

Michael Meissner

**Las nueve sinfonías
de Luis Humberto Salgado**





**Las nueve sinfonías
de Luis Humberto Salgado**

LAS NUEVE SINFONÍAS DE LUIS HUMBERTO SALGADO

© del texto: Michael Meissner, 2025

© de esta edición: Universidad del Azuay. Casa Editora, 2025

ISBN: 978-9942-670-64-9

e- ISBN: 978-9942-670-65-6

Diseño y diagramación: Fernando León Guerrero

Diseño original de portada: Galo Mosquera

Corrección de estilo: Sebastián Carrasco

Impresión: PrintLab / Universidad del Azuay
en Cuenca del Ecuador

*Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio,
sin la autorización expresa del titular de los derechos*

CONSEJO EDITORIAL / UNIVERSIDAD DEL AZUAY

Francisco Salgado Arteaga
Rector

Genoveva Malo Toral
Vicerrectora Académica

Raffaella Ansaloni
Vicerrectora de Investigaciones

Toa Tripaldi
Directora de la Casa Editora

Michael Meissner

**Las nueve sinfonías
de Luis Humberto Salgado**



UNIVERSIDAD
DEL AZUAY

Casa 
Editora

Índice de contenidos

Prólogo **9**

Introducción **13**

El motivo para este trabajo de investigación	15
El objeto de la investigación	20
Explicación de algunos términos	25
La vida musical en Ecuador a principios del siglo XX	28
Luis Humberto Salgado, una breve biografía	32
Música vernácula ecuatoriana	37
Luis Humberto Salgado como catalizador de procesos transculturales en el Ecuador del siglo XX	41
Las tierras bajas del Amazonas (el Oriente de Ecuador)	43
La costa occidental de Ecuador (Occidente o Litoral)	47
La región andina	48
Luis Humberto Salgado y la música folclórica ecuatoriana	56
Luis Humberto Salgado y la música dodecafónica	63

Las nueve sinfonías de Luis Humberto Salgado **69**

Ensayo de una consideración general	71
El pensamiento armónico	75
Aspectos formales	77
Los primeros movimientos	79
Los movimientos lentos	81
Los terceros movimientos	83
Los movimientos finales	85
Otras características	89
Encabezados de movimientos e indicaciones de tempo	93
Resumen	105

Sinfonía N° 1: “Sinfonía Andina”, sol menor (1949) 107

1er movimiento	111
2º movimiento	116
3er movimiento	120
4º movimiento	122

Sinfonía N° 2 (“Sintética”), 1953 127

Tercera sinfonía: A_D_H_G_E en re mayor sobre una escala pentatónica de estilo rococó (1956). 141

1er movimiento	145
2º movimiento	150
3er movimiento	153
4º movimiento	156

Cuarta sinfonía “Ecuatoriana” en re mayor (1957) 165

1er movimiento, <i>Andantino maestoso – Allegro con vita</i>	169
2º movimiento	181
3er movimiento	188
4º movimiento	191

Quinta Sinfonía “Neo-Romántica” (1958) 201

1er movimiento	206
2º movimiento	211
3er movimiento	216
4º movimiento	220

La instrumentación de la 5ª Sinfonía de L.H. Salgado	226
1er movimiento, <i>Allegro risoluto</i>	228
2º movimiento, <i>Moderato assai</i>	233
3er movimiento, <i>Andantino mosso</i>	237
4º movimiento, <i>Allegro drammatico</i>	239
Resumen	244

Sexta sinfonía para cuerdas y timbales (1968) 245

1er movimiento	251
2º movimiento	259
3er movimiento	263
4º movimiento	271

Sinfonía Nº 7 (1970) 277

1er movimiento	281
2º movimiento	289
3er movimiento	292
4º movimiento	298

Sinfonía Nº 8 (1972) 305

1er movimiento	310
2º movimiento	320
3er movimiento	328
4º movimiento – Final	335

Sinfonía N° 9 “Sintética N° 2” (1975)	343
Observaciones finales	367
Las nueve sinfonías de Luis Humberto Salgado - Historial de ejecuciones y recepción	373
Anexo 1 L.H.Salgado: Música vernácula ecuatoriana (Microestudio)	381
Capítulo I Ritmos y aires andino - ecuatorianos	384
Capítulo II El proceso evolutivo	386
Capítulo III Atonalismo y nacionalismo	390
Capítulo IV Sinfonía andino-ecuatoriana	394
Anexo 2 Dos cartas de la casa de Beethoven en Bonn sobre la 7ª Sinfonía	397
Glosario	401
Bibliografía	415
Agradecimientos	423
Índice de ilustraciones y audios	425

Es muy bien sabido que el plan general de la sinfonía lo conforman cuatro movimientos definitivamente individualizados, tanto por su carácter anímico como por su agogía, al trasluz del pensamiento ideológico y estilo del compositor. De dichos movimientos, el primero es de arquitectura “fija”, y es el que determina la fisonomía formal de la obra. A los tres restantes se los puede calificar de “variables”, puesto que en ellos el sinfonista se halla facultado de adoptar la factura tradicional u ordenarlos conforme a su ego creador, mas, circunscrito a las proporciones - o latitud - de las grandes formas musicales.[...]

Luis Humberto Salgado¹

¹ Luis Humberto Salgado: “El esquema sinfónico”, en: El Comercio, Quito, 5.3.1967

Notas:

Los ejemplos de música acústica de este estudio pueden consultarse con el mismo número de figura que en el texto en:



<https://youtube.com/playlist?list=PLJyrYYjhWDXL-CGW8AUs3N6IHxxqILb3x&feature=shared>



La grabación completa de las nueve sinfonías de Salgado ha sido publicada por <https://brilliantclassics.com>.



Prólogo

La investigación de Dr. Michael Meissner sobre las obras sinfónicas de Luis Humberto Salgado ha alcanzado un doble logro pionero en Ecuador: ha editado las nueve sinfonías y las ha preparado para su grabación por parte de una orquesta. También es el responsable de que las nueve sinfonías de Salgado estén disponibles, por primera vez, en una edición completa en CD. Esto último es un gran logro en sí mismo, ya que las sinfonías de Salgado son obras extensas y complejas que plantean las mayores exigencias a la orquesta y a quien las dirige. Bajo la batuta de Michael Meissner, este proyecto logró su realización con la Orquesta Sinfónica de la ciudad de Cuenca, en 2019.

La investigación del Dr. Meissner contiene un número inusualmente elevado de aspectos que ilustran la compleja conexión entre las sinfonías de Humberto Salgado y la historia musical de Ecuador, así como con los diversos estilos de música tradicional del país. El autor aprovecha la *Introducción* de la obra para esbozar el panorama de la música tradicional de Ecuador. Más adelante, al analizar cada una de las sinfonías, retoma esta información detallada, ya que Salgado conocía como nadie los estilos musicales específicos del país.

No se sabe hasta qué punto él mismo viajó como “coleccionista de canciones populares”, lo que sí es cierto es que fue una de las fuentes y recopiladores de música tradicional más importantes de Ecuador. En 1952, escribió un pequeño volumen titulado “Música Vernácula Ecuatoriana”, en el que describe, en pocos párrafos, las particularidades de los estilos musicales, de las danzas, canciones y ritmos de su país. Este texto de Salgado puede leerse íntegramente en el apéndice de esta publicación, y se trata de una valiosa guía para el lector que quiere saber de las raíces de las referencias a las formas musicales tradicionales de Ecuador. Además, el lector puede entender, de mejor manera, las numerosas transformaciones de las mismas en las sinfonías de Luis Humberto Salgado.

Lo notable en este contexto es que las zonas climáticas y regiones completamente diferentes en Ecuador, como la cuenca amazónica, la sierra andina y la costa, también simbolizan la diversidad de expresiones musicales. Salgado utiliza los títulos que da a sus sinfonías para distinguirlas entre sí; así, diferencia entre la Sinfonía Ecuatoriana (nº 4) y la Sinfonía Andina (nº 1). Musicalmente, hay mundos estilísticos y temáticos entre estas dos sinfonías, como Michael Meissner demuestra de forma muy convincente.

En general, las nueve sinfonías de Salgado representan una gran diversidad no sólo de los elementos musicales de Ecuador, sino también de las diferentes épocas de la historia de la música occidental. Se trata, explícitamente, del estilo Rococó (Nº 3), así como del Neoromanticismo (Nº 5), hasta la atonalidad de la 2ª Escuela de Viena que también es utilizada conscientemente por Salgado como un recurso estilístico más en cada una de las nueve sinfonías.

Michael Meissner aborda analíticamente cada una de las nueve sinfonías de Luis Humberto Salgado y establece repetidamente las correspondientes conexiones con la música sinfónica occidental romántica y postromántica. En la 2ª Sinfonía, la llamada Sintética, el autor reconoce referencias formales a la *idée fixe* de la *Symphonie Phantastique* de Hector Berlioz, en la medida en que Salgado incluye una fanfarria que aparece regularmente como elemento constructor formal.

En este y otros muchos lugares, los análisis de Meissner son especialmente impresionantes porque señalan aquellos elementos que dan coherencia y claridad formal a la obra. Esto es necesario porque la complejidad en la orquestación, en el uso de recursos estilísticos y en las combinaciones sonoras es tan pronunciada en las obras de Salgado que, a menudo, es difícil reconocer inmediatamente estos vínculos arquitectónicos cuando se escuchan las sinfonías por primera vez.

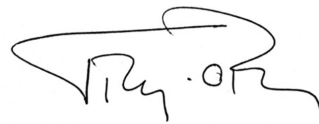


La obra de Salgado carece, en gran medida, de una evaluación de la prensa nacional, ni hablar de la internacional. Esto se debe a que el compositor nunca salió del país y solo en dos ocasiones pudo participar en la interpretación parcial de sus obras como director de orquesta. El capítulo “Historial de ejecuciones y recepción” demuestra contundentemente la ausencia de crónicas en la prensa diaria y en las publicaciones periódicas especializadas, también en la radio, sobre la obra de Salgado.

Por último, es notable cómo el autor resalta el grado de conexión de Salgado con el *Zeitgeist* (espíritu de la época) de América Latina, en la primera mitad del siglo XX. Resulta llamativo que, a pesar de la fuerte integración de su música en el panorama ecuatoriano, compuso de manera decididamente contemporánea, en el sentido del modernismo universal. Este enfoque recuerda mucho a los planteamientos estéticos de la “Semana de 1922”, de São Paulo, Brasil, donde pensadores culturales y musicólogos, como Mário de Andrade, persiguieron una orientación brasileña, y ciertamente latinoamericana.

¿De qué era consciente Salgado? La obra de otro brasileño, Heitor Villa-Lobos, representaba precisamente esta música latinoamericana, de raíz local y concepción universal. Salgado, sin duda, también tenía acceso a importantes publicaciones periódicas como el Boletín Latinoamericano de Música, publicado por el musicólogo uruguayo de origen alemán, Francisco Curt Lange. Pero también había accedido a los archivos de organizaciones como el Consejo Interamericano de Música de la OEA, que era integrado, fundamentalmente, por compositores y músicos de los países latinoamericanos. Ahí también deberían encontrarse rastros de Luis Humberto Salgado, que aportan nuevas pistas sobre su obra y su pensamiento estético. Mientras tanto, Michael Meissner ha logrado incluso analizar sistemáticamente todos los artículos de Salgado en la prensa local (véase: Michael Meissner: Luis Humberto Salgado - Escritos sobre Música, UCuenca, 2024).

Así, Meissner ha logrado producir un trabajo extraordinario sobre el análisis musical de las sinfonías de Luis Humberto Salgado, que reflexiona muy bien su integración en los fundamentos teóricos del compositor, como en el entorno internacional del “nuevo nacionalismo musical” que él buscaba, igual que sus colegas más importantes del continente americano y europeos. El autor ha hecho una contribución sumamente importante a la investigación musical en Ecuador y más allá.



Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto
UNESCO Chair Holder
University of Music Franz Liszt
Weimar, Alemania



The page features an abstract geometric design composed of various black lines and shapes. In the upper right, there are several vertical bars of varying heights and widths, some of which are partially cut off by the edge of the page. A diagonal line descends from the top right towards the center. Another diagonal line ascends from the bottom left towards the center. A horizontal line is positioned near the top left. At the bottom, a horizontal line extends from the left towards the right, then turns diagonally upwards to the right, and finally turns horizontally to the right again. The word "Introducción" is centered in a bold, serif font.

Introducción



El motivo para este trabajo de investigación

En septiembre de 2019, la Orquesta Sinfónica de Cuenca, bajo mi dirección como su entonces director titular, grabó por primera vez las nueve sinfonías de Luis Humberto Salgado, en el marco de tres conciertos públicos que representaron el primer ciclo sinfónico completo de Salgado. Antes de este histórico evento en el Teatro Pumapungo de Cuenca, digitalicé las sinfonías en el programa informático *Sibelius*, a partir de las fotografías de las partituras originales de Salgado, que previamente había tomado en el Archivo Histórico del Museo Nacional de Quito, en el edificio del Banco Central. Incluso cuando se tomaron las fotografías, estaba claro que la edición sería una tarea ardua, no sólo por la cantidad de material que había que procesar, sino también por la letra del maestro, que varía de excepcionalmente clara a casi ilegible. Además, faltan algunas partes de las partituras autógrafas, como la *Coda* del Final de la 1ª Sinfonía y la partitura orquestal completa de la 5ª sinfonía, de la que sólo existe la reducción para piano. Probablemente, la base de la orquestación posterior está perdida.

El proceso de digitalización de las sinfonías fue, sin embargo, una de las experiencias más placenteras de mi vida ya que, con cada compás y con cada página copiada, era posible penetrar más profundamente en el pensamiento sinfónico de Salgado, tanto en el aspecto formal como en la elaboración melódica, rítmica y armónica de cada frase, episodio o movimiento. Esto llegó hasta el punto de que, a menudo, surgía un sentimiento de fraternidad o complicidad al copiar el texto musical del maestro.

Naturalmente, en el proceso de digitalización también se formó, en el oído interno, un imaginario sonoro de cada frase, basado en la experiencia con otras obras previamente interpretadas del mismo compositor y de contemporáneos similares como José Rolón, Manuel M. Ponce y Silvestre Revueltas, por citar sólo tres ejemplos mexicanos de la extensa gama internacional que había digitalizado anteriormente. El don de poder escuchar mentalmente una partitura

al mismo tiempo que se lee no es, por supuesto, un privilegio mío, sino que debería ser un requisito para cualquier director de orquesta. Es, sobre todo, uno de los regalos más gratificantes que puede recibir un músico en su vida profesional.

Cabe señalar que también tuve acceso a algunas ediciones digitales anteriores de las sinfonías (Nº 1 (incompleta), Nº 7 y Nº 9), pero su utilidad era limitada, ya que en general contenían demasiados errores. En el caso de la Séptima Sinfonía, la edición existente de 1998² (con base en la cual se ofrecieron conciertos y grabaciones) contiene más de 170 errores, algunos de ellos graves (solos de trombón en el tono equivocado, etc.), que están documentados en el informe de edición crítica de mi trabajo. La partitura original de esta sinfonía la conserva el Beethovenhaus de Bonn; Salgado la había regalado a esta institución como homenaje por el bicentenario de Beethoven, en 1970. Beethoven era el ídolo de Salgado en lo que respecta a la composición sinfónica. En este caso, gracias al amable apoyo de la bibliotecaria jefe de la Beethovenhaus, Dra. Julia Ronge, pude recurrir a excelentes fotografías de la partitura original.

Entre 2017 y 2019, de acuerdo con la progresiva digitalización de las sinfonías, la Orquesta Sinfónica de Cuenca fue interpretando las nueve obras en conciertos públicos. Este proceso sirvió mucho para corregir errores de edición y algunas equivocaciones del compositor, que se explican con toda naturalidad por la fatiga de escribir cientos de páginas de partitura en tinta. Hay que tener en cuenta la transposición de varios instrumentos (corno inglés, clarinetes, trompas) y cuatro claves diferentes (claves de violín, viola y bajo, así como la clave de do para los pasajes altos de fagot, trombón y violonchelo), sin soporte *midi*. Esta todavía era la realidad en los años 40 a 70, que es el mismo periodo que abarca la composición de las nueve sinfonías.

² Biblioteca de la Orquesta Sinfónica Nacional de Quito



El proceso de ensayos de las sinfonías con la orquesta también sirvió para comprender mejor el lenguaje tonal y la sonoridad específicos de Salgado, que requieren una interpretación fina y elegante, a menudo con la necesidad de reducir un poco las dinámicas indicadas para ganar mayor transparencia y claridad de contexto. Este proceso de retoque acústico en el trabajo orquestal nos parece natural a lo largo de la historia de la música orquestal, desde el Barroco hasta la actualidad, ya que las dinámicas indicadas por los compositores suelen ser generalizadas, un *forte* o un *piano* se aplican a todos los instrumentos, sin distinguir entre voces principales y secundarias y sin tener en cuenta las diferentes sonoridades de los instrumentos individuales o de los grupos orquestales.

Con pocas excepciones, Salgado procede de la misma manera en sus sinfonías. Pero lo que en los casos históricos citados es ya un proceso en gran medida natural, practicado a diario por cientos de orquestas en todo el mundo y documentado en innumerables grabaciones, en el caso de las sinfonías de Salgado requirió abrir un nuevo camino. Este camino supuso una lucha en cada ensayo por encontrar el equilibrio sonoro convincente de cada frase, hasta ajustarse a la sonoridad imaginada por mí y al resultado sonoro óptimo alcanzable por el colectivo orquestal.

En este sentido, los numerosos pasajes polifónicos y contrapuntísticos de las sinfonías exigían una atención especial, lo que requería un delicado equilibrio dinámico entre las distintas voces y exigía, a veces, un gran esfuerzo de los intérpretes en el atril, debido a los atrevidos experimentos sonoros del maestro. Por citar un ejemplo: En el primer movimiento de la 4ª Sinfonía hay combinaciones delicadas y difíciles de interpretar entre el flautín, los violines altos y el contrafagot que, por su propia naturaleza, presentan tesituras extremadamente contrastadas. Esta era una novedad compositiva absoluta, producto de la extraordinaria imaginación sonora del compositor.

A través de la experiencia inmensamente enriquecedora de la digitalización, el estudio en los ensayos orquestales y, finalmente, la grabación de las nueve sinfonías de Salgado permitieron que tanto yo, como director, y la orquesta lleguen a conocer y apreciar el especial “sonido Salgado”. Esto traza un paralelismo con un sonido Vivaldi, Verdi y Brahms; se trata de un regalo para todos los implicados en la grabación, así como para el público presente.

Así pues, si la edición digital de las nueve sinfonías de Salgado, aún sin publicación, junto con la primera grabación de este ciclo, son las principales motivaciones de este trabajo, existe también, independientemente de ello, la necesidad de ofrecer al público y a los expertos una visión de la obra sinfónica de Salgado. No se habla solo del escaso número de representaciones de las sinfonías, la práctica inexistencia de reseñas -hasta el momento no existe crítica musical en Ecuador ni medios de comunicación que se ocupen del tema-, sino que también se habla del desconocimiento del trasfondo compositivo y teórico de las obras, de su inserción en la historia del arte nacional, de sus orígenes y conexiones cruzadas. Todas estas realidades impiden su difusión.

La importante posición que ocupa la música orquestal en la historia cultural de Europa se debe a la interacción de la composición, la interpretación, la impresión de partituras, las grabaciones y, precisamente, las críticas y las publicaciones eruditas en revistas o libros especializados, que proporcionan una visión concreta de las obras, indagan en su profundidad, las anclan en la conciencia de la población y posibilitan el debate. A su vez, este debate estimula nuevas interpretaciones, a menudo con una orientación diferente, lo que logra una progresiva difusión y anclaje de las obras en la historia cultural de las naciones. Se espera que este trabajo contribuya a llenar este vacío y estimule la necesaria discusión sobre la contribución transcultural de Salgado a la historia musical de Ecuador en el siglo XX. Las nueve sinfonías se prestan ejemplarmente a este propósito, pues son uno de los capítulos más importantes de su extensa obra, como se demostrará en las siguientes páginas. Estas páginas pretenden no sólo analizar y



describir las obras, sino también relacionarlas con el profundo bagaje teórico de su creador e incrustarlas en la historia musical de su país, especialmente en sus células germinales, la música folclórica andina. Deben su grandiosa exaltación como obras maestras de la creación sinfónica internacional al genio de Salgado y a su capacidad única de haber fusionado sus orígenes distintivos con sus aspiraciones universales.

El objeto de la investigación

El objeto de investigación de esta publicación son las nueve sinfonías de Luis Humberto Salgado, que pueden basarse en fuentes primarias, es decir, en los autógrafos de las reducciones para piano y las partituras orquestales. Sin embargo, la partitura de la *Quinta* se considera perdida, por lo que sólo se dispone de la reducción para piano.

El término reducción de piano es, en realidad, inapropiado, porque una reducción debería ser una reducción posterior de algo ya existente, algo más grande, en este caso la partitura orquestal. Pero Salgado, como muchos de sus colegas, procedió de tal manera que primero anotó la composición de las sinfonías en una versión para piano a dos manos y después, a veces años más tarde, emprendió la orquestación de esta versión para piano. Así, la respectiva partitura de piano debe considerarse como una forma reducida y preliminar de la partitura orquestal definitiva, en la que sí se anotan íntegramente todas las notas de la música, pero no su distribución entre los instrumentos orquestales, ni las indicaciones sobre qué notas, melodías, voces de acompañamiento o notas de bajo deben duplicarse o multiplicarse. Además, no señala dónde y de qué manera los timbales, la percusión, el arpa y la celesta enriquecerían y completarían la configuración orquestal. Es de suponer que estos detalles de la elaboración de la partitura orquestal ya estaban en la mente del compositor cuando escribió la versión para piano, en parte relacionada con ciertos instrumentos, al menos en líneas generales, como qué melodías, frases o secciones estaban destinadas a las cuerdas, o qué temas son más apropiados para los vientos solistas o los metales. Sólo hay una referencia escrita en las partituras de piano a una instrumentación prevista, y es en el final de la *Quinta* -la sinfonía con la partitura orquestal perdida-, donde aparecen tres abreviaturas: Ob (oboe), Vc (violonchelos), C.I. (*corno inglés*) indican a qué instrumentos está destinado el pasaje asociado a la anotación.



La partitura para piano, por ceñirnos a este término común, no era sólo para Salgado la etapa preliminar común de la partitura orquestal; muchos testigos contemporáneos informan que Beethoven, Schumann, Brahms, Bruckner y muchos otros “tocaban” tal o cual sinfonía para visitantes o un público selecto, por lo que siempre se entendía que tocaran una reducción al piano. En el siglo XIX, antes de la invención de la radio y el disco de gramófono, la producción de reducciones para piano era la forma más común de difundir la música sinfónica. Tocar el piano formaba parte de las buenas costumbres, al igual que el conocimiento de la música clásica. Por otra parte, lo que ocurrió como trabajo compositivo preparatorio antes de la escritura de la reducción para piano queda en la oscuridad, en el caso de Salgado. No hay cuadernos de bocetos comparables a los de Beethoven; Salgado es más comparable a Mozart, pues la composición completa ocurrió en su cabeza antes de ser escrita. En el Archivo Histórico del Museo Nacional de Quito, donde se conservan los autógrafos de Salgado, tampoco hay constancia de la preparación compositiva de sus obras, incluidas las sinfonías.

A estas fuentes autógrafas se suman, desde 2018, mis partituras digitales de las sinfonías, derivadas de los autógrafos, y la grabación completa de 2019, con la Orquesta Sinfónica de Cuenca bajo mi dirección. De este modo, el material de partida de este trabajo está suficientemente asegurado y se puede abordar el objeto de la investigación. ¿Cómo situarlo en el contexto de la producción musical ecuatoriana del siglo XX y qué resultados se pueden esperar de esta investigación? Con pocas excepciones, dos sinfonías de su padre Francisco Salgado y una sinfonía de 1954 de Ángel Jiménez³, Salgado está solo en Ecuador con su ciclo sinfónico, compuesto entre 1942 y 1976. Aparte de dos movimientos, el segundo de la *Primera* y el primero de la *Octava*, nunca pudo dirigir sus sinfonías y sólo escuchó el estreno de la *Sexta* en 1968, dirigida por Proinnsias

³ Ángel Honorio Jiménez Coloma (1907-1965), compositor ecuatoriano

⁴ Proinnsias O’Duinn (Dublin, 1941), Director titular de la Orquesta Nacional de Ecuador de 1967 a 1970.

O'Duinn⁴, con la Orquesta Nacional en Quito. Sobre esta ejecución, desgraciadamente, no nos ha llegado ningún comentario por parte del compositor. No recibió encargos de composiciones, ni la política cultural fomentó la interpretación de sus obras, ni siquiera aquellas por las que había ganado premios en concursos de composición. Así que tuvo que confiar en su voz interior, en su imaginación y en su fantasía, para escribir una sinfonía tras otra de forma impertérrita; no en vano calificó su actividad de “quijotesca”⁵. Pero esta imaginación y fantasía suyas se alimentaron de importantes fuentes nacionales identificables, sobre las que el propio Salgado se posicionó y comentó ampliamente a lo largo de su vida. Fueron las inagotables riquezas de la música popular andina, su melodicismo pentatónico y sus variados ritmos los que se han conservado en gran medida indemnes desde tiempos inmemoriales hasta nuestros días. Estas son las mismas características que abonaron las grandes obras de Salgado, como las sinfonías.

Por lo tanto, una parte esencial de este trabajo consiste en analizar estas fuentes, las elecciones que Salgado hizo a partir de ellas y, por lo tanto, la función catalizadora que tuvo para preservar, transformar e incrustar estas canciones y danzas tradicionales milenarias en el panorama musical internacional de su tiempo. Por ello, es conveniente considerar a Salgado en su papel de catalizador de procesos transculturales en el desarrollo musical ecuatoriano, lo que nos acerca a su pensamiento musical y a su papel primordial en la historia musical ecuatoriana. Su concepto de composición, que desarrolló en los años 30 y 40 y que luego se convirtió en vinculante para sus obras de gran envergadura, consiste en la fusión de estas fuentes nacionales con los logros compositivos más modernos de su tiempo, como la politonalidad, la polirritmia y, a menudo, el método de los doce tonos de Schönberg, aunque de forma muy personal, comparable a Alban Berg.

⁵ Hernán Rodríguez Castelo: “Luis Humberto Salgado, por él mismo”, en *El Tiempo*, Quito, 26.7.1970, p.20 y 23



¿Qué podemos esperar de esta unión de fuentes y conceptos aparentemente incompatibles? ¿Una serie unificada de nueves como la composición de seises, común hasta Haydn y el primer Beethoven, que al menos formalmente obedece a modelos predeterminados? Ciertamente no; por el contrario, este trabajo mostrará la orientación individual de cada una de sus sinfonías y los retos particulares a los que Salgado se enfrentó con cada nueva sinfonía y cómo los resolvió. Mostrará la maestría que distingue a cada sinfonía y el apasionante desarrollo que ha tenido la serie desde la *Primera*, casi ligada a la tradición y de color local, hasta la abstracta y universal *Novena*. Cada sinfonía, cada movimiento sinfónico, que a menudo consta de varios centenares de compases, es un cofre de sorpresas siempre nuevas para las que no hay modelos ni referencias. Cada compás es auténtico de Salgado, completamente nuevo, inédito, sin modelos y, curiosamente, sin sucesores. Al igual que su modelo, Beethoven, la obra sinfónica de Salgado es también inmensa; a día de hoy, 47 años después de su muerte, no hay ningún sucesor igual en Ecuador. No existe alguien que haya transformado, con la misma visión, la esencia musical ancestral del país andino, en un lenguaje sonoro contemporáneo que ha crecido hasta alcanzar niveles internacionales.

El objeto de la investigación, las nueve sinfonías de Salgado, es comparable a nueve seres vivos que se presentan y desarrollan en el tiempo, y a los que realmente sólo se puede hacer justicia a través del estudio minucioso de la partitura y la escucha atenta. Su extensión en el tiempo, su flujo, su cambio constante y, por tanto, también su influencia psicológica y emocional constantemente nueva en la mente del lector de la partitura o del oyente no pueden hacer justicia a un análisis descriptivo que se limita a instantáneas, a temas, secciones de forma, transiciones o momentos especiales. Es precisamente el flujo perpetuo de la música que llevan consigo los temas y que, como el agua del río, es diferente en cada momento lo que se vuelve indescriptible. Va más allá de la enumeración y el análisis de los elementos que la constituyen en cada momento, los

trasciende y representa realmente la esencia de la música, al igual que el cambio constante es la característica esencial de la vida y no sus estaciones captadas en fotografías⁶.

En este sentido, la música es indescriptible; cualquier instantánea fotográfica de uno de sus elementos pierde su esencia. Una recapitulación, o reexposición, no es lo mismo que la exposición, aunque tenga las mismas notas, sino que es una exposición transformada por lo que ocurre en el desarrollo, igual que alguien se transforma cuando ha “pasado” por algo. Así, esta obra tiene necesariamente algo de desesperadamente simple, de plantilla, cuando apuntala temas individuales y algunos momentos especiales con ejemplos musicales que, en conjunto, no ocupan ni el uno por ciento del movimiento tratado y que, por tanto, sólo pueden dar una vaga idea de lo que se trata, de lo que todo ello expresa, de cómo está conformado. No es en vano que muchos músicos han dicho que la música empieza donde acaban las palabras.

Este es también el límite natural de la aproximación científica a la música; al igual que la medicina o la psicología no pueden describir o explicar la vida, la aproximación científica a la música no puede llegar a su secreto, que no está en las notas, sino en lo que es invisible entre los pentagramas, el secreto de las imágenes indescriptibles que las estructuras musicales, hechas a partir de estas notas, desencadenan continuamente en nuestra imaginación y nuestros sentimientos. Así, esta obra sólo puede ser abordada y clasificada con la reserva de un “mejor que nada”, una sugerencia para acercarse un poco más al gran misterio de la música de Salgado, con todas las limitaciones que el enfoque lingüístico conlleva. Así, depende de una aproximación casi inadecuada para hacer justicia a un genial creador de sonidos. Si, a pesar de todo, se pueden obtener conocimientos sorprendentes y el lector tiene algún indicio de la fascinación que emana de esta música, esta obra ha cumplido su propósito y los conocimientos adquiridos pueden acercarnos un poco más a uno de los grandes compositores del siglo XX, aunque siga siendo desconocido.

⁶ Henri Bergson (1859-1941), Filósofo francés. *Philosophie der Dauer*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2013, S. 184ff.



Explicación de algunos términos

Como ya ha quedado parcialmente patente en las frases introductorias, en esta obra aparecen términos que requieren una explicación y una correcta clasificación, ya que tienen connotaciones diferentes en los distintos países y su significado ha cambiado en el transcurso de la historia; los términos que suenan naturales y generalmente comprensibles en Ecuador pueden tener significados negativos indeseables en el extranjero, especialmente en Alemania. Así, pueden convertirse en la manzana de la discordia. Para evitarlo, se intentará aquí una delimitación de los términos más importantes, para permitir una lectura sin sobresaltos.

Las *sinfonías* son obras anotadas en partituras. Ellas son interpretadas y enseñadas por músicos profesionales en salas de conciertos, teatros de ópera, escuelas de música de cualquier categoría; pertenecen a la *música de arte*, también llamada música académica o clásica, aunque de ninguna manera toda la música de arte pertenece a la época clásica, que en un sentido más estricto se limita a los siglos XVIII y XIX. Aunque estos términos carecen de calidad científica, son de uso común, por lo que no deben dar lugar a dudas o malentendidos.

Es diferente con la *música folclórica*, que en su mayoría no está escrita, sino se transmite oralmente de generación en generación. También se llama *música tradicional*, *música popular* o *música vernácula*. Otro término para el mismo género es música folclórica. Todos estos términos, que se utilizan como sinónimos, no tienen connotaciones peyorativas. No deben confundirse con la *música pop*, o simplemente pop, por la que se entiende la música ligera angloamericana derivada del rock y el jazz, con componentes electrónicos y un interés comercial. En el pop, no hay referencia histórica al pueblo. Este género no se aborda en esta obra.

La música *folclórica* es diferente al término *música indígena*, *música de los indios*, que está muy extendido en Sudamérica. Ahí, se utiliza de forma libre de valores; mientras que, en el uso internacional,

todos los términos que se refieren a los “indios” tienen una connotación peyorativa. En muchos países sudamericanos, la población indígena está representada en mayor o menor medida, con sus propias organizaciones y el mantenimiento de sus tradiciones; ellos mismos y el resto de la población utilizan el término *indio* de forma neutral; aunque no se puede negar que existen agitadores racistas que, por supuesto, existen en todas partes. Este trabajo tratará, en detalle, las muy diversas poblaciones indígenas de Ecuador y su variada música, que es una de las fuentes esenciales para la obra de Salgado, incluida su obra sinfónica. Por lo tanto, el lector debe tomar este término sin valor.

Lo mismo ocurre con los términos *mestizo* o *criollo*, que significan más o menos lo mismo y se refieren al grupo de población resultante del mestizaje de los indios con los españoles; es decir que es más reciente que el indígena originario, el autóctono, y que hoy representa la mayoría de la población en muchos países sudamericanos. Hoy en día, los indios y los mestizos también se consideran, en general, población indígena; las fronteras son cada vez más difusas y, con ellas, los términos.

El término *raza*, que hace cien años se utilizaba de forma neutral en cuanto a valores, es una fuente de conflictos. Aunque hoy en día este término se considera científicamente incorrecto o inútil para describir a las diferentes etnias o grupos de población, el etnomusicólogo ecuatoriano Segundo Luis Moreno lo utilizó en este sentido en su obra. Ignoró este hecho y, por tanto, no pudo prever el daño que se hizo con este término años después, especialmente en Alemania. Por lo tanto, el uso de este término por parte de Moreno debe ser clasificado históricamente de forma correcta, por lo que el importante investigador no debe ser ennegrecido.

A principios del siglo XX se produjo una revalorización de los orígenes indios de los países de América del Sur, lo que condujo a una búsqueda de la identidad artística de los distintos países,



generalmente denominada “nacionalismo artístico”, sin la connotación negativa que la palabra nacionalismo tiene en Alemania, por razones bien conocidas. Salgado se sintió y se describió a sí mismo como un compositor nacional durante toda su vida, a pesar de que fue atacado por colegas más radicales por sus tendencias europeizantes, es decir, su uso de técnicas compositivas y géneros musicales europeos, como la sinfonía. Esto también se discutirá más adelante.

Cuando se habla del interés de Salgado por situar sus sinfonías en un contexto moderno y contemporáneo, a pesar de las inspiraciones populares, los términos *moderno* y *contemporáneo* se refieren a su periodo de creación, es decir, aproximadamente de los años 40 a los 70 del siglo XX. No se trata, por supuesto, del periodo en el que se escribió esta investigación.

La vida musical en Ecuador a principios del siglo XX

Para comprender mejor el meteórico ascenso de Luis Humberto Salgado, comenzaremos con una descripción de la vida musical ecuatoriana en su época. Esta descripción es posible gracias a las investigaciones de Pablo Guerrero Gutiérrez, que se reflejan en su *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, en dos volúmenes⁷. Esta es la más completa publicación sobre la historia de la música ecuatoriana y se trata de una obra admirable. La tradición secular de la música folclórica indígena y mestiza, de la que se hablará más adelante, fue recogida por primera vez de forma sistemática por el compositor, pianista, profesor, pintor, poeta e investigador Juan Agustín Guerreño Toro (antes de 1818 - 1886, Quito) en su publicación de 1876 *La música ecuatoriana desde sus comienzos hasta 1875*⁸. Se cita la publicación mencionada:

“...es extraño ver cómo ha llegado hasta nosotros el uso de dos músicas opuestas, la india y la de los españoles. ¿No habría que suponer que en un país donde sólo hubiera una religión (la católica), una ley y un idioma (el español), también habría un gusto musical uniforme? No fue así, las pasiones eran opuestas, los sentimientos eran distintos y, desde luego, mientras los europeos interpretaban con satisfacción sus tonadillas⁹ y boleros, los indios¹⁰ desposeídos lloraban en sus chozas, abatidos en el recuerdo de sus padres, lamentando su sufrimiento al son del pinguillo¹¹ y el rondador¹². Aquí está el origen de los “yaravis”¹³, esta música tan natural como la de los tiempos patriarcales, que se ha opuesto a la música europea, no por su perfección, pues no hay nada perfecto en ella, sino por el amor con que ha sido recibida y conservada por el pueblo.”

⁷ Guerrero Gutiérrez, Pablo: Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Cooperación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica, Quito, 2000-2002

⁸ Guerreño Toro, Juan Agustín: La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875, Imprenta Nacional, Quito, 1876.

⁹ La tonadilla era una forma musical española no bailada de origen teatral. El género era un tipo de comedia musical corta y satírica muy popular en la España del siglo XVIII y posteriormente en Cuba y otros países coloniales españoles (Wikipedia).

¹⁰ En el siglo XIX, el término indio aún no tenía una connotación peyorativa; sólo más tarde, indígena ocupó el lugar de indio.

¹¹ Flauta vertical conocida desde el siglo V en la región andina, originalmente de hueso.

¹² El rondador es una flauta de pan ecuatoriana que se considera el instrumento musical nacional del país. Se diferencia de las otras zamponas de los Andes, como el siku, en el hecho de que siempre hay un tubo auxiliar más corto entre los tubos principales más grandes, lo que crea un perfil en forma de sierra (Wikipedia).

¹³ El yaraví es un canto lento y melancólico de la región andina en compás de 6/8. Véase también la página 39



Más abajo, Guerrero continúa:

“...¿por qué despreciar una música original de las Américas que, aunque carezca de reglas científicas, no es por ello menos un documento que describe la verdad de nuestra historia y las condiciones a las que se vieron reducidos nuestros antepasados? ¿Somos tan ignorantes o injustos que debemos aborrecer lo propio para amar lo ajeno?”

Este documento también muestra que, en 1865, una expedición de investigación española dirigida por Marcos Jiménez de la Espada¹⁴ encargó literalmente a Guerrero una recopilación de todas las melodías indias y populares, que el primero presentó en el *Congreso Internacional de Americanistas* de Madrid en 1881 y que publicó dos años después como *Yaravíes quiteños*, sin mencionar siquiera a Guerrero.

En 1870, un decreto del gobierno del presidente Gabriel García Moreno decidió fundar un conservatorio en Quito para frenar la decadencia de la música religiosa y profana. Guerrero fue primero subdirector y luego director de la institución. Tras sólo siete años, el conservatorio tuvo que volver a cerrar, por motivos financieros y políticos. Antes de la fundación del conservatorio, los extranjeros José Celles, en 1816, y Alejandro Sejers, en 1838, fueron contratados para fundar pequeñas escuelas de música “laica” en la capital, junto a las religiosas existentes en los monasterios de San Francisco y San Agustín. En 1886 se inauguró el Teatro Sucre de Quito, que sigue siendo uno de los principales foros musicales de la capital.

Tras 23 años de cierre, el conservatorio se reabrió en 1900 bajo el gobierno liberal del general Eloy Alfaro. Los italianos Enrique Marconi (director, piano, canto), Pedro Traversari (vientos de madera) y Ulderico Marcelli (violín y trompa) formaban la dirección; los demás profesores eran ecuatorianos. Marconi murió en 1903 y fue sustituido

¹⁴ Jiménez de la Espada, Marcos (Cartagena, España, 1831-1898), historiador y coleccionista que recopiló cinco volúmenes sobre “Relaciones de Indias” por encargo del Rey de España.

por el italiano Domingo Brescia¹⁵, que ya había trabajado en Chile. El propio Brescia, compositor que fue el primero en crear obras orquestales inspiradas en la música folclórica ecuatoriana, animó a sus alumnos de composición a hacer lo mismo. Con ello, fundó una primera generación de compositores que pretendían escribir música ecuatoriana “nacional”. Sus representantes más destacados fueron Segundo Luis Moreno (1882-1972) y Francisco Salgado (1880-1970). Este último es el padre de Luis Humberto. También estaba Pedro Pablo Traversari (1874-1956), que no debe confundirse con su colega italiano del mismo nombre, que estudió en Chile e Italia, y Sixto María Durán (1875-1947), que se formó musicalmente en Quito con el holandés Padre Ditte y el alemán Padre Jausen. Estos cuatro cultivaron un nacionalismo musical que, estilísticamente, estaba muy arraigado en el romanticismo europeo y que se limitaba principalmente a pequeñas piezas de salón o suites inspiradas en la música folclórica ecuatoriana.

La primera mitad del siglo XX en Ecuador estuvo marcada por un clima político liberal, la progresiva secularización del sistema educativo y por importantes movimientos artísticos autóctonos en literatura y pintura. Se fundaron conservatorios en Guayaquil, Cuenca y Loja, así como varios coros, aunque la primera orquesta nacional no se fundó sino hasta 1956. El “nacionalismo musical”, inspirado en Brescia, era la orientación compositiva generalmente aceptada. Se definía como la aplicación de técnicas compositivas europeas, la armonía académica tradicional a temas indios y mestizos. Todos los compositores ya mencionados también teorizaron sobre el “nacionalismo musical”. Las corrientes opuestas o alternativas, más “modernas”, sólo existieron en casos aislados; la mayoría se mantuvo fiel a las formas y diatónicas tradicionales. En 1925, el compositor Juan Pablo Muñoz Sanz (1898-1964) publicó, en el semanario *El Sol*, un artículo titulado *La Nueva Música está naciendo en el Nuevo Mundo*. Ahí, se pretendía proclamar la teoría microtonal del mexicano Julián Carrillo¹⁶ como auténtica contrapartida americana a los caducos modelos europeos como aglutinantes del continente. A pesar de los intensos intentos de establecer un americanismo transnacional en

¹⁵ Brescia, Domingo (Italia, siglo XIX - San Francisco, 1937). Compositor y pedagogo, inspirador y precursor del nacionalismo musical en Ecuador.

¹⁶ Carrillo, Julián, compositor mexicano (1875-1965).



el continente, basado en la teoría de Carrillo, la iniciativa de Muñoz encontró poco apoyo. Su propia obra compositiva tampoco va más allá del nacionalismo tradicional medio. Incluso entre los compositores nacidos después de 1920, pocos siguieron los pasos de Mesias Maiguashca (nacido en 1938), que emigró a Alemania y experimentó con la música electrónica y electroacústica en Friburgo.

A diferencia de Brasil, donde la *Semana de Arte Moderno* tuvo lugar en Sao Paulo en 1922, acompañada de mucha prensa, y donde, además de los artistas implicados, filósofos como Mário De Andrade¹⁷ también tuvieron una participación decisiva en la determinación de la dirección del modernismo brasileño, en Ecuador no hubo una discusión general sobre una dirección común. Ciertamente, no hubo ningún evento comparable que tuviera la importancia de un punto de inflexión.

El “manifiesto estético” de De Andrade, Ensayo sobre la música brasileña¹⁸, sólo puede ser comparado, en Ecuador, con el escrito de Salgado de 1952, Música vernácula ecuatoriana¹⁹. Este texto contiene detalladamente todos los elementos de las primarias pentatónicas, su desarrollo posterior en escalas diatónicas y finalmente -como elección y decisión libre de Salgado- su fusión con la dodecafonía de Schönberg, como “manifiesto estético” personal de Salgado. Esto explica su modernismo individual, compuesto de primitivismo y futurismo.

Por ello, Salgado también tiene el rango de teórico musical más importante de Ecuador. Fue investigador, compositor y profesor (toda su vida, hasta el último día) en unión personal. Su gran conocimiento de la literatura y la música europea hace pensar de nuevo en De Andrade; ambos eran ajenos a los juicios peyorativos sobre los países extranjeros.

¹⁷ Mário Raul de Moraes Andrade (1893-1945) fue un escritor y musicólogo brasileño. Es de suma importancia para la literatura brasileña de los siglos XX y XXI, y en el campo de la etnomusicología su influencia se extiende mucho más allá de Brasil. (Wikipedia)

¹⁸ Andrade, Mário: Ensaio sobre la Música brasileira (1928), citado por Henrik Admon en: *Diskurse über Kunstmusik in Brasilien während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Discursos sobre la música de arte en Brasil durante la primera mitad del siglo XX)*, Weimar, 2019, pp. 89 y ss.

¹⁹ Salgado, Luis Humberto: “Música vernácula ecuatoriana”, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1952, véase el apéndice, pp. 381 y ss.

Luis Humberto Salgado, una breve biografía

El mundo aún no sabe que en el Ecuador del siglo XX hubo un compositor extremadamente prolífico, tan profundo en su pensamiento musical como amplio en su producción, pues abarcó todos los géneros y logró la fusión de la música folclórica nacional con la técnica compositiva universal, en un estilo personal sólo comparable con los más grandes compositores de su tiempo. Luis Humberto Salgado nació el 10 de diciembre de 1903 en Cayambe, provincia de Pichincha, un pequeño pueblo al pie de la montaña del mismo nombre y que está a la vista de Quito. Sus padres, Francisco Salgado Ayala (1880-1970) y Bethsabé Torres, también eran de Cayambe y trabajaron allí como maestros de capilla desde muy jóvenes. Desde 1907, Francisco se convirtió en alumno del Conservatorio de Quito, que entonces estaba bajo la dirección del italiano Domingo Brescia.

Ya a partir de 1910, Francisco Salgado impartió allí clases de piano y, por sugerencia de Brescia, reorientó sus esfuerzos compositivos hacia un estilo musical nacional. Dejó una extensa obra compositiva, además de numerosos tratados musicales, críticas y artículos. Junto con Segundo Luis Moreno (1882-1972), Sixto María Durán (1875-1947) y Pedro Pablo Traversari (1874-1956), Francisco Salgado Ayala fue uno de los fundadores del estilo musical nacional ecuatoriano. En 1937 se convirtió en director del Conservatorio, pero sólo durante dos años, ya que sus planes de reforma encontraron resistencia. Posteriormente, fue subdirector del Conservatorio de Cuenca y director del departamento de música de la Universidad de Loja. Luis Humberto se trasladó con su familia a Quito en 1907, y desde 1910 fue alumno del Conservatorio Nacional; su padre siempre fue su mejor y más estricto maestro.

Luis Humberto cuenta:

“Por la mañana, de 6 a 7, antes de la escuela, nosotros (él y su hermano menor Gustavo, d.t.) aprendíamos armonía. Por la tarde fuimos al conservatorio a practicar el piano. A las 4:30 salimos de la escuela.”²⁰

²⁰ Tomado de: Arturo Rodas: “Caminatas”, en *Opus*, nº 31, Quito, enero de 1989, p. 28.



Se puede hacer un paralelismo con un profesor estricto, padre de dos hijos pianistas, que existió 150 años antes, en Salzburgo, con el nombre de Leopold Mozart. El profundo vínculo de Salgado con su padre perduró durante toda su vida; a menudo se les veía paseando y hablando de música. Al final de su vida, Francisco incluso recibió lecciones de su hijo, que le había superado como compositor; se trataba de un raro ejemplo de disciplina y profesionalismo. De joven, Luis Humberto tocó el piano para películas mudas y para compañías de opereta, pero también acompañó a estrellas internacionales como el violonchelista ruso Bohumil Sykora y el violinista polaco Henryk Szering, entre muchos otros.

En 1924, Luis Humberto se graduó como pianista del Conservatorio, con el concierto en mi bemol mayor de Franz Liszt. Llegó a ser profesor y dos veces director de la institución. Compuso nueve sinfonías, cuatro óperas, una ópera-ballet, una opereta, cinco ballets, siete conciertos (el de viola de 1956 se ha perdido), música de cámara, obras para piano, canciones y coros, y muchas piezas de música folclórica ecuatoriana, siempre con notables innovaciones. De la música tradicional ecuatoriana tomó motivos melódicos, ritmos y armonías para sus obras, los que se integraron en un estilo tan único como universal, que desarrolló desde sus inicios folclóricos hasta un lenguaje personal casi abstracto, muy comparable al de Bela Bartók, tanto en su fundamento filosófico como en su resultado. Las fuentes de los elementos compositivos que no provenían de la tradición ecuatoriana las encontró en su estudio autodidacta de las partituras internacionales contemporáneas, especialmente las europeas. Estas eran traídas de diferentes viajes por su hermano Gustavo, un diplomático dotado de talento pianístico. El propio Luis Humberto nunca salió de las fronteras de Ecuador; su solicitud de beca para estudiar en el extranjero fue rechazada por el gobierno, en 1936.²¹

²¹ Varios compositores latinoamericanos contemporáneos pudieron estudiar en Europa, especialmente en París, con Paul Dukas, Vincent d'Indy y Nadia Boulanger. Entre ellos, se puede mencionar a los mexicanos Manuel M. Ponce, José Rolón, Carlos Chávez y el brasileño Heitor Villalobos.

Se interesó especialmente por las partituras y los escritos teóricos de Arnold Schoenberg; se sumergió con entusiasmo en la música dodecafónica y le fascinó la idea de fusionar la música andina con este método compositivo, diametralmente opuesto al folclore ecuatoriano. El folclore indio y mestizo, siempre tonal y siempre con ritmos identificables y frases fijas, presenta el mayor contraste imaginable con la dodecafonía, la cual es melódica, armónica y rítmicamente abstracta. Quizás fue el particular atractivo de un problema aparentemente insoluble lo que fascinó a Salgado. En varias ocasiones, él comentó esta unión de elementos musicales aparentemente incompatibles:

“La técnica de los doce tonos puede amalgamarse con el autoctonismo primitivo extrayendo de la pentafonía figuras musicales, grupos de acordes y ritmos específicamente indígenas que hacen inconfundible su origen andino.”²²

Su aportación compositiva más destacada a esta técnica de fusión fue el *Sanjuanito futurista* para piano de 1944, compuesto estrictamente en doce tonos y escrito por Salgado precisamente como prueba de la viabilidad y validez de su teoría de la fusión. En los ocho años transcurridos entre el *sanjuanito futurista* y la publicación del artículo citado, Salgado creó muchas obras de gran envergadura; estas fueron escritas, al menos en parte, en esta técnica. Él mismo menciona, como ejemplo de ello a *Consagración de las Vírgenes del Sol*, un concierto programático para piano; la *Sinfonía Andina-Ecuatoriana* (1ª sinfonía); el *Concierto-Fantasía* para piano y orquesta; el *Primer cuarteto de cuerda en la bemol* (mayor); *Cumandá*, una ópera en tres actos y siete cuadros; *Día de Corpus*, una ópera-ballet en dos actos y cuatro cuadros; y otras composiciones instrumentales y vocales.

