52-60. The score is for five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is A major (three sharps). The time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, and some rests. The Vln. I part has a measure rest in measure 53. The Vln. II part has a measure rest in measure 54. The Vla. part has a measure rest in measure 55. The Vc. part has a measure rest in measure 56. The Cb. part has a measure rest in measure 57.



61

Score for measures 61-69. The score is for five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is A major (three sharps). The time signature is 4/4. The music continues with a complex rhythmic pattern, featuring many eighth and sixteenth notes and rests. The Vln. I part has a measure rest in measure 62. The Vln. II part has a measure rest in measure 63. The Vla. part has a measure rest in measure 64. The Vc. part has a measure rest in measure 65. The Cb. part has a measure rest in measure 66.

70 (15)

Picc.

1
2

Fl.

3

1
2

Ob.

3

Cr. ing.

1
2

Cl. (La)

3

Cl. b. (La)

Fg. 1
2

Cfg.

dolce cantando

(15)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

79

4

Picc.

1
2

Fl.

3

1
2

Ob.

3

Cr. ing.

1
2

1
2

Cl. (La)

3

Cl. b. (La)

1
2

Fg.

Cfg.

dolce cantando

4

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

88 (16)

Picc.

1 2

Fl.

3

1 2

Ob.

3

Cr. ing.

1 2

Cl. (La)

1 2

3

Cl. b. (La)

Fg.

1 2

Cfg.

dolce cantando

(16)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

[★]

97 (17)

Picc.

1 2

Fl.

3

Ob.

1 2

3

Cr. ing.

1 2

Cl. (La)

1 2

3

Cl. b. (La)

Fg.

1 2

Cfg.

(17)

[★]

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

106 5

Picc. 1 2 3

Fl. 1 2 3

Ob. 1 2 3

Cr. ing. 1 2

Cl. (La) 1 2 3

Cl. b. (La)

Fg. 1 2

Cfg.

Cr. (Fa) 1 2 3 4

Vln. I *sempre pp*

Vln. II *sempre pp*

Vla. *sempre pp*
unis.

Vc. *sempre pp*
div..

Cb. *sempre pp*

dolce

114 (18)

Picc.

1 2

Fl.

3

1 2

Ob.

3

Cr. ing.

1 2

Cl. (La)

1 2

3

Cl. b. (La)

1 2

Fg.

2

Cfg.

1. con sord.

senza sord.

Cr. (Fa)

1 2

3 4

dolce

(18)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

[unis.]

122 **6**

Picc.

1 [1.]
2 [1.]
3 [1.]

Fl.

1 [1.]
2 [1.]
3 [1.]

Ob.

1 [1.]
2 [1.]
3 [1.]

Cr. ing.

1 [1.]
2 [1.]

Cl. (La)

1 [1.]
2 [1.]
3 [1.]

Cl. b. (La)

1 [1.]
2 [1.]
3 [1.]

Fg.

1 [1.]
2 [1.]

Cfg.

dolce

6

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

[illegible]

(19) (20)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

8^{va}

pp *poco a poco cresce.* *p*

pp *poco a poco cresce.* *p*

pp *poco a poco cresce.* *p*

pp *poco a poco cresce.* *p*

simplificación: próximos 8 compases una octava más abajo [★]

140 7 (21)

Picc. a2

1 8va

2 *mp* *mf*

Fl. *mp* *mf*

3 *mp* *mf*

1 a2

2 *mp* *mf*

Ob. *mp* *mf*

3 *mp* *mf*

Cr. ing. 1 *mp* *mf*

2 *mp* *mf*

1 a2

2 *mp* [*mf*]

Cl. (La) *mp* [*mf*]

3 *mp* [*mf*]

Cl. b. (La) *mp* [*mf*]

Fg. 1 *mp* *mf*

2 *mp* *mf*

Cfg. *mp* *mf*

Cr. (Fa) 1 *mp* *mf*

2 *mp* *mf*

3 *mp* *mf*

4 *mp* *mf*

Vln. I 7 8va *mp* *mf*

Vln. II *mp* *mf*

Vla. *mp* *mf*

Vc. *mp* *mf*

Cb. *mp* *mf*

[illegible]

157

[illegible]

165 8 (24) (25)

Picc.

1 2

Fl. 3

1 2

Ob. 3

1 2

Cr. ing. 2

1 2

Cl. (La) 3

Cl. b. (La)

1 2

Fg. 2

Cfg.

1 2

Cr. (Fa) 3 4

8 (24) (25)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

174 (26)

Picc.

1 2

Fl.

3

1 2

Ob.

3

1 2

Cr. ing.

1 2

Cl. (La)

3

Cl. b. (La)

1 2

Fg.

2

Cfg.

1 2

Cr. (Fa)

3 4

3. con sord.

(26)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

182

(27)

Picc.

1 2

Fl.

3

1 2

Ob.

3

Cr. ing.

1 2

Cl. (La)

3

Cl. b. (La)

Fg. 1 2

Cfg.

Cr. (Fa)

1 2 3 4

senza sord. *mf* *cresc.*

(27)

Vln. I

mf *cresc.*

8va

Vln. II

mf *cresc.*

Vla.

mf *cresc.*

Vc.

mf *cresc.*

Cb.

(29)

198

Picc. *cresc.*

1 2

Fl. *cresc.*

3

1 2

Ob. *cresc.*

3

Cr. ing. 1 *cresc.*

2

1 2

Cl. (La) *cresc.*

3

Cl. b. (La) *cresc.*

Fg. 1 *cresc.*

2

Cfg.

1 2

Cr. (Fa) *cresc.*

3 4

1 2

Tpt. (Do) *cresc.*

3 4

(29)

8va-

Vln. I *cresc.*

Vln. II *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vc. *cresc.*

Cb. *cresc.*

un poco allargando

206

Picc.

1 2

Fl.

3

1 2

Ob.

3

Cr. ing.

1 2

1 2

Cl. (La)

3

Cl. b. (La)

Fg.

1 2

Cfg.

1 2

3 4

Cr. (Fa)

1 2

3 4

Tpt. (Do)

1 2

3 4

Tbn.

1 2

3 4

Tba.

Timb.

[ff]

Plts.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

un platillo golpeado con un mazo de Gran Cassa [★]

210

10 a tempo

Picc.

1 2

Fl.

3

1 2

Ob.

3

Cr. ing.

1 2

Cl. (La)

3

Cl. b. (La)

Fg.

1 2

Cfg.

1 2

Cr. (Fa)

3 4

1 2

Tpt. (Do)

3 4

1 2

Tbn.

3 4

Tba.

Timb.

Plts.

10 a tempo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

dejar vibrar [★]

unis.

unis.

unis.

unis.

(31)

215 (8) animando

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



(32)

221 precipitato

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Tema II. Vidalita del Cometa

Adagio (♩ = 52) (33)

11

227

Picc. *8va*

1 2 Fl. *dolce*

3

1 2 Ob. *dolce*

3

1 2 Cr. ing.

3 Cl. (La) *dolce*

Cl. b. (La)

1 2 Fg.

Cfg.

Arpa 1

Tema II. Vidalita del Cometa
Adagio (♩ = 52) (33)

Vln. I *div. con sord.* *8va* *senza sord.*

Vln. II *div. con sord.* *pp* *senza sord.*

Vla. *div. con sord.* *pp* *senza sord.*

Vc. *con sord.* *pp* *senza sord.*

Cb. *pp*

11

232 (34) (35)

Picc.

1
2
Fl.

3

1
2
Ob.

3

1
2
Cr. ing.

1
2
Cl. (La)

3

Cl. b. (La)

1
2
Fg.

Cfg.

1
2
Cr. (Fa)

3
4

Arpa 1

Arpa 2

(34) (35)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

[armónicos]
div. en 4 groupes

Cb.

1. con sord.
dolcissimo
espress.

sonoro cantando espressivo

pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p
pizz. unis.

(36)

237

Picc.

1 2

Fl.

3

1 2

Ob.

3

Cr. ing.

1 2

Cl. (La)

1 2 3

Cl. b. (La)

Fg.

1 2

Cfg.

Cr. (Fa)

1 2 3 4

Arpa 1

Arpa 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

8va

(36)

241 (37)

Picc.

1
2
3

Fl.

1
2
3

Ob.

1
2
3

Cr. ing.

1
2

Cl. (La)

1
2
3

Cl. b. (La)

1
2

Fg.

1
2

Cfg.

1
2
3
4

Cr. (Fa)

1
2
3
4

Tpt. (Do)

1
2
3
4

Arpa 1

Arpa 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ve.

Cb.

1. ouvert

3. ouvert

senza sord.

senza sord.

8va

8va

arco

[div.] arco [unis.]

[div.] arco [unis.]

arco div. unis.

(37)

245 (38)

Picc.

1
2
3

Fl.

1
2
3

Ob.

1
2
3

Cr. ing.

1
2

dolce espress.

Cl. (La)

1
2
3

Cl. b. (La)

Fg.

1
2

Cfg.

Cr. (Fa)

1
2
3
4

Tpt. (Do)

1
2
3
4

Arpa 1

Arpa 2

Vln. I

pizz.
pp
pizz.

Vln. II

pp
pizz.

Vla.

pp
pizz.

Vc.

pizz.
pp

Cb.

pp

(38)

249 12 (39)

Picc.

1

2

Fl.

3

ff

3

3

3

Ob.

1

2

ff

3

3

3

1.

sonoro cantando espressivo

Cr. ing.

1

2

ff

3

3

3

sonoro cantando espressivo

Cl. (La)

1

2

ff

3

3

3

Cl. b. (La)

ff

a2

3

3

3

3

Fg.

1

2

ff

3

3

3

3

Cfg.

ff

3

3

3

3

1.

p

sonoro cantando espressivo

Cr. (Fa)

1

2

ff

a2 cuivré

3

4

ff

a2 cuivré

3

4

ff

3.

Tpt. (Do)

1

2

ff

3

4

ff

3.

Arpa 1

p

Arpa 2

p

12

arco

Vln. I

ff

arco

Vln. II

ff

arco

Vla.

ff

3

3

3

3

Vc.

ff

arco

3

3

3

3

Ch.

ff

arco

3

3

3

3

(39)

[illegible]

[illegible]

260 (42) 13

Picc. 1 2

Fl. 3

Ob. 1 2 3

Cr. ing. 1 2

Cl. (La) 1 2 3

Cl. b. (La) 1 2

Fg. 1 2

Cfg.

Cr. (Fa) 1 2 3 4

Tpt. (Do) 1 2 3 4

Arpa 1

Arpa 2

Vln. I (42) 13

Vln. II

Vla.

Ve.

Cb.

8va

p

mf

pp

dolce cantando

pizz. unis.

pizz.

264 (43)

Picc.

1
2

Fl.

3

1
2

Ob.

3

Cr. ing.

1
2

Cl. (La)

1
2
3

Cl. b. (La)

Fg.

1
2

Cfg.

1
2

Cr. (Fa)

3
4

1
2

Tpt. (Do)

3
4

Arpa 1

Arpa 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ve.

Cb.

268 (44)

Picc.

1 2

Fl.

3

1 2

Ob.

3

Cr. ing.

1 2

dolce espress.

1 2

Cl. (La)

3

Cl. b. (La)

Fg.

1 2

Cfg.

Arpa 1

Arpa 2

Vln. I

pizz.
pp

Vln. II

pizz.
pp

Vla.

pizz.
pp

Vc.

pizz.
pp

Cb.

pizz.
pp

(44)

dolcissimo

272 rall. (45) a tempo

Picc.

Fl.
1
2
3

Ob.
1
2
3

Cr. ing.
1
2

dolcissimo

sempre pp

Cl. (La)
1
2
3

Cl. b. (La)

Fg.
1
2

Cfg.

Arpa 1

sempre pp

Arpa 2

sempre pp

Vln. I

rall. (45) a tempo arco

arco div.

[armónicos]

dolce

Vln. II

arco div.

sempre pp

Vla.

sempre pp

Vc.

Cb.

275 rit. (46) morendo

Picc. 1 2 Fl. 3 Ob. 1 2 3 Cr. ing. 1 2 Cl. (La) 1 2 3 Cl. b. (La) Fg. 1 2 Cfg.

Arpa 1 [armónicos]

Arpa 2

Vln. I rit. [gliss.] morendo (46) 8va 8va

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

279 **14** Allegro scherzando (♩. = 120) (47)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

pp

pp

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.



(48)

284

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

p

[*p*]

289 (49)

Picc. *p poco a poco cresc.* *mf sempre cresc.*

1. 8va

1 2 *p poco a poco cresc.* *mf sempre cresc.*

3

1. 2 *p poco a poco cresc.* *mf sempre cresc.*

Ob. 3 *p poco a poco cresc.* *mf sempre cresc.*

1. 2 *p poco a poco cresc.* *mf sempre cresc.*

Cr. ing. 3 *p poco a poco cresc.* *mf sempre cresc.*

1. 8va

1 2 *p poco a poco cresc.* *mf sempre cresc.*

Cl. (La) 3 *p poco a poco cresc.* *mf sempre cresc.*

Cl. b. (La) *p poco a poco cresc.* *mf sempre cresc.*

1. 2 *p poco a poco cresc.* *mf sempre cresc.*

Fg. 3 *p poco a poco cresc.* *mf sempre cresc.*

Cfg.

1 2 *p poco a poco cresc.* *mf sempre cresc.*

3 4

Cr. (Fa) *p poco a poco cresc.* *mf sempre cresc.*

1 2 *p poco a poco cresc.* *mf sempre cresc.*

3 4

Tpt. (Do) *p poco a poco cresc.* *mf sempre cresc.*

3 4

Vln. I *mf* *mf sempre cresc.*

div.

Vln. II *mf* *mf sempre cresc.*

div.