En todas estas obras, las secciones tonales, bitonales, dodecafónicas y libres se funden suavemente, sin limitaciones doctrinales. Siempre las diversas técnicas son medios para un fin,

²² L. H. Salgado: *Música vernácula ecuatoriana*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1952, p. 11



nunca una camisa de fuerza teórica. Para evitar dudas, hay que aclarar que la tendencia de Salgado a la abstracción progresiva no significa que en algún momento se arrepintiera de las influencias autóctonas y mestizas en sus obras. Hasta su último concierto para solista y orquesta, escrito en 1976 para guitarra y orquesta, lleva el título Concierto ecuatoriano para guitarra y orquesta. La obra está impregnada de fórmulas melódicas y rítmicas tradicionales.

Debido a su carácter discreto, Salgado no se publicitaba. Esta es una de las razones por las que su extensa obra sigue siendo casi desconocida hoy en día y sólo se han grabado algunas de sus composiciones. El reconocimiento social de sus méritos no se reflejó en la publicación de sus obras ni en sus ejecuciones. Ni la política cultural ni el público, sólo unos pocos músicos de su época fueron conscientes de la importancia de su obra. Por otro lado, muchos insistieron en los prejuicios de que su música era intocable e indigesta.

Tampoco pudo contar con solistas o directores internacionales que hubieran difundido su obra más allá de las fronteras del país; Quito no era una estación de gira para intérpretes de la talla de Anton Rubinstein, quien, por ejemplo, contribuyó mucho a la difusión internacional de las obras de Heitor Villa-Lobos, desde Brasil²³. Él mismo Salgado era consciente de su papel de Don Quijote, al elaborar, impertérrito, una composición tras otra, a pesar de la incompreensión general. Era un predicador en el desierto o, mejor dicho, en los Andes.

Salgado procede, pues, de una familia de músicos, pero la música clásica en Ecuador estaba aún en pañales cuando él nació. El conservatorio sólo existía de forma ininterrumpida desde 1900; la primera orquesta profesional, desde 1956; las composiciones orquestales, todas de orientación nacional y limitadas a obras de

²³ Henrik Almon: *Discursos sobre la música artística en Brasil durante la primera mitad del siglo XX*, Weimar, 2019, p. 33

un solo movimiento o suites, desde aproximadamente 1920. Las únicas sinfonías conocidas son una perdida de Domenico Brescia (interpretada en 1907), dos de estructura sencilla de su padre, Francisco Salgado (la segunda para orquesta de viento), y una de Ángel Honorio Jiménez (1954)²⁴. De este modo, se apropió en un tiempo récord y sin ayuda de nadie de la tradición orquestal y sinfónica de 200 años de Europa, para situarse en la primera fila de los compositores del siglo XX, un fenómeno meteórico. Luis Humberto Salgado murió en Quito el 12 de diciembre de 1977.



A handwritten signature in black ink that reads "Luis H. Salgado". The signature is written in a cursive, flowing style with a large, decorative flourish at the end.

Fig. 1.1 Luis Humberto Salgado, hacia 1960.

²⁴ Ángel Honorio Jiménez Coloma (1907-1965), compositor ecuatoriano



Música vernácula ecuatoriana

Para entender mejor muchos de los nombres de los movimientos y las secciones que suenan a “ecuatoriano” de sus sinfonías, conviene hacer una lista de las principales danzas y cantos tradicionales. Van desde los antiguos precursores indios a las variantes mestizas de los mismos, o desde los neologismos coloniales hasta los tiempos modernos; incluso el vals vienés y el foxtrot han dejado huellas en la música folclórica ecuatoriana. Dieron al compositor ideas para el material temático y diversos elementos de composición, aunque nunca utilizó melodías populares conocidas, sino siempre temas originales; es decir, temas inventados por él, que ciertamente estaban modelados sobre el carácter de los ya conocidos.

Lo mismo ocurre con los ritmos típicos ecuatorianos, que se encuentran en muchos de sus movimientos sinfónicos y que transportan al oyente automáticamente a los Andes. También aquí sólo hay ecos de la música folclórica, a menudo sólo durante unos compases o relacionados con un tema, hasta que las continuaciones libres enfatizan el contexto sinfónico y compositivo y abandonan la atmósfera folclórica.

De las más de treinta canciones y danzas folclóricas diferentes, la siguiente tabla²⁵ muestra las que son reconocibles de alguna forma en las sinfonías de Salgado. Esto contribuye a que, a menudo, sean identificables geográficamente, lo que significa que deben proceder de la región andina; del mismo modo ocurre cuando uno oye varias de las composiciones de Béla Bartók, a las que uno identifica como de influencia húngara o rumana, debido a las melodías o ritmos utilizados en ellas.

²⁵ Pablo Guerrero G.: “Música de identidad: Apuntes sobre los géneros musicales vernáculos del Ecuador”, *Edosonia* N° 10, Quito, agosto de 2012. Cortesía del autor.

Música vernácula ecuatoriana : Principales géneros musicales en las sinfonías de Salgado						
Nombre	Cultura/ época/ región	Metro y compás	Filliación/Influencia	Función	Ejemplo	Ritmo característico
Aire típico*	Mestiza/s. XIX.- XXI./Andina	Ternario-binario compuesto: 3/4; 3/4-6/8; 3/8	<i>Costillar, Alza /Capishca</i>	Baile cantado de pareja suelta	<i>El gallo de mi vecina / (Julio Nabor)</i>	Aire típico
Albazo*	Mestiza/ Indígena/ s. XVIII-XX./Andina	Binario compuesto: 6/8	Su fuente es el: <i>Yaravi/Bomba/ Cachullapi</i>	Baile cantado de pareja suelta	<i>Pajarillo/ Tradicional Morena la ingrátitud (J. Araujo)</i>	Albazo
Alza**	Montubia/ fnls. XVIII.-XIX./ Litoral Andina	Ternario y binario: 3/4 und 6/8/ en tonalidad mayor	<i>Costillar, Aire típico /Capishca</i>	Baile cantado de pareja suelta	<i>Alza, Alza que te han visto/ Tradicional</i>	Alza
Bomba*	Afro-imbabureña/ Colonial? -s. XXI./Andina	Binario compuesto: 6/8	<i>Albazo</i>	Danza cantada afro	<i>Carpuela/ (Milton Tadeo Carcelén)</i>	Bomba
Carnaval*	Indígena y mestiza/ Colonial? S. XXI./Andina	Binario simple: 2/4, Binario compuesto: 6/8		Danza cantada de pareja suelta. Canción de coplas	<i>Carnaval de Guaranda/ Tradicional</i>	Carnaval
Chilena**	Mestiza/s. XIX. /Andina, Litoral	Ternario y binario: 3/4 y 6/8. Originalmente en tonalidad mayor	<i>Zamacueca</i>	Baile	<i>Quito al día/ (Manuel Bastidas); La mona / (Ezequiel Salgado)</i>	Chilena
Danza**	Mestiza/s. XVIII- inicios XX./Andina, Litoral	Binario simple: 2/4	Se origina en la <i>Contradanza</i> , que da pie a la <i>Habanera</i> , en Ecuador: <i>Danza</i>	Baile de salón. Mayormente sin texto	<i>Isabel / (Ascencio Pauta), s. XIX.</i>	Contradanza/Habanera/Danza
Danzante**	Indígena/Pre-columbino; Mestiza/ Colonial hasta nuestros días/ Andina	Binario compuesto: 6/8		Danza ritual indígena; Baile mestizo	<i>Danzante de Fujili / Tradicional. Vasija de barro / (Benitez-Valencia)</i>	Danzante
Pasillo*	Mestiza/s. XIX. -s. XXI/ Andina, Litoral	Ternario : 3/4	Una de sus fuentes es el <i>Valseuropeo</i>	Baile de pareja agarrada, s. XIX- inicios s. XX.; Canción, s. XX.	<i>Odio y Amor / (Aurelio Paredes). Ojos verdes / (José I. Canelos)</i>	Pasillo
Sanjuanito*	Indígena/Pre-columbino; Mestiza/ Andina	Binario simple: 2/4	<i>Huaynito</i>	Baile suelto indígena; Baile suelto mestizo	<i>Esperanza / (Gonzalo Moncayo). Chamizas / (V. de Ventimilla)</i>	Sanjuanito
Sanjuanito de blancos**	Mestiza/s. XIX.-s. XX./Andina	Binario simple: 2/4	<i>Sanjuanito</i> indígena	Baile mestizo	<i>Mascarada de inocentes/ (Luis H. Salgado)</i>	Sanjuanito mestizo
Yaravi*	Indígena/Pre-columbina; Mestiza/ Andina	Binario compuesto: 6/8		Canción indígena; Canción mestiza	<i>Puñales/ (Ulpiano Benitez). Elegía (3/4)/ (José I. Canelos)</i>	Yaravi
Yumbo*	Indígena/Pre-columbina; Mestiza; Mestizisch/ s. XVIII.-XXI. /Andina	Binario compuesto: 6/8		Danza ritual indígena; Baile mestizo	<i>Aпамуу shungo/ Tradicional. El Yumbo / (P. Echeverría)</i>	Yumbo

* Uso actual

** En desuso

Elaboración: Fidel Pablo Guerrero Gutierrez, Quito, 1990-1995 (revisado en 2012)

Fig. 1.2 Tabla de géneros musicales populares en las sinfonías de Salgado



Hay danzas en compás de 2/4, como el *Sanjuanito* o el *Danza*, que en Europa se conoce como *Habanera*. Existe el tiempo de 3/4- tanto simple como con el *Alza*, pero también combinado con un tiempo de 6/8-, como con el *Aire típico*. A menudo se representa el compás de 6/8, del que hay representantes lentos como el *Yaraví*, moderados como el *Danzante*, pero también rápidos como el *Albazo*, el *Bomba* o el *Yumbo*. Las danzas de origen indígena suelen ser lentas, en su mayoría en menor y pentatónicas, mientras que las criollas o mestizas suelen ser más rápidas, en mayor y ya contienen el segundo y sexto grado de la escala.

Si observamos un poco más de cerca el *Yaraví*, que constituye la base de muchos movimientos lentos, vemos que está compuesta por dos sencillos ritmos básicos. El musicólogo ecuatoriano Pablo Guerrero aclara el origen y el significado elemental de este ritmo de baile en la región andina, en su estudio sobre los géneros musicales populares ecuatorianos²⁶:

“Si nos fijamos en las células rítmicas del Yaraví, como se puede apreciar en los diagramas siguientes, los pies métricos contienen, además del ritmo del albazo, el danzante y el yumbo. Aunque esto no quiera decir mucho desde el análisis musical, desde lo histórico resulta una llamativa casualidad desde la cual se podría hacer un planteamiento teórico sobre el origen de los géneros musicales. El pie métrico coriambo (largo-corto-corto-largo) del Yaraví se reparte en el danzante y el yumbo. El coriambo no es más que la suma de un pie trocaico o troqueo (largo-corto) y uno yambo o yámbico (corto-largo)”.

The figure displays three musical staves illustrating rhythmic patterns. The first staff, labeled 'Danzante Allegro', shows a 6/8 time signature with a trochaic rhythm (long-short). The second staff, labeled 'Yumbo Allegro', shows a 6/8 time signature with an iambic rhythm (short-long). The third staff, labeled 'Yaraví Lento', shows a 6/8 time signature with a coriambic rhythm (long-short-short-long).

Fig. 1.3 Evolución Danzante - Yumbo - Yaraví

²⁶ Pablo Guerrero G.: “Música de identidad: “Apuntes sobre los géneros musicales vernáculos del Ecuador”, *Edosonia* N° 10, Quito, agosto 2012



De la combinación de ambos ritmos elementales, *Danzante* y *Yumbo*, a uno nuevo y compuesto, el *Yaraví*, Guerrero saca conclusiones para la historia del origen de las danzas andinas:

“Especulando sobre los orígenes de los géneros musicales, ... se podría sugerir que hayan surgido primero aquellos que poseen pies trocaicos y yámbicos –que son células básicas-, y de cuya fusión haya emergido luego el coriambo, con lo cual resulta una especie de teoría evolucionista musical. Es posible que haya existido uno -o quizá solo unos pocos- patrones originales de ritmos de base, de los cuales, por mutación, variación o aumentación fueron surgiendo otros ritmos y a su vez géneros.”



Luis Humberto Salgado como catalizador de procesos transculturales en el Ecuador del siglo XX

La vida y la obra de Luis Humberto Salgado se integran en los procesos transculturales que fueron característicos del desarrollo del arte en Ecuador y, de forma modificada, en toda América Latina y especialmente en Sudamérica, sobre todo en la primera mitad del siglo XX. Se trata de una época en la que artistas y filósofos luchaban por definir sus respectivos nacionalismos artísticos. En este contexto, el concepto de transculturación, introducido en la historiografía por el historiador e investigador social y musical cubano Fernando Ortiz (1890-1969) en 1940, debe entenderse como el paso y la aparición de influencias culturales internacionales que dan lugar a nuevas realidades e identidades nacionales en los distintos países. Ortiz se refiere concretamente a la historia de Cuba y a sus dos principales impulsos transculturales, los de los esclavos africanos y los de la colonización española, que hicieron de la Cuba moderna lo que es hoy. Un extracto de su libro *The Dances and Theatre of Blacks in Cuba's Folk Music* (1951) ilustra su enfoque de ver las realidades culturales como procesos históricos ampliamente internacionales²⁷:

“(significa) el proceso necesario y simultáneo de desculturización o abandono de ciertos elementos de las culturas afro-occidentales o negras, y de aculturación o adaptación a ciertos requerimientos de las culturas euro-occidentales o blancas, para lograr, mediante la sincronización de procesos de transculturación o transición, la readaptación o asimilación a otra cultura, lo cual es un neologismo”.

En Ecuador, la influencia africana se limita a la escasamente poblada Amazonia, con su principal grupo de población, los *shuar*, también llamados *jívaros*, y al Litoral, en la franja costera del Pacífico. Estos lugares conservan, en gran medida, las tradiciones culturales afroecuatorianas.

²⁷ Citado de: Tiago de Oliveira Pinto: *Musik und Transkulturation: die Verbindung von Kultur, Geschichte und Gesellschaft in der Musikforschung* (Música y transculturación: la conexión entre cultura, historia y sociedad en la investigación musical), Weimar, 2020.

Sin embargo, Salgado fue un hijo de los Andes; las dos esferas de influencia de su personal nacionalismo musical se limitan a la andina-indígena y a la criolla o mestiza, condicionada por la inmigración española. Su conocimiento de las tradiciones musicales indias, incluidas las preincaicas, lo adquirió a través de sus propias investigaciones *in situ*, aunque sin disponer, como Bartok, de un fonógrafo. Por otra parte, aprendió a través de las publicaciones etnomusicales de su amigo paterno Segundo Luis Moreno (1882-1972), al que admiraba²⁸. Salgado explicó en una ocasión que, en una excursión por el altiplano desde Sibambe hasta Alausí²⁹, escuchó a los indios tocar una melodía en mayor con sus *bocinas*³⁰, que luego utilizó como parte de una fuga en su ópera *Cumandá*. Sobre Segundo Luis Moreno comentó:

“El Ecuador cuenta con un verdadero etnomusicólogo, que es el maestro Segundo Luis Moreno; un compositor que ha investigado in situ nuestra producción musical folclórica, tanto ancestral como popular, y cuyos elaborados estudios han dado como resultado varios trabajos representativos dentro de la musicología.”

A través de su estudio de las obras de Moreno, Salgado conocía íntimamente los diversos rituales musicales, danzas y cantos de los indios antiguos. Los incorporó con gusto a sus composiciones, y se pueden rastrear hasta las tribus preincaicas de los *Shyris*³¹, *Rucus*, *Chaquis*, *Abagos*, *Jaguay*, etc. De este modo, Salgado evitó limitarse a influencias únicamente incaicas y la restricción a los modelos pentatónicos. La conquista del altiplano andino por parte de los incas, iniciada en Cuzco (actual Perú), condujo a una progresiva desculturización de las más de 200 etnias diferentes y de sus lenguas, costumbres y religiones, mediante la introducción del quechua como lengua estándar. Aunque el Imperio Inca sólo duró unos 100 años, de 1438 a 1533, provocó tantos cambios en los pueblos andinos como la posterior conquista española.

²⁸ Moreno, Segundo Luis (1882-1972), compositor e investigador musical ecuatoriano: Historia de la Música en el Ecuador, Quito 1930, 2ª edición 1972

²⁹ Pequeños pueblos de la sierra ecuatoriana, a unos 280 km al sur de Quito.

³⁰ Cornos naturales, hechos de cuerno de vaca y bambú, utilizados para convocar reuniones o incluso declarar la guerra, en uso desde la antigüedad en la región andina. Nota: hoy en día, bocina es el término español para altavoz.

³¹ Antiguo nombre de la población del reino de Quito.



Las tierras bajas del Amazonas (el Oriente de Ecuador)

Aunque Salgado incorporó exclusivamente influencias indígenas y mestizas del altiplano andino en sus composiciones, conviene considerar las regiones geográficamente más bajas de Oriente (región amazónica) y Litoral (región costera del Pacífico), ya que sus diferencias geográficas y climáticas con respecto al altiplano se reflejaron claramente en el desarrollo cultural y musical de las tribus que allí vivían. Los *Shuar* son el único grupo de población de Ecuador que resistió los esfuerzos de colonización tanto de los incas como de los españoles hasta el siglo XIX. Por esa razón, y a causa de sus costumbres, tienen la reputación de “bárbaros”. Segundo Luis Moreno cita al escritor francés Henry Bordeaux en este contexto³²:

“La lluvia que cae, la planta que crece y el aire que se respira en cada lugar tienen una fuerte influencia en los habitantes, no sólo física sino también psicológica, y provocan mutaciones que asombran al forastero.”

Si se siguen las investigaciones etnomusicales de Segundo Luis Moreno en el Oriente, estas demuestran, a través de la grabación de varios cantos, que la etnia predominante de los *Shuar* tiene cantos que constan sólo de una tríada mayor, a veces con una sexta añadida, pero no de escalas (pentatónicas). Moreno considera que esta tríada, producida con la ayuda de los tres primeros armónicos de una caña acústica o de una cuerda tensada, es el sistema musical más antiguo de todos, ya que puede producirse con instrumentos naturales, por lo que puede haber acompañado los primeros cantos de la humanidad desde tiempos inmemoriales.

En el norte del Oriente, con una población predominantemente *quichua*³³, hay canciones en tonos menores, en contraste con los tonos mayores de los *shuar*. Moreno cree que, por muy antiguos que sean los cantos menores, son sin embargo una variante posterior

³² Henry Bordeaux (1870-1963), escritor francés y miembro de la Académie française.

³³ El quichua es la variante ecuatoriana del quechua, que fue introducido a nivel nacional por el Imperio Inca como lengua oficial.

derivada del sistema mayor. Por ello, se refiere, de nuevo, a factores transculturales, aunque no utiliza este término. En el libro citado, escribe³⁴:

“El clima y ciertas condiciones geográficas, sociales y personales definidas han influido probablemente en muchas mentes sensibles, tiernas y geniales para buscar en el canto esa forma -que es la primera expresión musical del hombre- que expresa el amargo dolor y la angustia de su corazón, allá por la infancia de la humanidad. Y como el genio es un creador inconsciente, encuentra el intervalo adecuado y preciso para expresar la pena, el dolor y la melancolía; y desde entonces (la clave menor, t.t.) comenzó a difundirse sistemáticamente entre las tribus y razas³⁵ oprimidas como expresión y alivio de su pena, abatimiento e impotencia.”

Ahora bien, es interesante que, en el límite de las zonas de asentamiento de los diferentes pueblos indígenas del Oriente ecuatoriano, donde se tocan y mezclan, aparezcan cantos en menor con los *Shuar* y cantos en mayor con los grupos más norteños. Son hermosos ejemplos de aculturación o transculturación musical. La mencionada sexta en la tríada mayor de los *Shuar*, que ocasionalmente aparece como nota de transición o sugerencia, no es otra cosa que, desplazada una octava hacia abajo, la fundamental de la tríada menor con séptima menor, probablemente el tetracordio más importante en la música indígena del Ecuador, como se explicará a continuación.

En resumen, sin embargo, se puede afirmar que en el Oriente del Ecuador los dos sistemas musicales primitivos predominantes son el acorde mayor puro en el sur y el acorde menor puro en el norte, con

³⁴ Moreno, S. L., op.cit., p.41

³⁵ Hoy en día el término “raza” ya no se utiliza, al comienzo del siglo XX todavía era inofensivo.



lo cual Moreno desafía a la musicología a abandonar la clasificación prevaleciente del sistema pentatónico como el sistema musical más antiguo del mundo. Provocadoramente, formula³⁶:

“A partir de hoy, ya no se puede afirmar -sin contradecir la historia y la ciencia- que el sistema pentatónico, tal y como lo utilizaban los antiguos egipcios y otros pueblos orientales, sea el sistema musical original del mundo. Pues hemos encontrado los (sistemas musicales, d. t.) basados en la tríada perfecta mayor y menor y en la tetrafonía, que aún hoy utilizan los indígenas de las selvas del Oriente ecuatoriano, y los presentamos aquí para que quede claro que es un ecuatoriano quien ha hecho este hallazgo.

Es de esperar que este paso en la arqueología musical nos lleve al conocimiento del origen de las razas que poblaban el continente americano y nos permita sacar conclusiones sobre la época de sus primeros movimientos migratorios.”

Aparte de Segundo Luis Moreno, los testimonios escritos de la música de los indios de Oriente, que por supuesto sólo se transmite oralmente, se los debemos a misioneros como el Padre Raimundo M^a Monteros³⁷ y al etnólogo finlandés Sigfried Rafael Karsten³⁸. Por su sencilla estructura musical, que se limita a la tríada mayor en el sur y a la tríada menor en el norte del Oriente ecuatoriano, se puede suponer que son los grupos poblacionales más antiguos del Ecuador que los utilizaban, más antiguos que los pueblos andinos que ya habían desarrollado un sistema musical pentatónico. Es lógico que en las zonas fronterizas de los diferentes grupos de población se produjera una mezcla, que también se reflejaba en el uso de la música, por lo que no debe sorprender la existencia de una u otra melodía pentatónica

³⁶ Moreno, S.L., op. cit.: p. 46

³⁷ Monteros, Raimundo M^a: Música autóctona de la Región Oriental del Ecuador, sin más detalles.

³⁸ Karsten, R. The Language of the Indian Jívaros (Shuara) of the Ecuadorian Orient - Grammar, Vocabulary and Examples of Prose and Poetics (*La lengua de los indios jívaros (shuar) del Oriente del Ecuador*), Helsingfors, 1935.



en las zonas periféricas de Oriente. Es importante señalar que esta siempre era derivada del acorde menor, mientras que la música basada en la tríada mayor de los *Shuar* permanecía inalterada.

La misma mezcla se observa también en términos rítmicos, pues los cantos *Shuar* en mayor se basan en subdivisiones simples del compás dúplice o en el ritmo trocaico -largo-corto- del compás triple, mientras que los grupos norteños con población quichuahablante se caracterizan por un fuerte uso de la síncopa en ambos compases. Este es uno de los rasgos esenciales de la música folclórica andina.



La costa occidental de Ecuador (Occidente o Litoral)

A diferencia de los orientales, no hay constancia musical escrita de los cantos y danzas de los indígenas de la región costera de Ecuador, el litoral. El rápido sometimiento por parte de los conquistadores españoles hizo que los indios de la costa olvidaran pronto su lengua, sus costumbres y su música, y la cultura africana de los esclavos traídos por los españoles ocupó su lugar. En el museo municipal de la ciudad portuaria de Guayaquil sólo existen algunas flautas de barro (ocarinas antropomorfas y zoomorfas) de la época preincaica y precolonial, que producen esencialmente la tríada mayor, a veces solo una tercera mayor o una segunda. Segundo Luis Moreno concluye de ello que los pueblos indígenas del litoral y los del sur del Oriente ecuatoriano tienen un origen común, ya que ambos utilizan el mismo sistema tonal primitivo basado en la tríada mayor. Por eso mismo, también les atribuye los mismos rasgos de carácter: *“lobos de mar varoniles, valientes y verdaderos que sentían la alegría de vivir y defendían la dignidad humana”*³⁹. Esto parece lógico por un lado, pero especulativo por otro.

Aunque las tradiciones musicales del Oriente y del Litoral no tuvieron una influencia concreta en la obra de Salgado, han sido importantes para el desarrollo musical transcultural del Ecuador y arrojan una antigua luz sobre los procesos posteriores en la región andina, que estuvo y está habitada por otras poblaciones indígenas, aunque antiguas, pero más modernas, con un sistema musical pentatónico muy desarrollado que sigue vivo hoy en día y que ha sobrevivido, en gran medida, al sometimiento incaico y español.

³⁹ Moreno, S. L., op.cit., p. 67

La región andina

Luis Humberto Salgado nació en 1903 y pasó la mayor parte de su vida en Quito. Por lo tanto, es un hijo de la sierra andina, ya que recibió su conocimiento personal de la música india principalmente de los indios de la sierra del norte de Ecuador⁴⁰. Como la región andina de Ecuador es el tesoro cultural y musicalmente más rico para la investigación histórico-musical, no le ha faltado nada para conocer un panorama casi completo del folclore ecuatoriano. Por lo tanto, a continuación se examinará con más detalle el altiplano central andino y la práctica musical histórica y contemporánea en él, así como su influencia en la obra compositiva de Salgado.

Según Segundo Luis Moreno, es gracias a las favorables condiciones climáticas y de vida en general de la sierra ecuatoriana (Altiplano) que la vida musical se ha desarrollado allí con mayor riqueza desde la época preincaica, no sólo al servicio de las celebraciones religiosas o sociales, sino como una expresión artística independiente, con claras reglas compositivas para la línea melódica.

Esta diversa música india, originaria de más de cien grupos étnicos diferentes, sigue viva hoy en día y se practica en su forma pura y original en muchas ocasiones. Estas ocasiones tenían su origen en las religiones heliolátricas (de culto al sol) de sus habitantes y se basaban en un calendario anual orientado principalmente a los solsticios y equinoccios. Estas costumbres son aproximadamente 2.000 años más antiguas que el Imperio Inca y sólo se convirtieron en una religión estatal cuando lo dispusieron los gobernantes incas. Debido a las prohibiciones impuestas por los ocupantes españoles de realizar ritos heliolátricos, estas danzas, cantos y ceremonias fueron perdiendo su conexión original con la astronomía y la meteorología, y ahora sólo se mantienen por razones de tradición. Segundo Luis Moreno lamenta este estado de cosas con las siguientes palabras⁴¹:

⁴⁰ Véase también el reporte de viaje de Salgado en la p. 30

⁴¹ Moreno, S. L., op.cit., p. 91



“...su innato sentido de la tradición les ha impulsado a mantener con cariño estas costumbres y a transmitirlos de generación en generación; pero lo que los indios mantienen hoy no es más que la forma, se podría decir el esqueleto, de la tradición; porque el espíritu que les animaba en otro tiempo ha desaparecido desgraciadamente para siempre...”

Tras largos y sangrientos pero infructuosos intentos por parte de los conquistadores españoles de expulsar a la población indígena de sus costumbres, declaradas “paganas”, las autoridades tuvieron que ceder finalmente y prefirieron adaptar las celebraciones indias al calendario anual católico e incorporarlas a sus fiestas. Los misioneros católicos añadieron, entonces, textos religiosos católicos a muchas de las antiguas canciones indias, porque se dieron cuenta de que no podían erradicar las tradiciones musicales de los pueblos originarios. Así, en un proceso de transculturación, dos culturas se mezclaron musicalmente de forma relativamente pacífica. Cuando se le preguntó cómo sobrellevaba la mezcla de costumbres indias y católicas, un shuar respondió salomónicamente: *“Bebo de dos ríos”*.

La característica predominante de la música de los habitantes del altiplano andino es el género menor de casi todas las canciones y danzas tradicionales, pues su elemento constructivo esencial es la pentatónica. La escala mayor de cinco notas se compone de la secuencia de tonos 1-2-3-5-6, que en Do mayor corresponde a los tonos do-re-mi-sol-la. Rebajada en una tercera menor, surge la escala menor, que se compone de la secuencia de tonos 1-3-4-5-7, que corresponde a los tonos la-do-re-mi-sol, si se sigue en el mismo ejemplo.

Esta escala pentatónica perdura hasta hoy, por ejemplo, en la música religiosa china. Las transposiciones “más modernas” que incluirían los semitonos, como se encuentran en la música griega, son desconocidas en la música original andina, lo que nos permite sacar

conclusiones sobre los orígenes lejanos de esta música. Las tribus preincaicas de *Shyris*, *Caras*, *Rucus*, *Chaquis*, *Abaños*, *Jaguay*, *Cañari*, entre otras mencionadas al principio vivían allí mucho antes de la conquista de la sierra por los Incas. Sus orígenes son desconocidos, pero para Segundo Luis Moreno hay mucho que sugiere que tienen orígenes orientales, egipcios y asiáticos⁴².

Los sensacionales viajes marítimos del etnólogo noruego Thor Heyerdahl⁴³ a mediados del siglo XX demostraron las conexiones entre Sudamérica y los reinos insulares del Pacífico, por lo que la teoría de Moreno parece ahora comprensible desde un punto de vista científico. El género menor predominante en la música folclórica andina se debe, en gran medida, a los siglos de opresión de la población indígena por sus propios señores tribales, y luego por los gobernantes coloniales incas y españoles⁴⁴.

Si se repasa el calendario anual católico heliolátrico, destacan varias fiestas importantes que aún hoy influyen en la vida de toda la población, aunque sólo sea en forma de días festivos no laborables. El Carnaval, que todavía se celebra durante varios días en Ecuador, correspondía originalmente a la fiesta del solsticio de verano en el calendario anual⁴⁵. Hay muchas melodías autóctonas para la Cuaresma y la Semana Santa que, por su austeridad y sencillez, tienen un carácter penitencial y probablemente indican arrepentimiento tras las animadas celebraciones habituales en el solsticio. Los antiguos textos indígenas correspondientes en las respectivas lenguas vernáculas fueron traducidos por los misioneros españoles al quichua, que es entendido por gran parte de la población y ha sido declarado idioma

⁴² Moreno, S. L., op.cit., p. 145, p. 185

⁴³ Heyerdahl, Thor (1914-2002), arqueólogo experimental y etnólogo noruego.

⁴⁴ Véase también la cita de la página 28

⁴⁵ Ecuador ya pertenece al hemisferio sur, con un patrón estacional opuesto al de Europa.



oficial, junto al español. Estos fueron adaptados a las exigencias de la religión católica, o incluso reescritos por completo, como muestra el siguiente ejemplo para la época de la Pasión⁴⁶:

QUICHUA

Uyay, churicuna,
Cristianos cashpaca,
Uyay tucuy shungu
Iglesia mamata.

Paymi camachicun
Juchayuc runata;
Shutimpac shimini
Paipac rimashcaca;

Jesuspac pasionta
uyaychi huacashpa,
casnami huillacun
paipac quipucama.

Etc.

TRADUCCIÓN

Si acaso cristianos,
sois, hijos del alma,
oid a la iglesia
nuestra Madre amada.

El hombre culpable.
por ella se salva:
verdadero es siempre
cuanto ella habla.

Llorando de Cristo
la Pasión sagrada,
oíd; sus cronistas
Así lo relatan.

Etc.

Este texto se canta con una melodía pentatónica mayor que, libre de ritmo, es recitada como un canto gregoriano por un precentor y repetida por la congregación. Son característicos cuatro *glissandi* en el transcurso de la melodía, que son típicos del canto andino y que también son imitados en forma rudimentaria por los instrumentos andinos de acompañamiento, especialmente las flautas. Por supuesto, no hay partituras para esto; el compositor viene del pueblo, o es el pueblo

Los *glissandi* o *portamenti* mencionados son de origen oriental. Egipcios, indios, árabes, turcos y persas siguen construyendo instrumentos que también producen terceras o cuartos de tono y

⁴⁶ Citado en: Moreno, S.L. op. cit. p. 95

pueden imitar los *glissandi* cantados. Luis Humberto Salgado utiliza ocasionalmente estos *glissandi* en sus sinfonías, siempre como alusión a las inspiraciones melódicas indígenas. También prescribe el antiguo instrumento egipcio *sistro*, un sonajero de marco sagrado utilizado en el culto a Isis, en sus óperas *Eunice* y *El Tribuno*, posiblemente en referencia a la tesis de Moreno de que las antiguas etnias preincaicas ecuatorianas, como los Cañari, pueden haber tenido antepasados egipcios. Por cierto, los danzantes Cañari siguen sosteniendo una pequeña campana en sus manos, al igual que los cristianos ortodoxos de Etiopía, cuyo origen podría ser un sistro egipcio. Aunque Salgado no lo comentó, admiraba mucho a Moreno como investigador y se consideraba un artista transcultural.

Otra melodía indígena, con un texto *Madre dolorosa* subyacente por los misioneros, fue utilizada por el compositor italiano Domingo Brescia⁴⁷, que fue director del conservatorio de Quito a principios del siglo XX, para una obra orquestal *Tema (Salve) con 8 Variaciones*, que se considera la primera composición sobre un tema indígena en Ecuador. Este trabajo anunció el nacionalismo musical en el país. También este ejemplo, y sobre todo este, muestra el largo camino de transculturación por el que una melodía pentatónica india, provista de un texto católico, encuentra finalmente su camino en un contexto sinfónico del siglo XX y actúa como el primer impulso para las nuevas generaciones de compositores que encontraron en ella un estilo artístico nacional. Se trata de una bola de nieve musical que desencadenó una avalancha histórico-musical.

Más adelante en el calendario anual heliolátrico, vemos que las procesiones de Semana Santa también son acompañadas por músicos indígenas, a veces sólo por unos pocos practicantes del *pinguillo*⁴⁸ y el *tamboril*⁴⁹, a veces por un mayor número de músicos

⁴⁷ Brescia, Domingo, (1866-1939), compositor y profesor de música italiano. *Salve con 8 variaciones*, Quito 1906-1907.

⁴⁸ Instrumento de viento andino similar a la flauta de pico.

⁴⁹ Un tambor de mano de unos 30 cm de diámetro, que se toca con una sola batuta.



en elaboradas procesiones, todos con trajes imaginativos. Las procesiones incluyen bailarines y ejecutantes que, ricos en simbolismo, representan a dignatarios adornados con joyas preciosas, mucho más arraigadas en la tradición indígena que en el calendario católico. Pero como estos magníficos y divertidos desfiles y bailes de varias horas de duración hacían mucho por satisfacer a los habitantes y evitar así la agitación política, estos eventos masivos no católicos, a los que los artistas y espectadores solían viajar desde muy lejos, interesaban a los gobernantes, porque podían atribuirse el éxito del evento.

Era previsible que la importancia del culto al sol disminuyera y cediera ante la presión de los gobernantes católicos. De todos modos, el culto pagano público al sol y otros actos de culto similares estaban prohibidos, y sólo en secreto podía la población indígena conmemorar el origen histórico de sus fiestas. La obligada segunda lengua oficial, el quichua, y el igualmente obligado contenido católico de las canciones, hicieron el resto para ir relegando al olvido el sentido y la ocasión originales de las fiestas indias.

La fiesta más importante del calendario católico ecuatoriano es el *Corpus Cristi*, en junio, por lo que coincide con la fiesta del solsticio de invierno de los indios, llamada *Inti-Raymi*⁵⁰, que se celebra durante todo el mes de junio. Los españoles dieron a la danza típica el nombre obvio de Danzante, que sigue siendo uno de los bailes más populares en Ecuador.

Salgado utiliza a menudo el ritmo de esta danza, tanto en 6/8 trocaico - largo-corto - como en 6/8 mixto - 3/4 -. El compás yámbico de 6/8 -corto-largo- que contrasta se llama *Yumbo* en Ecuador, y sus ritmos sincopados son particularmente conmovedores.

⁵⁰ Inti-Raymi (Fiesta del Sol), Inti - Sol, Raymi - Fiesta, Antiguo Festival Indígena en el Solsticio de Invierno

Desgraciadamente, la terminología *danzante-yumbo* es a menudo ambigua hasta el día de hoy. Ya en las obras de Segundo Luis Moreno hay muchos *danzantes*, pero están en el ritmo del *yumbo*. También los dos Salgados, influenciados por Moreno, utilizan las denominaciones contrarias a la mayoría de los investigadores musicales. Hacia el final de las celebraciones del *Inti Raymi* o *Corpus Cristi*, quizás la danza andina más popular, el *Sanjuanito*, era practicada regularmente por todos. Los españoles lo llamaron así por coincidir con la onomástica de Juan Bautista -San Juan-, el 24 de junio. Parte de la creencia heliolátrica es que el sol comienza a bailar en este día, por lo que siempre se ha pasado bailando en la tradición andina, en tiempo rápido de 2/4. Este es otro ejemplo de la rebautización católica de una antigua costumbre indígena. Este proceso transcultural muestra que el origen heliolátrico de la danza se fue olvidando y la realidad católica dominó, por lo que las danzas preincaicas se convirtieron en parte central de las procesiones locales del *Corpus Cristi* y de las celebraciones en torno a ellas.

La lista de las fiestas anuales de los indios en el altiplano andino, acompañadas de cantos y danzas, es tan larga como la católica, y lo mismo ocurre con el número de piezas musicales y danzas que se ejecutan en cada ocasión. De estas últimas, aparte de las ya mencionadas, siguen vivas, en la actualidad, los Abagos, Rucus y Yumbos. El nombre de la danza se aplica también a los bailarines, en cada caso. Esto significa que el bailarín del Abago es un Abago, con su traje típico.

Como se puede ver en estos pocos ejemplos, los misioneros católicos explotaron hábilmente el calendario anual heliolátrico y lo adaptaron al católico. Los antiguos textos indígenas de los cantos fueron simplemente -a la fuerza- reemplazados por textos en quichua o español, de modo que lo único que quedó de los ritos tradicionales fue la forma, la cáscara o, como dice Segundo Luis Moreno, el esqueleto vaciado de significado, por así decirlo. Aunque superficialmente se pueda admirar una transculturación colorista y promotora del turismo



en las celebraciones, esto equivale a un menoscabo del contenido. Esto se debe a que ni las ocasiones eclesiásticas se celebran de esta forma exuberantemente colorida y divertida en la Europa Central católica, ni las danzas y los cantos de los indios podían conservar su significado religioso original, porque eso estaba sencillamente prohibido. En el mejor de los casos, se puede repetir la frase ya citada del shuar que comentó poéticamente este dilema de beber de dos ríos. Como los andinos, y los latinoamericanos en general, son religiosos, se han acostumbrado al catolicismo en muchas generaciones de mestizaje y lo practican hoy con la misma naturalidad con que lo hacían con sus religiones heliolátricas, por lo que se ha producido un proceso transcultural con considerables daños colaterales -si es que tal proceso puede considerarse valorativamente- al que, milagrosamente, la música interpretada con motivo de las ceremonias religiosas ha sobrevivido, casi indemne.

Luis Humberto Salgado y la música folclórica ecuatoriana

Luis Humberto Salgado tenía un conocimiento preciso de los diversos géneros de la música folclórica, a la que apreciaba mucho. No solo lo expuso muchas veces de forma teórica o en artículos periodísticos, sino que también lo expresó de forma práctica en su obra compositiva. La mayoría de sus composiciones son nuevas creaciones de la pequeña forma, basadas en patrones tradicionales. Nunca se limitó a armonizar melodías existentes. Afirma categóricamente: “...*me he alimentado de la música folclórica desde mis inicios, y mi música ha surgido de estas raíces*”⁵¹.

Más de un centenar de composiciones de la pequeña forma, basadas en los diversos modelos tradicionales, confirman este amor activo por sus raíces. Pero los orígenes andinos también se pueden escuchar en muchas de sus grandes obras orquestales. En esto, es claramente más coherente que todos sus colegas contemporáneos, que reivindicaban para sí el nacionalismo musical, pero que, a diferencia de Salgado, no iban más allá de la pequeña forma. Combinaban, en el mejor de los casos, varias de ellas en suites y se limitaban, en la mayoría de los casos, a un estilo de composición romántica de salón.

Salgado distingue entre las danzas y cantos indígenas o autóctonos, que tienen una tradición milenaria, y las danzas mestizas o criollas, como él las denomina, que se derivaron de las danzas indígenas existentes a partir del año 1500. Estas creaciones nuevas tienen influencia española. El primer grupo incluye principalmente el *Yaravi*, “una especie de balada indo-andina” como la llama Salgado, el *Yumbo* y el *Danzante*, mientras que el segundo, que es mestizo, incluye el *Aire típico*, el *Albazo* y el *Alza*. En conjunto, son más alegres y rápidos que los del primer grupo.

⁵¹ Salgado, L.H. en *El Tiempo*, 21.12.1968, p.12



Al musicólogo ecuatoriano Pablo Guerrero le debemos el registro y la categorización de todas las contribuciones de Salgado a la música folclórica⁵², en las que se basa este artículo. Muchos de los textos de estas composiciones folclóricas fueron escritos por el propio Salgado, otros por contemporáneos como Alfonso Dávila y Marco Vinicio Bedoya. El padre de Luis Humberto, el compositor y educador Francisco Salgado, describe la música folclórica ecuatoriana de la siguiente manera⁵³:

“Las danzas generalmente conocidas y practicadas como danzas nacionales en Ecuador son el Sanjuán, el Pasillo, la Alza, el Yumbo, el Pasacalle, el Danzante, el Costillar, el Aire Típico y el Albazo. En cuanto a las canciones, la única que se practica es el Yaraví, una elegía andina. No sólo los aldeanos son aficionados a esta música triste, sino que también en los salones de los ricos se puede escuchar esta elegía autóctona cantada o tocada al piano. Las danzas mencionadas anteriormente también se cantan, por lo que también se llaman canciones. Así se llama: pasillo-canción....”

Luis Humberto Salgado ha realizado un total de 40 aportaciones al primero de los dos grupos de danzas mencionados, las indígenas, divididas de la siguiente manera: nueve danzantes, una danza ritual, cuatro danzas vernáculas, un jaguay, catorce sanjuanitos, nueve yaravís y dos yumbos. El número de sanjuanitos que le gustaban especialmente aumenta a 19, si se añaden la danza ritual y las cuatro danzas folclóricas, que tienen el mismo carácter. Salgado dio a estas danzas un tratamiento compositivo que, en sus propias palabras, va:

“...abarcando (desde) el sistema tonal hasta la bitonalidad, pero evitando el contacto con el dodecafonismo (escuela de Schoenberg) para no mistificar la fisonomía idiosincrática de la música andino-ecuatoriana.”

⁵² Guerrero, Fidel Pablo, Luis Humberto Salgado – El nacionalismo musical de los Andes, Quito, Marzo 2016

⁵³ Salgado Ayala, Francisco (1880-1970), *Manual de fraseología musical didascálica*, capítulo V, p. 67-72, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1958 Hernán Rodríguez Castelo: “Luis Humberto Salgado, por él mismo”, en *El Tiempo*, Quito, 26.7.1970, p. 20 und 23

Sin embargo, abandonó esta autocontención a más tardar en 1942, cuando escribió el *Sanjuanito futurista* para piano, con el que “demostró” que esta técnica compositiva puede entrar muy bien en conexión con la música indígena⁵⁴. La lista también incluye algunas de las danzas indígenas que luego se convirtieron en temas de sus obras sinfónicas. Entre ellos se encuentran un Sanjuanito, un Jaraví y un Aire de Yumbo en las Variaciones de estilo folclórico de 1948 y un Danzante, un Sanjuanito y un Yaraví en la *Sinfonía andina* de 1942-44. Otros ejemplos no incluidos en la lista se encuentran en las sinfonías dos a ocho.

En cuanto a las danzas mencionadas por Francisco Salgado, hay que señalar que el *Costillar*, derivado del antiguo Fandango, ya no se practica en la actualidad, pero sí el Alza, que se desarrolló a partir de él, siempre en tonalidad mayor. Además, se debe mencionar el *Aire típico*, derivado del *Costillar*; este último está en tonalidad menor. Aquí, la deculturación y la extinción de un género van de la mano de la transculturación. Su metamorfosis en uno nuevo es un proceso fluctuante.

En el segundo grupo mencionado por Luis Humberto Salgado, el de las danzas y canciones mestizas o criollas, compuso 49 obras: doce Aire típicos, diez Albazos, cinco Alzas, cinco Pasacalles, diez Passilos, dos Rondeñas, dos Sanjuanitos de Blancos, tres Tonadas. Sorprende la variedad de géneros a los que Salgado contribuyó, a diferencia de sus colegas contemporáneos como Sixto María Durán⁵⁵, Juan Pablo Muñoz⁵⁶, Corsino Durán⁵⁷, etc. Ellos se limitaron a unas pocas categorías. Por último, también evocó el pasado con sus propios textos a las composiciones, como en la *Semblanza vernácula - Romanza* de 1959, cuyo texto se reproducirá aquí, también para demostrar su calidad literaria⁵⁸.

⁵⁴ Véase el anexo p. 389

⁵⁵ Durán, Sixto María, compositor ecuatoriano (1911-1975)

⁵⁶ Muñoz Sanz, Juan Pablo, compositor ecuatoriano (1898-1964)

⁵⁷ Durán Carrión, Corsino, compositor ecuatoriano (1911-1975)

⁵⁸ Cabe mencionar que el musicólogo ecuatoriano Pablo Guerrero niega a Salgado calidad literaria.



Semblanza vernacular

Romanza, 1959

Ecos de cantilenas nativas:
ecos de los aires nostálgicos
de agrestes flautas
son trasunto espiritual
de una raza secular.

Otrora por las mesetas
de los Andes campeaba
ufana su real señorío;
los recuerdos del ayer
acibaron su ser.

El destino...! es el destino ominoso
del siervo encadenado al solar nativo.

Son sus danzas de insistente ritmo
la vivencia de heliolatría;
son sus cantos plañideros
sones de telúrico antepasado.
En sus bailes pintorescos,
de sencillos arabescos,
orgullosa nos demuestra
los variados pasos
de coreografía tradicional.

Son sus danzas de insistente ritmo
la vivencia de heliolatría;
son sus cantos plañideros
sones de telúrico antepasado.
Danzas y cantares
constituyen toda su heredad.

Según Pablo Guerrero, hay que considerar otras dos categorías en la obra de Salgado. En primer lugar están las obras de un *nacionalismo especulativo*, como lo llama Guerrero, que no tienen títulos relacionados con los ritmos tradicionales, sino que obedecen a modelos europeos; sin embargo, estas piezas muestran una fisonomía ecuatoriana, según Salgado⁵⁹. Se trata de siete obras, todas ellas escritas antes de 1960: Barcarola, Canción incáica, Impromptu, dos Preludios, tres Rapsodias y una Romance. Por otro lado, otros nueve títulos, según Guerrero, son de carácter *cosmopolita*. Buscar en ellos referencias nacionales sería forzado o simplemente inútil. Lo son: Canción de cuna (1950), Elegía (1922), la primera composición de Salgado que se conserva, Fox - Preludio (1940), varios himnos, dos misas (1966), *One step*, *Salve Regina*, *Souvenir* y Trío *Selene* (1969). Este último está dedicado al primer alunizaje y a los astronautas Armstrong, Aldrin y Collins.

El gran número (más de 100 en total) de obras de Salgado directamente vinculadas a la tradición musical andina muestra claramente su agradecido apego a su tierra natal y a su historia musical. Como ecuatoriano, podría haber dicho: “El folclore soy yo”, como hizo Heitor Villa-Lobos en Brasil⁶⁰. Con sus nuevas creaciones basadas en antiguos patrones melódicos y rítmicos, probablemente hizo la mayor contribución de su generación para preservar las diversas formas de expresión de la música andina y procesarlas de manera contemporánea. Sus aportaciones compositivas a los distintos géneros son, a menudo, libres e innovadoras, con acompañamientos imaginativos y modernos que van mucho más allá de las armonías tradicionales y limitadas de la música folclórica. Incluye, a veces, voces secundarias disonantes, totalmente inusuales en la música folclórica tradicional, lo que les otorga un lugar digno en la historia de la música del siglo XX y no los deja como meros recuerdos de museo de tiempos pasados, con acompañamientos románticos al estilo del siglo XIX.

⁵⁹ Guerrero, P., Luis Humberto Salgado-El nacionalismo musical de los Andes, Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana, Quito, 2016, p. 41

⁶⁰ Villa-Lobos, Heitor, (1887-1959), compositor brasileño



Salgado dio un paso más, un paso importante, al incluir varios ritmos tradicionales y melodías recreadas -nunca utilizó melodías tradicionales literalmente- en sus obras de gran escala, basadas en los modelos europeos de sinfonía, sonata, ópera, poema sinfónico, etc. En estas obras, su personal estilo compositivo va mucho más allá de los patrones tradicionales andinos, al incorporar todos los logros modernos del siglo XX como la bi- y politonalidad, la dodecafonía, la bimodalidad y el serialismo. Así logra, no sólo como triunfo personal, una fusión del folclore ecuatoriano con el modernismo compositivo; además, avanza en la transculturación de la tradición andina en el siglo XX, al elevarla a otro nivel.

Esto no implica ninguna valoración en el sentido de que la música clásica europea sea más valiosa que el folclore, sino que sólo tiene en cuenta que esa música incluye otras, nuevas posibilidades de difusión; llega a otros, nuevos oyentes, y abre nuevas puertas. Si Salgado hubiera sopesado la forma musical pequeña y folclórica frente a la grande y sinfónica, probablemente no habrían salido de su pluma más de 100 obras en formato pequeño; las habría abandonado rápidamente en favor de sinfonías, conciertos, etc. Es precisamente la coexistencia pacífica del folclore andino y la gran forma europea lo que constituye su estilo personal y su actitud filosófica. Su nota de programa para una de sus últimas obras a gran escala, el concierto para guitarra de 1976, es sintomática de ello⁶¹:

“La ideología motora del Concierto se halla supeditada al perímetro de la música andino-ecuatoriana en sus dos vertientes regionales: autóctona y criolla. Estas han servido de premisas duales para la elaboración de los tres movimientos del corpus total de la obra. La temática es original del autor, pero a base de los ritmos más peculiares y característicos del fontanar vernáculo. El ritmo del “Sanjuanito”, en compás de 2/4 y de agógica movida, es la base fundamental del primer movimiento, puesto que dicha danza

⁶¹ Salgado, L.H. Nota explicativa, Quito, 19. 9. 1977, en: Guerrero, P., Luis Humberto Salgado-El nacionalismo musical de los Andes, Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana, Quito, 2016, p. 40

indígena -que se baila en épocas de las cosechas y coincide con el día en que la Iglesia Católica conmemora a San Juan, el 26 [sic. 24] de junio; de ahí su denominación española - por su carácter heliolátrico, se presta a arquitecturas de diversas dimensiones.”

El segundo movimiento, “Andante sostenuto”, se halla insuflado por el espíritu conceptual del “Yaraví”, una especie de balada indo-andina, común a los pueblos del altiplano. El tema de las variaciones lo constituye una frase de ocho compases, que se somete a cuatro mutaciones ininterrumpidas para camuflarse, en la quinta variación, en otro aire nativo, el “Danzante”, el cual da paso a la sexta y última variación, con la agógica inicial. “La Fuga” con la cual finaliza el movimiento, tiene por Coda una síntesis o reminiscencia de la Introducción. La vertebración rítmica [del Final] puede encasillarse en la vivacidad del “Aire típico”, que ya es una canción popular clasificada en el grupo de la música criolla, y al que pertenece también el “Albazo”, crisol en el que se funde el tercer y último movimiento del concierto.

En resumen: el Concierto, dedicado al emérito guitarrista ecuatoriano Luis Maldonado Lince es un florilegio de aires y canciones que más definen la fisonomía artística de la idiomática ecuatoriana.”

Hemos podido, en la presente observación de la música folclórica ecuatoriana, trazar su largo y milenarismo recorrido, desde los orígenes heliolátricos que se remontan a unos 2000 años y que conforman la conciencia y el subconsciente del mestizaje ecuatoriano a lo largo de 1500 años, a través de dos regímenes coloniales: el incaico, que impuso, entre otras cosas, la lengua estándar quechua (en Ecuador quichua); y el español, que acabó con la cosmovisión heliolátrica de los indios e impuso el contenido católico en sus costumbres y canciones, hasta el siglo XX. Luis Humberto Salgado fue el representante más destacado de un nacionalismo musical que bebía del pozo de la música folclórica indígena y mestiza y lo incorporaba a su estilo personal universal. Es un largo proceso transcultural, con pérdidas y ganancias como en toda la historia de la humanidad; se trata de un proceso al que Luis Humberto Salgado ha dado nueva vida y un nuevo rumbo con sus obras como ningún otro en Ecuador.



Luis Humberto Salgado y la música dodecafónica

De influencia comparable a la de la música folclórica andina en la obra de Salgado, y en particular en sus nueve sinfonías, es la música dodecafónica de Arnold Schoenberg de principios del siglo XX. Esta música también es llamada Segunda Escuela de Viena, en contraste o como continuación de la primera, que abarca el periodo clásico con Haydn, Mozart y Beethoven como sus principales representantes y que se extiende desde, aproximadamente, 1750 hasta 1830. Cabe preguntarse cómo llegó Salgado a conocer esta técnica, después de todo nunca salió de las fronteras de Ecuador, y qué contactos tenía con otros “docetoneros” en Sudamérica. Su “mejor y más estricto maestro” fue su padre Francisco, cuyas composiciones, sin embargo, no muestran ningún rastro de dodecafonía, por lo que probablemente no se le puede considerar como maestro de esta técnica. Una pista clara la da su respuesta a la pregunta sobre este tema en una entrevista con Hernán Rodríguez Castelo en 1970⁶²:

“¿Cuál fue su primer contacto con las nuevas tendencias musicales y cuándo?”

- ...principalmente a través de las obras de Debussy y Ravel. Luego fue Gustavo⁶³, que se fue a Europa en 1936. Me trajo muchas obras contemporáneas. Y luego la apropiación de textos modernos, una ampliación de la bibliografía musical. Conocí la música dodecafónica en el 38. Todo esto fue la proyección de mi personalidad artística en un modernismo personal.”

Así, el inicio de la exploración de la dodecafonía por parte de Salgado cae en 1938, casi simultáneamente con las primeras composiciones dodecafónicas del compositor argentino, Juan Carlos Paz⁶⁴, generalmente conocido como el primer compositor sudamericano de doce tonos. Junto con otros colegas, Paz fundó el

⁶² Hernán Rodríguez Castelo: “Luis Humberto Salgado, por él mismo”, en *El Tiempo*, Quito, 26.7.1970, p. 20 y 23

⁶³ Gustavo Salgado (1905-1978), hermano menor de Luis Humberto. Abogado, compositor y pianista, más tarde cónsul, entre otras ocupaciones.

⁶⁴ Juan Carlos Paz (1897 - 1952), compositor argentino, pionero de la vanguardia musical argentina, compuso en 12 tonos de 1934 a 1950.

grupo de compositores Renovación en Buenos Aires en 1929, que se convirtió en la sección argentina de la IGNM⁶⁵ en 1932, lo que permitió a Paz, personalmente, y a Argentina, como país musical, establecer muchos contactos internacionales⁶⁶. A diferencia de Argentina, Ecuador no contaba con una sección de la IGNM y Salgado sólo podía soñar con conciertos de intercambio con contemporáneos europeos y, por tanto, con la posibilidad de interpretar sus obras y las de sus colegas compositores en países europeos. Su personalidad era opuesta a la de Paz, y un puesto de secretario del IGNM no le habría interesado, a pesar de las ventajas personales para la difusión de su obra.

Entre los textos a los que se alude en la citada entrevista, que enriquecen la “bibliografía musical” de Salgado y que obtuvo a través de su hermano Gustavo y de otras fuentes desconocidas, se encuentra al menos una de las tres publicaciones de Paz: Introducción a la música de nuestro tiempo. Salgado cita esta publicación en un artículo titulado Proyecciones de la música contemporánea, que envió a la revista musical española Ritmo, en 1960⁶⁷:

“El dodecafonista argentino Juan Carlos Paz, que trabaja exclusivamente en el campo de la música serial, nos llama “politécnico” a los compositores que nos situamos bajo la égida del eclecticismo, es decir, de la sincretización de varias técnicas, entre ellas el “puntillismo dodecafónico”. A partir de sus disertaciones publicadas bajo el título “Introducción a la música de nuestro tiempo”⁶⁸, se aprecia el carácter apologético que el autor otorga a lo docetonal, y sin obviar en sus explicaciones del acopio

⁶⁵ IGNM = *Internationale Gesellschaft für Neue Musik* (Asociación Internacional para la Música Nueva).

⁶⁶ Daniela Fugellie: *“Musiker unserer Zeit – Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika”* (Músicos de nuestro tiempo - Vanguardia internacional, migración y escuela vienesa en Sudamérica), edition text + kritik in el *Richard Boorberg Verlag*, München 2018, p. 146ff

⁶⁷ Citado de: Pablo Guerrero Gutiérrez: *Luis Humberto Salgado: Grandes Compositores Ecuatorianos*, Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA, Quito, enero 2001.

⁶⁸ Juan Carlos Paz: “Introducción a la música de nuestro tiempo”, Buenos Aires, 1955.



de documentación histórico-estética, la apreciación se hunde en el plano del escepticismo sobre la calidad conceptual de la producción, que no se limita a la “nueva música” o a la aportación experimental, microtonal, electrónica o concreta.”

De este modo, Salgado se confiesa un “politécnico” que, desde 1938, hace también incursiones en la música de doce tonos, aunque la publicación de Paz antes mencionada sólo data de 1955 y la entrevista entre Salgado y Rodríguez Castelo no tuvo lugar sino hasta 1970. Sin embargo, no se sabe qué partituras o escritos de Schoenberg, o publicaciones de terceros sobre él, introdujeron específicamente a Salgado en la técnica de los doce tonos.

Al igual que Paz, Salgado fue autodidacta como compositor dodecafónico; ninguno de los dos tuvo un maestro para esta técnica, y probablemente no lo necesitaron, después de sus muchos años de experiencia con la politonalidad y otras técnicas modernas de composición. Salgado ya utilizaba la técnica de los doce tonos en sus obras desde 1942, como demuestran su “Sanjuanito futurista” y la “Sinfonía Andina” de ese año. Su Segunda Sinfonía, de un solo movimiento, podría haberse inspirado en la *Kammersinfonie n° 1, op. 9*, de Schoenberg, pero no hay pruebas de ello.

Por último, llama la atención un comentario de Salgado en el mismo artículo cuando dice: “[...] Aunque este sistema revolucionario está ahora en un callejón sin salida, siempre se ha considerado un experimento de laboratorio. [...]” Posiblemente este “callejón sin salida” se refiera a la renuncia pública de Paz a la música dodecafónica ya en 1950, de la que Salgado podría haber sido consciente. Él mismo continuó utilizando esta técnica de forma personal durante toda su vida.

Más allá de las cuestiones compositivas sobre la música de doce tonos, que tanto Paz como Salgado acabaron resolviendo individualmente, Paz también animó al ecuatoriano en la delicada cuestión de la transición del nacionalismo tradicional al modernismo universal. En otro artículo de Salgado de 1962, titulado *De lo nacional a lo cosmopolita*⁶⁹, vuelve a citar a Paz en el capítulo Problemática y creación musical en Latinoamérica y en los Estados Unidos. Lo cita de la siguiente manera:

“En este caso, esta expresión adquirida, pero obsoleta, responde a un ritmo general de la cultura, que no está en absoluto localizado, sino que tiene una tendencia universal y, por lo tanto, busca la comunicación con otros centros culturales y otros focos creativos de la cultura, más allá de las expresiones populares y atrasadas, que luego, cumplida su tarea como etapa final y estancada, pasan a la categoría y dimensión de objetos aptos para la arqueología, etnografía, historia, costumbrismo, etc. estudios. El campo es tradicional, mientras que la ciudad es innovadora.”

Salgado ha vivido casi siempre en la ciudad de Quito; se ha sentido urbanista y ciudadano del mundo. La introducción de este artículo expresa su propia interpretación de este proceso transcultural del campo a la ciudad y su influencia en la música; la cita anterior de Juan Carlos Paz no hace sino confirmarle su forma de ver esta transición. Aquí están sus propias palabras sobre el mismo fenómeno⁷⁰:

“Partiendo de la base de que el folclore se consideraba las raíces étnicas de la nacionalidad, el nacionalismo musical, una rama de la creencia romántica, se basa en las mismas raíces folclóricas manifestadas en el ritmo o la canción con características ancestrales. El concepto original, sin embargo, ha evolucionado

⁶⁹ Pablo Guerrero: Cuadernos de Arte del Conservatorio Nacional de Música, Teatro y Danza, año I Nº 1, Quito, junio 1962, pp. 6-7.

⁷⁰ Op. cit.



para volver a incluir el sentimiento nacional en el lenguaje sonoro con proyecciones omnímodas; esto significa una asimilación muy profunda del alma folclórica, más que en su expresión rítmico-estructural, en su esencia misma, para luego expresarse con un estilo propio, sublime y sin perder el sello inconfundible de su origen, pero sin caer en lo regional o casero.”

Otras discusiones con compositores sobre la música de doce tonos atestiguan, entre otras cosas, los pasajes del tercer capítulo Atonalismo y Nacionalismo de su publicación *Música vernácula ecuatoriana*, de 1952⁷¹. En él, menciona con cierto orgullo que Nicolás Slonimsky⁷² le envió sus *Estudios en Blanco y Negro*, una pieza para piano de doce tonos en la que el contrapunto se divide entre teclas blancas y negras. En el mismo capítulo, Salgado menciona a Alban Berg⁷³ y su interés por expresarse tonalmente mediante la técnica de los doce tonos (técnica a la que Salgado se refiere sobre todo en su Cuarta Sinfonía), así como a Ernest Krenek⁷⁴ (entonces en Estados Unidos) y su “cuadruplicidad” derivada de las distintas combinaciones posibles de la serie de doce tonos.

También menciona a Héctor Villalobos⁷⁵, García Caturla⁷⁶ y Chávez⁷⁷ como loables modelos de un nacionalismo politonal al que, en su opinión, hay que aspirar. Sólo con estas pocas referencias, queda claro que Salgado estaba al tanto de las últimas tendencias de la actividad musical internacional y de sus representantes más destacados, así como de importantes publicaciones extranjeras y revistas especializadas. Sin embargo, por otro lado, no podía contar con un apoyo productivo como el que tuvo Juan Carlos Paz como secretario de la sección argentina de la IGNM.

⁷¹ Véase el anexo, p. 383

⁷² Nicolas Slonimsky (1894-1995) fue un compositor, director de orquesta, musicólogo y crítico musical estadounidense.

⁷³ Alban Berg (1885-1935), compositor austriaco de la Segunda Escuela de Viena.

⁷⁴ Ernst Krenek (1900-1991), compositor estadounidense de origen austriaco.

⁷⁵ Heitor Villalobos, compositor brasileño (1887-1959)

⁷⁶ Alejandro García Caturla, compositor cubano (1909-1940)

⁷⁷ Carlos Chávez, compositor mexicano (1899-1978)



**Las nueve sinfonías de
Luis Humberto Salgado**



Ensayo de una consideración general

Al igual que en los ciclos sinfónicos de Beethoven, Schubert, Dvorak y Bruckner -por mencionar sólo algunos de los que también constan de nueve partes-, en las sinfonías de Salgado se puede distinguir una evolución compositiva que comienza con claras referencias a las fuentes folclóricas y avanza hacia un lenguaje sonoro abstracto y universal. Este desarrollo abarca treinta y cinco años de su vida creativa, desde aproximadamente 1942 hasta 1977; es una carrera que, paralelamente a las sinfonías, incluye también la mayoría de sus otras obras, las óperas, los ballets, los poemas sinfónicos, los conciertos, la música de cámara y para piano, los coros y las canciones. En total, son alrededor de ciento cincuenta composiciones.

Por otra parte, sus sinfonías en particular son entidades tan individuales que una descripción general parece prohibida. Cada sinfonía está concebida de forma diferente; sus diferencias no se basan en la distancia temporal entre ellas, sino en el diferente enfoque compositivo en cada caso, en términos de contenido, forma, técnica y expresión. Algunas de ellas, como la *Cuarta* y la *Quinta*, fueron compuestas casi simultáneamente y, sin embargo, son muy diferentes entre sí. La *Cuarta, Ecuatoriana*, de 1957, puede considerarse un ejemplo de la fusión de las fuentes ecuatorianas con la técnica compositiva moderna y universal, una de las principales preocupaciones del compositor. Por su parte, la *Quinta, Neoromántica*, terminada en 1958, comienza puramente dodecafónica, con un ambiente abstracto y modernista y tiene mucho menos referencias andinas.

Todo compositor, como todo ser humano en general, tiene unas raíces nacionales inerradicables que se reflejan inconsciente o subconscientemente en su obra. Sin embargo, el concepto compositivo de Salgado, específicamente relacionado con sus sinfonías, era la fusión consciente de elementos melódicos y rítmicos nacionales o andinos con técnicas compositivas modernas

del siglo XX. Incorporó esta intención a veces más, a veces menos, en la composición de sus sinfonías. De ahí surgen las grandes diferencias en el sonido y el contenido emocional de las mismas. Las hay más folclóricas, como la *Primera (Andina)* y la *Cuarta (Ecuatoriana)*; las hay con poca influencia andina, como la *Segunda (Sintética)*, la *Séptima* y la *Octava*; y las hay casi abstractas, con raíces nacionales sólo muy subliminalmente presentes, como la *Quinta (Neorromántica)*, la *Sexta* (Cuerdas y Timbales) y la *Novena (Sintética n° 2)*.

La *Tercera* (en estilo rococó), influida por los modelos compositivos del barroco europeo, ocupa una posición especial. Sin embargo, es común a todas las sinfonías el tono inconfundible de Salgado, constituido por la forma de diseñar las melodías, la armonización, la instrumentación, la densidad de la factura y otras idiosincrasias compositivas personales del compositor. De esta forma, se unen sus sinfonías, a pesar de sus grandes diferencias compositivas, lo que muestra una misma voluntad expresiva y un mismo artista. Es el mismo hombre que piensa y siente detrás de la obra.

Salgado se tomó su tiempo para escribir su primera sinfonía, como hicieron muchos de sus predecesores. Beethoven, Schumann, Brahms y muchos otros ya habían publicado un buen número de obras antes de aventurarse en el más exigente de los géneros musicales. Así fue también en el caso de Salgado, que tenía casi cuarenta años cuando empezó la *Andina* (1942); Sin embargo, ya tenía el concepto acabado de fusionar influencias andinas y europeas, por lo que sabía exactamente cómo quería proceder con su primera obra en este género.

Su detallado capítulo⁷⁸ sobre la primera sinfonía en el artículo *Microestudio: Música vernacular Ecuatoriana* no deja ninguna pregunta sin responder, ya que en esta publicación

⁷⁸ L. H. Salgado: „Música vernácula ecuatoriana“, *Casa de la Cultura Ecuatoriana*, Quito, 1952, p. 11, en esta publicación página: 394ss



Salgado aborda tanto los orígenes de los ritmos y cantos andino-ecuatorianos (capítulo 1), como el proceso evolutivo de los mismos desde sus orígenes pentatónicos hasta el sistema musical diatónico (capítulo 2), el atonalismo y nacionalismo (capítulo 3), que trata de la influencia del sistema de doce tonos de Schoenberg y su fusión con la música folclórica andina, y la descripción de la *Sinfonía Andina* (Capítulo 4) como resultado de las consideraciones realizadas anteriormente. De especial interés, por supuesto, es su teoría de la fusión de los componentes andinos con los europeos, sobre la cual Salgado comenta lo siguiente:

“También se ha dicho que (el sistema de doce tonos, op. cit.) es la muerte de la música popular y, por tanto, del nacionalismo musical. Pero la tesis que defiende consiste en los mismos recursos que provienen de este nuevo sistema, como: Bitonalismo, Politonalismo y Bimodalismo, que, aplicados con talento al folclore nacional, dan como resultado un sincretismo musical consecuente que desemboca en el nacionalismo politonal, como se observa en las obras de Héctor Villa-Lobos⁷⁹, García Caturla⁸⁰, Chávez⁸¹, etc.”

Pocas veces hay testimonios de intenciones y procesos compositivos de tanta claridad y viveza. Los artículos de Salgado, escritos a lo largo de los años, sobre todos los temas relacionados con la historia musical ecuatoriana, así como sobre el mundo contemporáneo internacional de la creación musical, son profundos y de una precisión ejemplar. Así, su primera sinfonía no es una aproximación al género, un ensayo y error, sino el primer ejemplo acabado de una serie de nueve. Esta sinfonía está sujeta a claros principios compositivos; también por esta razón, sus sinfonías

⁷⁹ Heitor Villa-Lobos, compositor brasileño (1887-1959)

⁸⁰ Alejandro García Caturla, compositor cubano (1909-1940)

⁸¹ Carlos Chávez, compositor mexicano (1899-1978)



deben entenderse como una unidad, a pesar de su individualidad, como variantes de una teoría de composición largamente concebida y sólidamente fundada. Hasta qué punto lo dicho se refiere a sus propias creaciones lo demuestra el siguiente párrafo de la misma publicación⁸².

“El mismo procedimiento doctrinal (El sistema de doce tonos, op. cit.) puede incluso amalgamarse con el autoctonismo primitivo extrayendo de la pentafonía figuras musicales, grupos de acordes y ritmos indígenas primitivos que hacen inconfundible su origen andino. Estos intentos me han dado felices resultados en obras de gran formato, que como elementos de desarrollo y como giros episódicos conducen a la “unidad en la diversidad”, como principio estético fundamental que se aplica a toda obra de arte”.

⁸² L. H. Salgado: „Música vernácula ecuatoriana“, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1952, p. 12



El pensamiento armónico

No es de extrañar, por tanto, que la mencionada dodecafonía esté presente en casi todas las sinfonías, en distintos grados, pero que siempre representa un continuo significativo. El ejemplo más claro y explícitamente anunciado por Salgado, es el comienzo de la *Quinta*; tanto la melodía como la armonía son estrictamente dodecafónicas. A pesar del irónico subtítulo de *Neuromántica*, el comienzo de esta sinfonía es una clara indicación de una de sus formas preferidas de trabajar, el dodecafonismo. Ya la *Primera* (Sinfonía Andina) tiene como segundo tema del primer movimiento un tema dodecafónico, tanto horizontal (progresión melódica) como vertical (acordes de acompañamiento)⁸³.

Otros ejemplos se encuentran en las sinfonías *Segunda*, *Cuarta*, *Sexta*, *Séptima*, *Octava* y *Novena*. La técnica no siempre se aplica a los temas principales, sino a menudo a los epílogos de los temas y secciones de desarrollo. En cuanto a la bitonalidad y politonalidad mencionadas en el ensayo de Salgado, estas son prácticamente omnipresentes; ciertamente hay menos acordes diatónicamente puros en sus sinfonías que acordes enriquecidos o politonales. Salgado no utiliza la estricta armonización dodecafónica de la Segunda Escuela de Viena, sino que aplica el sistema dodecafónico bitonal o politonal, como le gustaba a Alban Berg, que también garantizaba los centros tonales generales de sus obras y los de los movimientos individuales. Salgado añadió indicaciones de tonalidad como subtítulos a las cuatro primeras de sus sinfonías: *Primera*: sol menor; *Segunda*: Re menor; *Tercera*: Re mayor; y *Cuarta*: Re mayor.

Eso cambia a partir de la *Quinta*. Esta no tiene tonalidad, pero es perteneciente a la gama de Do menor. Desde ahí, la *Sexta*: sin tonalidad, pero perteneciente a la gama de Mi menor; *Séptima*: sin tonalidad, pero perteneciente a la gama de Si bemol mayor; *Octava*: sin tonalidad, pero indicada por la accidental (1#) como perteneciente a la gama de Mi menor; y *Novena*: sin tonalidad, pero perteneciente a la gama de Re mayor.

⁸³ Véase pág. 113



Estas tonalidades son subliminalmente perceptibles como básicas de las sinfonías, por supuesto no en todos los cuatro movimientos de cada sinfonía. Salgado cambió en los movimientos centrales a las tonalidades relacionadas (dominante, subdominante, paralela menor, relación de tercera) que han sido comunes desde el período clásico, pero como parte de sus principios básicos de composición conserva un centro tonal. Un buen ejemplo de politonalidad es el primer movimiento de su *Sexta*, el tema del primer *Allegro* está en Si menor, el acompañamiento fluctúa entre La mayor y Mi mayor⁸⁴. Acordes politonales se encuentran al principio de la *Novena*; aquí todos los acordes del *tutti* de los primeros compases son multitonales, como casi todos los del resto de la sinfonía. Salgado tiene una especial preferencia por los acordes que contienen el tritono (cuarta aumentada), la séptima mayor y la novena, lo que les confiere un sonido brillante y agudo que no poseen los acordes diatónicos. Asimismo, son comunes los acordes compuestos por tónica y dominante, lo que Salgado denomina “expresión musical neutra”⁸⁵.

⁸⁴Véase pág. 247ss

⁸⁵ Véase pág. 282



Aspectos formales

Las sinfonías de Salgado también están llenas de innovaciones en términos formales. El estándar de la sinfonía en cuatro movimientos es el modelo de Beethoven, al que Salgado se refirió a lo largo de su vida, aunque no se disponga de ninguna “evidencia” específica por escrito. El autor de este trabajo puede, sin embargo, referirse a las repetidas declaraciones de una de las últimas alumnas de Salgado, María Luzuriaga Sánchez, que menciona la admiración de Salgado por Bach, Beethoven y Wagner como parte casi diaria de sus clases⁸⁶. El modelo sinfónico beethoveniano fue ejemplar para las sinfonías de Salgado, aunque su afición a la experimentación también produjo nuevos resultados en términos formales. La *Tercera (Rococó)*, puede parecer la más tradicional, formalmente, a través de sus designaciones de movimientos barrocos, pero son precisamente las contradicciones de su elaboración al modelo histórico las que le dan su especial encanto. Incluso la larga introducción pentatónica con solos de viento, así como las *cadenzas* de arpa y celesta, no tienen nada que ver con un modelo barroco; la instrumentación con una gran orquesta sinfónica y la disposición de la sinfonía en cuatro movimientos en general también son anacrónicas.

Así, el componente rococó se limita a los títulos de los movimientos e indicaciones de tempo, a los temas característicos y a los episodios con instrumentación reducida, que buscan crear una falsa e irónica referencia rococó en el contexto de una sinfonía

⁸⁶ Conversaciones con el autor entre 2018 y 2021.

María Luzuriaga Sánchez, alumna de Luis Humberto Salgado. Tras su muerte, le sustituyó en la cátedra de armonía del Instituto Interamericano de Música Sacra. Por estos servicios, y en reconocimiento a su labor docente, recibió el Premio de Honor del Conservatorio Jaime Mola de Quito en 2018. De sus palabras en el evento, “...*Debido al cierre del Conservatorio Nacional de Música (1970), el maestro Luis Humberto Salgado me invitó a continuar mis estudios con él en el recién fundado Instituto Interamericano de Música Sacra, y estuve con él hasta su triste muerte. En aquel momento, nunca podría haber imaginado que un día me llamarían para sustituir a un maestro insustituible, a través de un concurso presidido por las siguientes personalidades: Ernesto Xancó, Aurelio Ordoñez y Memé Dávila. Así, ocupé la cátedra del gran maestro en las asignaturas superiores de armonía y composición, y durante ocho años permanecí en la enseñanza del Instituto*”. En: Guillermo Meza: “Luis Humberto Salgado: Cronología comentada de ejecución de obras”, Quito, 2018, p. 79



a gran escala. El tema pentatónico, que es la base de todos los temas, sustituye, en esta sinfonía, a las influencias andinas de las obras hermanas, pero la técnica compositiva de mezclar técnicas históricas con contemporáneas es la misma. Las sinfonías segunda y novena ocupan una posición excepcional debido a su naturaleza de un solo movimiento, por lo que serán excluidas en esta observación de particularidades de forma; en lo que sigue se considerarán las características formales del modelo sinfónico de cuatro movimientos.

En general, se observa que las primeras sinfonías, hasta la *Quinta*, presentan menos innovaciones formales que las posteriores. El gusto de Salgado por la experimentación aumentó con la creciente experiencia en el género.



Los primeros movimientos

El primer movimiento de una sinfonía siempre se ha considerado el más importante, y generalmente se escribe siguiendo el esquema del movimiento principal de la sonata, con (o sin) introducción, exposición, desarrollo, recapitulación y coda. Este es también el caso de Salgado. Mientras que los movimientos de cabeza de la primera y tercera sinfonías corresponden formalmente al esquema tradicional, la cuarta (ecuatoriana) tiene como característica especial la repetición de la introducción lenta antes de la recapitulación, en la que pueden haber intervenido varios motivos.

Para preparar el momento estático de acordes lentos dodecafónicos sin desarrollo melódico⁸⁷, uno de los acontecimientos centrales de este movimiento, que sigue unos compases más tarde, el tempo debía ser inevitablemente retardado en algún momento anterior; el tema *tranquilo* del oboe, ya de doce tonos, poco antes y que no tiene equivalente en la exposición, también sirve para este propósito. Aparte de eso, antes de escuchar la exposición *Allegro con vita*, uno no podría haber adivinado que la introducción lenta ya contiene elementos rítmicos y melódicos del siguiente *Allegro con vita*; pero ahora, en retrospectiva, esto se puede percibir ciertamente con una escucha atenta.

Así que hay razones de peso para que Salgado repita la introducción lenta en medio de la progresión del movimiento; su arte de la transición lo hace posible sin que parezca forzado. En la *Quinta Sinfonía*, cabe mencionar, como peculiaridad, que el desarrollo requiere un cambio de compás dos veces, de 3/4 primero a 6/8, y luego de nuevo a 3/4, para permitir la metamorfosis del tema principal en un vals casi violento⁸⁸.

⁸⁷ Cuarta Sinfonía, 1er mov., c. 261ss. Véase también p. 175ss

⁸⁸ Quinta sinfonía, 1er mov., c. 145ss. Véase también p. 209

También cabe destacar el severo escorzo de la recapitulación, que prescinde de un segundo tema, lo que subraya el carácter tenso y acerado del movimiento. El movimiento de apertura de la *Sexta Sinfonía* muestra importantes innovaciones en términos formales, independientemente de la reducida instrumentación de cuerdas y timbales. Por un lado, hay extensos solos de violín, no como *cadenzas* sino acompañados por el *tutti* o parte de la orquesta; por otro, una segunda sección de desarrollo comienza donde se esperaría la *Coda*⁸⁹.

Desde Beethoven, la *Coda* podría casi expandirse en un segundo desarrollo; sin embargo, debe hacerse dentro de la parte que corresponde a la *Coda*, no antes de ella o en su lugar. Así, el claro posicionamiento de una segunda sección de desarrollo puede clasificarse como una innovación formal de Salgado en la tradición sinfónica. Un esquema formal similar del primer movimiento con una sección de doble desarrollo se encuentra también en la *séptima* y en la octava sinfonía. En la séptima, además del tercer tema de la exposición, el segundo desarrollo retoma también una transición de viola característica del primer desarrollo, lo que crea un nuevo sentido de simetría; por un lado, se crea la simetría clásica entre exposición y recapitulación, y por otro lado, una entre los dos desarrollos.

En el movimiento de apertura de la octava sinfonía, el esquema formal se renueva con un doble desarrollo; en este caso, se evidencia la peculiaridad de que el segundo desarrollo cita el tema jubiloso de la introducción lenta e incluso su sutil comienzo. Esto ocurre en la transición a la coda, pues es un recurso más radical que lo anteriormente presentado en las dos sinfonías precedentes. Esta inclusión del inicio justo antes del final del movimiento pretende atestiguar la unidad de todos sus componentes; incluso una introducción lenta es parte integral del movimiento, no un proceso rápido de habituación o calentamiento para lo que pueda venir. Salgado sólo se ha atrevido a hacer algo parecido en la *Cuarta Sinfonía*, donde la inserción de la introducción lenta en el desarrollo prepara su clímax emocional, como se ha explicado anteriormente.

⁸⁹ Sexta sinfonía, 1er mov., c. 261ss. Véase también p. 256



Los movimientos lentos

Los segundos movimientos lentos de sus sinfonías dieron a Salgado un gran margen para la innovación formal e incluso la experimentación; desde Beethoven, son los que han mostrado mayor libertad. En la *Primera Sinfonía*, el segundo movimiento se basa en el modelo de movimiento de sonata, pero sin recapitulación, pues ya en la exposición y en el desarrollo, las múltiples combinaciones de los dos temas principales garantizan su suficiente presencia. Una introducción imaginativa, como improvisada, prepara la atmósfera andina, a la que vuelve la *Coda*, en forma abreviada.

La *Sarabande* de la *Tercera Sinfonía* es uno de los pocos movimientos en forma tripartida de *Lied* sin peculiaridades formales, aparte del hecho de que está en compás de 7/4, lo cual es, por supuesto, anacrónico. El movimiento lento de la *Cuarta Sinfonía* está compuesto en forma de sonata y consta de dos *yaravís*, unidos por continuaciones y epílogos. La recapitulación lleva los dos *yaravís* en orden inverso, lo que permite que el movimiento termine de forma tan reflexiva y camerística como había empezado.

Aunque el segundo movimiento de la *Quinta Sinfonía* está formalmente en forma de sonata, aquí es su contenido el que rompe esa forma, ya que un tema inicialmente inocente se vuelve paulatinamente más agresivo, hasta violento, a medida que avanza el movimiento. Este imparable *crescendo* general se superpone a la estructura formal y lo arrastra todo a su demoníaca resaca de *do menor*, un movimiento único en su carácter en la obra sinfónica de Salgado. El segundo movimiento de la *Sexta Sinfonía* es absolutamente novedoso en su forma, parece una improvisación colectiva; sus diversos elementos se combinan caleidoscópicamente entre sí, sin obedecer a un esquema formal clásico, ya sea la forma sonata, la forma de *Lied* en tres partes o un modelo de variación.

Esta *forma abierta*, en contraste con las formas cerradas antes mencionadas, contiene los numerosos pensamientos de este movimiento, a menudo de un solo compás, que experimentan siempre

nuevos enlaces y entremezclas, lo que da lugar a una cadena natural de ideas, pero no en ningún tipo de forma cíclica. Se trata, por tanto, de un movimiento declamatorio, como si fuera improvisado, que adquiere su orden interno gracias a la hábil disposición de elementos heterogéneos, como un cuento de las Mil y una noches.

El movimiento lento de la *Séptima Sinfonía* es, de nuevo, único, aunque su estructura formal corresponde a un simple esquema A-B-A. Sin embargo, la primera sección A es una versión ampliada de la introducción del primer movimiento, que por ello vincula estrechamente los dos movimientos. Debido al alto grado de abstracción de esta introducción, escucharla dos veces permite una mejor comprensión, lo que puede haber sido una de las razones del inusual enfoque de Salgado.

Le sigue una sección intermedia *cantabile* en compás de 9/8 para la que no existe un equivalente folclórico andino, por mucho que esta sección se le parezca. Tras esta sección, el movimiento vuelve a la parte inicial: se trata de una forma sencilla para un contenido “difícil”. El movimiento lento de la Octava exagera aún más el proceso de abstracción de su homóloga en la *Séptima*. Este movimiento, compuesto por muchos elementos heterogéneos, es seguramente el más abstracto de todas las nueve sinfonías.

No menos de doce indicaciones de tiempo diferentes iluminan la naturaleza rapsódica de este movimiento; las secciones se alternan entre sí como un caleidoscopio, sin conexión cíclica, en un arreglo suelto de eventos. Sin embargo, la secuencia de ideas parece lógica y orgánica, como otro de los cuentos de hadas de Scheherazade, que habla simultáneamente de los tiempos antiguos y modernos. Este movimiento demuestra la especial capacidad de Salgado para unir ideas musicales de origen heterogéneo, como en un crisol.



Los terceros movimientos

Los terceros movimientos de las sinfonías de Salgado, tradicionalmente basados en ritmos de danza, también presentan importantes innovaciones formales. Incluso en la primera, la *Sinfonía andina*, Salgado abandona la forma tradicional A-B-A en favor de un *Scherzo* a cinco partes; así, renuncia también a un *Trío*. La segunda parte a gran escala de este *Scherzo* ocupa el lugar del *Trío* que falta, por así decirlo; en cambio, la primera parte del *Scherzo* aparece de nuevo al final de esta sección. La repetición de la segunda parte, junto con la recapitulación de la primera, crea la interesante forma: A-A-B-A-B-A-Coda.

Beethoven ya compuso *Scherzi* a cinco partes en sus sinfonías cuarta y séptima, pero con la inclusión de un *Trío*. La *Tercera Sinfonía Rococó* tiene como tercer movimiento una *Bourrée*, con un *perpetuum mobile* antihistórico de los cellos y bajos en el *Trío*, que es también antihistórico para una *Bourrée*. En definitiva, se trata de un préstamo irónico de un patrón de movimiento del pasado, que no presenta problemas de comprensión formal.

El *Scherzo* de la *Cuarta*, en forma A-B-A, tampoco plantea problemas formales, pero cabe destacar que el movimiento de tresillo acompañante del *Trío* continúa en la recapitulación del *Scherzo* en los clarinetes y el arpa, lo que crea una delicada síntesis de ambas partes del movimiento. El *Scherzo* de la *Quinta* también sigue la forma A-B-A, con una *passacaglia* a modo de *Trío*, quizá la única sinfonía de la historia de la música que lo hace.

En el *Scherzo* de la *Sexta*, Salgado aporta importantes innovaciones formales que el inocuo título *Allegretto poco mosso* y su atractiva música no sugieren inicialmente. Su intrincada estructura formal, que en el mejor de los casos tiene modelos o comparaciones en los grandes *Scherzi* de Mahler, desafía las expectativas de un *Scherzo* convencional. El contenido heterogéneo de cada sección y su secuencia completamente inesperada hacen casi imposible

su clasificación formal. Se trata de una forma híbrida que puede describirse mejor como un *Rondó*, cuyos dos primeros *ritornellos* y coplas van seguidos de una sección central, que corresponde al Trío, si se quiere permanecer globalmente en el esquema del *Scherzo*. Terminada esta sección de Trío, el movimiento repite las *coplas* y los *ritornellos* que tuvieron lugar antes de este “Trío” de forma retrógrada, por así decirlo, con una breve *Coda* adjunta al final.

Así, este tercer movimiento tiene una doble cara: un contenido fácilmente comprensible se esconde en una progresión de movimiento muy complicada. El tercer movimiento de la *Séptima* no es menos complicado que el de la *Sexta*. Comienza según un modelo de movimiento de sonata con dos temas en la exposición, le sigue un desarrollo, que también contiene una sección media con cambio de compás, seguida de una recapitulación abreviada. Sólo ahí aparece un *Trío*, cuyos dos temas se repiten, luego el movimiento vuelve a la recapitulación de la primera parte y termina con una *Coda*.

Esto es fácil de decir, pero no tan fácil de captar a la primera escucha aunque, en cierto modo, la secuencia natural de todas las partes del movimiento lleva al oyente de la mano, sin sospechar la compleja estructura que hay detrás de la elegante y atractiva música de un movimiento de danza. El tercer movimiento de la *Octava* también se basa en un enrevesado esquema formal. En primer lugar, debe librarse de una introducción disonante e imperiosa antes de que su tema del *albaz* pueda florecer. El desarrollo continúa el tema en forma variada hasta que un tema del trombón en un compás diferente (3/4 en lugar de 6/8) interrumpe el pasaje. Luego sigue una primera recapitulación y el *Trío*, en forma de un *perpetuum mobile* del violín solista. El movimiento se cierra con la segunda recapitulación y una *Coda*.



Los movimientos finales

Los movimientos finales del género sinfónico han sufrido un cambio de significado desde el Mozart tardío y Beethoven. Mientras que antes eran alegres rebotes, el final de la *Sinfonía Júpiter* de Mozart es ya la coronación de toda la sinfonía, al igual que los de las *Sinfonías Quinta, Séptima y Novena* de Beethoven, que están prácticamente compuestos con la mente puesta en el *Final*. No es así en el caso de Salgado, pero el contenido variado, las secciones fugadas y las interrupciones a modo de *cadenzas* también han llevado aquí a innovaciones formales que se alejan del movimiento sonata o del rondó-sonata. De entrada, la *Primera* tiene un final muy idiosincrásico, que Salgado describe así en el capítulo dedicado a esta sinfonía en su “*Microestudio de la música vernácula ecuatoriana*”:

“...En el cuarto movimiento (*Final*), en lugar de la forma tradicional del Rondó, he empleado la suite concatenada de albazo, del aire típico y del alza, finalizando en una Fuga bitonal y birrítmica en cuatro partes. La tendencia de su técnica es ultra moderna porque incluye hasta la escuela futurista de Schönberg (sistema de los doce tonos)”⁹⁰.

Queda por añadir que el *Final* comienza con una introducción, seguida de la suite de danzas y la fuga mencionadas por Salgado. A continuación, una breve repetición del *Albazo* y la *Coda*. La fuga que forma el movimiento final de la *Tercera Sinfonía* de Salgado puede dividirse en tres secciones extendidas, exposición, sección central y sección final, lo que forma, en los últimos compases del *Final*, una breve *Coda* que ya no es fuga. Las tres secciones mencionadas están separadas entre sí por *cadenzas*; entre las secciones uno y dos hay un solo de arpa y percusión, las secciones dos y tres están conectadas por una *cadenza* de cuerda.

⁹⁰ L. H. Salgado: „Música vernácula ecuatoriana“, *Casa de la Cultura Ecuatoriana*, Quito, 1952, p. 15

Esta *fuga alla gíga* a gran escala es, por supuesto, una fuga en sentido amplio, pero también tiene, a través de su clara forma en tres partes con una *Coda* anexa, aspectos de un movimiento de sonata. El final del movimiento, sinónimo del final de la sinfonía, tenía que desprenderse de la fuga para conseguir el deseado efecto concluyente triunfal.

Es notable la correspondencia rítmica de la cabeza del tema de la fuga del tiempo barroco francés con el *albazo* andino, así como el *danzante* que va tomando forma en el transcurso del movimiento y con cuyo ritmo culmina la sinfonía. Sin duda, Salgado creó estas correspondencias conscientemente; al fin y al cabo, se había pasado la vida estudiando los orígenes de la música folclórica, y la fusión de la música europea y andina estaba escrita en su estandarte. Salgado tituló el final de la cuarta sinfonía, *la Ecuatoriana*, Final Rapsódico, lo que significa una pieza musical sin vínculos formales específicos, cuyos temas no tienen por qué presentarse en una forma u orden establecidos, ni estar relacionados entre sí. La complicadísima estructura del movimiento de 313 compases corresponde, a grandes rasgos, a un movimiento principal en forma de sonata, pero su riqueza temática casi la desborda.

Tras una introducción y una exposición con dos temas, la sección de desarrollo aporta un ritmo principal, o lema adicional, que se convierte en un tema a medida que avanza el desarrollo y que finalmente resulta dominante. En esta sección también está la variante yámbica del segundo tema - que en realidad es trocaico - la aproximación a una fuga y las combinaciones del ritmo del lema con un coral de carácter grandioso. Le sigue una recapitulación en toda regla y, como *Coda*, una apoteosis con figuras de júbilo bruckneriano, el coral y el ritmo de lema simultáneamente. En definitiva, se trate de un *Final* que, como colofón de la sinfonía, se corresponde con los ejemplos ya citados de Mozart y Beethoven y que muestra la mano maestra de Salgado en la elección de la forma y en su tratamiento inusual y completamente individual.



El final de la *Quinta* no presenta problemas formales; está en forma de sonata y es casi monotemático. En lugar del desarrollo, una sección media lenta transforma el material motivico del primer tema en un segundo. Una *cadenza* expansiva de flauta se inserta antes de que esta sección media pueda terminar. La recapitulación abreviada sigue textualmente la exposición y una breve *Coda* concluye la obra.

El último movimiento de la *Sexta Sinfonía* también sigue el modelo de movimiento sonata y tiene una estructura relativamente sencilla en comparación con los complicados movimientos dos y tres. Una breve introducción de seis compases en pleno tempo *Allegro con vita* introduce el material motivico esencial, y luego se desarrolla de forma regular el movimiento en forma de sonata. El desarrollo temático, en consonancia con la instrumentación exclusiva de cuerda, es en gran parte solista o en una orquesta reducida y tiene un carácter predominantemente lírico.

El segundo tema, casi heroico, crea un equilibrio dramático temporal, que luego determina también la *Coda* y el final del movimiento. El desarrollo, como en el final de la *Quinta*, se ralentiza en el tempo (*Allegro con grazia*); el retorno a la recapitulación es imperceptible y está oscurecido por un acompañamiento diferente al de la exposición. El Final de la *Séptima Sinfonía* es un movimiento sonata abreviado, sin desarrollo, pero con una gran introducción y *Coda*. La introducción, que consiste en una fanfarria de metales y una *cadenza* de arpa, proporciona el material temático para el tema principal del *Allegro brillante*; extensos solos de violín caracterizan la continuación de este y del segundo tema.

Este último reduce el tempo a un *quasi-andantino*, de nuevo reservado a los metales, lo que establece un puente hacia el inicio del movimiento. Tras su repetición figurativa, comienza inmediatamente la recapitulación, que omite el segundo tema y conduce, en su lugar, a la *Coda*, la cual presenta de nuevo el tema principal *grandioso*. A diferencia de los movimientos finales de las sinfonías anteriores,



que se mantienen relativamente sencillos debido a sus complicados movimientos intermedios, Salgado experimenta aún más con la forma de sonata en el final de la *Octava*.

Como en los primeros movimientos de las *Sinfonías Séptima* y *Octava*, sorprende un segundo desarrollo y la alteración del orden de los temas en las dos recapitulaciones. El oyente no percibe nada de estos experimentos; todas las secciones y frases se funden unas con otras de forma tan armoniosa, como si un movimiento de sonata nunca hubiera tenido un aspecto diferente. La interesante correspondencia formal de los dos movimientos angulares de la *Octava*, que incluso comparten la misma cuenta de compases de 205, pretende seguramente introducir y afirmar un modelo formal novedoso para el movimiento sonata, en este caso dos veces en la misma sinfonía. La idea de dividir la recapitulación entre el primer y el segundo tema, lo que da cabida a un segundo desarrollo, es totalmente nueva y única; no hay predecesores de ella, y probablemente tampoco imitadores.

Por mucho que Salgado se situara en la tradición sinfónica de Beethoven, que era también su intención declarada, le gustaba experimentar formalmente. Aparte de las dos *Sinfonías Dos* y *Nueve* de un solo movimiento, este examen de los cuatro movimientos revela tanto la conciencia formal de Salgado de la tradición como sus audaces innovaciones en términos formales, especialmente a partir de la *Sexta Sinfonía*, con inusuales progresiones de secciones para los movimientos iniciales, los *Scherzi* y los movimientos finales, y formas libres y abiertas para los lentos.



Otras características

En las sinfonías de Salgado, además de las peculiaridades armónicas y formales, se pueden detectar otras constantes, ciertos puntos álgidos recurrentes y preferencias compositivas que aparecen ocasionalmente y que representan, por tanto, un estándar de su caja de herramientas, por decirlo de alguna manera. Una novedad de sus sinfonías, por ejemplo, son las **cadenzas solistas** de diferentes instrumentos, que normalmente se reservan para que el solista de un concierto solista demuestre su virtuosismo.

En los siete conciertos para solistas que se conservan de Salgado (tres para piano, uno para corno, otros para violín, violonchelo y para guitarra), las *cadenzas* forman parte de la norma compositiva. En el contexto de la sinfonía, estas *cadenzas* se exigen a los músicos de la orquesta, lo que supone un reto instrumental considerable. Se encuentran llamativas **cadenzas para el violín** en la *Primera*: al principio y al final del 2º movimiento; en la *Segunda*: c. 112ss, la *cadenza* más extensa de todas; en la *Cuarta*: introducción, c. 6ss y c. 242ss; en la *Octava*: 1er movimiento, c. 174ss (junto con un segundo violín); en la *Novena*, junto con el violonchelo: c. 77ss. Otros extensos solos de violín, pero acompañados, se mencionarán por separado más adelante en el capítulo *perpetuum mobile*.

Aún más numerosas que las *cadenzas* de violín, e igualmente llamativas, son las **cadenzas de arpa** que se encuentran en casi todas las sinfonías. El uso intencionado de arpeggios de arpa aparece a menudo al final de un movimiento, sobre un acorde orquestal mantenido, como elemento generador de tensión antes del compás final. También vale la pena mencionar: *Primera*: introducción del 1er movimiento, c. 4ss, al principio y al final del 2º movimiento; *Segunda*: c. 232ss, junto con la celesta, *Final* de la sinfonía c. 456ss; *Tercera*: introducción del 1er movimiento, 4º movimiento c. 161ss, *Final* de la sinfonía: penúltimo compás; *Cuarta*: 2º movimiento, c. 139ss, *Final*: c. 3-4, c. 57-60; *Quinta*: *Final* de la sinfonía, 4º movimiento, c. 279ss; *Séptima*: 2º movimiento, c. 128-132, 4º movimiento, m. 20ss; *Novena*: c. 176ss.

La **celesta** tiene cadenzas solistas en la *Segunda*: c. 223ss, c. 456ss; la *Tercera* es un caso especial, ya que el clavecín y la celesta tienen, en gran medida, funciones solistas con acompañamiento orquestal debido a la referencia rococó. Aquí sólo se mencionan las *cadenzas* sin acompañamiento. *Tercera*: 1er movimiento, c. 2ss. Las cadencias de la **flauta en** la *Quinta*: Finale, c. 153ss. El **violonchelo** tiene una *cadenza* en el final de la *Tercera*:⁹¹ c. 237ss; *Sexta*: 3er movimiento, c. 119ss, c. 138ss; *Novena*, junto con el violín: c. 80ss. La **percusión** también tiene apariciones en solitario, *Tercera*: Finale, c. 172ss; *Octava*: 2º movimiento, c. 127-128, c. 147-148. El **Glockenspiel**, junto con el violín solista en el 2º movimiento de la *Octava*: c. 120-126.

Además, Salgado muestra una preferencia por un elemento compositivo que puede describirse mejor como **ritmo principal o de lema**. Este ritmo principal se produce como inicio de un desarrollo dramático o como punto culminante, y consiste enteramente en energía rítmica, sin componente melódico. A menudo adquiere una importancia crucial en el curso posterior de un movimiento. *Cuarta*: Final, c. 28-29, c. 55-56, c. 63ss, c. 162ss hasta el final del movimiento; *Quinta*: 1er movimiento, c. 37, 2º movimiento, c. 63ss, hasta el final del movimiento; *Séptima*: 3er movimiento, c. 1ss - todo el movimiento, 4º movimiento: c.1- todo el movimiento; *Octava*: 1er movimiento: c. 97, c. 200 hasta el final del movimiento. Relacionado con el ritmo principal está la **fanfarria de metales**, de la que se dan los siguientes ejemplos: *Segunda*: como uno de los temas centrales de esta sinfonía, la fanfarria aparece c. 3-9, c. 47-49, c. 188-190, c. 219-222, c. 270-276, c. 314-316, c. 443-446; *Séptima*: Final, c. 1-20; *Octava*: Final, c. 136-139; *Novena*: c. 222-225. Igualmente llamativo, como momento estilístico recurrente, es el **perpetuum mobile**, que se trata de un pasaje virtuoso y rápido de pequeños valores de nota ininterrumpidos que expresan y provocan la falta de aliento. *Perpetua mobilia* tiene la *Tercera*: *Trío* de la *Bourrée*, violonchelos/bajos, c. 81ss, luego

⁹¹ Vea el comentario al respecto en: Tercera Sinfonía, p. 108



violines c. 97ss; *Octava: Trío del Scherzo* (Più vivo), violín, c. 93ss - ¡56 compases!; *Novena*: maderas c. 233ss, luego violonchelos/bajos c. 266-269, luego violines c. 270ss, etc.

Además, hay que mencionar un continuo que puede llamarse **punto de órgano estilizado** o rítmico, que es una nota de bajo que dura varios compases, pero que no se mantiene sostenida, sino que se estructura con un ritmo o una pequeña figura giratoria que se repite constantemente para darle más vida. *Segunda*: c. 12-17, c. 20-24, c. 193-198, c. 279-284, c. 287-291; *Tercera*: Finale, c. 153-159, c. 283-286, c. 305-310; *Quinta*: c. 45-47, c. 54-56, c. 133-135; *Sexta*: 1er movimiento, c. 19-25, c. 43-46, c. 111-117, c. 176-181, c. 199-202, c. 287-293, c. 313-319.

Otra característica recurrente es el **animando-rallentando**, en el que un motivo que se repite varias veces se acelera y luego se vuelve a ralentizar para hacerlo flexible, por así decirlo, para probar su utilidad a diferentes velocidades. Salgado aplica esta peculiaridad al principio de un episodio o poco antes; tiene un carácter anunciador. Se dan ejemplos en la *Primera*, Finale, c. 5-10; *Segunda*: c. 379-381 (sólo stringendo); *Quinta*: Finale, c. 197-201 (aquí como rallentando-animando); *Sexta*: 3er movimiento, c. 55-58; *Octava*: 2º movimiento, c. 2, 3er movimiento, c. 9-10, 4º movimiento, c. 97-100; *Novena*: c. 229-232.