Vla. *mf* *mf sempre cresc.*

Vc. *mf* *mf sempre cresc.*

Cb. *mf* *mf sempre cresc.*

(50)

294

Picc. *f sempre cresc.*

1 2
Fl. *f sempre cresc.*

3
Ob. *f sempre cresc.*

1 2
Cr. ing. *f sempre cresc.*

3
Cl. (La) *f sempre cresc.*

3
Cl. b. (La) *f sempre cresc.*

1 2
Fg. *f sempre cresc.*

Cfg. *f sempre cresc.*

1 2
Cr. (Fa) *f sempre cresc.*

3 4
Tpt. (Do) *f sempre cresc.*

(50)

Vln. I *f sempre cresc.*

Vln. II *f sempre cresc.*

Vla. *f sempre cresc.*

Vc. *f sempre cresc.*

Cb. *f sempre cresc.*

299

15 (51)

Picc.

1 2

Fl.

3

Ob.

1 2 3

Cr. ing.

1 2

Cl. (La)

1 2 3

Cl. b. (La)

Fg.

1 2

Cfg.

Cr. (Fa)

1 2 3 4

Tpt. (Do)

1 2 3 4

15 (51)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

304

Moderato (♩ = 80) (52)

Picc. *ff*

1 2 *ff*

Fl. 3 *ff*

1 2 *ff*

Ob. 3 *ff*

Cr. ing. 1 2 *ff* [a2]

1 2 *ff*

Cl. (La) 3 *ff*

Cl. b. (La) *ff* [a2]

Fg. 1 2 *ff*

Cfg. *ff*

Cr. (Fa) 1 2 *ff*

3 4 *ff*

1 2 *ff*

Tpt. (Do) 3 4 *ff*

1 2 *ff*

Tbn. 3 4 *ff*

Tba. *ff*

Timb. *ff*

Plis. *ff*

T.-t. *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff* div.

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

a la manera ordinaria [★]

do muta in si

Moderato (♩ = 80) (52)

308

Picc.

1
2

Fl.

3

Ob.

1
2
3

Cr. ing.

1
2

Cl. (La)

1
2
3

Cl. b. (La)

Fg.

1
2

Cfg.

Cr. (Fa)

1
2
3
4

Tpt. (Do)

1
2
3
4

Tbn.

1
2
3
4

Tba.

Timb.

Plts.

T.-t.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

II. Marcha fúnebre del Cometa

Sostenuto ($\text{♩} = 66$)
a2 cuivré
ff

Corno en Fa

Trompeta en Do

[3.]
ff

a2

Trombón

3.
ff

Tuba

ff

Tuba contrabajo

ff

Timbales

ff

Sostenuto ($\text{♩} = 66$)
sciolto
ff 6

Violín I

Violín II

Viola

ff

Violoncello

ff

Contrabajo

ff

This page of a musical score is for a symphony, featuring a variety of instruments. The score is written in 3/4 time and includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *div.* (divisi). The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with woodwinds and brass in the upper staves, strings in the lower staves, and percussion at the bottom. The score is divided into two systems, with a repeat sign at the beginning of the second system. The first system includes staves for Piccolo, Flutes (1 and 2), Oboes (1 and 2), Clarinet in G (1 and 2), Bassoon (1 and 2), Trumpet in D (1 and 2), Trombone (1 and 2), Tuba, and Timpani. The second system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The first system begins with a repeat sign and a first ending bracket. The second system begins with a repeat sign and a first ending bracket. The score is written in a standard musical notation, with notes, rests, and dynamic markings clearly visible. The page number (55) is located at the top left of the first system.

5 (56)

Picc.

1 2

Fl.

3

1 2

Ob.

3

Cr. ing.

1 2

Cl. (Sib)

1 2

3

Cl. b. (Sib)

Fg.

1 2

Cfg.

Cr. (Fa)

1 2

3 4

Tpt. (Do)

1 2

3 4

Tbn.

1 2

3 4

Tba.

Tba. cbj.

Timb.

ff

(56)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

unis. sciolto

[*ff*]

6

unis. sciolto

[*ff*]

6

unis.

[*ff*]

unis.

[*ff*]

unis.

[*ff*]

[*ff*]

This page of the musical score, numbered 51, contains staves for various instruments and strings. The score is written in B major and 4/4 time. A first ending bracket labeled '1' spans measures 7 and 8. The instruments and their parts include:

- Picc.** (Piccolo): Measures 7 and 8, with a first ending bracket labeled '1'.
- Fl.** (Flute): Measures 7 and 8, with a first ending bracket labeled '1'.
- Ob.** (Oboe): Measures 7 and 8, with a first ending bracket labeled '1'.
- Cr. ing.** (Corn In): Measures 7 and 8, with a first ending bracket labeled '1'.
- Cl. (Sib)** (Clarinet in B-flat): Measures 7 and 8, with a first ending bracket labeled '1'.
- Cl. b. (Sib)** (Clarinet in B-flat): Measures 7 and 8, with a first ending bracket labeled '1'.
- Fg.** (Fagot): Measures 7 and 8, with a first ending bracket labeled '1'.
- Cfg.** (Contrabajo): Measures 7 and 8, with a first ending bracket labeled '1'.
- Cr. (Fa)** (Corn in F): Measures 7 and 8, with a first ending bracket labeled '1'.
- Tpt. (Do)** (Trumpet in D): Measures 7 and 8, with a first ending bracket labeled '1'.
- Tbn.** (Trombon): Measures 7 and 8, with a first ending bracket labeled '1'.
- Tba.** (Tuba): Measures 7 and 8, with a first ending bracket labeled '1'.
- Tba. cbj.** (Tuba and Euphonium): Measures 7 and 8, with a first ending bracket labeled '1'.
- Timb.** (Timpani): Measures 7 and 8, with a first ending bracket labeled '1'.
- Vln. I** (Violin I): Measures 7 and 8, with a first ending bracket labeled '1'.
- Vln. II** (Violin II): Measures 7 and 8, with a first ending bracket labeled '1'.
- Vla.** (Viola): Measures 7 and 8, with a first ending bracket labeled '1'.
- Vc.** (Violoncello): Measures 7 and 8, with a first ending bracket labeled '1'.
- Cb.** (Contrabajo): Measures 7 and 8, with a first ending bracket labeled '1'.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first ending bracket labeled '1' is present on all staves, indicating a repeat of the preceding material. The page number '51' is located in the top right corner.

(57)

Picc.

1

2

Fl.

3

1

2

Ob.

3

Cr. ing.

1

2

Cl. (Sib)

1

2

3

Cl. b. (Sib)

1

2

Fg.

2

Cfg.

1

2

Cr. (Fa)

3

4

Tpt. (Do)

1

2

3

4

Thn.

1

2

3

4

Tba.

Tba. cbj.

Timb.

(57) unis.

Vln. I

unis.

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

12 (58)

Picc.

1 2

Fl.

3

1 2

Ob.

3

Cr. ing.

1 2

Cl. (Sib)

1 2

3

Cl. b. (Sib)

Fg.

1 2

Cfg.

1 2

Cr. (Fa)

3 4

1 2

Tpt. (Do)

3 4

1 2

Tbn.

3 4

Tba.

Tba. cbj.

Timb.

do muta in sib

(58)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ve.

Cb.

tutto l'arco

unis.

unis.

unis.

unis.