Obsérvese también una técnica en la que un instrumento, generalmente el arpa, descompone arpeggiosamente un acorde politonal del *tutti*, ya sea como un solo después de su aparición o simultáneamente, sobre el acorde sostenido. Hay casi un elemento pedagógico en juego; la intención es hacer audible la politonalidad imperceptible y disonante, para explicarla musicalmente. Esta **descomposición de acordes** muestra la *Primera*: 1er movimiento, c. 434-435, 2º movimiento, c. 231; *Segunda*: c. 233-236 (el arpa descompone los acordes de la celesta), *Tercera*: c. 26, 28, 30, 32 (la celesta y el arpa se alternan en los acordes descompuestos); *Cuarta*: 1er movimiento, c. 6-7 (el violín descompone los acordes de

los trombones), c. 234 (arpa), c. 242-243 (el violín descompone los acordes de los trombones), c. 255-260, c. 459-460, 2º movimiento, c. 139-144, final, c. 3-4, c. 57-60, c. 100-105, c. 143,146; *Quinta*: 1er movimiento, c. 69, 73, 80, 154-155, 158-159, *Final*, c. 279-280; *Sexta*: 2º movimiento c. 49-53 (Violines), c. 59 y 61 (Soloviolin), *Final*, c. 1-2, c. 124 (timbal); *Séptima*: 1er movimiento, c. 296, 2º movimiento, c. 57-58, c. 124-132, final, c. 20-26; *Octava*: 2º movimiento, c. 120-126 (timbres); *Novena*: c. 176-195, c. 338-343, c. 352-353.

Por último, debemos señalar una peculiaridad melódica cuando un instrumento solista, generalmente el violín, presenta un **adorno figurativo de una melodía** más lenta, con valores de nota pequeños, donde son idénticas las notas superiores del adorno melódico a las notas de la melodía. Ejemplos de ello pueden verse en la *Cuarta*: 2º movimiento, c. 157-160 (violines), 3º movimiento, c. 111-125, c. 145-148, c. 153-156, *Final*, c. 13-25, c. 61-76, c. 217-237, c. 284-299 (flauta/oboe); *Quinta*: 3º movimiento, c. 90-92, c. 97-99, c. 122-124; *Séptima*: *Final*, c. 39-54 (forma mixta con *perpetuum mobile*), c. 103-110, c. 125-136, c. 160-175 (forma mixta con *perpetuum mobile*); *Octava*: 1er movimiento, c. 19-22.

La mención de otras características recurrentes, como los ritmos andinos y las notas de gracia en las melodías andinas, se omitirá aquí, ya que se mencionan en los capítulos sobre las sinfonías individuales. Las constantes compositivas enlistadas aquí muestran el enfoque de Salgado, su técnica, ciertas preferencias sonoras, pero no pueden explicar en absoluto su tremenda imaginación y su genio.

Encabezados de movimientos e indicaciones de tempo

Un examen de los encabezados de los movimientos y de las indicaciones de tempo en las sinfonías de Salgado es revelador. Por un lado, muestran una adhesión mayoritaria al modelo sinfónico de cuatro movimientos de Beethoven y a sus indicaciones de tempo; por otro lado, los nombres de los movimientos de la *Primera* y la *Tercera* indican sus diferentes conceptos, que se salen del marco clásico. Las dos sinfonías de un solo movimiento, la *Dos* y la *Nueve*, ocupan una posición especial; sus diferentes indicaciones de tempo se discutirán por separado.

En general, Salgado se muestra bastante despreocupado en el uso de mayúsculas y minúsculas en las indicaciones de tempo. También alterna entre la ortografía italiana y española de las mismas palabras y a veces escribe las indicaciones completas, a veces las abrevia. No hay ningún proceso sistemático que descubrir aquí; probablemente no le dio ninguna importancia especial a estos detalles.

Las indicaciones más detalladas de los movimientos se encuentran en la *Primera*, la *Sinfonía Andina*, ya que utilizan no sólo las indicaciones de tempo habituales en italiano, sino también las danzas tradicionales ecuatorianas en las que se basan los temas de los movimientos⁹². Para el último movimiento, Salgado los suprimió más tarde y los sustituyó por la indicación *Maestoso-Allegro con brio*, que es comparable al planteamiento de Beethoven en su *Tercera*, el famoso borrado de la dedicatoria a Napoleón cuando se coronó emperador. La doble denominación original italo-andina de los movimientos de la *Primera* de Salgado recuerda a la doble denominación de los movimientos de la *Sexta* de Beethoven, la *Pastorale*, por lo que se reproducirán las indicaciones de los movimientos de ambas sinfonías a modo de comparación:

⁹² Véase la primer página de la sinfonía, Fig. 3.1, p. 109

Beethoven - Sinfonía Pastoral (1808)

1. *Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande* (Despertar de sentimientos alegres al llegar al campo) - *Allegro ma non troppo*.
2. *Szene am Bach* (Escena en el arroyo) - *Andante molto mosso*.
3. *Lustiges Zusammensein der Landleute* (Reunión alegre de los campesinos) - *Allegro*.
4. Tormenta, tempestad – *Allegro*.
5. *Hirtengesang, Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm* (Canto de los pastores, sentimientos de alegría y agradecimiento tras la tormenta) – *Allegretto*.

Salgado - Sinfonía Andina (1949)

1. Andante Religioso - *Allegro Moderato* - (Sanjuanito)
2. *Larghetto* - (Yaraví)
3. *Allegretto Semplice* - (Danzante - Scherzo)
4. Final - *Maestoso* - *Allegro* con brío (Original en lugar de *Maestoso* - *Allegro* con brío: *Allegro vivo* (Albazo), *Allº Risoluto* (Aire Típico), *Allº* con brío (Alza))

Ambas sinfonías tienen una ambientación rural, por lo que Beethoven seguramente tenía en mente paisajes alemanes o austriacos y Salgado, andinos o ecuatorianos. Además, 140 años de historia musical y diferentes técnicas compositivas las separan, por lo que aquí sólo se hablará de los nombres de los movimientos, no de sus peculiaridades compositivas, que se tratarán en los respectivos capítulos sobre las sinfonías de Salgado.

La introducción de Beethoven al primer movimiento *Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande* se corresponde aproximadamente con el Andante Religioso - *Allegro Moderato* - (Sanjuanito) de Salgado. Se trata de una descripción andina del paisaje con arpa, celesta y campanas, seguida del Sanjuanito, que también evoca sentimientos alegres. La correspondencia es sorprendente.



Este subtítulo de Beethoven, así como el del tercer movimiento *Lustiges Zusammensein der Landleute*, muestran una estrecha relación con la descripción que Salgado hace del segundo movimiento de su *Primera*, que escribió como nota al programa para la interpretación de este movimiento en 1953⁹³:

“...El espíritu se siente sobrecogido por la inmensa soledad del paisaje y expresa sus sentimientos en canciones llenas de lirismo elegíaco, que forman la exposición del primer tema. El segundo tema expresa la huida del hombre de las garras de este entorno inquietante y su rescate hasta la aldea más cercana, donde se produce una fiesta de color local...”

Como en el caso de Beethoven, el hombre está en primer plano, la impresión mental y emocional que la naturaleza evoca en él. La citada frase de Beethoven para su *Sexta* se aplica a ambos: “*Más una expresión de sentimiento que una pintura*”. El tercer movimiento de la Sinfonía Andina también muestra una sorprendente referencia a la *Pastorale* de Beethoven, su inusual título *Allegretto Semplice - Scherzo Pastoril* retoma, con la palabra *pastoril*, la palabra *Hirtengesang* (canto de pastor), del Finale de Beethoven.

El uso de la palabra *Pastoril* se justifica por el solo de oboe del principio. Este instrumento, desde tiempos mitológicos, es el instrumento del pastor. Sin embargo, la aplicación en el título del movimiento revela una búsqueda casi exagerada de la cercanía de Beethoven⁹⁴.

Dos detalles sobre este punto saltan a la vista. En primer lugar, el añadido *Scherzo Pastoril* sólo aparece en la partitura al principio del tercer movimiento, pero no en la portada de la sinfonía; en segundo lugar, tiene un tipo de letra ligeramente diferente, más negro y algo más grueso que el resto de la página de la partitura, lo que sugiere una entrada posterior, un añadido posterior⁹⁵.

⁹³ Para el texto completo, véase la página 116

⁹⁴ Véase la Fig. 3.7, p.120

⁹⁵ Véase también un equivalente al principio de la 5ª Sinfonía: p. 203

Ambas observaciones llevan a la conclusión de que Salgado quería hacer una clara referencia a Beethoven incluso después de que la composición estuviera terminada, aunque esto sólo sea perceptible para los iniciados; el oyente imparcial no tiene por qué reconocerlo. El tema de este tercer movimiento se deriva claramente de un *Yumbo* andino⁹⁶, pero la progresión compositiva se apoya, en gran medida, en los scherzos de Beethoven, con una sección del segundo movimiento enormemente ampliada y de desarrollo contrapuntístico. Así, al menos el subtítulo pretende subrayar las pretensiones sinfónicas y beethovenianas del movimiento, aunque la música comienza de forma andina y danzante; sin embargo, en la segunda parte, al igual que los *Scherzi* de Beethoven, supera el marco folclórico del movimiento danzante.

¿Por qué Salgado suprimió las referencias andinas originales del *Final* de la primera sinfonía? Tras la breve introducción maestosa, el *Final* comienza con la secuencia de las danzas *Albazo*, *Aire típico* y *Alza*, antes de que estas se transformen en una fuga y se fundan en una *Coda Vivace*. Así, este *Final* presenta una secuencia muy inusual de elementos diversos, cuya enumeración completa en el título del movimiento finalmente fue demasiado extensa para el compositor, o le quedó demasiado incompleta, ya que la fuga central queda sin mencionar, al igual que la *Coda*.

Así, Salgado decidió limitar el título del movimiento a las dos indicaciones de tempo esenciales, *Maestoso* y *All^o con brío*. Se puede descartar otra intención en esta supresión, una que tenga que ver con ocultar o disimular las referencias andinas tras la denominación de movimiento italiano, ya que las referencias andinas permanecen en la carátula de los tres movimientos anteriores. Además, la fusión de las inspiraciones andinas con la técnica compositiva moderna europea era precisamente una de las intenciones compositivas de Salgado para sus sinfonías, especialmente para esta primera.

⁹⁶ L.H. Salgado, al igual que su padre Francisco, se refieren a esta danza como *Danzante*, en contraste con el acuerdo general en Ecuador; consecuentemente también al *Danzante* como *Yumbo*. Véase también la Fig. 3.7, p. 120



La adición del con *brio* en el *Allegro* del Final es otro punto de referencia a Beethoven, que utilizó esta adición con más frecuencia que ningún otro compositor, lo que la convirtió en uno de los rasgos más característicos de muchos de sus *Allegri*. Esto, sin duda, llamó la atención de Salgado. Sólo en las sinfonías de Beethoven, el con *brio* aparece seis veces, en las de Salgado tres (1ª, 8ª y 9ª sinfonías).

Además de *Allº con brio*, las sinfonías de Salgado utilizan las denominaciones de movimiento *Allº marziale* (dos veces), *Allº deciso*, *Allº con anima* (dos veces), *Allº con vita* (tres veces), *Allº festivo* (dos veces), *Allº risoluto*, *Allº dramático*, *Allº brillante* y *Allº energérgico*. Todas estas adiciones, que enriquecen el *Allegro* habitual y siempre lo animan, lo enfatizan y lo estimulan, se caracterizan por su rigor, su riqueza de tensión y su poder de propulsión, que están a la altura del *con brio* de Beethoven o, al menos, se le parecen⁹⁷.

Resulta ciertamente llamativo que en las nueve sinfonías de Salgado no haya ni un solo *Allegro* sin algún tipo de añadido. Además de los añadidos impulsores antes mencionados, también hay *Allº moderato*, *Allº giusto*, *Allº maestoso* y *Allº quasi maestoso*, que moderan un poco el tempo del *Allegro* medio, pero le dan un peso y una importancia adicionales.

En una carta dirigida a Ignaz Franz Mosel en 1817, Beethoven se burlaba del uso incorrecto de la designación del movimiento *Allegro*⁹⁸:

“[...], pues sólo, por ejemplo, qué puede ser más absurdo que el *Allegro* que se llama de una vez por todas *Divertido*, y qué lejos estamos a menudo de este concepto de esta medida de tiempo, para que la pieza misma diga lo contrario de la designación”.

⁹⁷ Bernd Krause: “*Untersuchungen zur Vortragsbezeichnung con brio unter besonderer Berücksichtigung der Werke Ludwig van Beethovens*” (“Estudios sobre el término de interpretación con *brio* con especial referencia a las obras de Ludwig van Beethoven”), (Diss.), Münster, 1995, pp. 286ff

⁹⁸ Citado en Bernd Krause, op. cit. p. 234

Sin embargo, revoca inmediatamente su resolución expresada en la misma carta de utilizar únicamente los números de metrónomo de Mälzel, en lugar de las denominaciones italianas, porque:

“[...] es con las palabras que designan el carácter de una pieza que no podemos renunciar, ya que el ritmo es en realidad más el cuerpo, pero éstas mismas ya tienen referencia al espíritu de la pieza”.

El segundo movimiento de la *Sinfonía Andina* de Salgado también tiene una marca de tempo inusual; en este caso, ocurre en el segundo tema, con la instrucción *Più mosso, con sentimento criollo*. Se trata de una marca de tiempo mitad italiana mitad española; requiere que el director, el clarinetista y el arpista acompañante se ajusten al carácter del *Danzante* criollo (o mestizo) en el que se basa este tema y su acompañamiento. Para que el ritmo suavemente oscilante no se vuelva demasiado lento, Salgado ha añadido el deseado número del metrónomo ♩ = 60.

Las **dos sinfonías de un solo movimiento, la dos y la nueve** son llamadas *Sintéticas* porque sintetizan los habituales cuatro movimientos sinfónicos en uno solo. En consecuencia, también tienen una secuencia de indicaciones de tempo diferentes. Los de la segunda sinfonía son:

Marziale - Allegretto - Cadenza (violín) - Allegro moderato - Marziale - Allegretto - Allegro deciso.

Con *Marziale*, se entiende *Allegro marziale*, ya que existe la indicación del metrónomo ♩ = 120. Ambas indicaciones caracterizan la fanfarria inicial, tanto por su rapidez como por su expresión militar. La indicación *Cadenza* significa un tempo libre para la cadencia compuesta para el violín que, sin embargo, se deriva del *Allegretto* precedente. El segundo *Marziale* se refiere tanto a todo el desarrollo, que se compone de combinaciones de fanfarria, tema principal e ideas adicionales, como a la recapitulación, que de nuevo comienza con la fanfarria en su forma original. El *Allegro deciso* final surge una versión acelerada del *Allegretto*, lo que redondea el flujo casi clásico de la sinfonía, sin ninguna peculiaridad en la secuencia de indicaciones de tempo.



La **Novena Sinfonía**, también en un movimiento, tiene las siguientes indicaciones de tempo:

Allegro quasi maestoso - meno mosso ma espressivo - Quasi Adagio misterioso - Allegro energético - Quasi Adagio misterioso - Risoluto - Allegretto - Maestoso assai - Allegro con brio.

La secuencia de estas indicaciones de tempo no puede utilizarse para deducir el curso de la sinfonía. No está claro, por ejemplo, que el primer *Allegro quasi maestoso* incluya tanto la exposición completa con repetición como el comienzo del desarrollo, ni que el primer cambio de tempo *meno mosso ma espressivo* contenga una sección tipo cadencia -como en la segunda sinfonía-, con una función de transición hacia el primer *Quasi Adagio misterioso*. Este, a su vez, sólo consta de seis compases, por lo que es poco más que un presagio del segundo y extenso *Quasi Adagio misterioso*. Asimismo, tras sólo dos compases, la sección *Risoluto* pasa al *Scherzo*, marcado como *Allegretto*.

De nuevo, el breve *Maestoso assai* que sigue es sólo una reminiscencia literal de tres compases de la extensa sección central del *Allegro energético*, pero el cambio de tempo exige una interpretación más expansiva. Finalmente, Salgado vuelve a terminar su última sinfonía con *Allegro con brio*; es decir, culmina con fuego beethoveniano.

Los títulos de los movimientos de la **Tercera**, al igual que el subtítulo *Rococó* para el conjunto de la sinfonía, se salen del marco del uso clásico, ya que los movimientos dos a cuatro se refieren a movimientos de danza habituales en el *Rococó*. La secuencia de movimiento es:

Lento - Andantino - Allegro con ánima - Più Allegro; Grave (alla Zarabanda) - Largo - Grave; Allegretto grazioso (alla Bourrée) - Allegro non troppo - D.C. - Coda; Final, Allegro giusto (Fuga alla gíga).

Al igual que la *Primera*, la *Tercera* también tiene designaciones dobles para los movimientos dos a cuatro que, además de la indicación del tempo italiano, hacen referencia al origen de estos movimientos de carácter (*Zarabanda*, *Bourrée*, *Fuga alla gíga*). En el capítulo dedicado a la sinfonía, se verá la libertad con la que Salgado utiliza estas denominaciones⁹⁹, pero hay que señalar que los títulos de los movimientos, que comienzan con “*alla*” y colocan los añadidos entre paréntesis, dejan claro que no se trata en absoluto de danzas barrocas, sino de movimientos sinfónicos modernos que tienen ciertas características o gestos barrocos. Tienen un ritmo correspondiente, una estructura melódica típica o una instrumentación alusiva que remiten a los modelos históricos, nada más.

La **Cuarta Sinfonía, Ecuatoriana**, retoma, como concepto compositivo, la fusión de las inspiraciones nacionales con las técnicas compositivas modernas ya buscadas en la *Primera*, pero sin ninguna referencia verbal a las fuentes. Todos los títulos de los movimientos y las indicaciones de tempo son italianos; es decir, son los habituales a nivel internacional.

Casi da la impresión de que Salgado quiere utilizar los nombres del movimiento italiano para poner un sello internacional a las fuentes ecuatorianas, para hacerlas, por así decirlo, esperanzadoras de las reivindicaciones europeas o universales. Podría haber hecho esto para exigir, o para forzar, la igualdad de derechos de los temas andinos en una colección internacional de temas. Sólo la indicación interpretativa *con dulzura* al segundo *Yaraví* (sin que se designe como tal) en el movimiento lento traiciona, momentáneamente y de forma verbal, el amor de Salgado por su tierra natal y la música andina que se originó en ella. Es como si su corazón se hubiera desbordado aquí. Beethoven también da *dolce* como instrucción de interpretación para muchos temas de sus obras, por lo que no hay que dar un significado profundo a este detalle. Aquí están las rúbricas de los movimientos de la Cuarta:

Andantino maestoso - Allegro con vita; Andante cantabile; Allegro festivo; Final rapsódico.

⁹⁹ Véase a partir de la p. 141ss



La enorme variedad del material temático del *Final* y su complicada disposición no permitían otra denominación que la de *rapsódico*, de hecho la exige. La secuencia de indicaciones de tempo e instrucciones de interpretación de este movimiento ya da una idea de ello:

Adagio - Allegro brillante - Ritmato - Cantabile é dolce - Enérgico - Giocoso - marcato assai - Scherzando - Misterioso y lánguido - Scherzando - Giocoso - Ágitado y dramático - Enérgico - in tempo con furia - Maestoso - Enérgico - Allegro brillante - Allegretto giocoso - marcato assai - Maestoso - Allegro Risoluto - Prestissimo.

Además de estas 22 indicaciones diferentes, que están escritas en la parte superior de cada página de la partitura y que son vinculantes para todos, también hay diversas instrucciones bajo los pentagramas individuales que se aplican al instrumento o grupo instrumental respectivo. Así, este movimiento, con su abundancia de diferentes secciones e instrucciones de interpretación, exhibe dimensiones y enredos mahlerianos. El título *Final rapsódico* capta exactamente el contenido. Con la última indicación de tempo *Prestissimo* al final de la sinfonía, Beethoven concluye su Novena. Dado el gran número de alusiones y similitudes entre las sinfonías de Salgado y Beethoven, es difícil creer en una coincidencia aquí.

La **Quinta, Neorromántica**, no plantea ningún enigma en cuanto a las indicaciones del movimiento:

Allegro risoluto; Moderato assai; Andantino mosso; Allegro dramatico - Andante espressivo assai - Come prima - Più vivo.

Con una indicación de tempo para cada uno de los movimientos uno a tres, las innovaciones de esta sinfonía no surgen de los títulos de los movimientos. En el último movimiento, la sección media más *lenta Andante espressivo assai* y la Coda acelerada *Più vivo* destacan sobre el resto del movimiento.

Tampoco sorprende la **Sexta**, para cuerdas y timbales, que tiene bastantes más indicaciones de tempo que su predecesora, pero eso no da ninguna pista de la estructura rapsódica y caleidoscópica del segundo movimiento. Tampoco revela la estructura anidada del tercer movimiento. Aquí están los títulos de los movimientos y las indicaciones de tempo de la *Sexta*:

Maestoso - Allegro Festivo - Meno - Poco rinforzando - animando - Allegro Festivo - Meno - con ánima; Adagio Espressivo - più mosso - Tempo Primo; Allegretto poco mosso - Meno mosso - Largo - Andantino - Primer Tempo; Allegro con vita - Allegro con grazia;

La **Séptima**, dedicada a Beethoven en 1970 con motivo de su 200º aniversario, comienza con una introducción en tres partes -la Séptima de Beethoven también tiene una larga introducción-. A partir del primer *Allegro con anima*, el movimiento principal de la sonata se desarrolla de forma tradicional. En el segundo movimiento, lento, sorprende un *Allegro* corto de tres compases, pero no se percibe como tal, pues su medio compás corresponde exactamente a una negra del *Adagio* precedente; el pulso sigue siendo el mismo. El Final de la Séptima tampoco aporta sorpresas formales; tras la introducción del *Allegro maestoso* de fanfarria de metales y cadencia de arpa, se desarrolla un movimiento sonata normal. Las tres últimas indicaciones de tempo *Grandioso - A tempo - Amplio* se refieren a la corta *Coda* de trece compases. Esto permite obtener el deseado efecto final grandioso de la sinfonía. Las indicaciones de movimiento y las prescripciones de tempo de la *Séptima* en su contexto son las siguientes:

Adagio Sostenuto - crescendo ed animando - Risoluto - Allegro con anima - Calmo - a tpo. - Calmo - a tpo; Adagio sostenuto - Quasi andantino - Adagio - Allegro - Adagio; Allegretto non troppo - Poco più mosso - Allegretto non troppo; Allegro maestoso - Allegro brillante - Quasi andantino - Tpo. Iº - Grandioso - A tempo - Amplio.



La **Octava**, compuesta para el 150º aniversario de la Batalla de Pichincha, merece una mirada más atenta a las indicaciones de tempo. El primer movimiento, tras la introducción en tres partes como en la *Séptima*, se desarrolla como un movimiento principal de sonata, pero Salgado inserta una *Cadenza* para dos violines antes de la Coda. Luego, incorpora una reminiscencia de la introducción e incluso un mero recuerdo de solo dos compases del comienzo del *Allegro* con *anima* antes de que el movimiento concluya con un *Allº con vita*, que es una versión acelerada del *Allegro con anima*. El abstracto segundo movimiento tiene no menos de quince indicaciones de tempo diferentes, lo que indica su carácter rapsódico¹⁰⁰.

El comienzo del tercer movimiento también continúa inicialmente con el carácter rapsódico; de nuevo precede una introducción en tres partes *Maestoso -cuasi recitativo- a tempo* el *Allegretto con anima*, que es el tempo básico. El impresionante solo de violín de 56 compases *Più vivo* como *perpetuum mobile*, que mantiene la función de *Trío* del movimiento, es terminado por la orquesta completa *Enérgico* antes de que el movimiento vuelva al tempo básico *Allegretto con anima*. Luego, acelerado de nuevo, termina con un *Animato*. A diferencia de los tres primeros movimientos, el Final se conforma con un único tempo *Allegretto con vita*, lo que termina la sinfonía de forma casi clásica y austera. Los movimientos y tempos de la Octava:

Adagio - Andante espressivo - Tpo Iº, Allegro con brio - Più tranquillo - Tpo Iº - Più tranquillo - Tpo Iº - Maestoso - Todos. con vita; Grave - animando - in tempo - Allegretto - Risoluto - Poco sostenuto - rallentando - Andante calmo - Enérgico - All. Giusto - Poco Adagio é misterioso - Lento - liberamente - Risoluto - in tempo; Maestoso - quasi recitativo - a tempo - Allegretto con anima - poco ritenuto - A tempo - Allegretto - Più vivo - Enérgico - Allegretto con anima - Animato; FINAL: Allegretto con vita.

¹⁰⁰ Véase también el final de la 4ª Sinfonía, p. 101 y pp. 191ss.

El examen de las rúbricas de los movimientos y de las indicaciones de tempo de las sinfonías de Salgado ha demostrado hasta qué punto sigue el modelo beethoveniano. En particular, la preferencia por las adiciones al término poco claro *Allegro* se hace evidente; ni una sola vez aparece el término sin una adición, con una preferencia particular por las adiciones pujantes como *con brio*, *brillante*, *deciso*, etc.

También llama la atención que, después de la *Primera*, la *Sinfonía Andina*, no aparezcan más referencias verbales a las sugerencias andinas para los temas. Se integran en las italianas, internacionalmente habituales. Incluso la *Cuarta*, la *Ecuatoriana*, se adhiere a esto, aunque está llena de referencias andinas. Ahí, la música regional y su denominación son absorbidas en un contexto global, por lo que ya no necesita referencias explicativas de su origen. Así, Salgado empuja su aculturación.



Resumen

A mediados del siglo XX, no había muchos compositores que hayan creado ciclos sinfónicos a lo largo de décadas; en Europa, destacaban Stravinsky, Shostakovich, Prokoffief, Hartmann y Penderecki; en América, además de Salgado, Heitor Villa-Lobos (Brasil, doce sinfonías), Alberto Williams (Argentina, nueve sinfonías) y Carlos Chávez (México, seis sinfonías). No sabemos si Salgado conocía muchas de las sinfonías de sus contemporáneos, pero su inspiración sinfónica no fueron ellos, sino Beethoven.

Si bien se ciñó al esquema formal de Beethoven hasta su *Quinta*, a partir de la Sexta introdujo importantes cambios, desde la forma abierta de los movimientos lentos, hasta los *Scherzi* con un nuevo orden de exposiciones, ritornellos, coplas, recapitaluciones y *Tríos*; los cambios llegaron hasta un nuevo modelo de sonata-movimiento principal, con dos desarrollos y dos recapitaluciones. Aplicó el trabajo motivico y quebrado en el sentido beethoveniano de repartir partes temáticas entre varios instrumentos.

En el contenido espiritual y emocional de sus sinfonías se siente que mayormente sopla cierta brisa andina ligera muy discreta pero notable, a veces más presente, a veces casi ausente. La dinámica viva también es similar a la del modelo beethoveniano, los *crescendi* violentos y los *diminuendi* largos se utilizan con gran efecto, al igual que los golpes *fortissimo* con *piani* repentinos. Salgado adopta un enfoque muy individual de la construcción melódica; hay melodías que duran catorce compases sin ninguna subdivisión perceptible (*Octava, Final*), pero hay también muchos temas cortos, a menudo de cuatro compases, con dos mitades iguales, que sólo varían en la nota final.

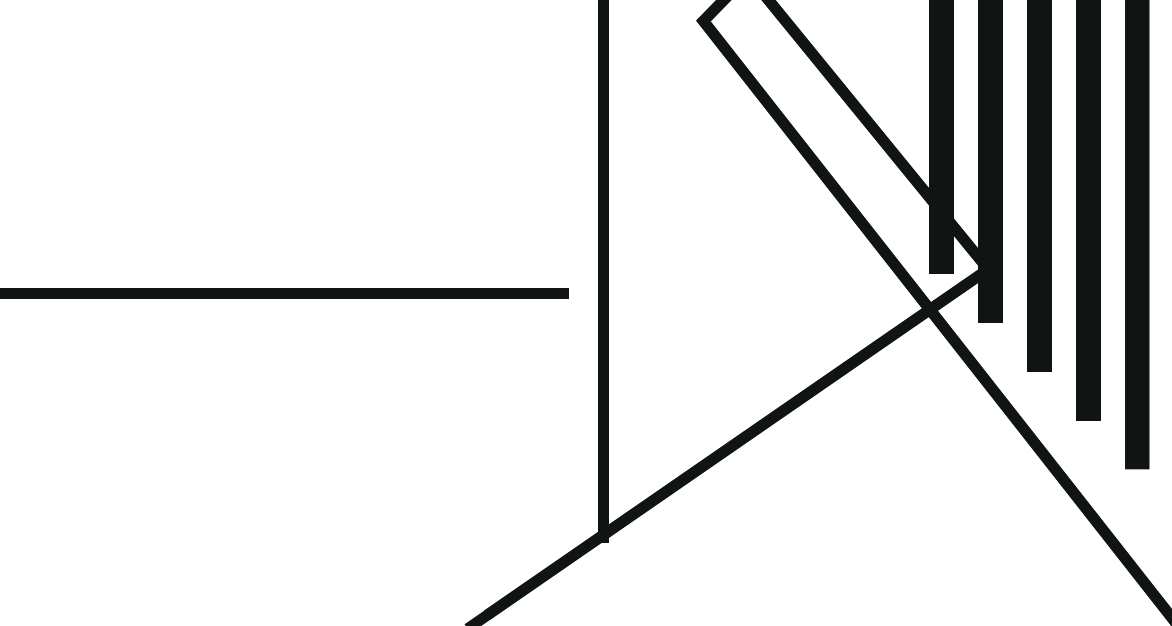
Estos temas cortos y simétricos ofrecen al compositor muchas posibilidades de variación; una de las preferidas tiene que ver con las interpolaciones en la mitad de la melodía. La instrumentación de sus

sinfonías requiere una gran orquesta sinfónica-con la excepción de la Sexta, por supuesto, que se limita a las cuerdas y los timbales-, con corno inglés, clarinete bajo, contrafagot y arpa¹⁰¹ obligatorios, además de los instrumentos estándar, más la celesta y una gran sección de percusión.

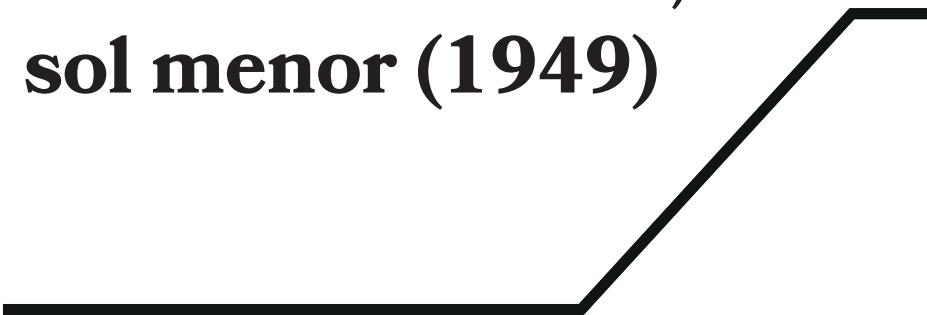
Algunas de las portadas de sus partituras llevan el añadido *para orquesta* plena. Lo que Salgado quería decir con esto puede deducirse del artículo que publicó en 1975¹⁰², según el cual una orquesta sinfónica debería tener 92 miembros, aproximadamente el doble de lo que tenía la Orquesta Nacional de Ecuador en Quito en su tiempo. En resumen, las nueve sinfonías, aunque muestran grandes diferencias en su concepción y ejecución individual, tienen tantos denominadores comunes que su origen en la misma pluma es indudable y se hace mejor justicia a cada una de ellas al apreciarlas en la imagen global de las nueve juntas.

¹⁰¹ Salgado casi siempre pide dos arpas, pero rara vez es específico sobre cuándo deben usarse ambas o cuál de los dos. Todas las sinfonías, con muy pocas excepciones, pueden realizarse con un arpa. La Tercera sólo requiere una, la Sexta y la Octava no tienen arpa.

¹⁰² L.H. Salgado: "Vigencia de artículos musicográficos", en: *El Comercio*, Quito, 1 de junio de 1975. Este título hace referencia a una publicación anterior de Salgado sobre el mismo tema, del 11 de julio de 1972, también en *El Comercio*.



**Sinfonía N° 1:
“Sinfonía Andina”,
sol menor (1949)**



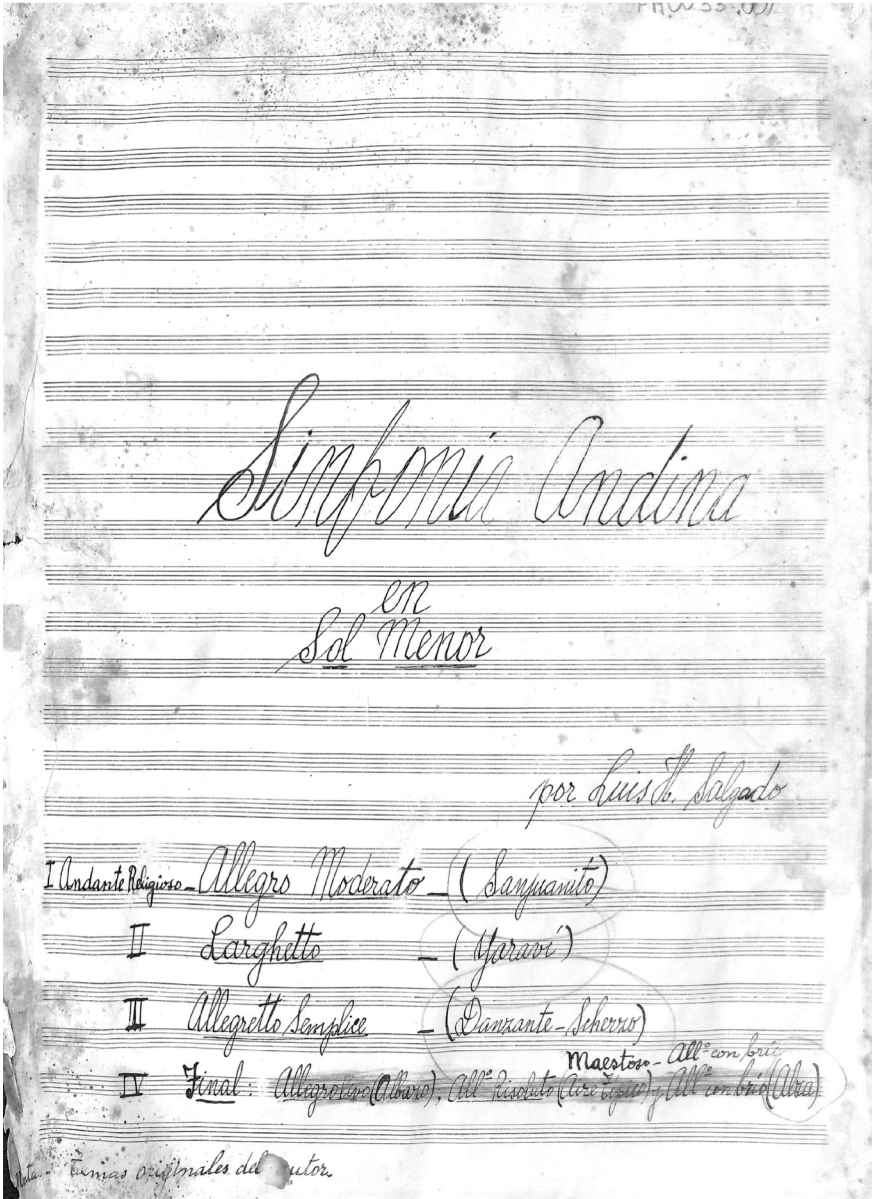


Fig. 3.1 Portada de la 1ª sinfonía en el manuscrito de Salgado¹⁰³

¹⁰³ En la portada del autógrafo de la primera sinfonía está escrito: "Sinfonía Andina en sol menor", sin mencionar a Ecuador. En la parte inferior de la portada dice: "Nota: Temas originales del autor". La cuarta sinfonía en re mayor, por su parte, lleva el subtítulo de "Ecuatoriana". Sin embargo, en algunos comentarios, Salgado habla de su Sinfonía Andino-Ecuatoriana.

La génesis de la primera sinfonía es algo oscura, ya que sólo la partitura de piano lleva la fecha de su finalización: el 7 de febrero de 1944¹⁰⁴. Según Pablo Guerrero, la partitura orquestal fue preparada entre 1942 y 1944, y luego reorquestada en 1949¹⁰⁵. Además de compositor, pianista y profesor, Salgado fue también un elocuente escritor de tratados y artículos sobre la música ecuatoriana, la composición contemporánea y la vida musical de Ecuador en su época. Como introducción a su pensamiento y obra musical, he aquí un breve extracto de su artículo sobre su primera sinfonía, la *Sinfonía Andina*¹⁰⁶:

“El tipo de música autóctona involucra al Yaraví, una especie de balada indo-andina extensiva a los pueblos del altiplano que fueron sojuzgados por el Incari, al sanjuanito, danza de movimientos más o menos vivo; y al danzante, de carácter agógico moderado en relación al anterior. El tipo de música criolla cuenta con danzas, es de espíritu más alegre y viváz, como el “albazo”, el “aire típico” (imprópiamente llamado cachullapi), el del “Alza que te han visto”, y otras... Si distribuimos los diversos elementos folclóricos arriba indicados, de acuerdo con la afinidad agógica de cada uno de los cuatro movimientos que constituyen el plan general de una sinfonía, se obtiene el orden siguiente... 1º Allegro moderato (sanjuanito), 2º Larghetto (yaraví), 3º Allegretto semplice (danzante scherzo)¹⁰⁷, 4º (Final) - Allegro vivo (Albazo, o aire típico, o Alza). ...En el cuarto movimiento (finale), en lugar de adoptar la forma tradicional del Rondó, he empleado la suite concatenada del albazo, aire típico y alza, finalizando con una fuga bitonal y birrítmica en cuatro partes. La tendencia de su técnica es ultramoderna, porque incluye hasta la escuela futurista de Schoenberg (sistema de “doce tonos”), en frases y períodos episódicas por cuanto “el continente no excluye el contenido”¹⁰⁸.

¹⁰⁴ Pablo Guerrero Gutierrez: *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica, Quito, 2001-2002, p. 1244

¹⁰⁵ Nota del autor: Sólo he podido localizar un manuscrito de la 1ª Sinfonía, por lo que no puedo dar información sobre una posible reorquestación, aunque me parece poco probable; no corresponde al procedimiento habitual de Salgado.

¹⁰⁶ De: Salgado, Luis H.: *Música vernácula ecuatoriana, Microestudio*, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1952

¹⁰⁷ El ritmo del Scherzo corresponde a un yumbo, no a un danzante; más que un lapsus linguae, es el etiquetado personal de ambos ritmos lo que era común entre Francisco y Luis Humberto Salgado, frente a la denominación general.

¹⁰⁸ Un juego de palabras de Salgado, que aprovecha el sonido similar de ambas palabras continente y contenido.



1er movimiento

Salgado escribió el 1er movimiento - *Andante religioso* - *All^o moderato* - *Moderato* - *Più mosso* - 436 compases, sol menor - en forma de sonata, enmarcado por una introducción y una *Coda*.

Esquema formal del primer movimiento:

Introducción	compases	1 - 32
Exposición		33 - 138
1er tema		33 - 88
2º tema		89 - 138
Desarrollo		139 - 256
Recapitulación		257 - 362
Coda		363 - 436

La sinfonía comienza con una introducción *Andante religioso* (en sol menor), que crea una atmósfera rural andina típica con campanas, arpa, órgano, celesta y, en los vientos, anticipa el tema principal del siguiente *All^o moderato* y el acompañamiento. El *Allegro moderato* trae como tema principal el *sanjuanito* mencionado por Salgado sobre un ostinato pentatónico. Su armonización disonante, sin embargo, relativiza fuertemente su carácter de sol menor (c. 37ss).

1er mov., 1er tema (Sanjuanito)

The musical score is written for a large ensemble. The woodwind section includes Flautín, Flauta 1.2, Oboe 1.2, Corno inglés, Clarinete en Si, Clarinete bajo en Si, and Fagot 2. The brass section includes Trompa en Fa and Tuba. The percussion section includes Triángulo, Snare Drum, and Cymbale/Bass Drum. The score is in 2/4 time and features a melodic theme for the woodwinds and a rhythmic accompaniment for the percussion. Dynamics include mf, p, and f.

Fig. 3.2 1er movimiento - 1er tema (Sanjuanito, c. 37-48)



La instrumentación es la misma que en la introducción, sólo con vientos y percusión. La continuación del primer tema consiste, de nuevo, en un emparejamiento de dos ideas, lo que invierte juguetonamente su función de tema y acompañamiento, ahora con la participación de las cuerdas. Un fragmento de dos compases de este (c. 51-52) -que luego resultará predominante- sirve de base para un pasaje con escalas y *pizzicati* que cambian de compás en compás, antes de la repetición del primer tema, ahora a toda orquesta.



Fig. 3.3 1er movimiento, “motivo predominante”, c. 49-52. Aquí en el 3er y 4º compás del pentagrama inferior

♫ Audio 2

Como continuación, Salgado inserta un extenso y muy cromático solo de trombón y viola, tanto derivado como enajenado del *sanjuanito* (c. 73-88). El *tutti* lo retoma variado y da paso al segundo tema, en ocho compases transitorios.

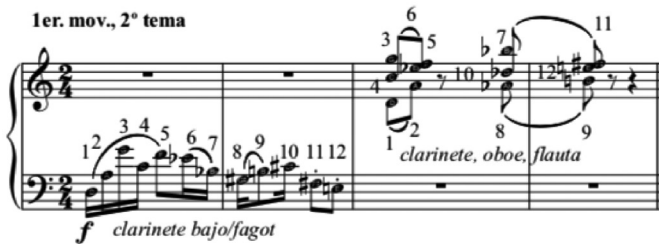


Fig. 3.4 1er movimiento, 2º tema (tema de doce tonos), c. 93-96

♫ Audio 3

El segundo tema del primer movimiento es dodecafónico, tanto en la melodía (horizontal) como en el acompañamiento (vertical). Sin embargo, se le puede asignar re (mayor) como base tonal, lo que establece la clásica relación tónica-dominante entre el primer y el segundo tema. Salgado da a la secuencia de doce tonos un carácter *cantabile*, al velar por su atonalidad en la pentatónica; además, la dota de un ritmo de danza que bien podría ser andino. Las siguientes inversiones y retrógrados de este tema también conservan un carácter lúdico, alejado de la austeridad abstracta de la Segunda Escuela de Viena.

La larga sección de desarrollo (c. 139ss, 117 compases) comienza con el segundo tema modificado en el clarinete sobre una abstracción rítmica del mismo. Pronto emerge temáticamente el mencionado fragmento “predominante” de dos compases, cuyas tres últimas notas terminan esta sección con un estruendoso unísono de metales. El tema de la siguiente sección se desarrolla a partir del mismo motivo de tres notas, interpretado con mucho brío por las flautas en re bemol mayor y *piu mosso* (c.185 ss). La trompeta, y más tarde el fagot con las violas, intentan una versión más lenta del mismo, pero las flautas recuperan su primera versión antes de que unas elocuentes cadenas de corcheas conduzcan a una anticipación de la recapitulación, a saber, la alternancia de escalas de corcheas y *pizzicati* sobre el motivo “predominante”.

El *sanjuanito* reaparece majestuosamente en la recapitulación (c. 257ss), pero esta vez con los papeles invertidos: los instrumentos bajos junto con los metales tienen el tema principal, las cuerdas altas y las maderas acompañan con el ostinato pentatónico del principio. El resto de la recapitulación sigue textualmente la exposición, el segundo tema de doce tonos, está en el rango de sol (mayor); es decir, la tónica.

Al final de la recapitulación, una cadena de corcheas y semicorcheas cromáticamente ascendente conduce al segundo tema (c. 359-362), dramáticamente reducido a dos notas en *fortissimo*; es decir, mutilado al puro ritmo. Con ello, se anuncia sin transición la



Coda, con la cita literal del *Allegro* inicial. Sin embargo, en lugar del segundo tema, Salgado repite el tema de flauta “alegre” del desarrollo, completado con la majestuosa repetición final del *sanjuanito*. La última página de este expansivo primer movimiento contiene varios elementos casi ceremoniales que también aparecen en sinfonías posteriores: primero, un acorde de trémolo sostenido en *fortepiano*, sobre el que los metales vuelven a citar disonantemente en *fortissimo* el ritmo del segundo tema, antes de que un rápido solo de arpa de dos compases, casi en *glissando*, conduzca al acorde final.

La riqueza de detalles de este movimiento de apertura de la *Sinfonía andina* contiene muchos de los principios compositivos de Salgado que trascienden un esquema formal¹⁰⁹ inevitablemente simplista. Aparte de la pintoresca introducción, que sin embargo está estrechamente vinculada temáticamente al *Allegro moderato* que sigue, el movimiento principal en forma de sonata tiene mucho más que ofrecer que los dos temas principales contrastados.

Incluso el acompañamiento de ostinato del primer *sanjuanito* adopta la forma de contrapunto completo desde su comienzo. El epílogo del tema anticipa el tema de las flautas en el desarrollo (aquí en los violines). Parte de su contrapunto en las cuerdas bajas, completamente discreto, se transforma inmediatamente en un motivo predominante que determina los acontecimientos del movimiento durante largos tramos y casi supera los temas principales. Este enfoque se denomina “acompañamiento obligado” desde el periodo clásico, del que Beethoven dijo que había nacido con él¹¹⁰. Salgado no tiene nada que envidiarle en este aspecto.

La abundancia de ideas nuevas en el menor espacio y su versátil aplicación se resisten a un análisis esquemático. Salgado no sólo utiliza los elementos compositivos con gran libertad, sino también la forma en que aparecen, ambos rasgos de su estilo personal, que se sirve de las sugerencias tradicionales, pero no se somete a ellas.

¹⁰⁹ Véase el esquema del 1er movimiento pág. 111

¹¹⁰ Beethoven, en una carta a Franz Anton Hoffmeister del 15 de diciembre de 1800.

2º movimiento

Salgado pudo interpretar el 2º movimiento como única parte de la primera sinfonía con la Orquesta del Conservatorio en el Teatro Sucre de Quito, el 30 de abril de 1953. Lo hizo para celebrar el 50º aniversario de la institución. Gracias a este acontecimiento, disponemos de una descripción del 2º movimiento, presumiblemente de su pluma, como la siguiente (abreviada):

“En material sonoro subjetivo se evoca las desoladas serranías ecuatorianas. Desde el frígido y brumoso páramo, tapizado de frailejones y pajonales, se contempla el panorama andino. El espíritu se sobrecoje ante la inmensa soledad del paisaje y exterioriza sus emociones en cantos pletóricos de lirismo elegíaco, que constituyen la exposición del primer tema. El segundo tema expresa la evasión del ente humano de las fantasmagóricas garras y su refugio en el caserío más cercano, donde tiene lugar una fiesta de sabor localista.

La yuxtaposición de los dos temas mencionados como clímax del período de recapitulación, encarna el conflicto simbólico entre el hombre y la naturaleza que, a la postre, aquél cae convencido ante la fuerza telúrica del medio ambiente que le aprisiona.

La técnica de composición recorre desde el sistema tonal hasta la bitonalidad; rehuyendo, eso sí, tomar contacto con el “dodecafonismo” (escuela de Schoenberg) para no mistificar la fisonomía idiosincrática de la música andina-ecuatoriana”¹¹¹.

Como se puede ver, el último párrafo sólo se aplica a este 2º movimiento, ya que los demás contienen secciones de doce tonos. Esta explicación emocional del segundo movimiento es sorprendente. Generalmente, las publicaciones de Salgado son más técnicas y abstractas. Quizás la ocasión, el aniversario del Conservatorio, fue la causa de esta descripción, para hacer el movimiento más accesible al público predominantemente juvenil de una institución educativa. Sin embargo, la forma de este movimiento es mucho más complicada de lo que sugiere la descripción romántica, como puede verse en el siguiente resumen de la forma.

¹¹¹ Pablo Guerrero Gutierrez: Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Quito, 2001-2002, p. 1244



Esquema formal del 2º movimiento:

Introducción	compás	1 - 26
Exposición		27 - 115
1er tema		27 - 42
Preludio del tema heroico		43 - 50
Repetición del 1er tema		51 - 61
Tema heroico		62 - 70
Transición		71 - 76
2º tema (Più mosso)		77 - 112
Breve combinación de ambos temas		113 - 115
Desarrollo		116 - 215
1er tema		116 - 135
Repetición del 1er tema (grandioso)		136 - 154
Tema heroico		155 - 162
Repetición del 1er tema (grandioso)		163 - 178
2º tema (Più mosso)		179 - 188
Repetición del 2º tema con el solo de violín		189 - 198
Combinación de ambos temas		199 - 215
Coda		216 - 232

2º mov., 1er tema, (Yaravi)

The image shows a musical score for the first theme of the second movement, 'Yaravi'. The score is for Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. It features dynamic markings such as 'sord.', 'p', 'f', and 'divisi'. The score is in 2/4 time and starts with a key signature of one sharp (F#). The first theme is marked 'p' (piano) and 'sord.' (sordina). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 3.5 2º movimiento, 1 tema, *Yaravi*, (m. 27-34)

♪ Audio 4

El yaraví del segundo movimiento (1er tema) tiene una armonización disonante y, como contrapunto, una línea de violonchelo cromáticamente descendente. Ambos son elementos atípicos de la danza andina, pero muy típicos del concepto de Salgado de utilizar elementos nacionales tradicionales en un contexto moderno y universal. El segundo tema *più mosso* tiene la instrucción de tocar con *sentimiento criollo*, lo que significa que debe sonar más rápido, más ligero y más alegre que el primero.

Piu mosso, con sentimento criollo

The musical score consists of two systems. The first system includes a Clarinet 1^o part and a Harp part. The Clarinet part begins with a melodic line marked *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The Harp part provides a rhythmic accompaniment with chords, also marked *p* and *mf*. The second system starts at measure 5 and continues the same musical material.

Fig. 3.6 2º movimiento, 2º tema *Piu mosso, con sentimento criollo*, c. 77ss

♫ Audio 5

Ya al final de la exposición, Salgado combina brevemente ambas cabezas temáticas (c. 113-115). El primer yaraví se eleva sobre el motivo rotatorio del segundo tema, pero en valores de doble nota; las corcheas se convierten en negras que se distribuyen hemiológicamente a lo largo de tres compases e ilustran perfectamente la contemplación filosófica de Salgado sobre el hombre en la naturaleza¹¹². Otra obra maestra contrapuntística es la combinación de los dos temas heterogéneos completos al final del desarrollo.

¹¹²Véase el comentario de Salgado al respecto en p. 116



El clímax sonoro del movimiento se alcanza con el tema principal, el yaraví tan inocente al principio, que aquí se eleva a lo heroico (c. 136ss). El elemento del canto victorioso heroico andino se repite en otras obras de Salgado, siempre como una exaltación triunfal del canto popular. Debido a las múltiples repeticiones e incluso a la combinación de ambos temas en la sección de desarrollo, Salgado prescinde de una recapitulación y concluye inmediatamente con la *Coda*, en la que todavía resuena el segundo tema antes de que el corno inglés retome el tema inicial, acompañado por el violín solista y el arpa.

3er movimiento

88) *Allegretto semplice* (1-247) - *Scherzo Pastoril* - A

Fltns.
F.
O.
C.I.
C.B.
B.B.
Tpts.
Trbns.
Perc.
Tmpan.
Celesta
Arps.

Fig. 3.7 3er movimiento, comienzo (autógrafo de Salgado, m. 1-8).¹¹³

♩ Audio 6

En el tercer movimiento *Allegretto semplice-Scherzo pastoril*, una línea cromática descendente vuelve a acompañar el tema de danza del oboe, que se basa en el ritmo del *yumbo*, aunque el tema

¹¹³ Las designaciones abreviadas de los instrumentos en el margen izquierdo de la partitura y su significado: Fltns.: piccolí (2), F.: flautas (2), O.: oboes (2), C.I.: cor anglais, Clnts.: clarinetes (2), C.B.: Clarinete bajo, F.: Fagotes (2), Tps.: trompas (cornos) (4), Tpts.: Trompetas (3), Trbns.: Trombones (3), Tub.: Tuba, Tbls.: Timbales (3), Celesta: Celesta, Bat.: Percusión, Arps.: Arpas (2), (Cuerdas, no incluidas en la ilustración).



de 16 compases va mucho más allá de las limitadas dimensiones de un tema de danza tradicional. Tras su introducción con repetición, se interpreta inmediatamente en fuga y se le dota de contravoces y armonías disonantes, para acercarse, así, a un *Scherzo* beethoveniano, sólo que con un tema andino. La segunda parte a gran escala de este *Scherzo* termina con la recapitulación del tema principal y también se repite. En lugar del esperado *Trío*, sólo sigue una breve *Coda*, lo que da lugar a la inusual forma A-A-B-A-B-A-Coda para este *Scherzo*. En cuanto al uso de ritmos y melodías tradicionales de danza en un contexto sinfónico, citemos de nuevo a Salgado, con la frase final de su artículo sobre la Sinfonía Andina¹¹⁴:

“Es obvio manifestar que sería puerilidad suponer que orquestar las producciones folclóricas en el orden expresado (de la sinfonía en cuatro movimientos, op. cit.) es suficiente para obtener una sinfonía. No tal. ¡No sería ni una suite, sino tan solo una mera colección de aires vernáculos!”

¹¹⁴ Salgado, Luis H.: “Música vernácula ecuatoriana”, Microestudio, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1952



4º movimiento

Resumen de la forma del 4º movimiento:

Introducción	compás	1 - 10
Exposición		11 - 91
1er tema (anuncio)		11 - 26
1er tema (ejecución y continuación)		27 - 66
2º tema y grupo final		67 - 91
Desarrollo		92 - 214
Fuga, 1ª sección		116 - 143
2ª sección		144 - 167 ¹¹⁵
3ª sección		168 - 199
4ª sección		200 - 214
Recapitulación		215 - 222
Coda		223 - 251

La apertura, casi violenta, del *Final* alterna en el tiempo entre 6/8 y 3/4, al igual que el tema principal de la trompeta, que es el posterior tema de la fuga. Este primer bloque corresponde al *albazo* en la secuencia de danzas que Salgado menciona¹¹⁶.

El segundo tema, de carácter lírico, correspondiente al *aire típico* e interpretado por los violines y los violonchelos altos, también mantiene el ritmo alterno entre 6/8 y 3/4. *Glissandi* de arpa y un tremendo golpe de gong anuncian el desarrollo, que da espacio a violines crudos (Salgado: con rudeza) - correspondiente al *alza* - y a un excéntrico solo de *glockenspiel*, antes de que comience la fuga anunciada por el compositor.

La fuga (*dux*) viene con un tema contrastante (*comes*) desde el principio y encuentra su clímax y final en un cierre a cuatro voces, en estrechamiento compás por compás. Aquí el tema aparece bitonal, ya que se acompaña en el intervalo del tritono (sol-re bemol), el más disonante de todos.

¹¹⁵ A partir del compás 149, con base en la versión de 1972, titulada *Sinfonía de ritmos vernaculares*.

¹¹⁶ Vea citación en p. 110

The image displays a page of a musical score for the 4th movement, specifically the closing of the fugue in the tritone interval (measures 204-214). The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments and voices. The instruments listed on the left are: Flm., Fl. I, Ob. I, Clar. I, Clar. bajo, Fag. I, Clar. B., Cor. I, Cor. III & IV, Tpt. I, Tpt. II y III, Tbn. I, Tbn. II y III, Tambo., Tri., and S.D. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., f , mf , mfz). The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The measures are numbered from 204 to 214, with some measures containing multiple bar lines. The overall structure shows a complex interplay of instruments, with some parts featuring intricate rhythmic patterns and others providing harmonic support.

Fig. 3.8 4º movimiento, cierre de la fuga en el intervalo del tritono (c. 204-214)

♫ Audio 7

Por desgracia, el final autógrafo del cuarto movimiento se ha perdido (a partir del compás 149). Gracias a una segunda versión de esta sinfonía, titulada *Sinfonía de ritmos vernáculos*¹¹⁷, que Salgado compuso en 1972, 28 años después de la *Sinfonía Andina* y con el que ganó el primer premio en el concurso de obras sinfónicas convocado por la Comisión del Centenario de la Batalla de Pichincha, pude reconstruir un posible final de la *Sinfonía Andina*. Sin embargo, en esta segunda versión, Salgado prescindió de los instrumentos corno inglés, clarinete bajo, arpa y celesta; además, acortó algunas partes del desarrollo y de la recapitulación.

Como se puede ver en el resumen formal¹¹⁸, el desarrollo prácticamente se funde con la Coda; la breve sección llamada recapitulación puede leerse perfectamente como la última aparición del tema principal al final de la fuga, antes de que la *Coda (vivace)* aborde una variación aún más rápida. Salgado ha ideado algo especial para el acorde final: consiste, leído de abajo a arriba, en las notas g-b-c#- d-f#, que puede leerse como un acorde de sol menor con un tritono y una séptima mayor añadidos. Este es uno de sus acordes predilectos en todas las sinfonías; su estridentez cristaliza, en un solo acorde y como punto final, la teoría de fusión de lo tradicional con lo moderno del compositor.

Es importante aclarar que la *Sinfonía de ritmos vernaculares* no puede considerarse, en ningún caso, la versión mejorada o definitiva de la *Sinfonía Andina*. En realidad, se trata de una reducción, simplificación y acortamiento de la *Andina*, obviamente realizada con el único fin de tener una obra inédita lista para presentarla oportunamente al concurso convocado por la comisión para conmemorar el sesquicentenario de la Batalla de Pichincha en 1972. El autógrafo tiene una cantidad inusual de errores para Salgado y en muchos lugares parece haber sido elaborado por una mano distinta a la del compositor. Tampoco hay que olvidar que Salgado no incluyó esta sinfonía en su catálogo de obras.

¹¹⁷ Véase también p. 236 (Octava sinfonía)

¹¹⁸ Véase p. 122

Fig. 3.9 Conclusión de la *Sinfonía de ritmos vernaculares*. (letra de Salgado, con correcciones de bolígrafo azul hechas por él mismo)¹¹⁹.

¹¹⁹ Los pentagramas dejados en blanco marcan la diferencia en la orquestación con respecto a la partitura original de la *Sinfonía andina* escrita 28 años antes. Aquí, faltan el corno inglés, el clarinete bajo, la celesta y el arpa.



Salgado trabajó en su primera sinfonía durante un tiempo inusualmente largo. La escritura de la partitura orquestal habría transcurrido entre 1945 y 1949¹²⁰, según el catálogo de obras publicado por Arturo Rodas. Ese catálogo se basa, entre otras fuentes, en un catálogo de 1976 elaborado por el propio Salgado.

Este catálogo también menciona una reorquestación de 1949. Sólo disponía de una partitura manuscrita de Salgado, por lo que no puedo decidir si se trata de la supuesta versión reorquestada o de una versión anterior. Mientras que Salgado solía componer sus posteriores sinfonías en unas pocas semanas y las escribía primero como reducciones para piano, luego de unas pocas semanas más para la orquestación, aparentemente pasó mucho tiempo jugueteando con su primera obra sinfónica. Trataba de averiguar cómo realizar, de forma plausible, la técnica de fusión de las fuentes andinas y los métodos compositivos modernos, donde se incluía la técnica de los doce tonos. El magnífico resultado presente era digno de tan larga contemplación.

¹²⁰ Arturo Rodas: “Catálogo cronológico de las composiciones de Luis Humberto Salgado”, en: *Opus*, n° 31, p. 75.



Sinfonía N° 2 (“Sintética”)¹²¹, 1953



¹²¹ El calificativo de “sintético” para una sinfonía puede ser fácilmente malinterpretado hoy en día. Tal vez sería mejor utilizar “sintetizado”. En la época de Salgado (años 50 del siglo XX) apenas había productos sintéticos. La era del plástico estaba aún en pañales, el término era inocuo.



Los compositores no siempre ofrecen descripciones, interpretaciones o explicaciones de sus obras. A diferencia de la primera sinfonía, para la que Salgado publicó un artículo detallado¹²², sólo existe el siguiente breve comentario del compositor sobre su segunda sinfonía:

“Mi Sinfonía Sintética... condensa las características de los principales movimientos sinfónicos en uno solo. Fue estrenada por la Orquesta de Washington¹²³, en el Salón de las Américas de la Unión Panamericana (mayo de 1954) dentro de un vasto programa que incluía creaciones de compositores americanos y europeos, como Hindemith”¹²⁴.

En la última página de la partitura manuscrita, que consta de 26 hojas, figura la nota: “Quito, 9 ago., 1953”. Esta fecha marca el final de la orquestación, es decir, la finalización de la partitura de director. Aunque Luis Humberto Salgado admiraba a Beethoven como su modelo sinfónico, lo que confirmó en numerosas entrevistas, a pesar de que no se disponga de ninguna “prueba” escrita de ello, estuvo abierto a nuevas técnicas y sintió curiosidad por las nuevas ideas compositivas a lo largo de su vida. Se interesó especialmente por las composiciones dodecafónicas de Schoenberg, como ya se aprecia en la primera sinfonía.

Debido a esta preferencia, es posible que conociera la Sinfonía de Cámara Nº 1 de Arnold Schoenberg, de un solo movimiento, mientras que probablemente desconocía otras sinfonías “sintetizadas”, o de un solo movimiento, del siglo XX, como la séptima sinfonía de Sibelius.

¹²² Salgado, Luis H.: *Música vernácula ecuatoriana, Microestudio*, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1952, p. 14-16

¹²³ Se trata de la Orquesta Sinfónica Nacional de los Estados Unidos. El director de orquesta del mencionado estreno fue Howard Mitchell.

¹²⁴ Salgado, Luis H.: En: L.H. Salgado: “El sinfonismo contemporáneo”, en: *El Comercio*, Quito, 30 de junio de 1957, p.12

Resumen de la forma de la 2ª sinfonía:

Introducción (Fanfarria)	compases	1 - 12
Exposición		13 - 187
1er tema		13 - 19
2º tema		20 - 40
Transición		41 - 46
Fanfarria		47 - 53
Introducción al tema cantabile		54 - 61
Tema cantabile (albazo)		62 - 111
Cadenza (Violín)		112 - 140
Grupo final		141 - 187
Desarrollo		188 - 269
Fanfarria		188 - 193
1er tema		194 - 200
2º tema		201 - 218
Fanfarria con fragmentos de ambos temas		219 - 227
Nuevo tema doble del desarrollo		228 - 232
Cadencia Arpa-Celesta		233 - 246
Continuación del tema del desarrollo		247 - 269
Recapitulación		270 - 381
Fanfarria		270 - 279
1er tema		280 - 286
2º tema		287 - 307
Transición		308 - 313
Fanfarria		314 - 320
Introducción al tema cantabile		321 - 328
Tema cantabile (Albazo)		329 - 381
Coda		382 - 462
Tema cantabile como Scherzo		382 - 442
Fanfarria		443 - 446
Grupo final		447 - 462

De este resumen formal se desprende que la 2ª sinfonía de Salgado es, en realidad, un movimiento de sonata a gran escala, con tres temas, una fanfarria adicional que marca la estructura de la sinfonía y una Coda que tiene el carácter de un *Scherzo*. La forma sonata distingue esta sinfonía de un poema sinfónico, tal y como lo entendía Liszt, pero para ser una sinfonía “propiamente dicha” carece de un movimiento lento y de un Final.

Por supuesto, se podría dar al tercer tema, el *albazo*, el rango de un segundo movimiento lento, así como elevar la Coda (desde el compás 382) a un Final o cuarto movimiento. Pero la repetición del *albazo* en la recapitulación nos daría entonces dos movimientos lentos, y el final consistiría en sólo 80 compases, que juntos duran alrededor de un minuto. Por ello, esta interpretación de la forma se excluye por sí misma. Salgado escribió otras obras de un solo movimiento y las llamó poemas sinfónicos: *Sismo* -1949, *Homenaje a la Danza Criolla* -1959, *La fiesta de la cosecha* -1960. La 2ª Sinfonía de Salgado no pertenece, con razón, a este grupo, por el rigor formal del movimiento principal de la sonata en que se basa.

La sinfonía abre con una fanfarria que luego se repite en momentos clave, lo que da unidad, coherencia y claridad formal a la obra. Al igual que la *idée fixe* de la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, la fanfarria se repite con regularidad, aunque no con un contenido poético y extramusical, sino solo a través de la creación de un orden formal. Adjunto a la fanfarria, hay un comentario o postludio de cuerda en ostinato al unísono, una figura nerviosa que gira sobre la nota la, como un punto de órgano rítmicamente estructurado, que se mantiene como base del tema principal, así como del segundo tema que le sigue inmediatamente.

2ª sinfonía, fanfarria
Marziale

f metales

f cuerdas

Fig. 4.1 Sinfonía nº 2, Fanfarria con postludio de cuerdas, c. 3-6

♪ Audio 8

El tema principal (c. 13ss), interpretado por las maderas bajas y los cornos, tiene un carácter estricto de marcha y es pentatónico en la melodía, pero armonizado en la gama extendida de re mayor, por encima del punto de órgano ritmizado antes mencionado. Le sigue inmediatamente un 2º tema, ligero y caprichoso, que juega con el ritmo de la marcha, de nuevo sobre el mismo punto de órgano ritmizado. Este tema tiene como métrica un compás de 4/4, seguido de dos compases de 3/4, por lo que hay una cierta irregularidad, lo que crea un refrescante nerviosismo al escucharlo.

2ª sinfonía, 1er tema

Fig. 4.2 2ª sinfonía, 1er tema, c. 13-15

♪ Audio 9

2ª sinfonía, 2º tema

Fig. 4.3 2ª Sinfonía, 2º tema, c. 20-25

♪ Audio 10

Tras la exposición de estos tres elementos, más bien abstractos pero no atonales: Fanfarria y dos temas diferentes, sigue un primer desarrollo del segundo tema. Este desarrollo es “ensayado” tanto en *forte*, por toda la orquesta, como de forma bastante íntima en pocos instrumentos con delicados comentarios del arpa. Tras un aumento de la dinámica, se vuelve a escuchar la fanfarria, antes de que el



corno inglés se adentre en terrenos más familiares, el trombón y los violonchelos preparan el tema cantabile en compás de 6/8 con una melodía ligeramente oscilante en sol menor. Así, se siente el ambiente andino.

2ª sinfonía, tema de *albazo*
con molto sentimento

clarinetes

violoncelli

Fig. 4.4 2ª Sinfonía, tema *Albazo*, m. 62-65

♪ Audio 11

Los clarinetes en terceras con un ritmo ternario flotante cantan en registro bajo un *albazo* en sol menor -uno inventado por Salgado, por supuesto-. Sin embargo, la triple modulación subdominante-dominante-tónica va más allá de lo habitual en la música folclórica, al igual que la duración del tema; se trata de un total de 12 compases, más otros 9 compases que repiten dos veces más la seductora modulación.

Por supuesto, esta calma impuesta por tantas repeticiones es intencionada; es incluso una de las características fundamentales de la música folclórica en general. Esta música se rige según el lema: Menos es más. Dicho de otro modo, es precisamente la repetición estoica y constante de un ritmo vernáculo o de una idea melódica lo que da a una canción vernácula su carácter folclórico y su identidad. Al fin y al cabo, debe ser fácilmente reconocible por el pueblo y no sólo por musicólogos.

En varios *crescendi* de toda la orquesta, este tema pronto adquiere un carácter grandioso. Después de que se haya cantado, el corno y los clarinetes la devuelven en disminuyendo a su intimidad original. Esto da paso, finalmente, a una primera cadenza que pertenece al violín solista (c. 112-140).

La inclusión de cadenzas solistas en el contexto de una sinfonía fue también una novedad salgadiana, ya que normalmente sólo se encuentran en los conciertos de un instrumento solista con acompañamiento orquestal. La amplia extensión de esta cadenza -28 compases- y su enorme dificultad técnica, incluso para un concertino experimentado, podrían dar lugar a críticas justificadas. En una exageración filosófica, el violín solista podría ser interpretado como un instrumento virtuoso, es decir, urbano, no andino. Así, tendría la función de regresar la sinfonía al siglo XX urbano, después del extendido y rural *albazo*.

Lo hace, pues el grupo final que sigue comienza, al menos inicialmente, en doce tonos. Un tema de flauta de dos compases es dodecafónico, al igual que su acompañamiento. Los clarinetes y las cuerdas bajas también se unen al canon antes de que se disuelva en la siguiente danza, con carácter de *sanjuanito*. ¡Pero qué *sanjuanito*! Nos saluda el *sanjuanito* futurista de 1942¹²⁵, pues nada menos que la melodía de doce tonos de la flauta es su tema, pronto también en inversión. Para mejor comprensión, se repite de nuevo al unísono.

Allegro moderato

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

piccolo, clarinete

cuerdas

Fig. 4.5 2ª Sinfonía, tema del grupo final, *sanjuanito*, c. 153-157.

♪ Audio 12

¹²⁵ L.H. Salgado: *Sanjuanito* futurista, véase también p. 389



Al igual que el segundo tema del primer movimiento de la primera sinfonía, este segundo tema, aunque de doce tonos, se entiende fácilmente en el rango de sol menor. Las notas del primer tiempo fuerte de cada compás forman un acorde de sol menor con sexta mayor (mi en el segundo compás) y el primer y tercer compás le proporcionan un la dominante (re mayor) en el tercer tiempo. Se trata de un ejemplo perfecto de la técnica de fusión de Salgado de acompañar una melodía de doce notas con un ritmo tradicional andino y una armonía convencional, aunque enriquecida con “especias”.

Un solo de timbales da paso al desarrollo, que comienza “naturalmente” con la fanfarria inicial. Pero qué sorpresa: la inicialmente acogedora fanfarria al unísono se ha convertido en un agresivo alborotador. Tres cuartas superpuestas, la más baja incluso aumentada, es decir, como un tritono, transforman la fanfarria en una criatura mordaz. El desarrollo ha abandonado, así, el mundo ideal de la exposición. En primer lugar, se utiliza el tema principal, pero esta vez por las maderas altas, con comentarios casi descarados de las trompetas, inspirados en la fanfarria disonante, que caricaturizan lo rebuscado del tema principal (a partir del c. 194).

El siguiente 2º tema está ahora también orquestado al revés: en lugar de las flautas altas, el arpa y la celesta, lo tienen aquí los fagotes, pronto apoyados por los violonchelos y los bajos en *pizzicato* (desde el c. 201). A continuación, los violines inician un impresionante solo de tresillos que dura 22 compases, con aullantes terceras de los cornos que contribuyen a la alienación. Los últimos cuatro compases del solo de tresillos de los violines se convierten ahora en el acompañamiento de la fanfarria, que aparece junto con rudimentos de sí misma. Son componentes que, sin embargo, pronto se combinarán para formar un nuevo tema.

En esta última sección, el trabajo motivico tomado de Beethoven y la manera “quebrada” de composición¹²⁶ son claramente perceptibles. El tema de la fanfarria, precisamente los tiempos

¹²⁶ Significa repartir fragmentos de un tema entre varios instrumentos o secciones de la orquesta para que se complete, en lugar de que un solo instrumento o una sección lo toque completo.

2-4 de su segundo compás, forman un contrapunto simultáneo a sí mismo, que deambula desde los timbales y la tuba, pasa por la trompeta, el corno y el fagot, y llega hasta el piccolo. Por encima, el acompañamiento de tresillos de los violines continúa impertérrito, pero ambos elementos, inicialmente contrapuntísticos, forman un nuevo tema unos compases después, lo que determina el resto del desarrollo. Este es un buen ejemplo de lo que puede significar “componer”.

Fig. 4.6 2ª Sinfonía, extracto del desarrollo: el tema de la fanfarria, primero en las maderas, luego en los metales, con doble contrapunto, c. 218-222.

🎵 **Audio 13**

En contra de lo que se esperaba, no es la fanfarria la que sobrevive, sino los tresillos. Estos descienden a las violas y brevemente a los violonchelos, donde se atascan abruptamente, lo que provoca una pausa (de pensamiento) de medio compás: ¿Qué pasará después?



Se sigue de nuevo con un tema de tresillos en los cornos y los segundos violines, compuesto por los fragmentos de la fanfarria que acabamos de escuchar, bajo el cual se encuentra una línea de marcha cromática en los violonchelos y los bajos. Esta línea incluye los tresillos justo antes arrancados.

Dado que ambos elementos tienen la misma dinámica y una instrumentación equilibrada, queda en el aire cuál de los dos tiene la preferencia sonora. Aparentemente ninguno la tiene, por lo que bien podemos hablar de un tema doble. Este nuevo tema doble, sin embargo, sólo se introduce brevemente, para dar paso a una segunda *cadenza*, esta vez iniciada por el arpa y la celesta y conducida *cromáticamente* por la celesta sola hasta alturas extremas, donde se disuelve en el aire, por así decirlo.

Esta *cadenza*, tan atrevida como parece, desde el punto de vista sonoro, consiste casi por completo en tresillos continuos. Esto la convierte en una continuación lógica de lo que ha pasado antes y no en una imposición como la cadencia de violín anterior, si se permite este comentario.

Los cornos con los violines, por un lado, y los violonchelos, fagotes y contrabajos, por otro, reanudan su diálogo interrumpido. El arpa y las maderas ayudan con las reverberaciones de la *cadenza* cromática de tresillos. El doble tema se impone en nuevas combinaciones y variaciones y, junto con las escalas cromáticas de tresillos, termina la sección de desarrollo.

La fanfarria, que vuelve a aparecer en su forma original al unísono, anuncia la recapitulación, pero no literalmente, sino que el doble tema del desarrollo sigue resonando en los cornos, los fagotes y los timbales. Este es otro buen ejemplo de la capacidad compositiva de Salgado. Este pasaje ilustra, igualmente, su interés por disfrazar las transiciones de las secciones formales, aquí del

desarrollo a la recapitulación, con motivos que persisten a pesar del cambio de sección. El resto de la recapitulación sigue literalmente a la exposición. El tema *cantabile*, el *albazo*, esta vez aparece en re menor; es decir, la tónica, de acuerdo con la regla clásica.

En lugar de la repetición de la cadenza del violín, hay tres compases en *stringendo*, lo que acelera el ritmo de cabeza del *albazo*. Este, en su *Allegro deciso* final, se convierte en una danza rápida en re mayor, para la que ya no existe una norma folclórica. Tales velocidades están reservadas a los músicos profesionales “clásicos”.



Fig. 4.7 2ª sinfonía, transición a la Coda, (c. 379-385)

♩ Audio 14

El final en re mayor de la sinfonía en re menor sigue un concepto “clásico” común: *per aspera ad astra* (de la oscuridad a la luz), como en la quinta sinfonía de Beethoven, por ejemplo. El segundo compás de este “*Scherzo-Coda*” *Allegro deciso* es una variante de la segunda mitad del compás del *Albazo*, disuelto en semicorcheas nerviosas; es decir, es doblemente más rápido. Se trata de otro ejemplo del uso libre y lúdico de Salgado de las influencias vernáculas en la composición.

Después de tres repeticiones de este amplio tema del *Scherzo*, en el que intervienen timbales y trompetas, las cadenas de semicorcheas cobran vida propia para una última carrera hacia la fanfarria inicial, que aquí es equivalente a fanfarria final. Sin embargo, en su aparición final en las maderas, los metales responden en inversión, así que el pasaje de tresillos descendentes se convierte en uno ascendente. Las cadenas de semicorcheas del *Scherzo* le responden frenéticamente, una vez más; el arpa quiere imponerse de nuevo; y luego, dos golpes de *tutti* en re mayor puro terminan radiantemente la sinfonía.

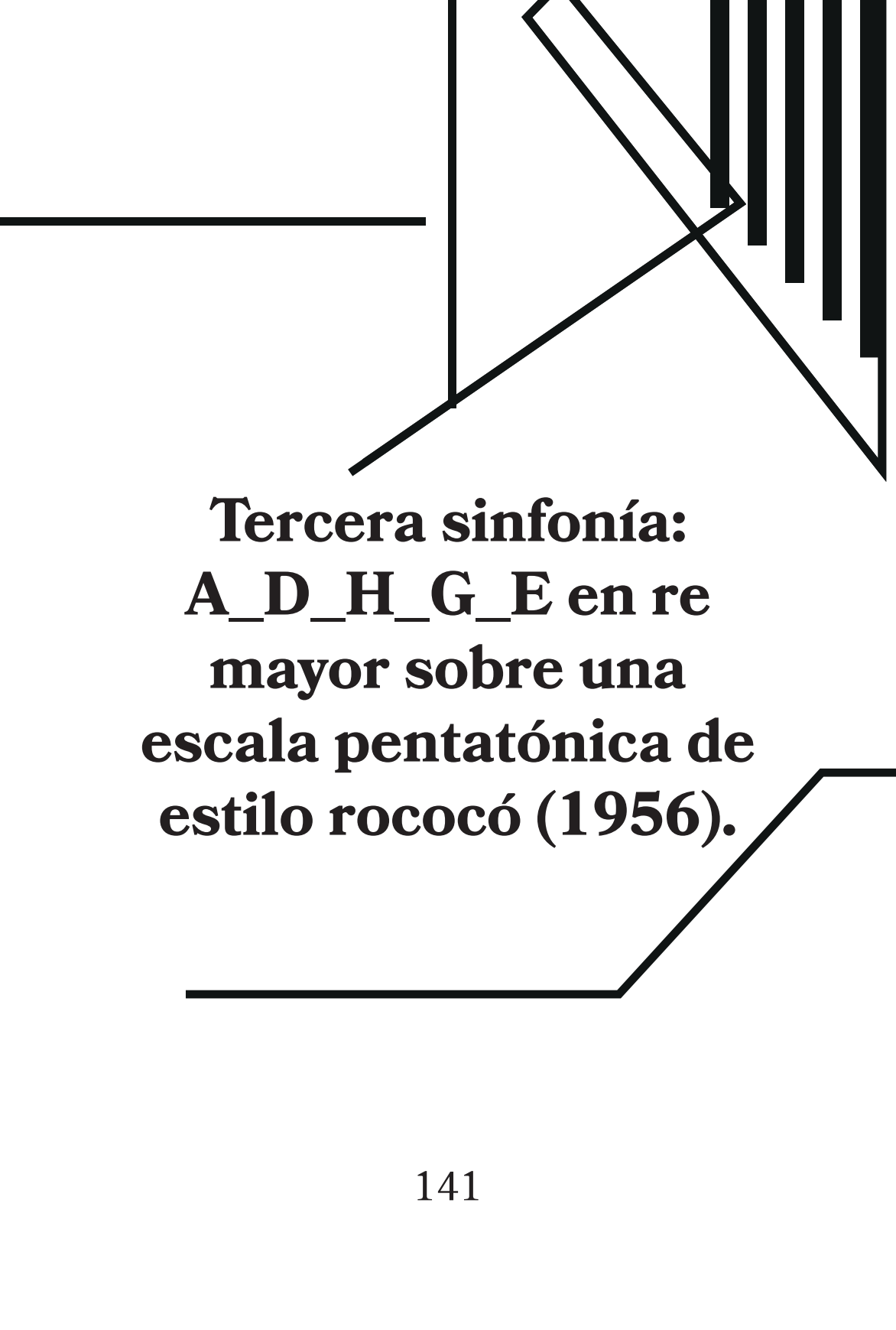


Sin duda, Salgado quedó satisfecho con el resultado de su segunda sinfonía, ya que 24 años después volvió a utilizar el mismo esquema formal del movimiento único para su novena sinfonía, con interesantes paralelismos, pero también con importantes innovaciones. La designación de su Novena Sinfonía como *Sinfonía sintética N.º II* ha provocado cierta confusión sobre el número de sinfonías de su pluma. Estas dos sinfonías de un solo movimiento son obras independientes, completamente diferentes entre sí, mientras que la *Sinfonía de ritmos vernaculares* no es más que una versión reducida de la primera sinfonía, la Sinfonía andina, no incluida por Salgado en su catálogo de obras¹²⁷. Así, pues, hay nueve sinfonías de Salgado, además de la *Sinfonía de ritmos vernaculares*. Sin embargo, esta no cuenta como una nueva creación.

El estreno de la 2ª Sinfonía en Washington en 1954, un año después de su composición, llenó de orgullo a Salgado, como puede leerse tres años después, en un artículo que escribió en *El Comercio*¹²⁸. No pudo saber que la primera actuación en su Ecuador natal se retrasaría hasta 2017, sesenta y tres años después.

¹²⁷ Véase también en el capítulo: 8ª sinfonía, p. 309

¹²⁸ Luis H. Salgado: "El sinfonismo contemporáneo", *El Comercio*, Quito, 30.6.1957, p.12.

The background features several thick black lines forming abstract geometric shapes. A horizontal line is on the left. A vertical line is in the center. A diagonal line descends from the top right towards the center. Another diagonal line descends from the top left towards the bottom right. On the far right, there are several vertical lines of varying lengths, some overlapping each other.

**Tercera sinfonía:
A_D_H_G_E en re
mayor sobre una
escala pentatónica de
estilo rococó (1956).**



Salgado dejó dos anotaciones como pista de la génesis de su *Tercera Sinfonía*: al final de la reducción para piano, que puede considerarse la base de la partitura orquestal, se lee: Quito, 21 mar., 1955, el día en que terminó de escribir la reducción para piano. En la partitura orquestal se lee: Quito, 1954 - 18 nov., 1956. Así que probablemente comenzó la composición en algún momento de 1954, y para marzo del año siguiente la reducción para piano estaba terminada, y de nuevo, un año y medio después, la partitura orquestal.

El inusual título de esta sinfonía revela su técnica subyacente -los temas de cada uno de los cuatro movimientos se construyen a partir de los mencionados cinco tonos, el lema, por así decirlo- y su estilo: el rococó, un estilo originario de Francia y relacionado predominantemente con la arquitectura. El Rococó se desarrolló a partir del Barroco tardío y prevaleció desde 1725 hasta 1775, aproximadamente. El nombre proviene de la palabra francesa *rocaille* (concha) y hace referencia a un motivo ornamental asimétrico que se encuentra con frecuencia en el siglo XVIII y que difiere de las formas simétricas del Barroco. El término rococó no fue acuñado hasta 1797 por el pintor Pierre Maurice Quays.¹²⁹

Si tenemos en cuenta las orquestas que existían en el siglo XVIII, eran en su mayoría conjuntos cortesanos o clericales que rara vez, y sólo en ocasiones especiales, superaban los treinta músicos, si es que lo hacían. Para la orquestación de la *Tercera Sinfonía*, sin embargo, Salgado prescribe una gran orquesta, que no existía en aquel periodo rococó, donde se incluye la sección de metales completa, varios instrumentos de percusión, clavecín, arpa, celesta, campanas de orquesta y *glockenspiel*, y una gran sección de cuerda.

Él mismo, a petición de la Comisión de Reorganización de la Orquesta Nacional del Ecuador, escribió un artículo sobre la orquestación ideal, que llegaba a un mínimo de 92 músicos para una gran orquesta¹³⁰. Por eso, la *Tercera Sinfonía* de Salgado, interpretada

¹²⁹ Pierre-Maurice Quays, pintor francés (1777-1803)

¹³⁰ Luis. H. Salgado: "Estructura de una orquesta sinfónica normal", en: *El Comercio*, Quito, 11 de Julio de 1972

con una gran orquesta, evoca la impresión de un estilo exportado a otras épocas, como suele ocurrir en obras de otros admiradores del pasado, como Stravinsky, Respighi o Hindemith. Los cuatro movimientos de la sinfonía se inspiran en los modelos de danza barroca, por lo que su comprensión es relativamente fácil, incluso en la primera escucha. Sin embargo, el mayor placer del oyente puede ser el distinguir entre los momentos rococó tradicionales y sus “exageraciones” modernas, a través de una orquestación extravagante. Si en esta sinfonía Salgado realmente se abstiene de fusionar elementos andinos con la tradición europea o no, ya sea rococó o moderna, la *Fuga alla Giga* del Final lo demostrará.

En la superficie, la sinfonía se presenta como un ejercicio estilístico e instrumental, una muestra casi irónica del perfecto dominio del compositor de cualquier reto compositivo. También se inscribe en la tradición del neoclasicismo europeo, que a partir de la década de 1920, como reacción a la Primera Guerra Mundial, rechazó el romanticismo tardío “alemán” y volvió a los modelos sinfónicos menos densos.

Al igual que no encaja en el encasillamiento del nacionalismo musical, a pesar de las numerosas alusiones andinas, su clasificación como “retroceso rococó” del compositor sería errónea, ya que va mucho más allá de los modelos históricos y se inscribe en el estilo personal de Salgado. Aquí es más irónico que pocas veces. Así, en esta sinfonía, su técnica de fusión se aplica también a la compatibilidad de los modelos compositivos históricos más íntimos, con la interpretación de una gran orquesta sinfónica moderna, lo que conjura, como siempre, un resultado muy satisfactorio¹³¹.

¹³¹ Comentario del editor: Aunque Salgado conocía al detalle las posibilidades técnicas de cada uno de los instrumentos orquestales, las exigencias a las cuerdas en esta sinfonía superan a veces lo técnicamente posible o razonable, lo que ha contribuido a la fama de que sus obras orquestales son “intocables”. Ejemplos de ello son los largos pasajes para los primeros violines en el primer movimiento (compases 95 a 108, etc.) que, sin embargo, divididos entre los primeros y segundos violines, pierden lo “intocable”, con el mismo resultado sonoro y sin cambiar una sola nota. Lo mismo ocurre con los compases 166 a 172. Aquí, el editor ha dividido el motivo entre las violas y los violines I y II para garantizar una interpretación limpia. Otro ejemplo es el cuarteto de violonchelos del cuarto movimiento (compases 247 a 267), prácticamente inejecutable pero, transformado en quinteto de cuerda (2 violines, 1 viola y 2 violonchelos), bien tocable, con un resultado acústico casi idéntico.



1er movimiento

Salgado escribió el 1er movimiento - *Lento - Andantino - Allegro con anima - Più allegro*, 374 compases, re mayor-en forma de sonata, enmarcado por una introducción en tres partes y una Coda.

Resumen de la forma del primer movimiento:

Introducción	compás	1 - 44
Lento		1 - 8
Andantino		9 - 40
Maestoso		41 - 44
Exposición		45 - 138
1er tema		45 - 98
2º tema		99 - 128
Grupo final		129 - 137
Desarrollo		138 - 253
Tema adicional del desarrollo		221 - 252
Recapitulación		257 - 350
Coda		351 - 374

Fig. 5.1 3ª sinfonía, comienzo de la sinfonía con el lema de 5 notas, (c. 1-4)

🎧 Audio 15

El corno introduce el lema de la sinfonía, la escala de cinco notas A-D-H-G-E (en terminología latina sería: la-re-si-sol-mi), en el tercer compás, de nuevo en forma retrógrada. El clavecín responde con acordes arpegiados que inicialmente dejan la tonalidad abierta,

pero las notas sostenidas del corno de mi y si casi crean una atmósfera de mi menor un tanto misteriosa, si no evocan el mundo medieval de las tonalidades pentatónicas modales eclesiásticas. Sólo el acorde sostenido de dominante en la mayor antes del *Andantino* exige la tonalidad de re mayor para lo que sigue. Las flautas repiten el solo del corno con su forma retrógrada en valores de notas ampliadas, pero a un tempo algo más rápido. Seis cuerdas solistas lo varían armónicamente, el si se convierte en si bemol, el modo *lidio* se convierte en *hipofrímico*, pero el segundo solo de cuerdas restablece la secuencia original. Finalmente, el coral de metales que concluye armoniza el motivo en re mayor.

The image shows a musical score for the first movement, first theme, 'Allegro con anima'. The score is in G major and 2/4 time. It features a melody for the first violins (1eros Violines) and accompaniment for clarinets (Klarinetten) and bassoons (Fagotes). The tempo is marked 'Allegro con anima'.

Fig. 5.2 1er movimiento, 1er tema, *Allegro con anima*, (c. 45-49)

♫ Audio 16

Esta introducción prepara el escenario para el *Allegro con anima*. Es un tema juguetonamente rápido y sincopado de los violines. Así, se invierte el lema de las cinco notas, acompañado de terceras *cantabiles* en clarinetes y fagotes. De repente, la orquesta plena irrumpe en el idilio, a todo volumen y con golpes sincopados; el ambiente rococó se suspende por primera vez.

Como si no hubiera pasado nada, el clavecín -uno de los instrumentos más silenciosos de todos- repite el tema en *piano dolce* e legato, y las terceras *cantabiles* que lo acompañan se convierten en *pizzicati* de los violines. La repetición variada del tema en las maderas también se mantiene tonalmente en el ámbito -supuestamente, hay que decir- rococó (compases 85-92). Aquí, la flauta prepara un contrapunto que será importante en el desarrollo. Esta sección da



paso a un virtuoso pasaje de violines¹³² que, tras cuatro compases, se convierte en la figura de acompañamiento del nuevo tema de violonchelos en sol menor, de gran belleza y expresión heroica.

Su repetición en las cuerdas altas está fundamentada en *bajos alberti* de fagotes y violonchelos y rodeada de figuras virtuosas de las maderas, que incluso se exigen a las trompetas inmediatamente después. Por último, los trombones transitan al desarrollo con una cadena de acordes de séptima descendente.

Fig. 5.3 1er movimiento, 2º tema (violonchelos), (c. 99-104)

♪ Audio 17

¡Comienza el desarrollo y con ello la fiesta del trabajo motivico! Al principio, la repetición del mencionado pasaje de maderas (compases 85-92) oscurece el comienzo del desarrollo. Luego, un juego de preguntas y respuestas con la cabeza del tema del primer tema a la manera de Haydn invita a sonreír. A continuación, las flautas interpretan una nueva y virtuosa versión del tema; asisten interminables cadenas de trinos, incluso del tambor y el acompañamiento de las terceras iniciales en trombones y cuerdas bajas.

¹³² Vea el pie de página en p. 144

A partir de ahí, sólo quedan las flautas y los *piccoli*. La música se evapora hasta máximas alturas, pero allí es atrapada por el *glockenspiel*, la celesta y el arpa, que repiten el tema en una altura casi irreal, siempre acompañados por cadenas de trinos. Las mismas cadenas de trinos forman ahora el fondo ¿o habría que decir mejor el cielo estrellado? para el noble segundo tema, esta vez interpretado por un coro de trombones. Así, el juego motivico entre los dos temas continúa hasta que los violines introducen un nuevo tema, casi por pura exuberancia. Sólo puede describirse como un “tema adicional del desarrollo”, ya que únicamente aparece hacia el final de la sección de desarrollo. El clavecín acompaña virtuosamente y permanece como solista hasta que una pausa general pone fin a la espantada.

The image shows a musical score for the first movement of a symphony. It features six staves: Piano (Pho.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The Piano part has a melodic line with trills and is marked 'mp'. The Violin I part is marked 'con sord. espres.' and 'mp', and it introduces a new melodic theme in the third pentagram. The Violin II part is marked 'mp'. The Viola part is marked 'con sord.' and 'mp'. The Violoncello part is marked 'con sord.' and 'pizz.'. The Contrabasso part is marked 'mp' and includes 'arco' and 'pizz.' markings.

Fig. 5.4 1er mov., tema adicional del desarrollo en los violines, 3er pentagrama, (c. 221-227ss.)

🎧 Audio 18

Tras cuatro compases de transición, nos encontramos con la recapitulación, que sigue utilizando el motivo de transición como contrapunto al tema principal, al igual que su repetición por el clavecín. Aquí, el contrapunto está en el *glockenspiel*. Esta técnica compositiva de mantener elementos temáticos del desarrollo al inicio



de la recapitulación para disimular su comienzo es un característico salgadiano que reaparece en varias de sus sinfonías. Aquí, por lo demás, la recapitulación sigue la exposición al pie de la letra.

El segundo tema de expresión heroica está propiamente en re menor, es decir, en la gama de la tónica. Además, los acordes de séptimas descendentes al final de la recapitulación conducen lógicamente a la Coda *Piu allegro* (a partir del c. 351), que vuelve a aumentar la velocidad del ya rápido tempo. La dinámica también aumenta, junto con el *fortissimo* de los metales hay un frenesí general en re mayor, en el cual no puede faltar una fanfarria de metales en tresillos. Finalmente, ocho acordes iguales en radiante re mayor de la gran orquesta romántica terminan *fortissimo* el movimiento en un gesto triunfante, explosivo: el rococó *at it's best*, al menos *at it's most*.

2º movimiento

Grave, alla Zarabanda, 7/4, re menor, 57 compases es el perfil del segundo movimiento. La *zarabanda* es una danza ternaria lenta del periodo barroco, que se desarrolló en el siglo XVI. No se puede precisar su origen, pero hay pruebas que sitúan la danza tanto en España como en las colonias de América. En 1539, se menciona una danza llamada *sarabanda* en el poema *Vida y tiempo de Maricastaña*, escrito en Panamá por Fernando de Guzmán Mejía¹³³. La zarabanda era popular y muy querida por sus letras salaces y sus movimientos sensuales, por lo que los moralistas de la época la consideraban obscena y censurable. Rodrigo Caro comentó en 1626:

“Estos bailes lascivos parecen como si el diablo los hubiera traído del infierno, y lo que hubiera sido considerado como una impudicia incluso en la república de los paganos es visto con aplauso y placer por los cristianos, que no sienten los estragos de la moral y la lascivia, que la juventud bebe suavemente con un dulce veneno, que al menos mata el alma; y no sólo un baile, sino tantos que parece que faltan nombres para las indecencias que abundan. Así hubo la Zarabanda, la Chacona, la Carretería, la Japona, Juan Redondo, Rastrojo, Gorrón, Pipirronda, Guriguirigái, y otra gran comparsa de este género, que los ministros de la ociosidad, los músicos, los poetas y las autoridades inventan cada día impunemente”¹³⁴.

Al parecer, Salgado no se dejó intimidar por esta amenaza e inventó una *zarabanda* muy especial, ¡una en compás de 7/4! Como hemos visto anteriormente, muchas danzas tradicionales se basan en ritmos básicos compuestos¹³⁵. En este caso, Salgado inventa una combinación del 4/4 binario con un 3/4 - ternario y crea una zarabanda muy personal.

¹³³ Richard Hudson y Meredith Ellis Little: “Sarabande”, New Grove Online

¹³⁴ Rodrigo Caro: “Días geniales o lúdicos”, Real Academia Española, España 1626

¹³⁵ Véase p. 39



Con la misma libertad con la que trata la técnica dodecafónica, como era evidente en las dos primeras sinfonías, también trata las influencias tradicionales andinas. Un ejemplo de ello es la transformación del *yaravi* lento en una danza rápida al final de la segunda sinfonía, sin modelos regionales históricos para un procedimiento tal. A partir de la *zarabanda* tradicional, Salgado se apropia del tono, del gesto, del movimiento lento, del carácter, pero también aquí su homenaje rococó es muy personal, irónicamente enajenado, como ya era evidente en el primer movimiento.

El segundo movimiento consta de tres partes. Tras la exposición de la zarabanda (c. 1-16) sigue una sección intermedia más agitada en compás de 3/2 (c. 17-36), a la que sigue de nuevo la zarabanda en compás de 7/4 y que pone fin al movimiento. El primer tema también está en tres partes, repartidas en tres compases. El primer compás introduce el tema solemne, en el segundo compás lo repiten los trombones al unísono una nota más alta en *forte* de una manera extrañamente lastimera. El tercer compás trae una respuesta suavemente juguetona, tipo hemiola, por parte de las flautas, cuyos mordentes característicos en las primeras cuatro notas pronto van a ganar importancia temática.

The musical score shows three measures in 7/4 time. The first measure is marked *p alientos* and features a solemn theme in the piano. The second measure is marked *f marcato* and features the trombones playing a unison note. The third measure is marked *p flautas* and features a playful response from the flutes, violas, and violoncelli.

Fig. 5.5 2º movimiento, Grave - Zarabanda, tema principal (compases 1-3).

♪ Audio 19

Los dos primeros compases se repiten textualmente, pero el tercero se modula y varía en los dos compases siguientes. Sigue una variante del tema, acortada a dos compases, ahora con mordentes

omnipresentes e interpretada por la orquesta plena. Algunas variaciones de dos compases, tanto del primer compás como del tercero, ponen fin a la primera sección, y el acorde de séptima mayor en si bemol que concluye exige la tonalidad de mi bemol mayor para la siguiente sección central.

The image shows a musical score for the central section of the 2nd movement, marked Largo. The score is in 3/2 time and features a flute melody (Flauta) and a first violin part (1. Violine pizzicato). The cello part (Cello pizzicato) is also shown, with some sections marked arco. The key signature is one flat (B-flat major).

Fig. 5.6 2º movimiento, sección central Largo, (c. 17-20)

♪ Audio 20

A pesar de la indicación de tempo Largo, la sección central es más agitada, ya que el pulso indica 3/2 en lugar de 6/4. El elocuente tema de la flauta, que cita el lema pentatónico de la sinfonía subido un medio tono, va seguido de una escala *staccato* descendente. Los violonchelos responden de forma desplazada por un compás y en retrógrado. Las cuatro compases siguientes acortan el proceso en forma de hemiolia; al oír las, dos compases de tres se convierten en tres compases de dos. El conjunto se repite y da paso a la reanudación de la parte de la *zarabanda*. Oboes, fagotes y cornos se disputan el postludio, con un solitario contrabajo que prueba su mano en el mordente.

También en este movimiento se pone de manifiesto el tratamiento irónico y alienante que Salgado hace del modelo histórico de la *zarabanda*. Una vez más, el ambiente rococó es sólo fingido; la distancia histórica implica también una de contenido. El tiempo irregular de 7/4, la forma A-B-A, el tratamiento quebrado de los temas, es decir, la división de las partículas temáticas entre varios instrumentos, el gran aparato orquestal y el velo hemiológico de los compases son elementos que representan más un tratamiento romántico distanciado del antiguo tema *zarabanda* que un tratamiento historicista que se esfuerza por la exactitud estilística.

3er movimiento

Allegretto grazioso - alla Bourrée es el título del tercer movimiento, también de inspiración barroca, aunque esta vez es francesa. *La bourrée* era una danza cortesana y popular francesa de Auvernia, mencionada ya en 1600 en la corte de Luis XIII¹³⁶. Suele tener una breve anacrusa (no así en el caso de Salgado) y, al final de cada frase, una síncopa. Su carácter alegre la hizo muy popular, incluso más en Alemania que en Francia. A Johann Sebastian Bach le gustaba utilizarla en sus suites; a menudo la combinaba con una segunda bourrée para crear una forma A-B-A.

Allegretto grazioso (alla Bourrée)

Fig. 5.7 3er movimiento, Bourrée, (c. 1-6)

♪ Audio 21

Ligeras como de puntillas (*liviano*), las cuerdas introducen el tema principal en re mayor, extraído naturalmente de las notas del lema de la sinfonía, a-d-h-g-e (la-re-si-sol-mi). La primera frase de ocho compases modula a fa# mayor, por lo que uno espera una continuación en si menor, pero no es así; se repite textualmente y termina en la tonalidad de origen. La secuencia de los vientos (c. 17ss), protagonizada por el oboe, sorprende en un primer momento por su periodicidad: dos veces tres compases alteran las expectativas de escucha métrica, al igual que las inesperadas y violentas síncopas de toda la orquesta en el compás siguiente, es decir, el penúltimo de la frase de ocho compases, con las que Salgado satisface irónicamente la citada característica de género.

¹³⁶ Según Corina Oosterveen: "Bourrée, Bourrée, Bourrée", Verlag der Spielleute, 1999, p. 7-18, la danza fue mencionada por primera vez por Jean Héroard (1551-1628), médico personal de Luis XIII.

Le sigue un tema rústico y descarado, derivado de los compases quinto y sexto de la secuencia de vientos (c. 25ff). Localizar en ella las cinco notas del lema sería bastante sofisticado en este caso, aunque sí se vislumbran en la progresión melódica. La sección irregular de vientos se repite de nuevo antes de que las flautas retomen el tema principal abreviado, acompañadas por un animado solo de violín (c. 41ss). Con esta reanudación en instrumentación alterada comienza, al mismo tiempo, la tradicional repetición de la *bourrée*, como es habitual desde el Barroco; todo lo tocado hasta ahora se trae de nuevo, incluido el solo de flauta de ocho compases con acompañamiento de violín.



Fig. 5.8 3er movimiento, Bourrée - Trío (c. 81 ss)

♪ Audio 22

Aquí la música se interrumpe repentinamente, seguida de un inesperado *perpetuum mobile* de violonchelos y bajos (c. 81ss), 16 compases de cadenas ininterrumpidas de semicorcheas en compás de 2/4, que recuerdan al famoso *Trío* del tercer movimiento de la quinta sinfonía de Beethoven. También aquí se trata de un *Trío*, aunque históricamente la *bourrée* no tiene ninguno, pero incluso a Bach le gustaba introducir una segunda *bourrée* con función de trío para obtener una forma A-B-A más amplia para el movimiento.

Con este *Trío* sorpresa, Salgado lleva su *bourrée* a las proximidades de un *Scherzo* beethoveniano, al apartarse de nuevo, irónicamente, de la especificación de la forma histórica. Sin embargo, evita el término *Trío*, sólo la nueva indicación de tempo *Allegro non troppo* indica el cambio de la *bourrée* a algo nuevo. Por supuesto, las cinco primeras semicorcheas del *Trío* se llaman A-D-H-G-E.



Sólo un gemido grave en el contrafagot a partir del compás nueve acompaña el virtuoso embrujo, que oscila de forma extrañamente ambivalente entre re mayor y si menor; sólo las dos notas del contrafagot indican si menor, pero esto es acústicamente incomprensible. La repetición de las cadenas de semicorcheas en los violines se produce sin previo aviso, es decir, sin modulación, porque se presenta en sol menor, medio tono más bajo de lo esperado.