15

Fl. 1 2

Fl. 3

Ob. 1 2

Ob. 3

Cr. ing. 1 2

Cl. (Sib) 1 2

Cl. (Sib) 3

Cl. b. (Sib)

Fg. 1 2

Cfg.

Cr. (Fa) 1 2

Cr. (Fa) 3 4

Tpt. (Do) 1 2

Tpt. (Do) 3 4

Tbn. 1 2

Tbn. 3 4

Tba.

Tba. cbj.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. div.

Cb.

17
 Fl.
 1 2
 3
 Ob.
 1 2
 3
 Cr. ing.
 1 2
 Cl. (Sib)
 1 2
 3
 Cl. b. (Sib)
 Fg.
 1 2
 Cfg.
 Cr. (Fa)
 1 2
 3 4
 Tpt. (Do)
 1 2
 3 4
 Tbn.
 1 2
 3 4
 Tba.
 Tba. cbj.
 (59)
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.
 unis.

This page of the musical score for the Sixth Symphony in B major, Op. 102, 'The Death of the Comet', contains measures 20, 60, and a section marked 'rall.'. The score is written for a large symphony orchestra and includes the following parts:

- Picc.** (Piccolo)
- 1 2** (First and Second Flutes)
- 3** (Third Flute)
- Ob.** (Oboe)
- 1 2** (First and Second Oboes)
- 3** (Third Oboe)
- Cr. ing.** (Corni in G)
- 1 2** (First and Second Corni in G)
- 3** (Third Corni in G)
- Cl. (Sib)** (Clarinets in B-flat)
- 1 2** (First and Second Clarinets in B-flat)
- 3** (Third Clarinet in B-flat)
- Cl. b. (Sib)** (Clarinet in B-flat, Bass)
- Fg.** (Fagotto) (Bassoon)
- 1 2** (First and Second Bassoons)
- Cfg.** (Contrabajo) (Double Bass)
- 1 2** (First and Second Violins)
- 3 4** (Third and Fourth Violins)
- Tpt. (Do)** (Trumpets in D)
- 1 2** (First and Second Trumpets in D)
- 3 4** (Third and Fourth Trumpets in D)
- Tbn.** (Trombones)
- 1 2** (First and Second Trombones)
- 3 4** (Third and Fourth Trombones)
- Tba.** (Tuba)
- Tba. obj.** (Tuba and Euphonium)
- Vln. I** (Violin I)
- Vln. II** (Violin II)
- Vla.** (Viola)
- Vc.** (Violoncello) (Cello)
- Cb.** (Contrabajo) (Double Bass)

The score features various musical notations, including dynamics such as **ff** (fortissimo) and **rall.** (rallentando), and articulation marks like accents and slurs. The key signature is B major, and the time signature is 4/4. The page number 56 is located in the top left corner, and the title 'Sexta sinfonía en si mayor, op. 102, «La muerte del Cometa»' is centered at the top. The reference number 'IIEt-2023008II01-1' is in the top right corner.

23 a tempo

Fl.

Ob.

Cr. ing.

Cl. (Sib)

Cl. b. (Sib)

Fg.

Cfg.

Cr. (Fa)

Tpt. (Do)

Tbn.

Tba.

Tba. cbj.

Timb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

(61)

sciolto

div.

26

(62)

Picc.

1
2

Fl.

3

Ob.

1
2
3

Cr. ing.

1
2

Cl. (Sib)

1
2
3

Cl. b. (Sib)

Fg.

1
2

Cfg.

Cr. (Fa)

1
2
3
4

Tpt. (Do)

1
2
3
4

Tbn.

1
2
3
4

Tba.

Tba. cbj.

Timb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

[ff]

sfz

8^{va}

sciolto

[ff]

sciolto

[ff]

unis.

unis.

29 poco rall. (63) 3 Andantino ($\text{♩} = 112$)

Picc. $[ff]$ 8^{va}

1 2 $[ff]$

Fl. $[ff]$ $u2$

1 2 $[ff]$

Ob. $[ff]$

3 $[ff]$

Cr. ing. $[ff]$

1 2 $[ff]$

Cl. (Sib) $[ff]$

1 2 $[ff]$

3 $[ff]$

Cl. b. (Sib) $[ff]$

1 2 $[ff]$

Fig. $[ff]$

2 $[ff]$

Cfg. $[ff]$

Cr. (Fa) $[ff]$

1 2 $[ff]$

3 4 $[ff]$

Tpt. (Do) $[ff]$

1 2 $[ff]$

3 4 $[ff]$

Tbn. $[ff]$

1 2 $[ff]$

3 4 $[ff]$

Tba. $[ff]$

Tba. cbj. $[ff]$

Timb. $[ff]$

Pits. un platillo golpeado con un mazo de timbal [★] dejar vibrar

Vln. I $[ff]$ (63) 3 Andantino ($\text{♩} = 112$)

Vln. II $[ff]$

Vla. $[ff]$

Ve. $[ff]$ $div.$ $unis. v$

Cb. $[ff]$ $div.$

(64)

33

Picc.

1
2
3

Fl.

1
2
3

Ob.

1
2

Cr. ing.

1
2

Cl. (Sib)

1
2
3

Cl. b. (Sib)

Fg. 1
2

Cfg.

1
2
3
4

Cr. (Fa)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*sonoro
cantando
espressivo*

(64)

36 (65)

Picc.

1 2

Fl.

3

1 2

Ob.

3

1 2

Cr. ing.

1 2

1 2

Cl. (Sib)

3

Cl. b. (Sib)

1 2

Fg.

Cfg.

1 2

Cr. (Fa)

3 4

[a2]

*sonoro
cantando
espressivo* [a2]

*sonoro
cantando
espressivo*

(65)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

41 (66)

Picc.

1 2

Fl.

3

1 2

Ob.

3

1 2

Cr. ing.

1 2

1 2

Cl. (Sib)

3

Cl. b. (Sib)

1 2

Fg.

Cfg.

1 2

Cr. (Fa)

3 4

[a2]

[a2]

(66)

Vln. I

[p]>

Vln. II

[p]>

Vla.

[p]>

Ve.

Cb.

45 (67)

Picc.

1 2

Fl.

3

Ob.

1 2

3

Cr. ing.

1 2

Cl. (Sib)

1 2

3

Cl. b. (Sib)

Fg. 1 2

Cfg.

Cr. (Fa)

1 2

3 4

(67)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

49

(68)

Picc.

1
2
Fl.

3

1
2
Ob.

3

1
2
Cr. ing.

1
2
Cl. (Sib)

3

Cl. b. (Sib)

1
2
Fg.

Cfg.

1
2
Cr. (Fa)

3
4

[a2]

[a2]

(68)

Vln. I

[p] >

Vln. II

[p] >

Vla.

[p] >

Ve.

Cb.

54 **4** (69)

Picc.

1 2

Fl.

3

[p]

Ob.

1 2

3

[p]

Cr. ing.

1 2

Cl. (Sib)

1 2

3

[p]

Cl. b. (Sib)

Fg.

1 2

Cfg.

Cr. (Fa)

1 2

3 4

4 (69)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

58
(70)

Picc.

1
2
Fl.

3

1
2
Ob.

3

Cr. ing. 1
2

1
2
Cl. (Sib)

3

Cl. b. (Sib)

Fg. 1
2

Cfg.

Cr. (Fa) 1
2

(70)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

63

Picc.

1
2

Fl.

3

1
2

Ob.

3

1
2

Cr. ing.

1
2

1
2

Cl. (Sib)

3

Cl. b. (Sib)

Fg. 1
2

Cfg.

1. con sord.

Cr. (Fa) 1
2

pp

Vln. I

pp cantando

f

Vln. II

pp

f

Vla.

pp

f

Vc.

pp

f

Cb.

f

66 (72)

Picc. 1 2 3

FL. 1 2 3

Ob. 1 2 3

Cr. ing. 1 2

Cl. (Sib) 1 2 3

Cl. b. (Sib)

Fg. 1 2

Cfg.

Cr. (Fa) 1 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

più f

più f

più f

più f

più f

69 5 (73)

Picc. 1 2 Fl. 3 Ob. 1 2 3 Cr. ing. 1 2 Cl. (Sib) 1 2 3 Cl. b. (Sib) Fg. 1 2 Cfg.

Cr. (Fa) 1 2 *pp* *f* senza sord.

Vln. I *pp* *f*
Vln. II *pp* *f*
Vla. *pp* *f*
Vc. *pp* *f*
Cb. *pp* *f*

72 *ritard.*

Picc. *dim.* *pp*

1 2 *dim.* *pp*

Fl. 3 *dim.* *pp*

1 2 *dim.* *pp*

Ob. 3 *dim.* *pp*

Cr. ing. 1 2 *dim.* *pp*

1 2 *dim.* *pp*

Cl. (Sib) 3 *dim.* *pp*

Cl. b. (Sib) *dim.* *pp*

Fg. 1 2 *dim.* *pp*

Cfg. *dim.* *pp*

Cr. (Fa) 1 2 *dim.* *pp*

Vln. I *dim.* *pp*

Vln. II *dim.* *pp*

Vla. *dim.* *pp*

Vc. *dim.* *pp*

Cb. *dim.* *pp*

Sostenuto (♩ = 66) (74)

a2 cuivré

Cr. (Fa)

ff

a2 cuivré

ff

Tpt. (Do)

ff

3.

a2

Tbn.

ff

3.

Tba.

ff

Tba. cbj.

ff

Timb.

ff

tr

tr

Sostenuto (♩ = 66) (74)

sciolto

ff

6

sciolto

ff

6

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

ff

ff

ff

ff

76

Picc. **ff** **6**

1 **ff**

2 **ff**

FL. **ff** **8va** **6**

3 **ff**

1 **ff**

2 **ff**

Ob. **ff**

3 **ff**

Cr. ing. **ff** **8va**

1 **ff**

2 **ff**

Cl. (Sib) **ff**

3 **ff**

Cl. b. (Sib) **ff**

Fg. **ff**

1 **ff**

2 **ff**

Cfg. **ff**

Cr. (Fa) **ff**

1 **ff**

2 **ff**

3 **ff**

4 **ff**

Tpt. (Do) **ff** **3.**

1 **ff**

2 **ff**

3 **ff**

4 **ff**

Tbn. **ff** **[3.]**

1 **ff**

2 **ff**

3 **ff**

4 **ff**

Tba. **ff**

Tba. cbj. **ff**

Timb. **ff**

Vln. I **ff** **6**

Vln. II **ff**

Vla. **div.**

Vc. **div.**

Cb. **ff**

[illegible]

82 *un poco allargando.*

Picc. 1 2 3

Fl. 1 2 3

Ob. 1 2 3

Cr. ing. 1 2

Cl. (Sib) 1 2 3

Cl. b. (Sib) 1 2

Fg. 1 2

Cfg. 1 2

Cr. (Fa) 1 2 3 4

Tpt. (Do) 1 2 3 4

Tbn. 1 2 3 4

Tba. 1 2

Tba. cbj. 1 2

Timb. *sib muta in do*

Plts. *un platillo golpeado con un mazo de timbal*

T.-t. *golpeado con un mazo de timbal*

Vln. I *un poco allargando.*

Vln. II

Vla. [div.]

Ve. [div.]

Cb. [div.]

85 **Animato**

Picc. *sf*

1 2 *ff* 6 *dim.* 6

Fl. 3 *ff* 6 *dim.* 6

1 2 *sf* 6 6 *f* 6 *dim.* 6

Ob. 3 *sf* *f* *dim.*

Cr. ing. 1 2 *sf*

1 2 *sf* 6 6 *mf* *dim.*

Cl. (Sib) 3 *sf* *mf* 6 *dim.* 6

Cl. b. (Sib) *sf* *mf* 6 *dim.* 6

Fg. 1 2 *sf*

Cfg. *sf*

1 2 *sf*

Cr. (Fa) 3 4 *sf*

1 2 *sf*

Tpt. (Do) 3 4 *sf*

1 2 *sf*

Tbn. 3 4 *sf*

Tba. *sf*

Tba. cbj. *sf*

Timb. *sf* dejar vibrar

Plts. dejar vibrar

T.-t. **Animato**

Vln. I *sf* pizz. *f* *mf* violin 1 solo, arco gliss. *p*

Vln. II *sf* pizz. *f* *mf*

Vla. *sf* pizz. *f* *mf*

Vc. *sf*

Cb. *sf*

(78)
Lento

87

Timb.

pp

(78)
Lento

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.
pizz. unis.
pp

Cb.
pizz. [div.]
pp

III. Estrellas fugaces

(79) Tema I. Lluvia de estrellas
Allegro non troppo (♩ = 80)

Piccolo

1 2

Flauta

3

1 2

Oboe

3

Corno inglés

1 2

Clarinete en La

3

Clarinete bajo en La

Fagote

1 2

Contrafagote

Arpa 1

Arpa 2

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

Contrabajo

acordez sib do, re, mi, fa#, sol#, la# [★]

acordez do, re, mi, fa, sol, la, si [★]

(79) Tema I. Lluvia de estrellas
Allegro non troppo (♩ = 80)

p

pizz. div.

pizz.

gliss.

p

p

p

3 (80)

Picc. 1 2

Fl. 3

Ob. 1 2 3

Cr. ing. 1 2

Cl. (La) 1 2 3

Cl. b. (La)

Fg. 1 2

Cfg.

Cr. (Fa) 1 2 3 4

Arpa 1

Arpa 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

gliss.

(80)

6

cédez

Picc.

1

2

Fl.

3

1

2

Ob.

3

Cr. ing.

1

2

1

2

Cl. (La)

3

Cl. b. (La)

Fg.

1

2

Cfg.

1

2

3

4

Cr. (Fa)

Arpa 1

Arpa 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

1. con sord.

p

pizz. div.

p

pizz.

10

Picc. 1. 2. 3.

Fl. 1. 2. 3.

Ob. 1. 2. 3.

Cr. ing. 1. 2.

Cl. (La) 1. 2. 3.

Cl. b. (La)

Fg. 1. 2.