Esta vez acompañan los vientos, con una secuencia de corcheas en *staccato* y, en lugar del contrafagot, el trombón llama al vacío; sus notas re-sol colocan esta frase en el rango de sol menor. Una tercera vez se repite la acción frenética y se aumenta hasta el *fortissimo*, el acompañamiento de corcheas, ahora vociferante, indica que no está tan lejos de una *bourrée*, lo que no se sospechaba al principio. Las corcheas ascienden, las semicorcheas descienden y se desvanecen en los chelos y los bajos donde habían comenzado.

La *bourrée* se repite *Da capo alla Coda*, (desde el principio hasta la *Coda*) que, en lugar del *Allegro non troppo*, es decir, el *Trío*, comienza con la secuencia de vientos de tres compases (c. 17) pero vuelve a callar inmediatamente. No es nada más que una nueva y sorprendente subida de los violonchelos y los bajos al *perpetuum mobile*; esto pone fin al movimiento. *Vivo assai* (bastante animado) es la indicación de tempo aquí, los valores de las notas son dos veces más largos que en el *Allegro non troppo*, pero el tempo es también dos veces más rápido, por lo que la música sigue siendo la misma. Por último, el contrafagot también logra una melodía completa, que comienza en si menor y termina en re mayor. El clavecín se hace cargo de los corcheas en *staccato* y dos acordes en *pianissimo* cierran esta deliciosa reverencia al pasado.

4º movimiento

Allegro giusto - Fuga alla gíga es el título del cuarto movimiento, también en re mayor, en compás de 6/8 y de 319 compases. El término latino *fuga* significa huida; es una forma de composición polifónica en la que un tema, llamado *dux* (líder) en latín, es introducido por las distintas voces del conjunto, escalonadas en el tiempo y que comienzan en diferentes tonos, generalmente desplazados a la quinta. En cuanto un instrumento ha terminado su tema, continúa, junto a la siguiente entrada del *dux*, con una voz secundaria llamada *comes* (acompañante). El género existe desde la Edad Media, y el término *fuga* se utilizaba para el canon ya en el siglo XIV. En la composición de fugas destacan *El Clave bien temperado* y *El arte de la fuga* de Johann S. Bach; en la tradición sinfónica, cabe mencionar el final de la *Sinfonía Júpiter* de Mozart y el final de la *Quinta Sinfonía* de Bruckner.

El término *gíga* procede del alemán medieval *gîge* (violín) y se refiere a las primeras formas del conocido instrumento de cuerda; por otro lado, se remonta al inglés *jiǵ* (farsa) y al francés antiguo *gíguer* (retozar). En Inglaterra ya existían bailes y canciones llamadas *jiǵs* en el siglo XV, y desde aquí el género se extendió por toda Europa¹³⁷. En los siglos XVII y XVIII, se ganó un lugar firme en la *suite* (secuencia de danzas), junto con la *allemande*, la *courante* y la *zarabanda*.

Por su ritmo rápido y su carácter alegre, solía colocarse al final de la *suite*, como un rebote, por así decirlo. La *gíga* se desarrolló de forma diferente en los distintos países europeos; Salgado, a pesar del nombre italiano, utiliza un tipo francés (*gígue*) caracterizado por el ritmo punteado, las frases de duración irregular y la composición a menudo fugal y contrapuntística. Según el título del movimiento, se trata pues de una fuga al estilo de una *gíga* (francesa), pero no de una danza fugada, que tendría frases regulares, signos de repetición y, por ende, una periodicidad medida.

¹³⁷ Konrad Ragossnig: "Manual de guitarra y laúd", Schott, Mainz 1978, p. 110



La fuga que forma el movimiento final de la tercera sinfonía de Salgado puede dividirse en tres secciones extendidas, exposición (c. 1-160), sección media (c. 186-236) y sección final (c. 269-300), lo que, en los últimos compases (c. 301-319), forma una breve Coda, ya sin fuga. Las tres secciones mencionadas están separadas por dos *cadenzas*; un solo de arpa y percusión (c. 161-185) se sitúa entre las secciones uno y dos, y una *cadenza* de cuerdas (c. 237-268) conecta las secciones dos y tres.

El tema de la fuga (*dux*) mide siete compases; entonces es asimétrico, en la tradición francesa. El primer compás introduce las cinco notas del lema de la sinfonía a-d-h-g-e; junto con el segundo y el séptimo compás también introduce el ritmo punteado característico de esta fuga. El hecho de que este ritmo se corresponda exactamente con el antiguo *albazo*¹³⁸ andino será significativo en el transcurso del movimiento. Aquí se establece claramente una conexión entre el rococó europeo y la tradición andina, y aunque Salgado no lo mencione en una palabra, el transcurso musical del movimiento lo dice todo.

All. giusto - Fuga alla giga

p viola

mf violoncello

Fig. 5.9 4º movimiento, *Fuga alla giga*, inicio por viola y violonchelo, c. 1- 11

♪ Audio 23

¹³⁸ Véase tabla p. 38

La viola comienza con el tema (*dux*); en el octavo compás, el violonchelo lo retoma; la viola sigue con el *comes* en figuraciones virtuosas de semicorcheas. El virtuosismo también era una característica de la *gíga*, al menos desde Bach. Aparece un interludio de ocho compases entre la viola y el violonchelo, que utiliza elementos de *dux* y *comes*. Este interludio prepara la siguiente entrada temática de la flauta (c. 23); la ornamentación de trinos aquí enfatiza el carácter lúdico del tema.

El violonchelo toma el relevo del *comes* y la viola introduce otro contrapunto contrastante, ya que oscila suavemente. Como última entrada temática de la exposición de la fuga, el primer violín se une con el *dux* (c. 30), el *piccolo* se hace cargo del *comes*, y el violonchelo se une al acompañamiento de la viola, que ahora se convierte en dueto. Tras este primer bloque de cuatro entradas temáticas, Salgado permite al oyente cierta relajación con el siguiente interludio (c. 37-52), al que se unen otros instrumentos; en él, se omite el tema de la fuga, ya que combina únicamente las ya conocidas voces secundarias.

El segundo bloque temático de la fuga comienza con el *dux* de los contrabajos (c. 53ss), el fagot toma el relevo del *comes* y las cuerdas restantes “molestan” con un ritmo sincopado que subraya el carácter dancístico del movimiento. El tema migra a las flautas, el *comes* al oboe vecino. Los cuernos y las cuerdas bajas repiten el ritmo sincopado, que gana en intensidad y se descarga en un solo de trompeta ascendente (c.68) que trae el ritmo punteado de apertura dos veces en el mismo compás, primero trocáico, luego yámbico.



Fig. 5.10 4º movimiento, tema de trompeta compás 68

♪ Audio 24



Con esta interrupción, la fuga se deja de lado, por el momento; el ritmo sobrecogedor deambula por las maderas, los metales y las cuerdas bajas, sólo las cadenas de semicorcheas del *comes* defienden el recuerdo de la fuga. La independencia de un ritmo característico en el contexto sinfónico existe desde la 5ª Sinfonía de Beethoven y Salgado volverá a ella en este movimiento, así como en sus posteriores sinfonías.

El ritmo se debilita paulatinamente hasta convertirse en una danza relajada (c.78) pero, por encima de ella, las cadenas de semicorcheas de clarinetes y violines se desbordan hasta explotar en el mencionado ritmo de toda la orquesta (c.85). Después de esta explosión, vuelve la fuga, las maderas presentan el *dux* en *forte*, por debajo del cual los violonchelos y los contrabajos luchan con el virtuoso *comes*. Los metales se encargan del *dux* también en *forte* (c.93); del *comes* se hacen cargo la trompeta y el *piccolo*.

Ahora que la fuga ha mostrado sus músculos dos veces, Salgado reduce drásticamente la dinámica, a un solo del clavecín, los clarinetes y el primer violín, que disputan un interludio ligero compuesto por fragmentos del tema y sus voces de acompañamiento (c. 102ss). Con la entrada de los cornos (c. 111), la voz de acompañamiento, que se balancea suavemente, tiene primero la palabra, pero pronto se unen más vientos, lo que la transforma en un ritmo de 6/8 que corresponde exactamente al *danzante andino*¹³⁹.

Ya no sorprende cuando, combinados con el tema de la fuga, el *albazo* y el *danzante* se dan la mano a partir del compás 123, de modo que se puede escuchar simultáneamente tanto un tema de fuga barroco como un festival de danza andina. Las frenéticas cadenas de semicorcheas adicionales en las cuerdas no cambian nada; la técnica de fusión de Salgado triunfa de nuevo. De repente, como si se asustara, la fuga vuelve a su origen íntimo (c.130): el oboe hace el *dux*; la viola, el *comes*; y los clarinetes y los bajos aportan el fundamento de suave oscilación.

¹³⁹ Véase la tabla en p. 38

Si hasta ahora los compases primero y séptimo del tema de la fuga han dominado la acción, Salgado pone ahora en primer plano el penúltimo, el sexto compás. Recorre las partes de cuerda en un pasaje de estrechamiento, es decir, con nuevas entradas compás por compás, como si fuera a comenzar una nueva fuga (c. 136). Pero no es así; es casi un simulacro de fuga que sólo sirve para preparar un nuevo ritmo sincopado, que comienza en los violonchelos y los bajos para descargarse, ocho compases después, en la orquesta plena y en *fortissimo*. Las trompetas y los trombones siguen llamando a la cabeza temática de la fuga, pero no pueden ahogar este esfuerzo rítmico del *tutti*.

Al llegar al final de la primera sección, la música rompe en *fortissimo* y da paso a una *cadenza* de arpa que se desarrolla a partir de la secuencia de cinco notas del lema de la sinfonía (c. 161). Tres veces se detiene en *trémolo* en la nota la, que es la dominante de la tonalidad principal de re mayor. Enseguida, se encargan los timbales de la *cadenza* con el ritmo doble puntado de la trompeta del compás 68; el triángulo acompaña con el ritmo de los *comes* y los demás percusionistas completan con ritmos libres, lo que sugiere un ambiente festivo andino.

El final de la *cadenza* es contestado *sostenuto*, como desde lejos, por el lema en el corno y, en respuesta, en el trombón, lo que recuerda los pasajes correspondientes en el *Scherzo* de la Quinta Sinfonía de Mahler¹⁴⁰. ¿Es una coincidencia? Difícilmente, sobre todo si se tiene en cuenta el amplio conocimiento que tenía Salgado del repertorio sinfónico europeo.

Fig. 5.11 4º movimiento, sección intermedia de la fuga, nuevo comes en el violín, c. 186-191.

♪ Audio 25

¹⁴⁰ Gustav Mahler: Sinfonía N° 5, 3er movimiento, Scherzo, 6 compases antes del número 29, 6 compases antes del número 30.



Al comienzo de la sección central, la flauta continúa la fuga con el *dux* (c. 186). El violín solista acompaña, primero, con un nuevo *comes*, después con el ya conocido, mientras el fagot retoma el tema de la fuga. Además, el corno repite ahora el nuevo *comes*, lo que crea un movimiento a tres voces, como en la primera sección de la fuga. Esta sección central también podría clasificarse como una fuga doble, si se concediera al nuevo *comes* el estatus de un nuevo tema de fuga; es decir, un nuevo *dux*. A partir del compás 198, comienza un interludio, compuesto a partir de elementos de los tres temas y enriquecido con un nuevo contrapunto, que tiene lugar en los instrumentos más graves de la orquesta.

La siguiente sección vuelve a la ligereza inicial de la fuga (desde el c. 215) cuando la flauta y el clavecín presentan el nuevo tema, el corno sopla el *dux* y el clarinete bajo asiste con el *comes*. En el cuarto compás, sin esperar al final del tema de la flauta, el oboe se une al *dux* (c. 218), lo que desencadena inmediatamente una nueva contracción compás a compás de la cabeza del tema (a partir del c. 225), lo que conduce a una segunda independencia de su ritmo. Durante seis compases, la cabeza de la fuga se martillea *fortissimo* en escalas contrarias por toda la orquesta.

Los timbales permanecen con la variante del ritmo de la trompeta (ver compás 68 y siguientes) antes de que comience la segunda cadenza, que marca el fin de la sección central (a partir del compás 237)¹⁴¹. Se trata de una cadenza de cuerda formada a partir de la cabeza del tema, que ha sido modulada a re menor, y que al principio tiene un carácter elegíaco, para llegar a un descanso de tres compases en *sostenuto*, del cual desciende rápidamente con la repetición implacable de la cabeza del tema en re menor.

Esto lleva la fuga a su sección final (desde el c. 269), que comienza como la sección central, aunque con una instrumentación alterada: el fagot y las violas citan al *dux* y al segundo *comes*, pero este intento se queda solamente en dos compases, porque luego el clarinete interviene con una recapitulación completa del tema. El corno inglés

¹⁴¹ Véase la nota en la página 141

y los segundos violines se unen a las conocidas voces secundarias, aunque retrasadas un compás, demasiado tarde, se diría, si no fuera por la maestría compositiva que hace posible esta inesperada nueva combinación. Los contrabajos todavía intentan un nuevo comienzo con el segundo *comes* (c. 278), pero sólo les responden tres notas, a saber, el ritmo puntado de apertura del movimiento. Tras sólo cinco compases, los cornos les “roban” el tema en una versión acortada yailable. Mientras tanto, los timbales insisten en el ritmo de cabeza.

El corno inglés comienza el tema por última vez (c. 287), en una contracción extrema de medio compás con la flauta; a su vez, el violonchelo acompaña con un nuevo y elocuente *comes*. La tuba y el flautín repiten esta contracción del tema, acompañados respectivamente por contrabajos y violines, pero esta vez también están presentes el primero y el segundo *comes*. Se trata de otra obra maestra contrapuntística definitiva.

Con ello, la fuga llega a su fin. En la Coda que sigue (C. 301ss), los instrumentos bajos establecen primero una base movida para la cabeza del tema, que se escucha dos veces en *fortissimo* y luego, en un *crescendo* de seis compases, es conducido desde las profundidades a lo largo de cuatro octavas hasta las esferas más altas de la orquesta. Así, llega por encima de un implacable punto de órgano estructurado en corcheas *staccato* que repite las notas re-do#-re. Los compases finales traen dos veces más el lema de la sinfonía a-d-h-g-e como un quíntillo de anacruza para radiantes acordes de re mayor. Salvajes *glissandi* del arpa sobre trémolos de cuerda preparan el acorde final.

Esta gran *fuga alla gíga* es, por supuesto, ante todo una fuga, pero su clara forma en tres partes con una *Coda* anexa, que ya no es una fuga, tiene también aspectos de un movimiento de sonata. El final del movimiento, sinónimo del final de la sinfonía, debía separarse de la fuga para conseguir el efecto final triunfal deseado. La posible objeción a la clasificación como forma sonata, a saber, que la sección de desarrollo tiene poco de desarrollo, sino que representa más bien



una segunda fuga, probablemente no cuente. Se debe tener en cuenta que toda fuga tiene un carácter de desarrollo *per se* y, por tanto, difícilmente puede volver a desarrollarse.

Lo que queda claro en este movimiento, más que en los tres anteriores, es la impresión de que algo más subyace de forma latente en el modelo clásico europeo del rococó, que es un parentesco con las danzas folclóricas andinas. Aunque la música folclórica ecuatoriana no es evocada directamente en ningún momento, es notable la correspondencia rítmica de la cabecera de la fuga con el *albazo* andino, así como la toma de forma gradual del *danzante*, en cuyo ritmo culmina la sinfonía. Difícilmente pueden ser coincidencias; Salgado podría haber inventado fácilmente un tema de fuga diferente. En todo caso, hay una idea conceptual para hacer uso compositivo de estas correspondencias existentes, en el sentido de un concepto general de fusión que se aplica a casi todas sus obras principales.

También hay que tener en cuenta que la *gíga* proviene de la Inglaterra rural del siglo XV, al igual que los orígenes andinos del *albazo* y del *danzante* también se remontan a siglos atrás. Por ello, tienen una génesis contemporánea que expresa la misma necesidad de canto y baile que tenían los distintos pueblos en esas épocas, tanto europeos como andinos, y que aprendieron a expresar de forma similar. Salgado era, sin duda, consciente de estas similitudes; se había pasado la vida estudiando los orígenes de la música folclórica como para que se le escapara una coincidencia tan deliciosa, un regalo histórico para su teoría de fusionar elementos andinos con europeos.

Si volvemos a mirar el subtítulo *En estilo rococó*, también surgen preguntas aquí. El primer movimiento, como movimiento principal de sonata expansiva con introducción y coda, no es un modelo rococó, sino que pertenece formalmente a una época posterior, el periodo clásico. Sólo el uso del clavecín solista evoca recuerdos de épocas anteriores, cuando en el período barroco todavía era habitual el bajo continuo con acompañamiento constante del clavecín de toda la música orquestal.

Aquí, pues, sólo el sonido específico de un instrumento, el clavecín, establece una conexión historicista de ideas, pero el contenido y la forma del primer movimiento van mucho más allá de las limitaciones habituales en el Rococó. Los extensos solos de clave tienen incluso algo de simpático e incongruente, debido a la limitada fuerza sonora del instrumento. Después toda la orquesta sinfónica moderna, y no un conjunto rococó, recae sobre el “pobre” instrumento.

Por el contrario, los tres movimientos que siguen, *Zarabanda*, *Bourrée* y *Fuga alla Giga*, pertenecen a periodos estilísticos más antiguos que el Rococó, al menos al barroco, si no son anteriores. Si el término rococó significa una flexibilización asimétrica de las estrictas formas barrocas, se aplica semánticamente muy bien a tres de los movimientos mencionados. La *Zarabanda* tiene un tiempo irregular de 7/4; la *Bourrée*, un Trío casi beethoveniano ajeno al género; y la *Fuga alla Giga* en forma de sonata, una coda sinfónica y no fugal.

Las tres son variantes muy asimétricas y desobedientes de sus modelos. Así que, de forma un tanto burda, el término rococó no es correcto en absoluto para esta sinfonía; el primer movimiento sería históricamente demasiado tardío y los otros tres, demasiado tempranos. Por lo tanto, se puede suponer que la clasificación rococó de Salgado es una clasificación alienantemente irónica, que pone su énfasis en lo asimétrico, en lo inconsistente, lo que crea confusión en lugar de claridad. Como se verá en el subtítulo de la *Quinta Sinfonía*, este enfoque no sería un caso aislado.



**Cuarta sinfonía
“Ecuatoriana” en re
mayor (1957)**



Salgado da claras indicaciones de su génesis en los autógrafos de la *Cuarta Sinfonía*, tanto en la reducción para piano como en la partitura orquestal. Las anotaciones en la reducción del piano dicen: “Comenzada el 23 de marzo 1957” y al final “Quito, 24 IV. 1957”. En la partitura orquestal, el comienzo dice: “Comenzada la instrumentación el 29 de Abril 1957” y, al final, “Quito, 19- VI/57”.

Hay cierto orgullo en esta información, ya que demuestra que la sinfonía fue escrita entre el 23 de marzo y el 19 de junio del mismo año, lo que incluye la composición y la orquestación. Es un tiempo récord. En esta sinfonía, Salgado vuelve a una de sus principales fuentes de inspiración: combinar la esencia de la música tradicional ecuatoriana con las técnicas compositivas avanzadas del siglo XX. La obra consta de cuatro movimientos contrastantes en el orden habitual: I. Andantino maestoso - *Allegro con vita*, II. Andante cantábile, III. *Allegro festivo*, IV. Final rapsódico - *Allegro brillante*. Dado que la parte principal del primer movimiento se basa en un *sanjuanito*, primero hablaremos de este género.

El *sanjuanito* es un baile cantado o instrumental de los indios y mestizos. Según los etnomusicólogos franceses d’Harcourt¹⁴², la danza, conocida también en Perú y Bolivia, es:

“...un waynito que se practica a menudo en Ecuador en honor a San Juan, por lo que ha tomado el nombre del santo patrón (*sanjuanito*). Es un género dentro de las danzas religiosas. La devoción a San Juan está muy desarrollada en Ecuador y es motivo de peregrinaciones a Otavalo¹⁴³ y Cotacollao, bailando...”

¹⁴² Raúl y Margarita d’Harcourt: “La musique des Incas et ses survivances”, 1925

¹⁴³ Otavalo es una ciudad de la provincia de Imbabura en Ecuador, con una población predominantemente indígena perteneciente a los Quichuas.



Sobre las dos variantes conocidas y practicadas del sanjuanito, Luis Humberto Salgado explica¹⁴⁴:

“...En el sanjuanito también se observa igual diferenciación: el sanjuanito de blancos recurre a mixturas de escalas pentatónicas y melódicas, como hibridismo natural engendrado por el criollismo; y el sanjuanito otavaleño, genuina expresión de este género de danza autóctona. La forma binaria simple de esta danza, en compás de 2/4 y en movimiento allegro moderato, va precedida por corta introducción (con substratum rítmico) que a la vez sirve de interludio para sus dos partes, con respectivos ritornellos...”.

¹⁴⁴ L. H. Salgado: Música vernacular Ecuatoriana, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1952

1er movimiento, *Andantino maestoso* – *Allegro con vita*

Esquema de forma del 1er movimiento

Introducción - <i>Andantino maestoso</i>	compás	1 - 20
Exposición - <i>Allegro con vita</i>		21 - 144
1er tema (Sanjuanito)		21 - 64
Transición - <i>Tranquilo e moderato</i>		65 - 84
2º tema - <i>Allegretto giocoso</i>		85 - 144
Desarrollo - <i>Allegro scherzando</i>		145 - 236
1er tema (Sanjuanito)		145 - 161
Transición		162 - 179
2º tema		180 - 236
Recapitulación Introducción		237 - 266
1er tema		267 - 310
Transición - <i>Tranquilo e moderato</i>		311 - 330
2º tema - <i>Allegretto giocoso</i>		331 - 391
Coda		392 - 461
1er tema		392 - 439
1er tema + 2º tema		440 - 453
1er tema		454 - 461

The image shows the beginning of the first movement of the 4th symphony, starting with the tempo marking 'Andantino maestoso'. The score is in 3/4 time and features three staves: woodwinds (maderas), strings (cuerdas), and brass (metales). The woodwinds play a melodic line with accents and dynamics like *ff* and *dim.* The strings play a rhythmic accompaniment with accents and dynamics like *ff* and *dim.* The brass play a rhythmic accompaniment with accents and dynamics like *ff* and *dim.*

Fig. 6.1 4ª sinfonía, 1er movimiento, comienzo, c. 1-4

♫ Audio 26

Con una introducción *Andantino maestoso* sin indicación de tonalidad comienza la sinfonía. La introducción en sí misma está en la tradición tanto de la sinfonía clásica, especialmente desarrollada en Haydn, Mozart y Beethoven, como del *sanjuanito*, aunque aquí suele limitarse a unos compases del ritmo básico o a unos acordes de guitarra. La audaz apertura *fortissimo* de la sinfonía prepara el ritmo inicial del *sanjuanito*, aunque aquí sigue escondido en el atípico compás ternario y en un tempo algo lento.

Este inicio es armónicamente politonal: mientras que los instrumentos bajos descienden cromáticamente con acordes de séptima disonantes que incluyen un tritono, los vientos altos se oponen a ellos con acordes mayores diatonalmente puros, pero estos están de nuevo en la proporción de séptima y tritono con los bajos. Las cuerdas ilustran estos acordes con semicorcheas pentatónicas ascendentes, también politonales entre sí. Si las numerosas notas diferentes de cada acorde sonaran todas en el mismo rango de una octava, el resultado sería una secuencia de *clusters*, pero la amplia dispersión en cuatro octavas y la distribución en muchos instrumentos diferentes da, como resultado, una coloración extremadamente pintoresca que suena entendible.

Este efecto se debe al hecho de que intervalos disonantes se suavizan cuando las notas están separadas por una o varias octavas; por ejemplo, una novena menor suena menos disonante que una segunda menor.

En el cuarto compás, las semicorcheas descendentes en *diminuendo* calman el dramático comienzo y llegan a descansar sobre acordes de trombón que alternan entre mi menor y fa menor, la base para un solo de violín ascendente. Los trinos de la flauta lo atrapan, de nuevo sobre un acorde politonal con fundamental de la; por tanto, tiene una función de dominante para el siguiente pasaje de los cornos (c. 9), lo que permite que la tonalidad de origen de re mayor brille por primera vez. Esto ocurre incluso cuando las flautas y el violín solista continúan cruzándose disonantemente con la dominante.

Así, mientras los compases iniciales preparan rítmicamente el *sanjuanito*, el trío de cornos lo hace melódicamente; por ello, la introducción cumple con su función tradicional de anunciar el material temático en tempo reducido. Los cornos se detienen poco a poco en un acorde de la dominante, que los violines enriquecen con una figura que anticipa ya el futuro acompañamiento del *sanjuanito* que viene; una fermata sobre el último acorde crea una tensión adicional.

La politonalidad se vislumbra ya desde estos compases introductorios como uno de los principios compositivos de esta sinfonía, a veces más a veces menos pronunciado. Esto ocurre en los primeros compases y con la simultaneidad de tónica y dominante en el pasaje de cornos, a veces menos duro en las armonías modales. Así, se evitan las disonancias de semitono, como en los compases finales de la introducción. Salgado aplica la politonalidad frecuentemente cuando introduce un tema claramente folclórico, precisamente para quitarle una identidad demasiado obvia y simple. El acompañamiento en otra tonalidad lo exporta a la universalidad, lo desarraiga y lo aliena, como diría Sigmund Freud, para que su nueva patria sea el mundo y ya no su origen.

The image shows a musical score for the first movement, *Allegro con vita*. The score is in 2/4 time and features a piano (*p*) dynamic. The upper staff is for violines and the lower staff is for violoncellos/bajos. The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes and a melodic line in the cellos/basses.

Fig. 6.2 1er movimiento, *Allegro con vita*, (*sanjuanito*), c. 21-23

♪ Audio 27

El *sanjuanito* que los violonchelos presentan en el siguiente *Allegro con vita* (c. 21 ss), crea un ambiente festivo y folclórico. Este también está acompañado politonalmente; a la melodía de re mayor, los violines tocan una figura de acompañamiento que evita las notas

fa# y la como componentes de la tónica. Utilizan, en su lugar, si, re, mi y sol, lo que representa la gama de subdominante, concretamente la paralela *mi menor* de la subdominante *sol mayor*.

La melodía se divide en cuatro partes. Primero sube tres compases a si, el sexto grado, luego sube de nuevo una quinta más hasta fa#, seguido de dos respuestas de dos compases, cada una con sólo la cabeza del tema, primero en flautas y luego en oboes en re mayor. De nuevo usa acordes de acompañamiento que evitan la afirmación de la tónica o la permiten sólo en tiempos de compás débiles.

Lo mismo ocurre en los siguientes seis compases de prolongación, hasta que finalmente la cabeza temática del sanjuanito irrumpe dos veces en radiante re mayor *fortissimo* (c. 37-40), pero con ecos en piano en los respectivos compases siguientes. Después de este acto de liberación, el tema principal puede ahora desplegar su encanto, primero en una variante *cantabile*, luego en una variante *staccato*, hasta que llega a descansar en *diminuendo e calando* de los instrumentos más bajos. Finalmente, termina en un fa# bajo del contrafagot (c.64).

Fig. 6.3 1er movimiento, Tranquillo e moderato, c. 64 - 70

♪ Audio 28

El siguiente epílogo *tranquilo e moderato* (a partir del c. 65) intensifica la fricción armónica, pero sólo sobre el papel, ya que la delicada orquestación y el *pianissimo* prescrito permiten que los doce semitonos (schoenbergianos) se acumulen sin dificultad en un compás que dura solo dos segundos. Estos están enmarcados por el fa# del contrafagot y los violines a intervalos de cinco octavas. El *sanjuanito* se muestra como un filósofo de corazón tierno; la cabeza temática se repite pensativamente ocho veces antes de volver a la vida. Con la instrucción *animando e crescendo molto* se llega a un segundo *sanjuanito*, con un ritmo de golpeteo y con la indicación *Allegretto giocoso* (c.85).



Fig. 6.4 1er movimiento, 2º tema (2º *sanjuanito*), c. 85 - 88

♫ Audio 29

Su ritmo insistente y palpitante adquirirá una importancia considerable en el curso posterior de los acontecimientos. En su repetición, una elegante melodía adicional de violín ennoblece a este *sanjuanito*, pero prescinde de ella enseguida para la tercera repetición. Inesperadamente, el epílogo del compás 65 sigue una vez más, pero ahora a toda velocidad y con la cabeza temática del segundo *sanjuanito*; ya no hay tiempo para la reflexión, sino que la danza se ve impulsada de una disonancia a la siguiente. El ritmo de pálpito o golpeteo se convierte en una cadena de semicorcheas que empuja hacia el clímax sonoro de la exposición (c. 132 ss) que consiste de los dos primeros compases de la sinfonía, pero ahora en tempo rápido y con el ritmo de golpeteo. Por ello, la referencia no es evidente a primera vista, pero la lectura de la partitura no deja lugar a dudas.

Los timbales martillean el ritmo del primer tema sobre un acorde politonal en los metales, que en fortissimo hace sonar la tónica de re mayor y su dominante de la mayor al mismo tiempo (vea los compases iniciales de la sinfonía). Esto ocurre hasta que, en *smorzando* (apagando), se alcanzan los tres compases de transición al desarrollo. De nuevo son un tesoro sonoro, ya que tanto la nostálgica melodía de los violines como los acordes de acompañamiento de los metales son docetonaes, aunque divididos tonalmente de tal manera que, al principio del desarrollo, se produce un cambio casi romántico de re mayor a si bemol mayor.

Fig. 6.5 1er movimiento, transición de 12 tonos al desarrollo, c. 141-144

Audio 30

En esta nueva tonalidad, la flauta comienza con el *sanjuanito* principal, pero con los dos compases de respuesta antes de que el clarinete siquiera formule la pregunta: la versión invertida del tema, algo irónica. Un estruendo compás intermedio interrumpe el idilio, es el compás de cabecera del segundo *sanjuanito*, por lo que ambos temas se acercan mucho ya aquí.

Inmediatamente después, se colocan aún más cerca, pues las dos cabezas temáticas se alternan compás a compás (c. 157 ss). En el compás 160 también sucede en su forma retrógrada, por lo que las semicorcheas de golpeteo llegan al final del compás y pueden desencadenar fácilmente un largo pasaje de semicorcheas, en carácter un *perpetuum* mobile pentatónico. Pero se pueden percibir las notas de picos del *sanjuanito*, al menos a través de la insinuación.



El siguiente pasaje también se basa en las semicorcheas del violonchelo, y el segundo *sanjuanito* toma la palabra (desde el compás 180), esta vez fino en *piano*, elegantemente acompañado por la viola, con una variante del solo de violín conocido desde el compás 93. A Salgado le gustaban las sorpresas musicales; así, de repente, este segundo *sanjuanito* aparece en un triple *fortefortissimo* (c. 188ss), pero después de seis compases el clarinete y los violines vuelven a dialogar entre sí, con la elegancia de antes.

La cabeza temática del primer *sanjuanito* se descarga ahora también en *fortissimo* (c. 201ss), de nuevo durante sólo unos compases, para darle paso finalmente en toda su extensión y belleza, entregado por el solo de violonchelo *con molto espressione* (c. 207ss). Los enfrentamientos dinámicos precedentes recuerdan a Bruckner, pero aquí deben entenderse en el contexto de las tradiciones musicales de los pueblos: cuando toda la banda toca, es ruidosa; cuando pocos tocan, no. Las gradaciones o transiciones dinámicas sutiles no están en la tradición.

El solo de violonchelo conduce a una larga prolongación del tema principal, familiar desde la exposición (c. 41-56 allí, c. 217-233 aquí), interrumpida abruptamente con un acorde en re menor con tritono y séptima en *fortepiano* (c. 234). Trémolos y trinos siguen y crean una atmósfera fantasmal, el arpa tira hacia abajo, pero el oboe y los clarinetes conducen elegantemente y docetonal a la recapitulación, similar a los tres compases que prepararon el desarrollo. Toda la sección expansiva de desarrollo muestra tanto la confrontación temática de ambos *sanjuanitos* como el trabajo motivico en el sentido beethoveniano, con una armonización mayormente politonal, hasta docetonal. Sin embargo, Salgado nunca abandona o viola el carácter lúdico, andino y amable de la tradición musical ecuatoriana.

Como gran sorpresa, la introducción lenta de la sinfonía se escucha al principio de la recapitulación (c. 237), lo que también explica los últimos compases algo caóticos antes de su entrada (véase c. 234); el impulso del *Allegro con vita* tuvo que ser ralentizado

forzosamente para preparar la expectativa del oyente para algo nuevo, lo que interrumpe el pulso anterior. Como al principio, aunque de forma abreviada, los vehementes compases iniciales de la introducción se calman en un solo de violín sobre acordes de trombón (c. 241 ss).

Ambos elementos pentatónicos pertenecen, de nuevo, a la gama subdominante de la tonalidad de origen. Sin embargo, esta vez no le sigue el esperado trío de cornos con su anticipación lenta del *sanjuanito*, sino la continuación *staccato dolce* del acorde quebrado de semicorcheas del violín, debajo del cual aparece un solo de oboe docetonal elegíaco con un acompañamiento de fagot, lo que hace justicia a la indicación *Andante placido* (c. 245ss). Aquí también, Salgado no aplica la dodecafonía de forma abstracta sino impresionista; las notas iniciales de cada compás de la melodía del oboe coinciden armónicamente con el acorde del violín. Es una combinación extraordinaria de doble dodecafonía (oboe y fagot) con pentafónica (violín) que crea una sonoridad encantadora.

La siguiente sección también es extraordinaria, inaudita en el sentido original de la palabra. El arpa toma el relevo de las semicorcheas del violín y las conduce suavemente hacia la región de los graves, donde en *pianissimo* descansa sobre un acorde (c. 261ss). Este acorde consta de tres cuartas superpuestas basadas en el mi fundamental y que se completa en el registro medio con un acorde de mi menor, con séptima mayor y una cuarta superior.

The image shows a musical score for the first movement, specifically the progression of dodecahedral chords from measures 261 to 265. The score is written for celesta, maderas, arpa, and cuerdas. The celesta part is in the upper staff, and the arpa and cuerdas parts are in the lower staff. The chords are labeled 'celesta maderas celesta maderas simile' and 'arpa cuerdas arpa cuerdas simile'.

Fig. 6.6 1er movimiento, progresión de acordes dodecafónicos, c. 261-265

♪ Audio 31



En el siguiente tiempo, la celesta en registro alto repica con el mismo acorde. Luego, esta secuencia se repite; los violonchelos y los bajos forman el acorde de cuartas, las cuerdas completan un tiempo más tarde y las maderas imitan a la celesta. Esto crea un compás de 5/4 que establece dos veces un acorde politonal en un pulso de negras tranquilas, sin componente melódico, lo que produce una calma extática. Este compás mágico de 5/4 se repite ahora cuatro veces, siempre con la misma base de bajo, pero cada vez con una composición de acordes diferente, como si Salgado quisiera demostrar la belleza que pueden poseer los acordes politonales de doce tonos.

Este pasaje suena como si los bajos hicieran la misma pregunta cinco veces y en cada respuesta hubiera algo ligeramente diferente. Esto ocurre en un ambiente weberniano extremadamente delicado, de gran calma y sutileza¹⁴⁵. Una vez más, el tiempo de 5/4 se repite, pero ahora en *fortissimo* repentino y reducido al conocido acorde de subdominante plagal, que ya ha tenido la función de generadora de tensión varias veces en este movimiento.

El primer *sanjuanito* se desprende de este acorde como liberado y se llega a la recapitulación (a partir del c. 267). Exuberantes tresillos de semicorcheas enriquecen el cuadro sonoro. La secuencia de eventos en la recapitulación sigue la de la exposición casi con exactitud, pero el segundo *sanjuanito*, el del golpeteo, sufre una transformación significativa (c. 331ss): los primeros violines superponen una marcha punteada virtuosa sobre él, lo que oscurece su carácter de primer plano y prácticamente lo empuja al fondo.

La prolongación acortada (c. 354ss.) sólo aparece en su versión rápida (en la exposición c. 109ss.). Después del descanso estático en los compases de 5/4 al final del desarrollo, ya no hay necesidad de más momentos de retardo. El final de la recapitulación vuelve a citar los tres delicados compases de doce tonos (c. 389ss), antes de pasar a la *Coda*.

¹⁴⁵ Anton von Webern (1883-1945), compositor y director de orquesta austriaco, alumno de Arnold Schönberg y progenitor del serialismo.

La *Coda* repite primero el comienzo del desarrollo, aquí modulado a mi bemol (mayor). Pronto, la *Coda* adquiere rasgos beethovenianos de un segundo desarrollo: al primer *sanjuanito*, por sí ya acompañado del inicio del segundo *sanjuanito*, el trombón le añade un nuevo tema (c. 402ss), contestado por los cuernos con una virtuosa cadena de semicorcheas docetonales. Luego, el extendido primer *sanjuanito* se ofrece tres veces al mismo tiempo con su retrógrado (leído de atrás hacia adelante); en la tercera ocasión, ocurre adicionalmente con el contrapunto que había introducido poco antes el trombón y también junto con su retrógrado. ¡Es como si componer fuera un juego de niños!



Fig. 6.7 1er movimiento, Sanjuanito con contrapunto y formas simultáneas de retrógrado, c. 420-423

♪ Audio 32



Para el final del movimiento, Salgado se ha guardado, como colmo de complicaciones, hacer sonar simultáneamente los dos sanjuanitos (a partir del compás 432). En primera instancia, suena el primero sobre el segundo y luego ocurre a la inversa.

Fig. 6.8 1er movimiento, ambos sanjuanitos simultáneos, 2º pentagrama, c. 420-423 🎧 Audio 33

Una última vez aparecen los *sanjuanitos* por separado, primero el segundo (c. 448 y ss.), luego el primero (c. 454 y ss.). Ahora, el arpa en *arpeggio* quiere intervenir una vez más sobre un acorde *fortissimo* de doce tonos, antes de que el movimiento se cierre en re mayor, naturalmente enriquecido con una séptima y una novena mayores.

Detrás del inocente título de *Sinfonía ecuatoriana* y de los dos *sanjuanitos* como material temático principal de este primer movimiento, se esconde un monstruo de la técnica compositiva del siglo XX, consistente en la politonalidad, la técnica dodecafónica -ambos también combinados-, el puntillismo weberniano en momentos estáticos y las piezas de gabinete contrapuntísticas - dos temas en contrapunto junto con sus versiones retrógradas-. Su profundidad espiritual es difícil de comprender a primera vista, y mucho menos a primera escucha.

Es asombroso que incluso los pasajes con mayor complicación suenan a música sinfónica placentera enraizada en la música folclórica ecuatoriana y no dan ninguna pista de la extrema complejidad de



la composición. Con la misma naturalidad, aparecen los pasajes retardados para dar espacio sonoro a la elaboración dodecafónica de sus acordes flotantes, sobre todo la secuencia 5/4 del final del desarrollo (c. 261ss). Esta, en su calma estática sin melodía, recuerda el pasaje de acordes en el primer movimiento de la Quinta Sinfonía de Beethoven¹⁴⁶. Si se tiene en cuenta la admiración de Salgado por el sinfonista Beethoven, esta afinidad tampoco puede ser casual.

¹⁴⁶ Ludwig van Beethoven: “Sinfonía N.º. 5”, 1er movimiento, c. 196ss



2º movimiento

Tras el poderoso primer movimiento, el segundo, *Andante cantabile*, en compás de 6/16 y en la tonalidad de sol menor, contrasta al principio con su sencillez, contemplación y reducidos recursos orquestales. Sobre un acompañamiento regular de semicorcheas en las cuerdas graves, que tiene algo de arrullador en su repetición compás a compás, se eleva un *yaraví*, un antiguo canto indio lento.

La letra del *yaraví* cantado se asocia a menudo con la muerte y la ausencia. Para M. Cuneo Vidal¹⁴⁷, el término *yaraví* se compone de aya - aru - hui, donde aya significa difunto y aru significa hablar; así, *yaraví* sería el canto para los muertos. Luis Humberto Salgado escribió¹⁴⁸:

“No obstante ser el Yaraví una especie de balada indo-andina, extensiva a todos los pueblos sojuzgados por el Incario y con el primitivo nombre de haravec, distinguimos en aquél, dos tipos: el indígena (binario compuesto, 6/8) y el criollo (ternario simple, 3/4). Aunque ambas son de carácter elegíaco y de movimiento Larghetto, se diferencian no sólo en el compás sino en sus elementos: el yaraví aborígen es pentafónico menor, mientras que el criollo introduce, a más de la sensible el segundo y sexto grados de la escala melódica menor y aún diseños cromáticos.”

¹⁴⁷ Nota en Internet: <https://ecuadorunparaisoen.tripod.com/paginas/yarabi.htm>

¹⁴⁸ Luis H. Salgado: “Música vernácula ecuatoriana”, *Casa de la Cultura Ecuatoriana*, Quito, 1952, p. 3

Esquema de forma del 2º movimiento

Exposición	compás	1 - 83
1er tema (1er Yaraví)		1 - 32
Continuación		33 - 61
2º tema (2º Yaraví)		62 - 67
Conclusión		68 - 83
Desarrollo		84 - 144
2º tema (2º Yaraví)		84 - 99
1er tema (1er Yaraví)		100 - 132
Continuación		133 - 144
Recapitulación		145 - 194
2º tema (2º Yaraví)		145 - 156
1er tema (1er Yaraví)		157 - 194

El *yaraví* del segundo movimiento, similar a una canción de cuna europea, se presenta como una melodía para clarinete de 30 compases que se debe tocar *con molto sentimento* (c. 3-32). Este tema se divide en secciones de seis compases, cada una con la misma estructura rítmica. La línea melódica asciende con calma en valores de nota de medio compás desde la dominante d hasta la sexta si bemol, e inmediatamente vuelve a su nota inicial, en la cual permanece durante dos compases completos.

Fig. 6.9 2º movimiento, 1er tema (yaraví) *Andante cantabile*, c. 1-8

♫ Audio 34



Esta primera sección eminentemente melódica se repite junto con la flauta de forma variada, pero en el tercer compás de la repetición la melodía ya se eleva bruscamente y se transpone a mi bemol menor, donde la nota de reposo de dos compases se convierte en un sol bemol alto, armónicamente muy alejado de la fundamental sol. Nuevamente, Salgado utiliza la séptima mayor como máxima distancia melódica de un tema, para crear expresividad y tensión.

La siguiente frase regresa de nuevo a sol menor, y con los seis compases iniciales repetidos dos veces, vuelve la calma melódica y armónica. Una nueva melodía en los violines recurre brevemente a las semicorcheas de las voces de acompañamiento, luego se eleva a un *danzante*, pero no llega a materializarse. Después de un solo compás, su ritmo oscilante se convierte en rígidas cuartillos. Las semicorcheas vuelven a cobrar protagonismo, lo que da lugar a una fanfarria dirigida por la trompeta; tras su variada repetición, el violín solo desciende sobre cuatro octavas en una atrevida escala de fusas. Las maderas la atrapan tranquilamente y ralentizan el movimiento, lo que prepara el segundo tema.

El segundo tema, *Andantino con dulzura*, también es un *yaraví*, aunque más bien un *yaraví de blancos*; es decir, tiene una influencia mestiza, ya que está en mi mayor y deja atrás el ambiente menor indio. Además, tiene un ritmo irregular: dos veces un compás de cinco corcheas se alterna con un compás de seis, antes de que la melodía se complete en otros dos compases de seis. Su característica melódica

más llamativa es el salto de la fundamental la a la nota superior de sol sostenido. Esto, sin embargo, no se resuelve como sensible en la, sino que desciende de nuevo para crear la misma tensión melódica de séptima mayor que en el primer *yaraví*.

Fig. 6.10 2º movimiento, 2º tema (2º yaraví) *Andantino con dulzura*, c. 62-65

♪ Audio 35

Este segundo *yaraví* está armonizado a tres voces, lo que le confiere el sonido de un registro de órgano en *mixtura*, a la que también contribuye el si fundamental como un punto de órgano en los bajos y en el arpa; aquí, se encuentra disuelto en semicorcheas. Un contrapunto del violonchelo de semicorcheas cromáticamente enriquecido, en el quinto compás incluso dodecafónico, aporta un elemento irritante, un comentario muy secular sobre el tema casi religioso.

Cabe destacar que, en la música folclórica ecuatoriana, existe una danza indígena, *La Chimbeña*, que alterna un compás ternario con uno binario, aunque se trata de una danza más rápida, similar al *sanjuanito*. Además, allí la duración de ambos compases es la misma, ya que las corcheas del tiempo ternario se aceleran hacia un tresillo, para corresponder a la duración del compás binario¹⁴⁹. Para Luis

¹⁴⁹ Segundo Luis Moreno: “La Música en el Ecuador” (1930)



Humberto Salgado, en cambio, “la chimbeña es una danza de los indígenas en el compás de fusión (5/8), en unión mixta de un compás ternario con uno binario, como se observa en el zortzico español”¹⁵⁰.

La trompeta introduce, a continuación, un nuevo tema de doce tonos (c. 68), armonizado cromáticamente. Las maderas toman el relevo en el tercer compás, con doble contrapunto en trompeta y bajos.



Fig. 6.11 2º movimiento, tema de trompeta (3er tema), c. 68ss

♪ Audio 36

Este tema tenso se repite en el *tutti* (c. 76ss), donde gana en intensidad, a través del ritmo sincopado de la línea de bajo. Vuelve el segundo *yaraví* (c. 84), pero en instrumentación muy diferente, sobre un punto de órgano repetido en la nota si, ahora en las flautas altas. Esto, a la vez, prepara la transición a la siguiente sección. El irritante contrapunto del violonchelo en el segundo *yaraví* se convierte aquí en un tema (c. 96ss) armonizado por las cuerdas altas, primero, a tres voces, y luego, a cuatro. Un *crescendo* dramático con un redoble de timbales prepara el regreso al primer *yaraví* (c. 101ss), que ahora, sin embargo, está bajo otros auspicios: el mi mayor de la segunda sección se convierte en mi menor (en lugar del sol menor original), la dinámica se establece en la gama de *forte*. Cuatro grupos instrumentales a la vez llevan adelante el tema lastimero; la armonía de las semicorcheas de acompañamiento se espesa a tres voces; y el clímax melódico se subraya con timbales y trompeta.

¹⁵⁰ Luis H. Salgado: “Música vernácula ecuatoriana”, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1952. Nota del autor: en el *zortzico*, cada corchea tiene la misma duración. Es un auténtico compás de 5/8.

El postludio también se vuelve más dramático, los quartillos iniciales (vea c. 40-41) se engrosan en notas de fusas (c. 138) que se rompen abruptamente en un acorde de séptima y novena en fa# menor, para dar paso a una cadenza del arpa. Además, acordes modales a tres voces descienden a lo largo de cuatro octavas y un gran arpeggio conduce finalmente al segundo *yaraví*.

Con esto, se llega a la parte final del segundo movimiento. De nuevo se cantan los dos *yaravís*, con un orden diferente y una dinámica invertida: el arpeggio del arpa provoca, primero, un *forte* general para el segundo *yaraví*, antes de repetirse en piano y con nueva instrumentación. El primer *yaraví* sigue inmediatamente (a partir del c. 157), pero, inicialmente, se esconde el tema en una versión figurada en los violines altos, mientras que el acompañamiento de semicorcheas también se ubica en el registro alto de flautas y celesta. Esto da, a esta versión del *yaraví*, un carácter etéreo, de otro mundo. El corno inglés y el corno francés *con sordina* tienen la última palabra. Con un delicado repique de campanas, se confirma finalmente el *sol* como tonalidad fundamental del movimiento.

También, en este segundo movimiento, nos encontramos con un tesoro compositivo de Salgado. Dos *yaravís* diferentes, por supuesto inventados por él, evocan el mundo andino, pero al mismo tiempo su elaboración melódica va mucho más allá del patrón tradicional de estas danzas o canciones. Así mismo, la avanzada armonización hasta el dodecafonismo muestra el arte de Salgado para situar compositivamente estas bellezas andinas en la Europa central progresista.

Debido a las ilimitadas posibilidades de aplicar procedimientos politonales y dodecafónicos a la música folclórica, Salgado los denominó *futuristas*, porque les auguraba un gran futuro. Pero, como ocurre a menudo con los videntes y los llamadores, permaneció, por



así decirlo, en el desierto; ni sus contemporáneos ni sus sucesores fueron capaces o quisieron seguir este camino con determinación. De este modo, siguió siendo el creador y el finalizador, a la vez, de su propia teoría. Es mejor dejar que Salgado tenga la palabra de nuevo, en el artículo ya citado¹⁵¹:

“Y, por último, el Modernismo y Ultramodernismo y sus derivaciones son fuentes inagotables de enriquecimiento armónico que, habilmente empleados, dan a la música regional un exotismo peculiar.... De aquí se deduce que el atonalismo es al sistema de los doce tonos, lo que la tonalidad es al sistema tonal, sin que ello implique absoluta imposibilidad de fusionarlos. Pues, varios compositores, entre ellos Alban Berg, se interesaron por expresarse en lenguaje tonal, dentro de la técnica (dodecafónica), materia del presente estudio”.

¹⁵¹ L. H. Salgado: “Música vernácula ecuatoriana”, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1952, p. 10-11

3er movimiento

El tercer movimiento *Allegro festivo*, en compás de 3/4 y en sol mayor, con forma A-B-A, tiene el carácter de un *Scherzo* clásico. Sus temas no provienen de fuentes populares ecuatorianas. Sin embargo, esta música suena popular, más o menos en el sentido de la recomendación de Haydn a Mozart de “ser siempre popular”; es decir, fácil de entender. La textura de la composición es ligera y transparente, y el carácter festivo que se desprende del subtítulo es inmediatamente evidente.

Una introducción de ocho compases prepara el primer tema, dirigida por una fanfarria de trompetas y trombones, cuya estructura en tres voces sitúa la melodía pentatónica inicialmente en el rango de mi menor. Los violines ascienden hasta el re agudo, la dominante de la tonalidad de origen de sol mayor, pero este re aún se percibe como la séptima del acorde de los metales en mi menor. Sobre este re, los violines repiten el ritmo de apertura compás a compás, sincopado, como un mensaje en código Morse. Sólo la tercera subida en semicorcheas del oboe y de las violas libera el tema principal en los violines; su cabeza temática no es otra que la fanfarria de apertura – sea sorpresa o lo esperado. La prolongación, en los compases cinco a ocho, continúa el tema con un ritmo alterado y una escala juguetona, que cae una octava y media y vuelve a subir para repetir el tema caprichoso.