Cfg.

Cr. (Fa) 1. 2. 3. 4.

Arpa 2

Cel. *f* *mf* *p*

Vln. I *mf* *p*

Vln. II *mf* *p*

Vla. *mf* *p*

Vc. *mf* *p*

Cb.

13

Fl. 1
2

Arpa 2

Cel.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

gliss.

[★]

7

(83)

[illegible]

19 (84)

Fl. 1 2

Cr. (Fa) 1 2

Arpa 1

Arpa 2

Cel.

Vln. I (84)

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

22 (85) cédez

Fl. 1 2

Cr. (Fa) 1 2 [1.] sempre con sord. *f* *dim.*

Arpa 1

Arpa 2

Cel. [★] *mf*

Vln. I (85) cédez *dim.*

Vln. II *dim.*

Vla. *dim.*

Vc. arco unis. *dim.*

Cb. sempre pizz. *dim.*

25 **a tempo**

This musical score page contains measures 25 and 26, marked 'a tempo'. The score is for a large orchestra and includes the following parts:

- Picc.** (Piccolo): Rest in measure 25, then plays a half note G#4 in measure 26.
- 1 2** (First and Second Flutes): Rest in measure 25, then play a half note G#4 in measure 26.
- Fl.** (Flute): Rest in measure 25, then plays a half note G#4 in measure 26.
- 1 2** (First and Second Oboes): Rest in measure 25, then play a half note G#4 in measure 26.
- Ob.** (Oboe): Rest in measure 25, then plays a half note G#4 in measure 26.
- Cr. ing.** (Crown of the Instrument): Rest in measure 25, then plays a half note G#4 in measure 26.
- 1 2** (First and Second Clarinets in A): Play a complex rhythmic pattern in measure 25, then rest in measure 26.
- Cl. (La)** (Clarinet in Bb): Play a complex rhythmic pattern in measure 25, then rest in measure 26.
- 3** (Third Clarinet in Bb): Play a complex rhythmic pattern in measure 25, then rest in measure 26.
- Cl. b. (La)** (Clarinet in Bb): Play a complex rhythmic pattern in measure 25, then rest in measure 26.
- Fg.** (Fagotto): Play a complex rhythmic pattern in measure 25, then rest in measure 26.
- Cfg.** (Corno Fagotto): Play a complex rhythmic pattern in measure 25, then rest in measure 26.
- 1 2** (First and Second Horns in F): Play a complex rhythmic pattern in measure 25, then rest in measure 26.
- 3 4** (Third and Fourth Horns in F): Play a complex rhythmic pattern in measure 25, then rest in measure 26.
- Arpa 1** (Arpeggiator 1): Play a complex rhythmic pattern in measure 25, then rest in measure 26.
- Cel.** (Cello): Play a complex rhythmic pattern in measure 25, then rest in measure 26.
- Vln. I** (Violin I): Play a complex rhythmic pattern in measure 25, then rest in measure 26.
- Vln. II** (Violin II): Play a complex rhythmic pattern in measure 25, then rest in measure 26.
- Vla.** (Viola): Play a complex rhythmic pattern in measure 25, then rest in measure 26.
- Vc.** (Violoncello): Play a complex rhythmic pattern in measure 25, then rest in measure 26.
- Cb.** (Contrabasso): Play a complex rhythmic pattern in measure 25, then rest in measure 26.

27 (86)

Picc. 1 2

Fl. 3

Ob. 1 2 3

Cr. ing. 1 2

Cl. (La) 1 2 3

Cl. b. (La)

Fg. 1 2

Cfg.

Cr. (Fa) 1 2 3 4

Arpa 1

Cel. [★] 3

(86)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

[illegible]

35 (88) a tempo

Picc.

1 2

Fl.

3

1 2

Ob.

3

Cr. ing.

1 2

Cl. (La)

1 2 3

Cl. b. (La)

1 2

Fg.

2

Cfg.

1 2

Cr. (Fa)

3 4

Arpa 1

(88) a tempo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

37

Picc.

1

2

Fl.

3

mf

p

Ob.

1

2

3

Cr. ing.

1

2

Cl. (La)

1

2

3

Cl. b. (La)

1

2

Fg.

1

2

Cfg.

Cr. (Fa)

1

2

3

4

Arpa 1

Arpa 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

(89)

pizz.

cresc.

40

Picc. *mf* ³

1 2

Fl. *f* *p*

3 *f* *p*

1 2

Ob. *f* *p*

3

Cr. ing. 1 *f* *p*

2

Cl. (La) 1 *p*

2 *p*

3 *p*

Cl. b. (La) *p*

Fg. 1 *a2* *f* *p*

2

Cfg.

Arpa 2

Cel. *p* ³

9

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

43 (90)

Picc. *mf* ³

1 2

Fl. *f*

3 *f*

1 2

Ob. *f*

3

1 2

Cr. ing. *f* 1.

1 2

Cl. (La) *f*

3

Cl. b. (La) *f* [a2]

1 2

Fg. *f*

2

Cfg.

Arpa 2 *p*

Cel. *p*

(90)

Vln. I *p* *cresc.* *f*

Vln. II *p* *cresc.* *f*

Vla. *p* *cresc.* *f*

Vc. *p* *cresc.* *f*

Cb. *p* *cresc.* *f*

46 (91)

Picc. *mf* ³

1 2

Fl. *p*

3

1 2

Ob. *p*

3

Cr. ing. *p*

1 2

Cl. (La) *p*

3

Cl. b. (La) *p*

Fg. *p*

1 2

Cfg.

Arpa 1

Cel. *p* ³

Vln. I *p* *cresc.*

Vln. II *p* *cresc.*

Vla. *p* *cresc.*

Vc. *p* *cresc.*

Cb. *p* *cresc.*

49

Picc.

1

2

Fl.

3

1

2

Ob.

3

Cr. ing.

1

2

1

2

Cl. (La)

3

Cl. b. (La)

1

2

Fg.

2

Cfg.

Arpa 1

Cel.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

(92) poco a poco cresc.

(92) poco a poco cresc.

pizz.

52

Picc.

1
2

Fl.

3

1
2
3

Ob.

1
2

Cr. ing.

1
2

Cl. (La)

1
2
3

Cl. b. (La)

1
2

Fg.

Cfg.

1
2
3
4

Cr. (Fa)

1
2
3
4

Tpt. (Do)

1
2
3
4

Tbn.

1
2
3
4

Tba.

Tba. cbj.

Picc.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

[illegible]

[illegible]

60 **10**

Picc. 1 2 3

Fl. 1 2 3

Ob. 1 2 3

Cr. ing. 1 2

Cl. (La) 1 2 3

Cl. b. (La)

Fg. 1 2

Cfg.

Plts. *mf dim.* *p dim.*

Arpa 1

Arpa 2

10

Vln. I *p* *pp* 3

Vln. II *p* *pp* 3

Vla. *p* *pp* 3

Vc.

Cb.

62 (95)

Picc. 1 2

Fl. 3

Ob. 1 2 3

Cr. ing. 1 2

Cl. (La) 1 2 3

Cl. b. (La)

Fg. 1 2

Cfg.

Pfts. *tr* *pp* *gliss.*

Arpa 1 *pp*

Arpa 2 *gliss.* *pp*

Vln. I (95)

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Tema II. Atracción de la Tierra
Andante con moto (♩ = 63)

(96)

65

Vln. I
sonoro
cantando
espressivo

Vln. II
sonoro
cantando
espressivo

Vla.
sonoro
cantando
espressivo

Vc.
sonoro
cantando
espressivo
div.

Cb.
sonoro

70

Vln. I
f

Vln. II
f

Vla.
f

Vc.
f

Cb.
f

74

Fl. 1
cédez 1.

Fl. 2
cédez *p*

(97)

Vln. I
dim. *p cresc. f* dim.

Vln. II
dim. *p cresc. f* dim.

Vla.
dim. *p cresc. f* dim.

Vc.
dim. *p cresc. f* dim.

Cb.
dim. *p cresc. f* dim.

78 **11** a tempo

Fl. 1 2
1. *dolce cantando*
espress.

Ob. 1 2
1. [*p*] *dolce cantando*
espress.

Cr. ing. 1 2
1. [*p*] *dolce cantando*
espress.

Cl. (La) 1 2
1. [*p*] *dolce cantando*
espress.

Cl. b. (La) 1 2
1. [*p*] *dolce*

Fg. 1 2
1. [*p*] *dolce*



83 (98)

Fl. 1 2
1. *f*

Ob. 1 2
1. *f*

Cr. ing. 1 2
1. *f*

Cl. (La) 1 2
1. *f*

Cl. b. (La) 1 2
1. *f*

Fg. 1 2
1. *f*

Cfg. 1 2

88 *cédez* **12** *a tempo*

Fl. 1 2 *p cresc. f dim. p*

Ob. 1 2 *p cresc. f dim. p*

Cr. ing. 1 2 *p cresc. f dim. p*

Cl. (La) 1 2 *p cresc. f dim. p*

Cl. b. (La) *p cresc. f dim. p*

Fg. 1 2 *p cresc. f dim. p*

Cfg. *p cresc. f dim. p*

cédez **12** *a tempo*

Vln. I *f con anima*

Vln. II *f con anima*

Vla. *f con anima*

Vc. *div. f con anima*

Cb. *div. a 3 f*

91

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

104 (100) 13

Cr. (Fa)

p *cresc.* *ff*

Vln. I *p* *cresc.* *ff* 8va

Vln. II *p* *cresc.* *ff*

Vla. *p* *cresc.* *ff*

Vc. *p* *cresc.* *ff*

Cb. *p* *cresc.* *ff*

108

Cr. (Fa)

Vln. I 8) [unis.] *dim.*

Vln. II *dim.*

Vla. *dim.*

Vc. *dim.*

Cb. *dim.*

113

Vln. I *mf dim.* *p dim.*

Vln. II *mf dim.* *p dim.*

Vla. *mf dim.* *p dim.*

Vc. *mf dim.* *p dim.*

Cb. *mf dim.* *p dim.*



(101) cédez

116

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

119 **14** Tempo I (♩. = 80)

Picc. 1 2 3

Fl. 1 2 3

Ob. 1 2 3

Cr. ing. 1 2

Cl. (La) 1 2 3

Cl. b. (La) 1 2

Fg. 1 2

Cfg.

Arpa 1

Cel.

14 Tempo I (♩. = 80)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

121 (102)

Picc.

1 2

Fl.

3

Ob.

1 2 3

Cr. ing.

1 2

Cl. (La)

1 2 3

Cl. b. (La)

Fg. 1 2

Cfg.

Arpa 1

Cel.

(102)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

[illegible]

126 cédez

Picc. cédez

1 2

Fl. cédez

3

1 2

Ob. cédez

3

1 2

Cr. ing. cédez

3

1 2

Cl. (La) cédez

3

Cl. b. (La)

1 2

Fg. cédez

Cfg.

1 2

Cr. (Fa) cédez

3 4

con sord. 1. cédez

mf *f*

Arpa 1

Cel. cédez

[★] *mf*

Vln. I cédez

Vln. II cédez

Vla. cédez

Vc. cédez

Cb. cédez

dim. *dim.* *dim.* *dim.* *dim.* *dim.*

arco unis. *dim.*

sempre pizz. *dim.*

dim.

129 (104) a tempo

Picc.

1
2

Fl.

3

1
2

Ob.

3

Cr. ing.

1
2

Cl. (La)

1
2

3

Cl. b. (La)

Fig.

1
2

Cfg.

Cr. (Fa)

1
2

3
4

Arpa 1

(104) a tempo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

131

Picc.

1

2

Fl. 1

mf

p

3

mf

p

1

2

Ob.

3

1

2

Cr. ing.

1

2

1

2

Cl. (La)

3

Cl. b. (La)

1

2

Fg.

Cfg.

1

2

Cr. (Fa)

3

4

mf

p

Arpa 1

Vln. I

p

pp

Vln. II

p

pp

Vla.

Ve.

Cb.

(105)

p

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

pizz.

p

cresc.

134 15

Picc. *mf* ³

1 2

Fl. *f* *p*

3

1 2

Ob. *f* *p*

3

1 2

Cr. ing. *f* *p*

1 2

Cl. (La) *p*

3

Cl. b. (La) *p*

1 2

Fg. *f* *p*

2

Cfg.

Arpa 2

Cel. *p* ³

15

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

137 (106)

Picc. *mf* ³

1 2

Fl. *f*

3 *f*

1 2 *f*

Ob. *f*

3

Cr. ing. 1 *f*

2

Cl. (La) 1 2

3

Cl. b. (La)

Fg. 1 *f*

2

Cfg.

Arpa 2 *p*

Cel. *p*

(106)

Vln. I *p* *cresc.* *f*

Vln. II *p* *cresc.* *f*

Vla. *p* *cresc.* *f*

Vc. *p* *cresc.* *f*

Cb. *p* *cresc.* *f*

[illegible]

[illegible]

145 (108) poco a poco cresc.

Woodwind Section:

- Picc. (Piccolo): *p*
- Fl. 1 (Flute 1): *p*
- Fl. 2 (Flute 2): *p*
- Fl. 3 (Flute 3): *p*
- Ob. 1 (Oboe 1): *p*
- Ob. 2 (Oboe 2): *p*
- Ob. 3 (Oboe 3): *p*
- Cr. ing. 1 (Cor Anglais 1): *p*
- Cr. ing. 2 (Cor Anglais 2): *p*
- Cl. (La) 1 (Clarinet in A 1): *p*
- Cl. (La) 2 (Clarinet in A 2): *p*
- Cl. (La) 3 (Clarinet in A 3): *p*
- Cl. b. (La) (Clarinet in B-flat): *p*
- Fg. 1 (Bassoon 1): *p*
- Fg. 2 (Bassoon 2): *p*
- Cfg. (Contrabassoon): *p*

String Section:

- Vln. I (Violin I): *p*
- Vln. II (Violin II): *p*
- Vla. (Viola): *p*
- Vc. (Violoncello): *p*
- Cb. (Double Bass): *pizz.*

147 16 (109)

Picc.