Fig. 6.12 3er movimiento, tema principal, c. 9-14

♪ Audio 37



Las líneas ascendentes de las cuerdas bajas y de las maderas, con un movimiento uniforme de negras, siempre en armonía a tres voces, ofrecen un contraste tranquilo. La prolongación aparece por segunda vez en forma diferente y termina este primer bloque temático en un agradable ambiente de sol mayor.

El oboe y las violas comienzan el segundo bloque (a partir del c. 29) con un motivo alterado de la prolongación en sol menor, pero el cuarto compás ya rompe con el ambiente lúdico. Así, la flauta y los violines tienen que subir tres octavas en un solo compás con figuras virtuosas de semicorcheas; un ritmo punteado de la trompeta les da un impulso adicional. Esto se convierte en un segundo tema *animado* (m. 35ss), ahora en un espléndido *forte* por parte de toda la orquesta. Además, todos los percusiones se unen, lo que subraya el carácter festivo.

Fig. 6.13 3er movimiento, 2º tema, c. 35-38

♪ Audio 38

El nuevo tema deambula por todos los grupos y finalmente se calma en un ostinato de tresillos de los chelos en la mayor. El arpa añade un comentario cromático un tanto caprichoso (c. 47), tras lo cual comienza una combinación lúdica de ambas cabezas temáticas. Las maderas inician con la primera, los violines responden con la segunda, por lo que el *Scherzo* adquiere un carácter de desarrollo. A continuación, Salgado repite toda esta sección de desarrollo a partir del segundo bloque temático (aquí c. 56, la primera vez c. 29), pero en

la gama de la menor. En lugar de la esperada combinación de ambas cabezas temáticas (ver c. 48), las trompetas irrumpen con la fanfarria inicial (c. 72), lo que provoca el retorno del primer tema, el cual termina el Scherzo en un amistoso sol mayor y produce expectativas para el *Trío*.

El *Trío* (a partir del m. 95), con la indicación *Andante sostenuto* (*Coral*), inicia con un coral solemne pero mundano en mi menor, presentado por los cuernos, los metales y los timbales dos veces en *pianissimo*. Se incluye un elegante tresillo de corcheas cada dos compases.



Fig. 6.14 3er movimiento, Trío, *Andante sostenuto* (*coral*), c. 95ss

♫ Audio 39

El coral se repite también dos veces por las maderas bajas y las cuerdas, pero en mi mayor y sin el motivo del tresillo, ya que los vientos y cuerdas altos rellenan figurativamente el tema con tresillos. El movimiento de tresillo se mantiene a partir de entonces y conduce, en tres compases, a la repetición del coral en su tonalidad menor original y con la instrumentación inicial de metales (c. 127ss). Misteriosos *pizzicati* en los bajos modulan hacia la tonalidad principal de sol mayor, para luego pasar a los violines con un tímido ritmo puntado; casi piden permiso para repetir el *Scherzo*.

Esto se concede a partir del c. 145, pero con la significativa innovación de que el movimiento de tresillo del *trío* se continúa en los clarinetes y el arpa, lo que crea una delicada síntesis de las dos partes del movimiento. Una vez más, las trompetas y los trombones interrumpen la acción con la fanfarria de apertura, que aquí se convierte en la fanfarria de cierre. La cabeza temática en el *tutti fortissimi* concluye enérgicamente el movimiento.



4º movimiento

Final Rapsódico es el título del cuarto movimiento de la *Sinfonía Ecuatoriana* de Salgado. El término *rapsodia* proviene del griego y originalmente se refería a los poemas interpretados por cantantes itinerantes, los rapsodas. Hoy en día, se denomina así a una pieza musical sin un compromiso formal específico. Sus temas no tienen por qué presentarse en una forma u orden establecidos, ni estar relacionados entre sí. El material temático de la rapsodia suele proceder de la música folclórica. Lo bien que Salgado eligió la designación de este movimiento lo demostrará su complicadísima estructura, que corresponde, en grandes rasgos, a un movimiento principal de sonata, pero cuya riqueza temática casi lo desborda.

Esquema formal del 4º movimiento

Introducción - <i>Adagio</i>	compases	1 - 4
Exposición - <i>Allegro brillante</i>		5 - 60
1er tema (<i>Albazo</i>)		5 - 12
Epílogo		13 - 29
2º tema		30 - 60
Desarrollo		61 - 216
1er tema		61 - 76
1ª fanfarria		77 - 80
1er tema		81 - 92
2ª fanfarria (ritmo principal)		93 - 99
2º tema - <i>Giocoso</i>		100 - 116
2º tema - <i>Scherzando</i> (variante yámbica)		117 - 142
2º tema - <i>Giocoso</i>		143 - 153
Comienzo de fuga		154 - 169
Ritmo principal como tema		170 - 185
Ritmo principal con coral		186 - 216
Recapitulación		217 - 283
1er tema con prolongación		217 - 241
2º tema		242 - 283
Coda/Apotheosis		284 - 299
Conclusión - <i>Allegro risoluto</i>		300 - 313

El *Final* comienza con una introducción de cuatro compases, *Adagio*, que consiste en dos acordes disonantes que se introducen primero en *tutti fortissimo* en un ritmo de *albazo* estático y muy ralentizado, y luego se vuelven a repetir *arpeggio* en el arpa, como para explicar sus tonos. Los dos acordes juntos forman una serie completa de doce tonos, pero están divididos de la forma más disonante posible. El primer acorde utiliza la menor y si bemol mayor simultáneamente; el segundo, las seis notas restantes de la serie, de forma igualmente disonante.

Además, el *Final* no tiene una tonalidad prescrita; por supuesto, esto no debe confundirse con un do mayor. Por lo tanto, es libretonal. Tras este choque acústico, el *Allegro brillante* (Salgado utiliza la grafía española) comienza con un *albazo* 6/8 que tiene rasgos donquijotescos. La melodía quejumbrosa en corno inglés, clarinete bajo, trompeta y trombón -una combinación inusual- se eleva dodecafónicamente en valores de notas de medio compás desde el mi grave hasta su séptima mayor, y luego vuelve de forma igual de quejumbrosa al re grave¹⁵².

Las maderas altas y los violines en *pizzicato* acompañan con corcheas *staccato* también dodecafónicas. Aquí, los doce tonos de la serie se distribuyen en dos compases, lo que corresponde matemáticamente de forma exacta al compás de 6/8, pero su disposición y orden cambian con cada par de compases, siempre dentro de la octava de re-re.

The image shows a musical score for the first movement, 'Allegro brillante', first theme, measures 5-10. The score is in 6/8 time and features a complex, dissonant melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo is marked 'Allegro brillante'. The score is written for piano and includes dynamic markings such as 'f' and 'p'.

Fig. 6.15 4º movimiento, Allegro brillante, 1er tema, c. 5-10

♫ Audio 40

¹⁵² Nótese la misma dimensión interválica en los temas de los movimientos 1 y 2. Véase p.183, 2º mov.



El epílogo del tema (a partir del c. 13) sigue el mismo esquema. Aquí, sólo el acompañamiento de flauta y violín es dodecafónico; el tema de ocho compases, ahora en el oboe, es diatónico, aunque de color fuertemente cromático. El acompañamiento de los demás instrumentos se vuelve cada vez más tonal, y lo es plenamente en la continuación del tema, que desciende con una cadena de corcheas cromáticamente desde la nota sol de base hasta el do bajo. Esto revela, por primera vez, una clara relación de dominante-tónica.

Este do al unísono no es una nota de reposo, sino que martillea un ritmo sincopado que se convierte en la base rítmica del nuevo y segundo tema, dos compases después (c. 30ss). Este ritmo no es otro que el de los dos primeros compases del *Final*, pero ahora en tempo allegro *brillante*, por lo que puede verse como un ritmo principal o lema rítmico.

El segundo tema, un *albazo* interpretado por las maderas altas, adquiere un carácter decididamenteailable y oscilante debido a los tres acentos yámbicos en dos compases que son peculiares del *yumbo andino*¹⁵³. Su tonalidad es un claro do menor. Los instrumentos bajos insisten en el ritmo *ostinato* citado sobre el do fundamental. Sólo las violas añaden un contrapunto de semicorcheas apremiante. Los dos compases siguientes del tema pertenecen a los trombones con un movimiento hemiólico; se trata de cinco acordes distribuidos sincopadamente sobre los cuatro pulsos de medio compás.

Fig. 6.16 4º movimiento, 2º tema, albazo, c. 28-33

♪ Audio 41

¹⁵³ Vea p.39

El binomio maderas-trombón se repite tres veces, pero la tercera respuesta del trombón se sustituye por una frase de siete compases de terceras cromáticas descendentes en ritmo de medio compás, lo que incorpora delicadamente la celesta y el arpa, todo por encima de la inevitable fundamental do.

Esto se repite ahora con una instrumentación alterada: los cornos lo llevan adelante mientras el *piccolo* acompaña en las más altas alturas, con el antiguo contrapunto de la viola. Sin embargo, en lugar de la sección de trombones, la cabeza temática del primer tema de lamento responde después de dos compases, junto con su acompañamiento staccato de doce tonos. Así, la *rapsodia* adquiere el carácter de un desarrollo.

La misma alternancia de ambas cabezas temáticas se repite de nuevo hasta que el ritmo de apertura, el lema, en su esplendor de *tutti* a doce tonos, pone fin a la acción por el momento. Ahí, una *cadenza* de arpa vuelve a recordar dramáticamente la serie de doce tonos y, al mismo tiempo, crea una actitud de expectativa ante lo que está por venir. Es como si fuera el momento del desarrollo -aunque la rapsodia como forma no lo necesita realmente.

Sin embargo, el desarrollo llega (c. 61ss) y viene con un nuevo tema en el corno inglés, que recuerda al tema principal de lamento, pero conformado diatónicamente y muy cromático en dos arcos de cuatro compases, en lugar de ser docetonal. Su acompañamiento sí es dodecafónico, tanto horizontalmente en los corcheas *staccato* de la celesta y los violines, como verticalmente, en cuatro acordes de arpa a tres voces. Ambos elementos están distribuidos en exactamente dos compases.

Así, la cantilena de ocho compases del corno inglés se apoya en un acompañamiento de ostinato de dos compases. En los compases cinco a ocho, el fagot se une y acompaña al corno inglés en doce tonos. Este nuevo tema de desarrollo, con su complejo acompañamiento se repite, desplazado por un tritono (c. 69ss), liderado por los violines y enriquecido con flauta y oboe a tres voces.



Una fanfarria de metales de dos compases interrumpe la acción uniforme (c. 77-78), de nuevo en doce tonos, pero dispuesta pentatónicamente, por lo que el oyente la percibe como una progresión de acordes tonalmente inteligible. Después de su repetición, el tema de desarrollo continúa su canto melancólico abstracto; cambia de instrumentación cada dos compases. Sin embargo, después de doce compases, una segunda fanfarria interrumpe de nuevo, esta vez con un ritmo marcial y martillado, como una danza apretada en una camisa de fuerza (c. 93). Su composición tonal también puede describirse como conflictiva; los instrumentos altos forman un acorde puro de re mayor, mientras que los instrumentos bajos contraatacan con do, mi bemol y la bemol. Es importante mencionar que este *Hauptrhythmus* (ritmo principal) es el mismo que Salgado introdujo diez años antes en el climax del segundo movimiento de su primera sinfonía (Andina).



Fig. 6.17 4º movimiento, ritmo principal, c. 93-95¹⁵⁴

♪ Audio 42

El tema de desarrollo intenta imponerse de nuevo (c. 94) pero, después de sólo un compás, el nuevo ritmo lo aplasta. Su energía se descarga en una transición de cuatro compases, salpicada de valores de nota cortos, hacia el segundo tema, el *albazo - yumbo* con ímpetu yámbico (c. 100ss). Aquí, se sitúa en la gama de fa# menor, con la indicación de *giocoso* (juguetón), a la que contribuyen un nuevo ritmo de corno, golpes de triángulo y arpeggios de arpa que, junto con los clarinetes, suministran el acompañamiento de doce tonos en dos compases.

¹⁵⁴ Véase p. 118

Una transición cromática descendente de cuatro compases conduce a la repetición de este tema que, sin embargo, resulta tan alterado que debe considerarse más bien como un tema nuevo (c. 110ss): aunque el ritmo se mantiene, la curva melódica se restringe a una quinta y se vuelve pentatónica. Sobre todo, su carácter gicoso se transforma en una marcha ruidosa interpretada *fortissimo* por el conjunto de los metales y las cuerdas bajas - hasta donde es posible una marcha en tiempo de 6/8.

A ello, le sigue otra variación del tema (c. 117): con la nueva instrucción *scherzando* (bromeando), aparece en forma anacrúsica y su primera nota se adelanta una octava. Así, el metro yámbico se convierte en trocaico y el *yumbo* en *danzante*¹⁵⁵. Con esta metamorfosis de una danza yámbica en una trojáica, Salgado rompe grandiosamente cualquier tradición folclórica; casi comete un sacrilegio rítmico, ya que un patrón rítmico base vernacular es invariable. Con ello, Salgado muestra nuevamente su libertad absoluta al utilizar inspiraciones andinas en el contexto sinfónico universal.



Fig. 6.18 4º movimiento, variante anacrúsica del 2º tema, c. 136-140.

♪ Audio 43

El solo de fagot a continuación lo deja bien claro: el fagot amplía la danza en el ritmo del *danzante*, pero el acompañamiento de los trombones conserva el ritmo del *yumbo*. Juntos forman el *albazo*¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Véase p. 39

¹⁵⁶ Véase p. 39



Ahora, Salgado confronta directamente las dos versiones de este tema: primero aparece la versión trocaica *scherzando* (c. 137ss), seguida inmediatamente por la versión yámbica *giocosa* original (c. 143ss). Esta surge casi como una lección sobre la riqueza inherente a la música folclórica ecuatoriana. Un *postludium* de siete compases concluye esta sección lúdica de desarrollo en fa# menor puro.

Los violonchelos solos retoman la versión anacrúsica del tema (c. 154) y la transforman en una cantilena de cuatro compases. Las violas la repiten enseguida en la quinta superior, a la que los violonchelos acompañan con un *comes*, y ya se está en una fuga. Sin embargo, antes de que el corno inglés y el clarinete puedan repetir esta cabecera de la fuga, los violines entran en acción con un ritmo de velocidad marcial (c. 162) que se hace indispensable a partir de este momento y que gana en intensidad con cada compás. No es una coincidencia que el tono de los violines sea do sostenido, ya que la tonalidad de do sostenido prevalece a lo largo de toda la sección siguiente (c. 162-206).

La fuga que acaba de empezar se ve obligada a ceder, pero el ritmo sobrecogedor se transforma prácticamente en un nuevo tema, en el que sólo cambian la última nota del primer compás y las dos últimas del segundo; su fuerza machacona es tremendamente insistente, acrecentada por la armonización disonante que recuerda a los primeros compases del cuarto movimiento. Aunque ya había un ritmo principal en la primera parte del final (c. 28ss), su intensidad y presencia quedan anuladas por este nuevo, segundo, que ahora tiene claramente la cualidad de un ritmo principal absoluto.

Tras una breve transición, este nuevo tema se vuelve aún más intenso *in tempo con furia*, debajo del cual, entregado por todos los instrumentos bajos, amenaza un pesado contrapunto *martellato* (martilleado). Este no puede desprenderse del do# bajo, pero, tras cuatro compases, da paso a una rápida cadencia de cuerda rítmicamente muy complicada y que recuerda al jazz que se estrella

de nuevo con el do sostenido bajo (c. 183). Como una nueva obra maestra contrapuntística, Salgado subraya el ritmo martilleante, que todos los instrumentos altos hacen sonar, con un coral casi solemne en compás 3/4 *marcato*. Por él, un ritmo binario y otro ternario se rozan compás a compás.



Fig. 6.19 4º movimiento, ritmo principal con coral, c. 186-189

♪ Audio 44

Como si el implacable ritmo no tuviera suficiente, continúa repitiéndose, incluso sin coral, primero en los instrumentos altos (c. 202ss) y luego en los trombones, timbales y bajos (c. 209ss). Aquí, finalmente, pierde su fuerza y se apaga en un *diminuendo*, que marca el final del desarrollo, pues sigue el primer tema del movimiento (c. 217ss), como si comenzara una recapitulación, que, tal como el desarrollo, es atípica para una rapsodia.

Tanto el tema lastimero de la trompeta (en la exposición c. 5ss, aquí c. 217ss) como el segundo tema yámbico (en la exposición m. 30, aquí c. 242) se repiten textualmente. El segundo tema mencionado se encuentra transpuesto a la gama de la menor.

En lugar de la interrupción en la exposición por los compases iniciales y la cadenza del arpa (allí c. 55ss), que marcaba el final de la exposición y el comienzo del desarrollo, la recapitulación salta a una sección que ya estaba situada en medio del desarrollo: la variante *gíocosa* del segundo tema (allí c. 100ss, aquí c. 267ss). Esto sucede junto con la ruidosa *marcha-albazo* siguiente, si se permite esta denominación hermafrodita para un género hermafrodita. Aquí, esta variante del segundo tema tiene, además de la dinámica *fortissimo*, otro cambio significativo: en los compases tercero y sexto, subyace, además, el ritmo martilleante del desarrollo.



Este binomio prepara la *Coda*, o más bien la apoteosis del *Final*, pues a partir del compás 284 *maestoso*, este ritmo vuelve a escucharse, reforzado por el tambor militar y el xilófono, junto al coral de todos los instrumentos bajos. Un motivo de júbilo bruckneriano en los vientos altos subraya el efecto apoteósico de este pasaje. El grupo final tiene *Allegro risoluto* como última indicación de tempo. Una vez más, “el ritmo” se sostiene seis veces antes de que el jubiloso *Prestissimo* final con redoble de tímboles concluya la sinfonía en un radiante re mayor.

Como muestra la complicada descripción de esta intrincada estructura del movimiento, Salgado acertó al elegir el título de *Final Rapsódico* para ella. El número de temas, frases, secciones y repeticiones es demasiado grande para que un modelo formal estándar pueda abarcar todos los elementos. Sin embargo, esta *rapsodia* está sujeta a un modelo general de movimiento principal de sonata, con introducción, dos temas, desarrollo, recapitulación y coda, aunque los ritmos independientes, los inicios de fuga, las cadenzas y las múltiples transformaciones temáticas dificulten el seguimiento de todos los elementos y su clasificación dentro de una forma fácilmente comprensible.

Ciertamente, el término *rapsodia* pretende ayudar al oyente a relajarse y disfrutar de todas sus transformaciones, complejidades contrapuntísticas y sorpresas, sin intentar clasificarlas dentro de un esquema formal clásico. Por lo tanto, el esquema de la forma presentado al principio del capítulo es sólo una guía teórica para el curso de los acontecimientos, pero no una camisa de fuerza obligatoria para entender el movimiento de esta manera, al escucharlo.

Admiramos, de nuevo, el arte del compositor de presentar una obra complejísima y llena de sabiduría compositiva bajo el título supuestamente inocuo de *Sinfonía Ecuatoriana*. Se confirma su don único de poder unir al Ecuador con el resto del mundo musical en un auténtico proceso de fusión.



**Quinta Sinfonía
“Neo-Romántica”
(1958)**





La Quinta Sinfonía de Luis Humberto Salgado es un caso excepcional: es la única de la que no existe partitura orquestal del compositor, que se considera perdida. Sin embargo, el Archivo Histórico del Museo Nacional de Quito, en el edificio del Banco Central, conserva la reducción de piano, que puede considerarse como la primera transcripción de la composición, tal como era el método de trabajo de Salgado¹⁵⁷.

La versión para piano lleva, en el margen inferior de la primera página, la nota: comenzado el 25 de febrero; en la última página, bajo el último pentagrama descrito, dice: 20. VI. 58, la contabilidad habitual de Salgado. A excepción de tres anotaciones abreviadas en el último movimiento (Ob = oboe, V = violonchelos, C.I. = corno inglés), no hay ninguna indicación de la instrumentación prevista. Que la partitura orquestal existía se desprende de una anécdota, según la cual Salgado se la presentó al entonces director de la Orquesta Nacional, Proinnsias O’Duinn¹⁵⁸. Más tarde, comentó:

*“O’Duinn vio la Quinta Sinfonía, la hojeó y dijo: “Imposible con nuestra orquesta”. Se ciñó a las variaciones de estilo folclórico, menos densas”*¹⁵⁹.

Salgado añadió el subtítulo Neoromántica a la quinta sinfonía algún tiempo después de su composición, como revelan las diferentes tintas de la portada del autógrafo. El subtítulo de la *Quinta* es también una especie de programa o aviso de lo que se puede esperar de ella. Esto ocurre junto con los subtítulos de sus primeras sinfonías: *Andina*, de la primera: las dos *Sintéticas* (2ª y 9ª), por su carácter de un solo movimiento; *Rococó*, de la tercera; y *Ecuatoriana*, de la cuarta.

¹⁵⁷ Luis Humberto Salgado, “5ª Sinfonía, Neo – Romántica”, reducción de piano, Archivo Histórico del Museo Nacional de Quito, Banco Central, 1958

¹⁵⁸ Proinnsias O’Duinn (Dublin, 1941), Director de la Orquesta Nacional de Ecuador de 1967 a 1970.

¹⁵⁹ Hernán Rodríguez Castelo: “Luis Humberto Salgado, por él mismo”, in *El Tiempo*, Quito, 26 de julio 1970, p. 20 y 23

En la historia de la música, el Romanticismo suele situarse en el siglo XIX, después del Clasicismo y seguido del Impresionismo. Su principio era que hay realidades en el mundo que sólo pueden captarse a través de la emoción, el sentimiento y la intuición. La música romántica trataba de expresar estos sentimientos. Supuestamente fue Schoenberg quien dijo: “El romanticismo ha muerto. Le deseo una larga vida al nuevo romanticismo”. Al decir esto, proclamaba una actitud “romántica” hacia la música hecha por otros medios nuevos; en su caso, era a través de composiciones dodecafónicas, una técnica que buscaba democratizar los doce semitonos de la octava, sin caer en un lenguaje musical estéril, teórico y “esperanto”, como se burló en su día el compositor estadounidense George Rochberg¹⁶⁰.

Si se reconoce el interés de Salgado por las teorías de Schoenberg, el subtítulo de su 5ª *Sinfonía* se explica en este contexto. El compositor escribió en 1960 en *El Comercio*:

“[...] En mi Quinta Sinfonía, intitulada Neoromántica -todavía inédita, por supuesto-, expongo el primer tema con una prosodia docetonal: idea expositiva insuflada de clima melódico, consecuente con el espíritu hedónico que anima dicha partitura”¹⁶¹.

Con este comentario, junto con el subtítulo *Neo-romántica*, Salgado aclara, de forma idealista o irónica, que el componente dodecafónico no debe contradecir en absoluto un planteamiento generalmente positivo y alegre (hedonista) de la sinfonía. Sin embargo, para muchos oyentes, a día de hoy, sigue existiendo esta contradicción. Los movimientos tercero y cuarto tienen un “espíritu hedonista”, el primer movimiento probablemente sólo para aquellos oyentes que puedan disfrutar de la música dodecafónica sin prejuicios. Sin embargo, el segundo movimiento, cuya atmósfera

¹⁶⁰ George Rochberg (1918-2005), compositor norteamericano. Comentario que acompaña a la grabación de su 3er Cuarteto de cuerda de 1972. Reimpreso en: Joan CeeVee Dixon, George Rochberg: A Bio-Bibliographic Guide to his Life and Works, Styvesant, N.Y.: Pendragon, 1992, p. 139.

¹⁶¹ En: L.H. Salgado: “Proyecciones de la música contemporánea”. In: *El Comercio*, Quito, alrededor de sept.-nov. 1960



podría calificarse de trágica, sólo puede servir al hedonismo de la sinfonía en el concepto general *per aspera ad astra*, similar al curso de los cuatro movimientos de la 5ª Sinfonía de Beethoven.

Antes de hablar de la sinfonía en detalle, cabe señalar que, al final de este artículo, se describe mi orquestación de esta sinfonía. Esto se debe a que, como se ha mencionado, la partitura original de Salgado se considera perdida. La *Quinta* fue la gran desconocida de las nueve sinfonías; hubo que esperar hasta 2018 para su estreno, mientras que sus hermanas se escucharon, al menos esporádicamente, a partir del año 2000, más o menos. Los estrenos de las sinfonías individuales que tuvieron lugar antes de eso también siguieron siendo, en su mayor parte, las únicas interpretaciones de estas obras durante los siguientes treinta o cuarenta años. Sólo ha habido un cierto interés en repetir las interpretaciones desde 2017.

1er movimiento

Esquema formal del 1er movimiento

Exposición - <i>Allegro risoluto</i>	compases	1 - 86
1er tema		1 - 9
Epílogo		10 - 18
Repetición del 1er tema		19 - 27
Repetición de la prolongación		28 - 36
Ritmo principal		37 - 43
2º tema		44 - 86
Desarrollo		87 - 186
1er tema		87 - 101
1er tema <i>fugato</i>		102 - 131
1er tema como vals		145 - 152
2º tema		153 - 186
Recapitulación		187 - 226
1er tema		187 - 222
Ritmo principal		223 - 226
Coda		227 - 234

El primer movimiento *Allegro risoluto* comienza, como anuncia el compositor en la cita anterior, con un tema puramente dodecafónico, tanto en su extensión horizontal como vertical. Es un jarro de agua fría para quienes, por el subtítulo *Neo-Romántica*, esperaban un gesto romántico, al estilo sentimental antiguo. No es más que una inmaculada construcción de acero y cristal que evita cualquier alusión al siglo XIX.



Fig. 7.1 1er movimiento, *Allegro risoluto*, 1er tema, c. 1-5¹⁶².

♪ Audio 45

¹⁶² Nota: Todos los ejemplos musicales están tomados de la reducción de piano de Luis Humberto Salgado, Archivo Histórico del Museo Nacional de Quito, en el edificio del Banco Central, 1958.



El imperioso tema principal dodecafónico aparece primero al *unisono* en fagotes, violonchelos y contrabajos, acompañado por las flautas, oboes y violines, con un contrapunto también de doce tonos. En el epílogo (a partir del c. 9ss), contrasta un dúo de *piano dolce* de flauta y clarinete, antes de que toda la orquesta, como tercer elemento, exponga dos acordes de negras ligadas en *forte*, interrumpidos por quintillos de semicorcheas.

Con estos tres elementos contrastantes, el primer bloque llega a su fin. Tras la repetición literal de este bloque en instrumentación contrastada (c. 19 y ss.) -los instrumentos altos tocan el tema, los bajos el contrapunto, el diálogo *piano* que sigue está en las cuerdas- los quintillos de semicorcheas ascendentes conducen a un ritmo sincopado de toda la orquesta, que puede llamarse ritmo principal (c. 37). Esto se pondrá de manifiesto más adelante, por su reaparición destacada en momentos cruciales.



Fig. 7.2 1er movimiento, ritmo principal, c. 37, extracto: c. 35-38

♪ Audio 46

Los tres primeros pulsos de este ritmo también forman, ahora en compás de 3/4 y *piano*, el acompañamiento del 2º tema (c. 44ff). La melodía de cuatro compases, que parece un canto, desciende primero desde si una séptima mayor hasta do y luego, en su repetición, una quinta más baja aún, hasta fa, cada vez con expresivos anticpos plagales. Aunque las notas de la melodía de nuevo son docetonaes, su disposición sugiere primero do menor y luego fa menor, una forma aproximadamente tonal de la técnica de doce tonos empleada, a menudo, por Alban Berg. El ritmo flotante de acompañamiento

y la melodía simétrica y tonal son agradables al oído; igualmente proporcionan un contraste clásico y beethoveniano al primer tema. Esto también es un principio compositivo empleado a menudo por Salgado en el ámbito sinfónico.



Fig. 7.3 1er movimiento, 2º tema, c. 44-49ss

♪ Audio 47

Al igual que con el primer tema, hay una repetición del segundo con instrumentación invertida; las cuerdas altas tocan la melodía y las cuerdas bajas, el acompañamiento. La *tercera* repetición se acompaña ahora de corcheas *staccato*, al principio todavía piano *dolce*, luego cada vez más vehemente, para desembocar en una cuarta repetición del tema. Aquí, sin embargo, se da en *fortissimo* y violentamente acentuado; el tema, antes tan suave, se aliena en un grito vehemente, similar al ritmo principal (c. 68ss). Escalas descendentes terminan, entonces, varias veces en la segunda sección temática, formada por los compases segundo y tercero del segundo tema, cada vez más débiles. Finalmente, se cierra la exposición en un dúo de clarinete y clarinete bajo.

Imperceptiblemente, el desarrollo comienza aquí con un primer estrechamiento del tema principal (c. 87ss). Sobre una versión lenta del tema en los instrumentos bajos, el clarinete continúa el último compás que tocó, sólo para disolverlo en uno sincopado, cuyas corcheas finales también se derivan de la cabeza del tema principal. Ambas variaciones del tema se resuelven en cadenas de semicorcheas descendentes, que caracterizan la siguiente sección (c. 96-101).



Le sigue un fugato en las maderas (c. 102 ss), que utiliza la cabeza del tema en su forma de retrógrado; es decir, se lee de atrás hacia adelante. Así mismo, las cadenas de semicorcheas vuelven a ser el motivo dominante, hasta que tresillos de corchea los interrumpen de repente, lo que borra lo que ha pasado antes. Con el tempo inalterado, dos tresillos se convierten imperceptiblemente en compases de 6/8 (c. 102ss), y estas seis corcheas suben in *crescendo* en cinco compases desde la tuba hasta las flautas, para explotar en uno de los acordes favoritos de Salgado: un acorde (si bemol mayor) con un tritono adicional y una séptima mayor. Salgado utiliza este acorde a menudo, cuando las cosas van a ser dramáticas (c. 137).

Ahora las cuerdas también retoman el movimiento del tresillo. Sin embargo, antes de que uno se haya acostumbrado realmente al tiempo de 6/8, el movimiento se transforma nuevamente en un compás de 3/4; es decir, el compás binario se vuelve ternario. Estas corcheas continuas se convierten ahora en el acompañamiento del tema principal, que se presenta como un violento vals de todos los instrumentos bajos, mientras las trompetas sobreponen el ritmo principal (c. 147ss).

Fig. 7.4 1er movimiento, desarrollo, tema principal como un vals violento, c. 147ss

♩ Audio 48

El segundo tema no quiere ser superado y se presenta también en *forte*, al enfatizar la tremenda potencia de su ritmo inherente, el mismo que era tan ligero y flotante al principio (c. 153ss). Aquí, a más tardar, se hace evidente que la cabeza del ritmo principal es idéntica

a la del segundo tema, por lo que el estruendo de las trompetas también puede entenderse como una anticipación de la cabeza del segundo tema. La transformación del tema principal en un violento vals recuerda un poco a La Valse, de Maurice Ravel. Un solo de trompeta *cantabile*, fuertemente sincopado, que recuerda a frases de jazz, rompe ahora mediante la cabeza temática del tema principal (c. 161ss). Los violines lo imitan dos veces en staccato hasta que llega a descansar en las cuerdas graves, lo que transforma su dodecafonía en un claro do menor en *piano*.

Como si se asustara por tal aberración tonal, la recapitulación comienza bruscamente con el tema principal, ahora de nuevo en doce tonos. Sigue literalmente el curso de la exposición, lo que en una obra tan difícil de entender es una buena estrategia para una mejor o más rápida comprensión de los procedimientos. La recapitulación, sin embargo, está severamente truncada, pues sólo llega hasta el ritmo principal. Una breve *Coda* (c. 227ss) repite este ritmo cuatro veces en acordes cromáticamente descendentes, para detenerse en un tenso trino y termina el movimiento con una variante final y acelerada del ritmo principal. El compás final del *unísono* en *sforzato* se basa en un do bajo, lo que sugiere una tónica.

Este primer movimiento reúne, de forma muy concentrada, el modernismo compositivo de Salgado del siglo XX, representado por el primer tema dodecafónico, escrito en la forma sonata más pura de la tradición beethoveniana, fiel a los ideales de la técnica compositiva proclamados por Salgado en innumerables ocasiones y a los principios formales de sus movimientos sinfónicos.



2º movimiento

Esquema de forma del 2º movimiento

Exposición	compás	1 - 38
1er tema		1 - 9
Prolongación		10 - 13
2º tema		14 - 18
Repetición del 1er tema		19 - 27
3er tema		34 - 38
Desarrollo		39 - 84
Recapitulación		85 - 117
1er tema		85 - 93
Prolongación		94 - 97
2º tema		98 - 102
Repetición del 1er tema		103 - 117
Coda		118 - 130

El segundo movimiento, *Moderato assai*, 4/4, al igual que el primero, se basa en conceptos modernistas, aunque sus asociaciones extramusicales recuerdan más a Shostakovich que a Schoenberg. Un delicado acompañamiento de ocho notas repetidas por la flauta y el arpa en semicorcheas *staccato* que torna alrededor de la nota do, forma la base de una melodía melancólica e inocente, interpretada primero por el fagot y luego repetida por el oboe.

Moderato assai

sotto voce
flauta/arpa

Fagot

Fig. 7.5 2º movimiento, 1er tema, c. 1-4

🎧 Audio 49

Una triple escalada de los fagotes y violonchelos conduce, de mi menor sobre re menor, al primer arrebatado *tutti* de la orquesta, *forte marcato*, que presenta un segundo heroico tema, marcado por el doble punteado en los tiempos tres y cuatro de cada compás (c. 14ss).



Fig. 7.6 2º movimiento, 2º tema, c. 14-16

♪ Audio 50

El último acorde del segundo tema, fuertemente acentuado, lo rompe bruscamente, seguido de un enérgico encadenamiento de cuerdas en fusas. El tema principal se escucha de nuevo, pero aquí casi violentamente en forte y, además, amenazado por potentes bloques rítmicos sincopados; ha perdido su inocencia inicial (c. 19ss).

Como si no fuera cierto, los violines lo intentan de nuevo de forma halagüeña; las maderas bajas responden con una versión variada melódica y rítmicamente que termina con notas largas quejumbrosas. Bajo ellas, continúa siempre el acompañamiento de semicorcheas en *ostinato* del principio, lo que crea una calma algo perpleja. Finalmente, flautas, oboes y violines toman la palabra y prolongan el tema en una cantilena expansiva (c. 23ss), cuyo postludio asume el rango de un tercer tema, correspondiente a su importancia en el resto del movimiento (c. 34ss).



Fig. 7.7 2º movimiento, 3er tema, c. 34-36

♪ Audio 51



A la cantilena le sigue un episodio caracterizado por varios elementos rítmicos, que correspondería al desarrollo de un movimiento de sonata. Sin embargo, en lugar de los temas a realizar, aparece una serie de nuevas ideas que no son realmente comunes en un desarrollo pero que justifican esa designación en el resto de esta sección. En primer lugar, los arpeggios de fusas huidizas se alternan con dos acordes en *legato*, que recuerdan, en sentido inverso, a un pasaje similar del primer movimiento (aquí c. 39ss., en el primer movimiento c. 14ss). Esto establece una conexión interna entre los dos movimientos, aunque no sea evidente.

Por encima de esto, se eleva una melodía heroica puntada hasta el *fortissimo*; la instrucción de interpretación es *con passione* (c. 41ss). Un ritmo fuertemente marcado en los metales se alterna ahora con el motivo *arpeggio-legato*. El tema *con passione* también se repite, los elementos alternados dan ahora claramente un carácter de desarrollo a la sección. La intensidad creciente, casi despiadada, con la que chocan los arrebatos predominantemente rítmicos recuerda a procedimientos similares en Shostakovich, cuando la fuerza rítmica de un pasaje abrumba todo lo demás¹⁶³.

El segundo tema, algo variado, sigue interfiriendo (aquí en el c. 60, al principio en el c. 14), pero las notas de fusas, antes arpegiadas, se condensan en una sola nota martilleada. Así mismo, los dos acordes ligados que les siguen pierden su carácter suave; aquí están separados, marcados como golpes de hacha. El segundo tema también pierde su carácter *cantabile*, al transformarse en una serie de siete desafiantes acordes de corcheas. Este largo episodio, parecido a un desarrollo, se encuentra a la sombra del ritmo demoníaco que envuelve los elementos melódicos de la composición. En el compás 76, un *piano subito* pone fin a la salvaje persecución; el segundo tema

¹⁶³Vease también p. 198

alterado gana fuerza en dos subidas, pero en su lugar se impone el tema principal, ahora en pleno *forte* y *marcato*, apuntalado por el martilleante ritmo de fusas, como si finalmente mostrara sus verdaderos colores (c. 79).



Fig. 7.8 Primer tema en el desarrollo, *forte marcato*, c. 78-80.

♪ Audio 52

Esta transformación, sin embargo, sólo dura dos compases. Los elementos rítmicos se tranquilizan, como la calma después de la tormenta, y conducen a la recapitulación en *piano* (c. 85ss).

Al principio, sigue exactamente el curso de la exposición, pero en lugar de la sección descrita anteriormente como tercer tema, las trompetas irrumpen de nuevo con el tema principal *forte marcato* sobre el ritmo martilleado de fusas. Sólo la fila de siete acordes de corcheas sigue respondiendo, e incluso el acompañamiento de semicorcheas, tan delicado al principio, se convierte en una camisa de fuerza de acordes en ritmo de fusas.

Esta sección (c. 118 ss) puede llamarse *Coda*; retoma los acontecimientos agresivos del final del desarrollo (c. 79 ss.), pues ya no tiene nada que ver con el delicado tema principal original del principio del movimiento. La trompeta amonesta con un largo mi bemol alto sostenido en *fortissimo*, por debajo del cual el ritmo martilleante cierra el movimiento como una pesadilla en do menor sombrío.



Esta descripción emocional del segundo movimiento coincide con su contenido. La dramática transformación del inocente tema de apertura en un ser agresivo, arrastrado por la vorágine de implacables ataques rítmicos, parece casi una parábola del cambio del comportamiento humano bajo el terror incontrolable de los superpoderes dictatoriales o tecnológicos. No sabemos si Salgado tenía esas ideas al componer, pero esta música puede evocarlas.

Dado que este movimiento en particular evoca fácilmente asociaciones extramusicales, el subtítulo *Neo-romántica* podría significar aquí seriamente, en contraste con el primer movimiento, donde Salgado podría haberlo aplicado irónicamente. En definitiva, es una progresión de movimiento muy inusual, única en la obra de Salgado, que invita a todo tipo de especulaciones filosóficas y extramusicales; sólo Shostakovich escribió algo similar. Un ejemplo de ello podría ser el final de su *Séptima*, la *Leningrada*, donde un ritmo principal también se priva de la acción, igualmente orquestado, pero con dobles trompetas y cornos y una sección de percusión ampliada.

3er movimiento

El tercer movimiento, un *Scherzo Andantino mosso* en forma clásica A-B-A, en compás bailable de 6/8 y con do menor como tonalidad, calma la mente con un fugato juguetón del cuarteto de maderas. El flautín comienza con el tema principal, que incluye un tresillo de semicorchea en staccato sobre la nota si bemol, como un eco lejano del final del segundo movimiento. Sin embargo, aquí transmite alegría en lugar de amenaza. Este motivo deambula por las cuatro partes de maderas hasta que el *piccolo* (el nombre del flautín en italiano), la flauta y el oboe lo tocan juntos por primera vez, al transformarlo en la cabeza temática de un nuevo pensamiento.

Fig. 7.9 3er movimiento, *Andantino mosso*, c. 1-7

🎧 Audio 53

Las cuerdas lo toman y lo amplían en una prolongación que modula a fa menor. Ahora, los violonchelos y los bajos transforman este pensamiento en un segundo tema que comienza como un *fugato*. Se trata de uno fingido, sin embargo, pues las voces sucesivas repiten el mismo ritmo, pero la curva melódica es ligeramente diferente en cada uso (c. 29ss).

Fig. 7.10 3er movimiento, *fugato*, c. 29-35

🎧 Audio 54



Este tema fugato pronto transforma su ritmo inicialmente caprichoso en una cantilena sobre un punto de órgano en el mi bemol bajo, la tercera de la tonalidad de origen de do menor, lo que la modula, de nuevo, a la tonalidad de origen. El mencionado punto de órgano repite el ostinato del ritmo del fugato, lo que asegura, subliminalmente, la presencia del tema, incluso durante la duración de la expansión *cantabile*.

Salgado ya había utilizado esta técnica del punto de órgano animado en sinfonías anteriores, como al principio de la *Segunda Sinfonía* y en el final de la *Tercera*. Ahora, se repite textualmente el cuarteto de maderas de la apertura, aunque esta vez lo acompañan los violonchelos y los bajos, con una versión variada del segundo tema en fugato. Así se cierra, por ahora, el Scherzo que se modula a mi bemol mayor, para dar paso al *Trío*, la sección B.

El *Trío*, aunque no se designa como tal, pero es claro en su función, se configura como una *passacaglia*, originalmente una danza folclórica española. El nombre viene del español pasar (cruzar) y calle; significa, literalmente, “cruzar (la) calle”. Las raíces españolas sólo han sobrevivido hasta ahora a través de la literatura española contemporánea; los primeros ejemplos musicales sencillos proceden de Italia y datan de 1606¹⁶⁴. Johann Walther ofrece una descripción especialmente florida en su *Musikalisches Lexikon* de 1732:

“Passacaglia” o “Passacaglio” [Ital.], “Passacaille” [Gall.]¹⁶⁵, es en realidad una “Chaconne”. Toda la diferencia consiste en esto, que va ordinairement más lento que la Chaconne, la melodía es más mattherziger (más tierna), y la expresión no es tan viva; y exactamente por lo tanto los Passacaille son casi siempre establecidos en el Modis minoribus, es decir, en tales notas, que tienen una tercera suave¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Richard Hudson: *The Ripresa, the Ritornello, and the Passacaglia*, en: *Journal of the American Musicological Society* 24, no.3 (*Autumn*), 1971, p. 364-94

¹⁶⁵ Gallo = antiguo para francés

¹⁶⁶ Johann Walther, “*Musikalisches Lexikon*”, Leipzig 1732. Facsímile reproducción, Kassel: Bärenreiter, 1967, p. 465.

Por “tercera suave” se entiende la tercera menor por encima de la raíz. En este caso, se trata de sol bemol, ya que la *pasacalle* está en mi bemol menor. El pasacalle también existe en la música folclórica ecuatoriana, pero aquí como una danza rápida de 2/4 que no tiene nada en común con su homónimo europeo. En compás de 3/4, el tema de cuatro compases en mi bemol menor de los bajos se repite catorce veces. La mayor parte de las veces se repite en su forma básica de negras tranquilamente escalonadas, pero a veces también se varía rítmicamente (c. 78ss).

Consta de nueve notas diferentes, por lo que tiene un carácter dodecafónico a pesar de su filiación tonal. Al principio, aparece sin acompañamiento, pero en el quinto compás se añade un primer contrapunto sincopado (c. 82ss).



Fig. 7.11 3er movimiento, Trío, (Passacaglia), c. 78-86

♪ Audio 55

Este contrapunto se repite y se enriquece con acordes, pero al mismo tiempo se extiende a ocho compases, para evitar una división demasiado estática en cuatro compases cada una. También se añaden movimientos en tresillos de corchea que dan vida al *Trío*, a pesar de la sombría tonalidad de mi bemol menor.



Una primera sección de *forte* en *tutti* pone en pie el contratiempo inicialmente sincopado; ahora está en pleno compás y, al mismo tiempo, la línea de bajo ostinato se disuelve en tresillos de corchea por primera vez. La siguiente sección introduce un nuevo contra-tema: el oboe introduce una melodía consistente en corcheas *staccato* y los clarinetes baten sincopadamente tras ella (m. 102ss).



Fig. 7.12 3er movimiento, *Trío*, 2º contra-tema, c. 102-106

♪ Audio 56

A medida que las flautas repiten esta melodía, la línea de bajo se disuelve aún más, aquí en un ritmo punteado y bailable que es inmediatamente retomado por toda la orquesta, lo que introduce una combinación del primer contrapunto con el nuevo ritmo. La siguiente sección pertenece a las maderas, que retoman la melodía de corcheas en *staccato*, seguida inmediatamente por la variante en tresillo del primer contrapunto. Esta, a su vez, conduce a la repetición de la primera sección *tutti* en *forte*.

Así concluye el *Trío* de forma tan simétrica como el *Scherzo*. Una fanfarria de trompeta nos exhorta a repetir el *Scherzo*, y el movimiento concluye en mi bemol mayor, el paralelo mayor de la tonalidad de origen de do menor, totalmente en el sentido clásico. Como apunte, esta *passacaglia* tiene cierto parecido con el movimiento final de la Cuarta Sinfonía de Brahms, especialmente en la alternancia de episodios de cámara y *tutti*. Esto sucede aunque el *Trío* de un *Scherzo* no puede tener las dimensiones de un movimiento final y el tema de Brahms es de ocho compases; por tanto, ofrece más posibilidades de desarrollo dramático.

4º movimiento

Esquema de forma del 4º movimiento

Exposición	compás	1 - 124
1er tema		1 - 8
1er clímax		9 - 19
Repeticiones del 1er tema		20 - 51
Variación del oboe		51 - 62
Repetición del clímax		63 - 77
Renovación del ascenso, alteración del clímax y grupo final		78 - 124
Sección media		124 - 184
2º tema		124 - 152
Cadenza de flauta		153 - 163
Reanudación del 2º tema		164 - 183
Variación y despedida		184 - 201
Recapitulación		202 - 272
Coda		272 - 282

Allegro dramático es el título del *Final*, claramente dividido en tres partes y que termina con una breve Coda que se corresponde con un modelo de movimiento de sonata. Su ritmo de apertura copia, aunque dos veces más rápido, el comienzo del primer movimiento de la sinfonía, fiel al pensamiento cíclico y al trabajo motivico de Beethoven.

Hay que reconocer que este detalle es difícil de captar en la audición; el carácter alegre, el tempo rápido y una secuencia de notas alterada en el *Final* sólo permiten un recuerdo subconsciente. Todo el movimiento casi puede clasificarse como monotemático, ya que el tema de la sección media más lenta también se deriva del tema principal.



El núcleo rítmico del tema principal está formado por dos semicorcheas y una corchea. Pronto adquiere vida propia y, de forma casi omnipresente, desencadena siempre nuevas variantes del tema. En su primera manifestación, los compases segundo y tercero son especialmente llamativos, por su ritmo sincopado y los sextillos y séptillos de semicorcheas de caída rápida, respectivamente. La decisión de si este tema es *drammatico* o simplemente expresa una alegría musical, casi haydniana, de tocar se deja al oyente.



Fig. 7.13 4º movimiento, *Allegro drammatico*, tema principal, compases 1-8¹⁶⁷

♪ Audio 57

Ya en el noveno compás, el motivo de cabeza se condensa en el protagonista durante cuatro compases. Los golpes sincopados sobre la cuarta corchea preparan el primer arrebato *fortissimo*, que une rítmicamente a toda la orquesta en dos escalas sincopadas de corcheas en contramovimiento (c. 14ss).



Fig. 7.14 4º movimiento, primer clímax, c. 11-19

♪ Audio 58

¹⁶⁷ El primer compás que se muestra contiene sólo una anacruza al segundo. La cuenta comienza con el segundo compás.

Tras este arrebató inicial, el tema comienza de nuevo. La flauta vuelve a introducirlo en su totalidad, y las demás maderas responden con un postludio juguetón. Se repite el juego de preguntas y respuestas; esta vez, los violines también retoman el tema. En el epílogo, se unen los metales y se llega a un primer semicierre en do menor (c. 51).

Aquí, el oboe comienza con una nueva variante del tema, de sólo seis compases pero que, sin embargo, ya se ve arrastrada a la vorágine del motivo principal, cuando lo repiten los violines. Se repite la compresión del principio (allí c. 9ss, aquí c. 63ss) y también el arrebató sincopado en el *tutti*. Finalmente, la cabeza del tema se agota en *diminuendo* sobre un acorde de do# menor durante cuatro compases, enriquecido con cuartas y séptimas, como tantas veces en la obra de Salgado.

Después de este cierre, el tema vuelve a subir incansablemente (c. 70ss), una vez más acortado a sólo dos compases y medio, para elevarse poco después a un nuevo arrebató en *forte*. Su energía transforma rítmicamente la cabeza temática en su opuesto: mientras que las dos semicorcheas eran anacrúsicas al principio, ahora caen sobre el compás completo y le siguen las octavas. De ahí surge una nueva idea, basada en un ritmo yámbico, que es retomada por todos los grupos instrumentales (c. 99ss). Pronto, sin embargo, los instrumentos inferiores llaman al orden; además, con la cabeza del tema original y una nostálgica prolongación descendente, primero en el oboe, luego solo en el fagot, la primera sección del movimiento llega a su fin.

Aunque el oboe comienza la segunda parte con el mismo tema (c. 124), el tempo más lento *Andante espressivo assai*, la tonalidad de sol menor, el tono elegíaco y la melodía, que se extiende a lo largo de una octava y media, nos llevan a otro mundo. Por lo tanto, se puede



hablar, con razón, de un segundo tema. Los violonchelos y las violas acompañan con un intrincado encadenamiento de semicorcheas que, como acompañamiento obligatorio, nunca deja solo el tema.



Fig. 7.15 4º movimiento, sección central, *Andante espressivo assai*, c. 124-130

♪ Audio 59

En el cuarto compás de este nuevo tema, la flauta toma el relevo, con corcheas punteadas encima de la continuación de la guirnalda de semicorcheas, ahora en el clarinete (c. 128). El corno inglés repite el tema, ahora una cuarta más baja, también con otros instrumentos de acompañamiento. A continuación, el oboe, acompañado por el arpa, intenta, de forma un tanto despistada y miserable, una nueva variación; sin embargo, se convierte en una lenta caricatura del tema principal del movimiento (c. 149ss). Así, tras sólo cuatro compases, es interrumpida por la flauta con una expansiva *cadenza* solista.

A Salgado le gustaba escribir *cadenzas* en sus sinfonías, una novedad que debió introducir deliberadamente. Su afán por introducir nuevos patrones en el esquema sinfónico tradicional, no sólo compositivamente sino también en el aspecto formal, estableció la *cadenza* solista como una de las características más destacadas de sus sinfonías¹⁶⁸.

La *cadenza* de la flauta (c. 153-163) se eleva, primero, a un trino en la agudo, luego desciende dos octavas y media en una intrincada guirnalda dodecafónica hasta un nuevo trino en el

¹⁶⁸ Para comparar: 1ª Sinfonía: *cadenza* de arpa; 2ª Sinfonía: *cadenzas* de violín, *cadenzas* de arpa y celesta; 3ª Sinfonía: *cadenzas* de arpa y celesta; 4ª Sinfonía: *cadenzas* de arpa; véase también la p. 89 de esta investigación.

re grave; finalmente, sube de nuevo al la agudo en corcheas lentas. El corno inglés retoma su tema y la flauta aporta la obligada cadena de semicorcheas. Esta vez, el oboe responde con las corcheas con puntillo, para retomar el tema inmediatamente después. Así, la flauta lo conduce *rallentando* hasta un punto de reposo.