1 2

Fl.

3

Ob.

1 2

Cr. ing.

1 2

Cl. (La)

3

Cl. b. (La)

Fg.

1 2

Cfg.

16 (109)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

149 Un poco meno mosso (110)

Picc.

1 2

Fl.

3

1 2

Ob.

3

Cr. ing.

1 2

1 2

Cl. (La)

3

Cl. b. (La)

Fg.

1 2

Cfg.

1 2

Cr. (Fa)

3 4

1 2

Tpt. (Do)

3 4

1 2

Tbn.

3 4

Tba.

Tba. cbj.

Un poco meno mosso (110)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco div.

152 (111)

Picc.

1 2

Fl.

3

1 2

Ob.

3

Cr. ing.

1 2

1 2

Cl. (La)

3

Cl. b. (La)

Fg.

1 2

Cfg.

1 2

Cr. (Fa)

3 4

1 2

Tpt. (Do)

3 4

1 2

Tbn.

3 4

Tba.

Tba. cbj.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

(111)

155 (112)

Picc. 1 2

Fl. 3

Ob. 1 2 3

Cr. ing. 1 2

Cl. (La) 1 2 3

Cl. b. (La)

Fg. 1 2

Cfg.

Cr. (Fa) 1 2 3 4

Tpt. (Do) 1 2 3 4

Tbn. 1 2 3 4

Tba.

Tba. cbj.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ve.

Cb.

a2

[a2]

a2

[a2]

[a2]

a2

a2

div.

div.

unis.

[illegible]

161

Picc.

1

2

Fl.

3

Ob.

1

2

3

Cr. ing.

1

2

Cl. (La)

1

2

3

Cl. b. (La)

Fg.

1

2

Cfg.

Cr. (Fa)

1

2

3

4

Tpt. (Do)

1

2

3

4

Tbn.

1

2

3

4

Tba.

Tba. cbj.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

div.

(114)

164 *cédez* 17 *a tempo*

Picc. 1 2

Fl. 3

Ob. 1 2 3

Cr. ing. 1 2

Cl. (La) 1 2 3

Cl. b. (La)

Fg. 1 2

Cfg.

Cr. (Fa) 1 2 3 4

Tpt. (Do) 1 2 3 4

Tbn. 1 2 3 4

Tba. Tba. cbj.

Timb.

Plts. un platillo golpeado con un mazo de timbal

Vln. I *cédez* 17 *a tempo*

Vln. II

Vla.

Ve. unis.

Cb.

166 (115)

Picc. *cresc.*

1 2 *cresc.*

Fl. 3 *cresc.*

1 2 *cresc.*

Ob. 3 *cresc.*

Cr. ing. 1 2 *cresc.*

Cl. (La) 1 2 *cresc.*

3 *cresc.*

Cl. b. (La) *cresc.*

Fg. 1 2 *cresc.*

Cfg. *cresc.*

Cr. (Fa) 1 2 *cresc.*

3 4 *cresc.*

Tpt. (Do) 1 2 *cresc.*

3 4 *cresc.*

Tbn. 1 2 *cresc.*

3 4 *cresc.*

Tba. *cresc.*

Tba. cbj. *cresc.*

Timb. *tr* *f*

Plts. *cresc. poco a poco*

(115)

Vln. I *cresc.*

Vln. II *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vc. *cresc.*

Cb. *cresc.*

168 (116)

Picc. *ff*

1 2 *ff*

3 *ff*

1 2 *ff*

3 *ff*

Ob. *ff*

1 2 *ff*

3 *ff*

Cr. ing. 1 *ff*

2 *ff*

1 2 *ff*

3 *ff*

Cl. (La) *ff*

3 *ff*

Cl. b. (La) *ff*

1 2 *ff*

3 *ff*

Fg. 1 *ff*

2 *ff*

Cfg. *ff*

1 2 *ff*

3 4 *ff*

1 2 *ff*

3 4 *ff*

1 2 *ff*

3 4 *ff*

Tbn. *ff*

3 4 *ff*

Tba. *ff*

Tba. cbj. *ff*

Timb. *ff*

Plts. *ff*

T.-t. *f* *ff* dejar vibrar

Vln. I (116) *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff* unis. *ff*

Vc. *ff* div. *ff*

Cb. *ff* div. *ff*

170

Picc.

1
2

Fl.

3

1
2

Ob.

3

1
2

Cr. ing.

1
2

1
2

Cl. (La)

3

Cl. b. (La)

1
2

Fg.

Cfg.

1
2

Cr. (Fa)

3
4

1
2

Tpt. (Do)

3
4

1
2

Tbn.

3
4

Tba.

Tba. cbj.

Timb.

Trgl.

Plts.

8^{va}

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Notas compás por compás

Primer movimiento

- Las partes de este movimiento, en francés, indican:
 - o Introduction. La Comète surgit dans l'azur.
 - o Tema I. La Comète approche.
 - o Tema II. Chanson d'amor de la Comète.
- c. 91, vln. II: en el manuscrito la nota si se presenta como corrección de la nota *sol*. Dado el movimiento de violines I y violas, se toma la corrección del compositor.
- c. 97, vln. I: en la fuente la grafía presenta dudas entre *re#* y *mi#*. Por armonía y por aclaración del mi siguiente, se resuelve colocar *mi#*.
- c. 134, cb.: indicación original lee "Facilité: ces 8 mesure à l'octave basse".
- c. 206, plts.: indicación original lee "une Cymbale frappée avec une mailloche de Grosse Caisse".
- c. 211, plts.: indicación original lee "laissez vibrer".
- c. 305, plts.: indicación original lee "à la manière ordinaire".

Segundo movimiento

- Las partes de este movimiento no están en francés.
- c. 30, plts.: indicación original lee "une Cymbale frappée avec une mailloche de Timbale".

Tercer movimiento

- Las partes de este movimiento, en francés, indican:
 - o Tema I. Pluie d'étoiles.
 - o Tema II. Atraction de la Terre.
- c. 1, arpas 1 y 2: se incorpora la indicación de afinación de arpas de acuerdo con el original, respetando el "acordez" en francés.
- cc. 14, 18, 22, 32, celesta: el compositor escribe el primer tresillo en el pentagrama inferior, sugiriendo que deben/pueden ser interpretadas con la mano izquierda. Para facilitar la lectura, ajustamos la escritura a un solo pentagrama, cambiando la direccionalidad de las plicas para proponer mano izquierda y mano derecha. Adicionalmente, en el compás 22, las digitaciones son del compositor.
- cc. 27 y 28, celesta: la escritura sugiere que tanto el primer tresillo como la última corchea deben/pueden tocarse con la mano derecha. Para facilitar la lectura, ajustamos la escritura a un solo pentagrama, cambiando la direccionalidad de las plicas para proponer mano izquierda y mano derecha.
- c. 55, plts.: indicación original lee "une Cymbale avec des baguettes d'éponge".
- cc. 121 y 122, celesta: idem compases 27 y 28.
- c. 126, celesta: idem compases 14, 18, 22, 32.