Aquí, casi inesperadamente, el tema “fútil” del oboe, que había sido interrumpido por la cadenza de la flauta justo antes (c. 149 allí, c. 184 aquí), reaparece, esta vez en un gran gesto con un contrapunto casi heroico en los cornos. Tras su repetición, el corno inglés lo retoma y lo deja desvanecerse *ritardando*, con una doble alusión a la cabeza del tema principal.

Con esta tercera repetición, también se llega a Do menor como tonalidad de origen, lo que señala el final de la sección media. En general, esta sección intermedia retoma, de alguna manera, la atmósfera abstracta de doce tonos del primer movimiento; ese es un aspecto importante del pensamiento cíclico de Salgado.

Los violines retoman esta alusión, la aceleran y, tras sólo cuatro compases, nos llevan a la recapitulación *come prima*, la tercera parte del movimiento final. Sigue la exposición al pie de la letra, hasta el semicierre (allí c. 73ss), en cuyo lugar sigue una breve *Coda*.

Después de que el tema principal se repita dos veces, una cadencia expansiva en la dominante sol mayor *molto ritenuto* prepara los rápidos compases finales *piu vivo*. Tres veces más, *fortefortissimo*, la cabeza del tema se afirma en do menor hasta que los majestuosos y triunfantes acordes finales de do mayor lo redimen. Esto sucede no sin un “pero”, pues el arpa contraataca inicialmente con un acorde disminuido en arpeggio y los acordes de do mayor son, como es habitual en Salgado, enriquecidos con su tritono de fa#.

Surge una última pregunta: ¿fue una coincidencia que Salgado comenzara su 5ª Sinfonía con un motivo característico de cuatro notas y la tonalidad principal es de do menor (ampliada, por



supuesto), pero la sinfonía termina en un radiante do mayor, en el sentido del mencionado plan general *per aspera ad astra*? Estos elementos bien podrían ser una referencia al venerado Beethoven y su 5ª Sinfonía.

La forma de gran escala de la sinfonía con cuatro movimientos contrastados y el modelo de la forma sonata como elemento constructivo obligatorio de los movimientos angulares, así como el constante trabajo temático-motivo en cada movimiento y más allá de los límites de los movimientos, también apuntan a Beethoven.

La instrumentación de la 5ª Sinfonía de L.H. Salgado

Consideraciones generales

La partitura original de la 5ª Sinfonía de Salgado se considera, como hemos dicho, perdida. Mi orquestación se basó en la versión para piano a dos manos iniciada por el compositor el 25 de febrero de 1958 y terminada el 20 de junio del mismo año, que es ciertamente la primera versión de la obra, de acuerdo con el enfoque habitual de Salgado. A excepción de tres indicaciones abreviadas en el último movimiento (Ob = oboe, V = violonchelos, C.I. = Corno Inglés), no hay ninguna indicación del concepto de instrumentación. La inclusión de los timbales y la percusión se hizo con cierta moderación, para evitar que la obra sonara más salgadiana de lo que el compositor podría haber pretendido.

Me gustaría subrayar que esta instrumentación de la 5ª Sinfonía de L.H. Salgado es sólo una de las muchas versiones posibles; no pretendo una validez general o incluso una exclusividad. Su mérito reside en haber presentado, por fin, la obra al público después de 60 años, durante los cuales no se había interpretado nunca. Esto completó el ciclo de las nueve sinfonías de Salgado. La instrumentación sigue la habitual de las sinfonías de Salgado, compuesta por: Flautín, dos flautas, dos oboes, corno inglés, dos clarinetes, clarinete bajo, dos fagotes, contrafagot, cuatro cornos, tres trompetas, tres trombones, tuba, timbales, percusión (caja, platillos, bombo, xilófono, gong), arpa y cuerdas.

Las indicaciones dinámicas de la partitura de piano y su textura sirvieron de base para la instrumentación; los pasajes de acordes llenos con doblajes de octava en *forte* indican *tutti*, mientras que los episodios a dos o tres voces, sin acompañamiento o con la indicación *piano*, sugieren un tratamiento solista. La comparación con las partituras de las restantes sinfonías, mi experiencia con las interpretaciones de las mismas, y la evidente preferencia de



Salgado por colores exóticos como el corno inglés, el clarinete bajo o las combinaciones instrumentales inusuales me permitieron llegar rápidamente a resultados plausibles para cada sección.

Un ejemplo de la extraordinaria imaginación sonora de Salgado podría ser el tema principal del Final de la cuarta sinfonía, que une el corno inglés, la trompeta y el trombón. Ni se tiene que decir que las notas altas de la partitura de piano son atribuibles principalmente al flautín, las flautas, los oboes, las trompetas y los violines; los registros medios corresponden al corno inglés, los clarinetes, los cornos y las violas; mientras que los registros bajos pueden ser interpretados por el clarinete bajo, los fagotes, el contrafagot, los trombones, la tuba, los violonchelos y los contrabajos.

Muchas líneas melódicas apuntan a ciertos instrumentos debido a su rango. También sucede al revés: debido al rango limitado de algunos instrumentos, están prohibidos para frases que requieren una escala más extensa. El uso de timbales y percusión planteó un problema particular, ya que no hay ninguna referencia a ellos en la partitura de piano. Aquí, sólo mi experiencia como director de orquesta y la comparación con las obras hermanas me ayudaron a llegar a una inclusión discreta pero plausible; lo mismo ocurre con el uso del arpa. Este último aparece en siete de sus sinfonías, a excepción de la *Sexta*, que se limita a las cuerdas y los timbales, y de la *Octava*. Por tanto, su participación en la Quinta Sinfonía es más lógica que su omisión. Además, muchos pasajes de la Quinta Sinfonía están compuestos de forma decididamente arpística, especialmente en el segundo movimiento.

La instrumentación, movimiento a movimiento

1er movimiento, *Allegro risoluto*

Probablemente debido a la naturaleza abstracta y atonal del primer tema, Salgado ha repetido el primer complejo temático (c. 1-18) (c. 19-35) para reforzar la memoria del oyente. Esto da, al tema principal, a pesar de su falta de pegada y cantabilidad, suficiente presencia para anclarse en la conciencia del oyente como tal. Por ello, el primer tema del segundo intento (c. 19 y ss.) tiene una instrumentación ligeramente diferente, de acuerdo con la costumbre de Salgado de repetir lo ya dicho, preferentemente con variaciones.

Mientras que las cuerdas dominan la primera aparición del tema principal y las maderas sólo apoyan las voces medias y bajas, la segunda vez las flautas se unen a la melodía del violín como una clara variación del timbre. A pesar del *forte* prescrito, la instrumentación es transparente, sin metales, para hacer justicia al carácter polifónico del movimiento; al fin y al cabo, la dodecafonía se aplica a todas las voces y no se limita a la melodía, por lo que es necesaria una instrumentación transparente.

El *mf* (*mezzoforte*) en el quinto compás y el *p* (*piano*) al final del noveno requieren una reducción de las partes orquestales, por lo que el pasaje *p* posterior se limita a un dúo entre flauta y clarinete. Con el *crescendo* de un compás en el compás 13, las voces se llenan, y en el compás 14 se alcanza el primer *tutti* en bloque, que consiste, durante tres compases y medio, en un movimiento de dos negras ligadas y quintillos de semicorcheas subyacentes. Los metales y los timbales están presentes aquí por primera vez, lo que subraya el carácter severo y majestuoso del pasaje. Los compases 17 y 18 conducen en *mf diminuendo* a la repetición del tema principal, mediante su cabeza temática, incluso con las mismas notas (re-mib-do#). Una drástica reducción, primero a siete y luego a tres grupos instrumentales, garantiza el *diminuendo* necesario en un tiempo mínimo.



La mencionada repetición variada del tema principal a partir del compás 19 exige también un cambio de instrumentación de su postludio en *p* (compases 27-30). Esta vez, está reservado a los violines y las violas, en lugar de la flauta y el clarinete. El siguiente bloque *tutti* de movimiento de negras con quintillos de semicorcheas subyacentes se prolonga dos compases la segunda vez (compases 32-36) para llegar al ritmo principal sincopado (compás 37). Este, por supuesto, no es fácilmente reconocible como tal a primera vista -excepto quizás para los conocedores experimentados del Salgado-; por tanto, requiere el apoyo de todos los metales y del tambor militar.

Después de sólo tres compases, su métrica cambia de 4/4 al tiempo más suave de 3/4, en preparación para el segundo tema, por lo que el ritmo sincopado inicialmente marcial cambia a un ostinato suavemente oscilante de flautas y clarinete. Debajo de este, se encuentra el tema del corno inglés (compases 44 y siguientes), apoyado a partir del quinto compás por el clarinete bajo.

Esta instrumentación se presta al registro grave de la melodía, ya que ambos instrumentos lo tienen, mientras que la flauta, el oboe o el clarinete se excluyen por sí mismos para este tema. Este segundo tema de ocho compases también se repite (c. 52-59), según el cambio de registro requerido la segunda vez por las cuerdas altas, con discretos golpes de gong que subrayan el sabor ligeramente asiático de este tema. Luego, las violas, los violonchelos y más tarde también los bajos continúan el tema de forma modulada, con corcheas adicionales en *staccato* en las flautas y el arpa. Más tarde, los violines preparan el cambio de ambiente para la continuación en *forte* del segundo tema (c. 60-67).

Como se ha mencionado en la aparición del segundo tema, su ritmo de apertura corresponde al ritmo principal de este movimiento. A partir del compás 60, este ritmo principal de un compás en *fortissimo* se contrasta con la suave continuación del segundo tema en sus compases dos a cuatro. Su carácter cantabile uniforme se convierte en un ser ambivalente, alternativamente agresivo y tranquilizador.



Por esta razón, el primer compás de cada uno está instrumentado con orquesta completa, lo que incluye metales completos, timbales y percusión (compases 68 y 72, respectivamente). Los tres compases restantes se hacen sólo con maderas bajas, cuerdas y dos cornos. Entre los dos elementos hay arpeggios rápidos, un efecto casi pianístico que, sin embargo, cuando se asigna al arpa y a los clarinetes, puede realizarse fácilmente en la orquesta¹⁶⁹.

La siguiente frase, a partir del compás 75, es más complicada, pues sólo la segunda sección temática lírica se alterna con escalas de compás consistentes en sextillos de semicorcheas descendentes. Dado que estas escalas descienden a lo largo de cuatro octavas, deben dividirse inevitablemente entre varios instrumentos, lo que supone un reto técnico considerable para los vientos de madera solistas, debido a las entradas entrelazadas.

Para resaltar todas las notas con claridad, sería inadecuada una distribución de estas escalas entre los grupos de cuerdas. A partir del compás 80, el movimiento de las escalas se ralentiza, primero a semicorcheas y luego a través de tresillos de corchea a corcheas en intervalos de sexta en *pianissimo*. Con ello, se llega a la sección de desarrollo (c. 87ss). Esta misteriosa conclusión de la exposición pertenece al clarinete y al clarinete bajo, los instrumentos que pueden crear una atmósfera adecuada como ningún otro.

El desarrollo que ahora comienza, con sus tres *crescendos* de dos compases y el compás de *forte* final, requiere una instrumentación transparente, debido a su permanente polifonía a tres voces. Para el tema principal alterado, que consiste en un movimiento oscilante de corcheas seguido de cinco negras fraseadas de hemiola con un cuartillo de semicorcheas final, sólo entran en juego el corno inglés, los clarinetes y las violas, debido a su registro bajo.

¹⁶⁹ A Salgado le gusta utilizar este efecto en sus obras para piano; era un excelente pianista.



El ritmo sincopado encima del tema lo tocan oboes y violines, mientras que la línea de bajo en octavas la tocan fagotes, trombones y violonchelos con contrabajos. A partir del compás 96, una nueva idea se forma a partir de las escalas de semicorcheas ligadas ahora en *staccato* y fuertemente sincopado, al principio sólo en el clarinete y los primeros violines; luego, debido al *crescendo*, se lo hace con el apoyo del oboe y la flauta.

La juguetona despedida de este pasaje, de los tres compases 99 a 101, consiste en un cuarteto formado por un movimiento de negras de hemiola en los fagotes, apoyados por los violonchelos y los bajos, junto con flautas sincopadas en semicorcheas en terceras, casi barrocas y en *staccato*. Aquí, los ligeros golpes de triángulo apoyan el ritmo de la hemiola y la línea de terceras en las flautas.

Esta sección da paso a un cuarteto de cuatro maderas solistas (c. 102-113), ya que esta nueva variación del tema principal, en forma retrógrada e inversa, exige la máxima transparencia. Una distribución de las voces entre los grandes grupos de cuerdas destruiría la delicada malla compositiva y la haría irreconocible. Tres compases de *crescendo* conducen al primer estallido en *fortissimo* del desarrollo en el compás 114: dos violentos acordes de compás entero justifican el uso de metales pesados y percusión.

La repetición casi literal del cuarteto de fagotes y flautas a partir del compás 117 sugiere la misma instrumentación, ya que los colores instrumentales idénticos ayudan al oyente a reconocer las mismas frases o similares a ellas. Ahora, este pasaje se invierte: el movimiento de negras está en las voces superiores, aquí en flautas y violines; el movimiento de semicorcheas *staccato*, en clarinete bajo, fagot y violonchelo. Dos compases de *cadenza* solista (c. 126-127) conducen a la siguiente sección. Debido al rango requerido, sólo el clarinete puede ser considerado para esta *cadenza*.

Ahora, por primera vez, entran en juego tresillos de corchea que alternan *staccato* y *legato* (c. 128ss). Como hay siete compases de *crescendo* antes del siguiente estallido de *fortissimo*, la instrumentación primero es casi solista; comienza en los metales, luego está en las maderas. Sólo el *fortissimo* alcanzado en el compás 137 permite volver a escuchar a toda la orquesta.

Los trombones con *sordina* utilizados en el *crescendo* preparatorio no tienen equivalente en ninguna de las otras sinfonías de Salgado, pero sí aparecen en su ópera *El Tribuno*, por lo que este exquisito color puede estar justificado aquí. Los tresillos de sonido cada vez más duro, a partir del compás 144 e incluso provistos de acentos de cuña y desplazados a los registros superiores, acompañan un vals marcial a partir del compás 147, extraído de la cabeza del tema principal. Los metales pesados y las cuerdas bajas lo llevan adelante, mientras las trompetas hacen sonar el ritmo principal en el tercer compás; cuatro compases después, también lo hacen con el segundo tema, rítmicamente idéntico al ritmo principal (c. 153ss).

Debido a la densidad del movimiento y a la intensidad de expresión, aquí se recurre a toda la orquesta, incluidos arpeggios del arpa y la percusión. Las restantes interjecciones de corcheas en *staccato* se reducen a flautas y oboes. El final del desarrollo se caracteriza por un solo de trompeta sincopado, tomado del segundo tema, contestado por las maderas y las cuerdas altas, antes de migrar a las cuerdas bajas y llegar a descansar sobre el ritmo de la cabeza del tema principal. Esto oscurece, como tantas veces en las obras de Salgado, la separación entre el final del desarrollo y el comienzo de la recapitulación.

La recapitulación, a partir del compás 187, sigue la exposición al pie de la letra, por lo que se puede prescindir aquí de una descripción de la instrumentación. Sin embargo, sólo avanza hasta el ritmo principal (aquí el compás 223, en la exposición el compás 37); el segundo tema ya no aparece. En su lugar, sigue una breve Coda (a partir del c. 227) que repite el ritmo principal cuatro veces más; cae cromáticamente y concluye, con él, el movimiento. En consonancia con la dinámica *fortissimo* y el dramatismo del final del movimiento, se utiliza toda la orquesta, incluida la percusión.



2º movimiento, *Moderato assai*

En la instrumentación del segundo movimiento, era importante tener en cuenta que su progresión implica un aumento perpetuo de expresión, desde un comienzo sutil hasta un final del movimiento casi violento. Por lo tanto, la introducción del tema principal en el 2º compás es sólo de un fagot, a partir del 5º compás con un ligero apoyo del clarinete bajo. El acompañamiento de semicorcheas en *staccato* también es interpretado únicamente por los discretos instrumentos de la flauta y el arpa. La subida de dos compases al primer *forte* en el compás once pide el refuerzo de las maderas altas y de los violines, antes de que los fagotes y los violonchelos ejecuten su cantilena ascendente en tres ocasiones, a partir del compás 13.

Un primer clímax se alcanza en el segundo tema homofónico *marcato* del *tutti* en el compás 14. Su conclusión acentuada en el compás 15 justifica o exige el uso de platillos y bombo. A partir del compás 16, sigue una transición virtuosa, que comienza con un pasaje de fusas en gesto barroco y, por tanto, dejado a la orquesta de cuerda. Esto no sólo se debe a la dificultad técnica de coordinar con precisión las notas muy rápidas, sino también sirve para crear una diferencia sonora después del *tutti* anterior y antes del siguiente, lo que se consigue mejor con la omisión de los instrumentos de viento.

La segunda mitad de esta transición consiste en un ritmo homófono de semicorcheas con puntillo, que cobrará gran importancia en el curso posterior del movimiento. Este pasaje de cuerda da paso a la repetición del tema principal (desde el compás 19), pero esta vez en *forte*; por lo tanto, es fuertemente amplificado con flautas, oboes, clarinetes y violines. El tema está apuntalado por un ritmo marcial y sincopado de acompañamiento que sólo puede alcanzar el alto grado de agresividad, que despoja a esta primera repetición del tema principal de su inocencia original, mediante el uso de todos los instrumentos bajos, de los metales y timbales.

Después de cuatro compases, el tema y el acompañamiento vuelven al *piano* (c. 23-24). Los violines comienzan con delicadeza, el corno inglés y el fagot se encargan de la repetición del tema y de su continuación; se termina con un lastimero suspiro de blancas y las semicorcheas punteadas esta vez son aportadas por la flauta, el arpa y los violines. El binomio de blancas quejumbrosas y semicorcheas con puntillo dura otros cuatro compases, ahora trasladados al clarinete bajo, al arpa baja y a las violas, por su registro grave.

En general, se intentó distribuir las incesantes semicorcheas en *staccato* suave, según el registro respectivo, al mayor número posible de instrumentos diferentes y sus combinaciones. Se hizo esto con el fin de lograr la mayor variedad posible en la unidad; sin embargo, por supuesto, no hay ninguna indicación al respecto por parte del compositor en la reducción de piano.

El tercer tema se compone de la cabeza del primer tema y de una continuación expansiva; las flautas, los oboes y los violines lo tocan en octavas, los fagots y los violonchelos acompañan con las conocidas semicorcheas en *staccato* y, a partir del compás 34, también los clarinetes y las violas. La sección que parte del compás 39 *crescendo ed animato, con passione*, que tiene carácter de desarrollo, combina varios elementos que deben ser hábilmente orquestados para ser audibles.

En primer lugar, están las corcheas interrumpidas como suspiros asignadas a las maderas altas, las trompetas y las cuerdas altas. Las pausas de esta melodía se llenan con arpeggios en dirección opuesta, interpretados por clarinetes, violonchelos y arpa. Por su carácter dramático, el tambor militar apoya este ritmo; en el clímax *fortissimo* del pasaje en el compás 42 también hay un golpe de gong. El siguiente bloque, a partir del compás 45, se caracteriza por un ritmo de semicorcheas con puntillo en *forte marcato*, seguido de una figura lastimera de corcheas con anacrusas de cuatro fusas en *mezzoforte*. Estos dos elementos heterogéneos exigen también una



instrumentación controvertida: el ritmo punteado agudo pertenece a los metales, junto con la percusión; el postludio, por su parte, a los fagotes y las cuerdas bajas.

Al tercer intento, este epílogo se convierte en un trino histérico en el compás 47, por lo que el xilófono apoya a las maderas, el arpa y los violines. La frase del compás 41 al 47 se repite enseguida. Luego, a partir del compás 54, sus dos elementos, el ritmo punteado agudo y el trino histérico, se independizan a lo largo de cuatro compases. El movimiento de fusas se vuelve cada vez más intenso y los arpeggios se convierten en cuatro notas iguales y cinceladas. Un *staccato* tan rápido sólo puede ser realizado por las cuerdas durante un tiempo prolongado, por lo que, en los compases 58 y 59, está en los violines altos y luego se hace presente en los violonchelos y los bajos.

En cambio, el ritmo punteado agudo puede ser ejecutado con la misma precisión por todos los instrumentos, por lo que el segundo tema, dotado de este ritmo, es interpretado por los fagotes y los trombones (compases 61-62), así como por el corno inglés, el clarinete bajo y las trompetas. Dado que el ritmo martilleado de dos veces cuatro fusas seguidas de una corchea interrumpe el flujo dramático cada dos compases como elemento independiente, aquí había que utilizar todos los metales, con el apoyo de la percusión.

El *piano subito* del compás 76 parece una breve toma de aire reservada, por tanto, sólo se designó a las cuerdas, pues un renovado *forte marcato* está ya preparado en los dos compases siguientes. Sorprendentemente, este es el tema principal del movimiento (compases 79-80), aunque está completamente transformado en su carácter; nada de su ingenuidad original ha permanecido y la creciente agresividad del bloque anterior ha lanzado su hechizo sobre él. También aquí, el ritmo principal marcial continúa subyacente, en los metales.

Para poder presentar el tema en *forte marcato*, los cornos acuden en ayuda del oboe y de los violines. Esto marca el final del desarrollo; los últimos cuatro compases traen los elementos dramáticos del desarrollo en una forma debilitada, primero en las cuerdas (c. 81-82), luego en el registro bajo en los fagotes, violas y chelos. El ritmo de semicorcheas punteadas de la flauta y el oboe encima de los instrumentos mencionados transita sin problemas hacia la recapitulación (c. 85 ss). También hay que destacar la despedida del ritmo principal, que aparece por última vez en los compases 79 y 80 en *forte* en los instrumentos graves; luego, el *piccolo* y la flauta le responden en las alturas más altas en *piano*. Así, se evapora y disuelve en el aire.

Sin embargo, como un trueno lejano, permanece en los primeros cuatro compases de la recapitulación, en registro bajo y en *piano*; por lo tanto, es asignado a los timbales. Durante 32 compases (c. 85-117), la recapitulación sigue el curso de la exposición, por lo que no se plantean nuevas cuestiones en cuanto a la instrumentación. Inesperadamente, en el compás 118, el tema principal, en su versión agresiva conocida desde el desarrollo (compases 79-80), irrumpe *forte marcato*, prácticamente trompeado por las maderas altas y las trompetas, mientras los fagotes, los metales bajos y la percusión lo contrarrestan con el ritmo principal. Las cuerdas conservan el acompañamiento inicial ostinato de semicorcheas, pero aquí se disuelven en agitadas fusas; el elemento antes lúdico se convierte en una camisa de fuerza. Así, el movimiento termina de forma muy tensa, el *mi bemol* alto de las trompetas, sostenido durante dos compases, parece el triunfo del mal, antes de que el movimiento casi se derrumbe en un sombrío do menor.



3er movimiento, *Andantino mosso*

El tercer movimiento, *Andantino mosso*, comienza con un fugato de cuatro voces agudas, para el que se imponen las maderas altas *piccolo*, flauta, oboe y clarinete. El tresillo de semicorcheas, seguido de la corchea, recuerda al ritmo principal del segundo movimiento. Sin embargo, esto sólo se hace evidente cuando, en el compás 22, el mismo motivo se introduce y se mantiene con la entrada del tutti en el clarinete bajo, el fagot, los timbales, los violonchelos y los bajos.

Por muy discreto que parezca el motivo al principio, tiene el rango de ritmo principal para este movimiento. El postludio (c. 23-29), derivado del comienzo del fugato, está en las cuerdas altas, con un contrapunto juguetón en el corno inglés y el fagot, lo que crea una clara demarcación instrumental del fugato solista de apertura en las maderas altas.

El siguiente fugato comienza desde abajo, por lo que el orden de las entradas es ascendente: violonchelos/bajos con clarinete bajo, fagot con violas, flauta con clarinete y segundos violines y, finalmente, oboe con primeros violines. Las partes de relleno armónico son interpretadas por cornos y trompetas. El segundo fugato va seguido de un pasaje legato en el que los trombones apoyan el carácter algo lastimero de esta frase, con terceras cerradas de medio compás de duración. Los últimos cuatro compases de esta sección intermedia pertenecen al ritmo principal y se reservan para los timbales y los bajos, debido a la dinámica reducida al *piano* y al registro grave.

Los bajos y los violonchelos también llevan el contrapunto; este, en la recapitulación del *Scherzo*, se añade al fugato inicial de las maderas altas (c. 57 ss). Al conservar la instrumentación para el contrapunto, Salgado consigue ocultar el final y el principio de ambas secciones; se trata de una preocupación suya importante y constante.

El *Trío* del *Scherzo*, a partir del compás 78, es una *Passacaglia* cuyo tema de cuatro compases reside en las voces inferiores, al principio en el fagot y los violonchelos/bajos. Por encima de este *cantus firmus*, los distintos contrapuntos se elevan uno tras otro, primero en el quinto compás en el registro medio por el corno inglés, el clarinete y las violas; cuatro compases después, el oboe y los violines se unen una octava más alta.

El primer clímax se alcanza en el compás 94, cuando todos los metales amplifican el *forte* general durante cuatro compases. Un nuevo contrapunto, *staccato dolce*, es la instrucción de Salgado que se encuentra en el oboe, mientras los dos clarinetes baten sincopadamente; sólo el fagot impugna el *cantus firmus*, aquí en legato, para que, después del primer clímax, prevalezca, de nuevo, una atmósfera camerística (c. 102 ss). Cuatro compases más tarde, este cuarteto se repite una octava más arriba; la melodía está, por tanto, en el piccolo y la flauta, mientras que las corcheas de eco, en los oboes. El *cantus firmus* se aligera en un ritmo punteado del fagot, el clarinete bajo y los violonchelos y bajos lo apoyan.

El clímax sonoro de la *Passacaglia* se alcanza en el compás 110, en el *fortissimo*. Tanto el contrapunto punteado como el *cantus firmus* avanzan majestuosamente; todos los instrumentos están en acción, incluida la percusión. En los cuatro compases de transición siguientes (c. 114-117), el *cantus firmus* se resuelve en los violonchelos en corcheas *staccato* que saltan en octavas, mientras que las otras cuerdas proporcionan el doble contrapunto.

Estos cuatro compases debían asignarse a las cuerdas para delimitar el sonido del siguiente cuarteto de vientos, que retoma el tema del oboe desde el compás 102. Aquí está octavado por el *piccolo*; el *cantus firmus* legato reside en el clarinete bajo, para permitirle también una variación sonora. La *Passacaglia* termina con una confirmación del ritmo principal en chelos y bajos durante cuatro compases, antes de que una fanfarria, naturalmente tocada por la trompeta, llame a la repetición del *Scherzo*.



4º movimiento, *Allegro drammatico*

La denominación del cuarto movimiento *Allegro drammatico* es algo engañosa, ya que el drama se desarrolla principalmente de forma lúdica, como en la ópera italiana de Rossini. El virtuoso tema principal, con una característica y omnipresente anacrusa de tres notas, abarca dos octavas y media, por lo que sólo los violines y las flautas pueden ejecutarlo correctamente. El acorde de acompañamiento de las violas, descompuesto en semicorcheas, recuerda a la tormenta de fusas del 2º movimiento, aunque aquí tiene un carácter haydniano y poco dramático. El primer estallido de *fortissimo* en el compás 14 también es de naturaleza ligera, por lo que los metales pesados quedan fuera.

Un *unísono* de semicorcheas ascendentes de tres compases (c. 21-23) en los primeros violines y violonchelos conduce a la repetición del tema principal; esta vez está reservado a la flauta, mientras las semicorcheas de acompañamiento de las violas suben a los violines (c. 24ss). Aquí, el postludio no conduce al ruidoso *fortissimo*, es decir, al 2º tema, sino que una cantilena de negras *legato* de la flauta termina la frase. El corno inglés y el fagot aportan un contrapunto formado a partir de la cabeza del tema y el clarinete añade el acompañamiento de semicorcheas, apoyado por el arpa.

Ahora, el juego comienza de nuevo, subido una sexta: los violines y la flauta tienen el tema principal, tres cornos aportan un nuevo contrapunto con un característico ritmo de negra puntada con octava ligada. Este compás se independiza tras el final del tema; se produce cuatro veces seguidas (c. 45-48), cada vez acompañado por la versión retrógrada de la cabeza del tema principal. Para garantizar la variedad en la unidad durante estos cuatro compases, la instrumentación también varía compás a compás. Incluso se utilizan los trombones, especialmente al final de la frase que está formada por pares de corcheas ligadas sincopadas.

Inmediatamente después, el oboe comienza un nuevo tema, aunque sus cuatro primeras notas corresponden a la cabeza del tema principal, por lo que es más bien una variante del mismo (c. 50-57). Los violines y las flautas lo retoman y lo combinan orgánicamente con la música del primer clímax del movimiento (aquí c. 63 ss, al principio c. 8 ss), que se retoma durante once compases, antes de que una cuádruple repetición de la cabeza del tema sobre un acorde sostenido de do menor (enriquecido con cuarta y séptima) conduzca a una conclusión provisional. Debido al registro bajo, el motivo repetido está en el fagot, el contrafagot, los cornos bajos y el trombón.

El siguiente intento surge también del motivo inicial del tema principal: con tantas repeticiones y variaciones del mismo material, se revela el carácter monotemático del movimiento (c. 78ss). El clarinete y los violines juegan con el motivo de la cabeza durante cinco compases, antes de ascender, en dos compases y tormentosamente a lo alto de dos octavas, a una serie de golpes de acordes. Estos golpes del *tutti* están respaldados por el motivo de la cabeza del tema, aquí entonado por todos los instrumentos bajos, donde se incluyen el contrafagot y los metales pesados (c. 85 ss). Los acordes también están fuertemente apoyados por el arpa y la percusión; el pasaje recuerda demasiado a momentos parecidos en casi todas las demás sinfonías de Salgado como para ser concebido con otra agrupación instrumental¹⁷⁰.

Tras la bajada al registro medio en *diminuendo*, que se compone de otra combinación de semicorcheas y corcheas tomada de la cabeza del tema, las maderas y las cuerdas introducen un nuevo tema derivado de este, que casi se puede calificar de gracioso (c. 93-98). Esto sucede tras cuatro compases en una versión fuertemente sincopada y generadora de tensión. A lo largo de dos intentos en escalas ascendentes, se llega a una tercera variante, casi definitiva, que es prácticamente idéntica al tema principal.

¹⁷⁰ Por ejemplo: Salgado, L.H.: *Séptima sinfonía*, 1er mov., c. 293-295



Debido a su registro grave, se le asigna al fagot, corno, trombón y violonchelos; el arpa y las cuerdas altas acompañan con los acordes quebrados de semicorcheas conocidos desde el principio. En los siguientes compases (c. 114-116), el *unísono* conocido desde el compás 21 habla serio para poner fin a los tejemanejes temáticos; sin embargo, debido a sus puntos de *staccato* y acentos, está orquestado con más fuerza aquí que en la primera aparición. Se añaden flauta y fagot a las cuerdas.

Con ello, se llega al final de la exposición. El oboe y los violonchelos tratan de reanudar el juego de forma un tanto dócil, pero la frase cae en *rallentando* y la energía ha desaparecido. El ambiente se vuelve completamente solitario cuando el fagot solista vuelve a entonar la frase *poco ritenuto*, una octava más baja, para detenerse en una fermata en *piano*, junto a un choque de platillos apagados que crea una perplejidad adicional. Definitivamente, una sección ha llegado a su fin aquí.

El oboe retoma el hilo con una cantilena elegíaca, derivada de la cabeza temática del tema principal, pero con una expresión casi contraria, ligeramente lastimera, que justifica la instrumentación (c. 124). *Andante espressivo assai* es la indicación del tempo y de la interpretación; las alteraciones indican la tonalidad de sol menor.

Se trata, por tanto, del inicio de una segunda parte del movimiento contrastante, alejada de la primera en todos los parámetros. La melodía del oboe tiene un elocuente contrapunto consistente en continuas semicorcheas ligadas que, al partir de una posición baja del violonchelo, es conducida hacia arriba por la viola, en el segundo compás. El postludio de la melodía de cuatro compases del oboe consiste en una cadena de ligeros acordes de corcheas, distribuidos entre la flauta, la viola y el violonchelo, mientras que el clarinete continúa la guirnalda de semicorcheas. La flauta la recoge del clarinete dos veces para terminar la frase, pero no lo consigue del todo, porque se atasca en la dominante Re mayor, sin llegar la tónica Sol menor.

Sólo el clarinete bajo aporta resolución en el registro más grave. Ahora, el corno inglés retoma el tema del oboe una octava más abajo (c. 134 ss); la flauta contribuye con las guirnaldas en el registro más alto; además, un contrapunto adicional, en *staccato* ligero, se encuentra en el fagot y los violonchelos. Las guirnaldas del postludio, por el contrario, son aportadas por el clarinete, los acordes ligeros por los oboes y los cornos (c. 138-140), luego por las violas, los violonchelos y los bajos en el registro más grave (c. 140-143). En el postludio, el tema está de nuevo en la flauta, que esta vez tiene tres intentos y alcanza la tonalidad de sol menor, la tónica, la tercera vez (c. 142-148).

De nuevo es el oboe el que retoma el hilo con una frase quejumbrosa de sonido peculiarmente extraño a lo largo de cuatro compases. La ambivalencia de la expresión tiene su origen en el acompañamiento: el arpa y las cuerdas en *pizzicato* subyacen a la melodía del oboe con acordes que contienen tanto la tonalidad de origen de sol menor como la dominante de re mayor (con notas disonantes adicionales). Esto, según la doctrina de Salgado, crea la *expresión musical neutra* y borra las características mayor y menor de los acordes, si no estuvieron mezclados.

La flauta nos redime de esta perplejidad con una extensa cadenza solista (c. 153-163). Salgado introdujo *cadenzas* solistas como novedad en casi todas sus sinfonías. Debido a la gran amplitud del rango de la cadenza, sólo se puede considerar la flauta para ella. Como mucho, el violín podría tocar esta *cadenza*, pero en ese caso Salgado probablemente habría añadido algunos acordes e incluido las notas graves en la cuerda de sol a la línea melódica. Estas notas estarían fuera de rango para la flauta.

Terminada la *cadenza*, el corno inglés nos regresa a la sinfonía, en una repetición literal del pasaje conocido desde el compás 134 (aquí compás 163). Inmediatamente después, el oboe también repite el tema, al igual que al principio de la segunda parte del movimiento final, por lo que se observa un desarrollo retrógrado del movimiento; es otra preferencia de Salgado, que también aparece en sinfonías posteriores.



El tema quejumbroso del oboe, que se escuchó poco antes de la *cadenza* de la flauta, también se vuelve a escuchar, primero en *forte* (c. 184-187), por lo que también participan las trompetas, luego suavizado en la flauta y el clarinete, y la tercera vez es interpretado sólo por el corno inglés, en registro bajo. Para el pasaje del *forte*, los cornos entonan un lamento dodecafónico adicional de negras, largamente arrastrado; el solo del corno inglés es acompañado por un comentario casi extraño del oboe. Con esta tercera repetición, finalmente se alcanza do menor como tonalidad de origen, lo que marca el final de la sección media. Con todo lo visto, esta sección intermedia retoma, en cierto modo, la atmósfera abstracta (de doce tonos) del primer movimiento, un aspecto importante en el pensamiento cíclico de Salgado.

La anacrusa de tres notas de los violines mencionada al principio conduce a la recapitulación, en siete repeticiones de *pianissimo* a *forte*, *rinforzando* e *tornando* al *primer tempo*, tal como prescribe Salgado. El curso de la recapitulación (c. 202-273) corresponde al de la exposición (c. 1-73) a lo largo de 73 compases, por lo que no es necesario entrar en la instrumentación.

Muchas veces, Salgado utiliza recapitulaciones literales en sus sinfonías, con instrumentación idéntica, para facilitar la orientación del oyente en el orden de los sucesos a lo largo de los movimientos. Le sigue una breve Coda (c. 274 ss) que, al principio, obliga a una dramática retención del tiempo de dos compases en *molto ritenuto*, de la que estallan los siete compases finales como si estuvieran redimidos. Consisten, primero, en una triple repetición del motivo de cabeza en *fortefortissimo*, con el *piccolo*, las flautas, las trompetas y el tambor militar como protagonistas; a este le siguen los cuatro acordes finales en do mayor, enriquecidos con el tritono Fa#.

El arpa llena las pausas intermedias con arpeggios salvajes de un acorde disminuido sobre do menor que, por supuesto, también contiene el mi bemol (junto con el mi natural del do mayor), lo que insiste en la ambivalencia tonal. Los acordes finales de Salgado rara vez son inequívocos desde el punto de vista tonal. Es, sobre todo, el tritono y, como en este caso, la tercera menor simultánea a la tercera mayor lo que da a los acordes la necesaria rigurosidad y agudeza que él preveía.

Resumen

La orquestación de la 5ª Sinfonía de Luis Humberto Salgado no causó problemas, en el sentido de que no hay un solo compás en la sinfonía que sea irresoluble instrumentalmente. Por lo contrario, la mayoría de los temas, frases, pasajes y secciones casi imponen una o varias soluciones, como si Salgado ya hubiera tenido en mente el sonido orquestal al componer la partitura para piano, lo que probablemente era el caso.

A menudo, sólo se trataba de poner en juego la alternancia de instrumentos en secciones repetidas y conseguir la mayor variedad de colores posible. Salgado rara vez repite una frase al pie de la letra; lo logra ya sea con el cambio del movimiento mediante el intercambio de voces superiores e inferiores, la introducción de nuevos contrapuntos, el cambio de la dinámica o, simplemente, a través de la instrumentación, que ya da una pauta general.

Sin embargo, le gusta repetir la exposición al pie de la letra en la recapitulación, lo que, en vista del lenguaje sonoro desconocido y complicado de sus sinfonías, es una ayuda bienvenida para la escucha y la comprensión. Por supuesto, cada sinfonía tiene su propio tono; la tonalidad general de do menor de la *Quinta* tiene cierta pesadez y sombría, que debe ser tenida en cuenta en la orquestación, a pesar del “espíritu hedonista” que le atribuye Salgado.


Sin embargo, se puede cuestionar hasta qué punto esta descripción era irónica, al igual que el subtítulo *Neoromántica* para la sinfonía en su conjunto. Los subtítulos de las Sinfonías Tercera y Cuarta también pueden entenderse de forma irónica, ya que la caracterización superficial de la obra esconde composiciones grandiosas que van mucho más allá del restrictivo subtítulo. El segundo movimiento de la *Quinta* es ciertamente neoromántico; su enorme desarrollo dinámico desencadena involuntariamente muchas asociaciones extramusicales, pero es hedonista, cuanto mucho, en sus primeros trece compases, tras los cuales se vuelve dramático y amargamente serio.



Una orquestación más ligera no habría ayudado mucho aquí; el texto musical, incluido el de la reducción para piano, habla por sí mismo. Los movimientos tercero y cuarto debían recibir una instrumentación ligera, es decir, no sobrecargada de instrumentos. Esto acentúa su carácter lúdico y hedonista.

En estos movimientos, el reto era limitar la instrumentación, evitar duplicar instrumentos si es posible, confiar en que un solo instrumento o una sola sección de cuerda sea suficiente para hacer que una melodía o una voz de acompañamiento sean suficientemente audibles. También existe el peligro de sobrecargar las instrucciones dinámicas como el *fortissimo* con una cantidad exagerada de instrumentos. *Fortissimo* no significa siempre utilizar los metales y la percusión al completo; al fin y al cabo, un quinteto de viento o un cuarteto de cuerda también pueden tocar *fortissimo*. Estas indicaciones son muy relativas y siempre están relacionadas con el contexto musical; nunca significan una cantidad mínima de decibelios.

Una buena orquestación es aquella que no muestra que ha sido transferida de una partitura de piano a la orquesta, sino que suena tan natural como si no pudiera haber sido pensada de otra manera. Si esto se logró de alguna manera, estoy satisfecho. Espero que, con esta instrumentación, haya aportado un servicio a la difusión de la 5ª Sinfonía de Luis Humberto Salgado y abierto la puerta a su distribución internacional.

The page features an abstract geometric design composed of various black lines and shapes. In the upper right, there are several vertical bars of varying heights and widths, some overlapping. A large, thin black line forms a diagonal shape that intersects with other lines. A horizontal line extends from the left edge towards the center. At the bottom, a thick black line starts from the left, moves horizontally, then diagonally upwards to the right, and finally horizontally to the right edge.

**Sexta sinfonía
para cuerdas y
timbales (1968)**



La génesis de la Sexta Sinfonía está claramente documentada. Como era su costumbre, Salgado anotó el principio y el final de la composición, tanto en la reducción para piano como en la partitura orquestal. Según esto, trabajó en la reducción para piano del 6 de marzo al 15 de abril de 1968 y en la orquestación del 20 de abril al 1 de junio del mismo año.

La inusual orquestación, cuerdas y timbales puede tener que ver con su conocimiento del director irlandés Proinnsias O'Duinn, que fue director de la Orquesta Nacional de Ecuador de 1967 a 1970 y uno de los pocos contemporáneos de Salgado que entendía y apreciaba sus obras. La anécdota mencionada en el capítulo sobre la Quinta Sinfonía, según la cual O'Duinn rechazó la partitura de la *Quinta*, por considerarla inviable para la orquesta, puede haber persuadido a Salgado de componer una sinfonía para una orquesta más pequeña, aunque normalmente no prestaba atención a las circunstancias externas. La *Sexta* estuvo lista el 1 de junio de 1968 y O'Duinn la estrenó dos meses después, el 2 de agosto de ese año, con la Orquesta Nacional; fue una de las pocas ocasiones en que Salgado pudo escuchar una de sus obras más grandes. Sin embargo, no se ha conservado ningún comentario suyo sobre esta actuación.

En su lenguaje abstracto, sin centro tonal fijo y con melodías y armonías que van de la pentatónica a la dodecafonía, la *Sexta* va más allá de la Quinta Sinfonía, escrita diez años antes; esta, a pesar de las importantes secciones dodecafónicas, se encuentra en general en el rango de do menor. La filiación subliminal en mi menor de la *Sexta* es muy discreta y tampoco se aprecian en ella influencias ecuatorianas significativas. Incluso el tercer movimiento, que tiene un carácter de danza en la tradición del *Scherzo*, no muestra referencias andinas o nacionales. Los grupos instrumentales de la partitura orquestal están anotados en pentagramas dobles, lo que permite la diferenciación sonora entre *tutti* (todos), semiorquesta e instrumentos solistas.



Así, Salgado utiliza un total de once pentagramas, diez para el doble quinteto de cuerdas (1er violín, 2º violín, viola, violonchelo, contrabajo) y uno para los timbales. De este modo, crea una cierta analogía con las posibilidades de diferenciación sonoras de una gran orquesta sinfónica con sus familias de cuerdas, vientos de madera, metales y percusión.

Esta estructura sonora diferenciada de la orquesta de cuerda tiene su origen en el Barroco, ya que sigue el ejemplo de los *concerti grossi* de Arcangelo Corelli¹⁷¹, en los que el *grosso* significaba el *tutti* (todos), que se alterna con el *concertino*, formado por dos violines y el *bajo continuo*. Este último, a su vez, estaba compuesto por una voz de bajo y un instrumento de armonía, generalmente el clavecín. Existen obras del siglo XX comparables a la Sexta Sinfonía de Salgado en su instrumentación; entre ellas están el *Divertimento* de Bela Bartok (1939), pero este con muchas referencias folclóricas, y el *Concierto para cuerdas, piano obligado y timbales* del compositor suizo Rafaele d'Alessandro (1944). Sin embargo, no sabemos si Salgado conocía estas obras.

¹⁷¹ Compositor y violinista italiano (1653-1713)



1er movimiento

Esquema de forma del 1er movimiento

Introducción	compás	1 - 18
Exposición - <i>Allegro risoluto</i>		19 - 103
1er tema		19 - 53
Epílogo		54 - 78
2º tema		79 - 103
1er desarrollo		104 - 174
Recapitulación		175 - 260
1er tema		175 - 209
Epílogo		210 - 234
2º tema		235 - 260
2º desarrollo		261 - 286
Coda		287 - 334

Fig. 8.1 1er movimiento, maestoso, introducción, c. 1-4

♪ Audio 60

El primer movimiento en mi menor comienza con una introducción *Maestoso* en compás de 3/2, que inicialmente crea un ambiente solemne y sombrío. Una pregunta formulada dos veces por los violonchelos y los contrabajos en compás de 3/2 es respondida por las cuerdas altas en compás de 7/2 (uno en 4/2 y otro en 3/2), antes de que el *tutti* inicie un aumento tanto dinámico como rítmico desde *piano*. En el undécimo compás aparece, por primera vez, un tresillo de negras en el primer tiempo, en el decimotercero en los dos primeros tiempos y en el decimoquinto en los tres tiempos, lo que crea un efecto de aceleración y permite llegar al final de la introducción como un primer clímax.

El ámbito tonal es ambivalente. Salgado evita los acordes tonales mayores o menores inequívocos; siempre hay una segunda, cuarta o séptima adicional, que impiden una afiliación clara en el sistema diatónico tradicional. La ambigüedad tonal es un principio compositivo en esta sinfonía; sin embargo, hay indicios que sitúan los eventos armónicos en un plan superordinado que puede entenderse muy bien en los patrones tradicionales.

La primera frase de los violonchelos y los bajos arroja mi como centro tonal, mientras el último acorde de la introducción se basa en si; es decir, su dominante. La base del primer tema en el *Allegro* subsiguiente es de nuevo mi y el segundo tema está en el paralelo menor (do#), en do sostenido. La recapitulación está en la dominante si, el movimiento termina en un claro mi mayor; es decir, se trata de toda una serie de indicaciones que señalan que incluso la politonalidad puede obedecer a un esquema superordinado que sigue las reglas clásicas.

Este plan armónico funcional proporciona al oyente una seguridad interior inconsciente y le conduce, a través de la jungla armónica de la politonalidad, a un puerto lógico. Al fin y al cabo, se trata de una sinfonía de cuyos principios de forma y tradiciones de contenido Salgado nunca abjuró; no es una creación arbitraria de música sin forma, reglas ni contenido.

The image shows a musical score for the first movement, 'Allegro festivo', first theme, measures 19-26. The score is written for piano and features a complex, non-traditional harmonic structure. The tempo is marked 'Allegro festivo'. The score is in 4/4 time. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment, while the right hand (treble clef) plays a more melodic line with various intervals and accidentals. The dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf). The key signature is one sharp (F#).

Fig. 8.2 1er movimiento, Allegro festivo, 1er tema, c. 19-26

🎧 Audio 61



El siguiente *Allegro festivo* en compás de 2/4 (c. 19ss) transmite la alegría haydniana de tocar y escuchar; el tema de ocho compases está dividido en dos mitades idénticas fáciles de entender; solo varía la nota final del último compás. La cabeza del tema pentatónico es rítmicamente incisiva y podría escucharse melódicamente como un si menor, si no fuera por el acompañamiento.

Su base armónica es un punto de órgano rítmico en la nota mi. Las voces medias pertenecen al rango de la mayor, y el tema alcanza el si bemol alto en el octavo compás; es decir, el tritono al mi, la disonancia más aguda del sistema tonal. Por lo tanto, es imposible reducir los eventos armónicos a un denominador tonal común.

Esta estructura bitonal o politonal es deliberada; sin duda se trata de un reto para el oyente, pero también es una satisfacción a un nivel superior, como si se pensara en dos idiomas a la vez. En el epílogo del tema (c. 54ss), la cabeza temática despliega su energía rítmica en tres pasadas, primero en los instrumentos bajos y luego en los violines altos. El grupo final del primer bloque consta de una gran cantilena en *fortissimo*, en la que se esconde el motivo de tresillo de la introducción lenta (c. 66) y que, finalmente, descansa sobre un sol sostenido en los bajos.



Fig. 8.3 1er movimiento, 2º tema, *Piu tranquillo e cantabile*, c. 78-82

🎧 Audio 62

Aquí comienza una nueva sección (c. 79ss). Salgado cambia la notación y el tiempo 2/4 se convierte en un tiempo 2/2 *più tranquillo e cantabile*. Por encima del sol# de los bajos, la viola solista introduce el filigranado segundo tema; con un poco de buena voluntad, se puede asignar a la tonalidad de do# menor, aunque Salgado evita los acordes diatónicos claros. Rítmicamente, la cabeza del segundo tema es una variante anacrúsica del primero, lo que será importante a medida que avance el movimiento.

El violonchelo retoma el segundo tema y, a continuación, juguetonamente el violín. En esta sección, todos los demás pentagramas de la partitura permanecen vacíos, por lo que se limita a una instrumentación solista; no sólo el tema es nuevo, sino que el sonido de la orquesta se reduce a un volumen más íntimo. Después de once compases, el *tutti* retoma el segundo tema (c. 91ss), inicialmente en los segundos violines; sin embargo, debido al gran número de voces contrapuntadas, esto no es fácilmente evidente.

Los violonchelos toman la iniciativa con una variante yámbica del tema. La ligera anacrusa de dos corcheas se traslada al tiempo fuerte. El filigran tema se transforma en un manojito de energía, y las cuerdas altas aportan golpes sincopados en *staccato*. La viola y el violonchelo vuelven a citar la primera versión solista del tema, antes de que el violín solista comience un amplio solo que cita el ritmo del primer tema desde el segundo compás. Esto también llama a la acción al violonchelo solista que, abajo del violín solista, presenta ahora el primer tema en su totalidad. Los timbales recuerdan la nota base del ostinato del principio (c. 111ss).



Fig. 8.4 1er movimiento, 1er desarrollo, c. 111-116

♫ Audio 63



Involuntariamente, ya estamos en el desarrollo (a partir del c. 104ss). El material temático es “procesado”, es decir, interpretado en nuevas combinaciones, dotado de nuevas contra-vozes e iluminado de forma diferente. Tras el mencionado solo de violonchelo, todos los violonchelos y bajos interpretan ahora el primer tema, comentado por los segundos violines, siempre a la sombra del perpetuo virtuoso violín solista (c. 123ss).

Cuando el *tutti* finalmente se une, al principio sólo se trata de la cabeza rítmica del primer tema (c. 134ss). Mas, como los segundos violines lo imitan con un desfase de medio compás, se transforma automáticamente en la anacrusa que caracteriza el segundo tema. Esta estrecha conexión de los dos temas se presenta ahora cuatro veces, con el resultado de que ambos, aunque no en íntima unidad, satisfacen los requisitos de un desarrollo en el sentido clásico del diálogo.



Fig. 8.5 1er movimiento, clímax del desarrollo, c. 155-161

♩ Audio 64

En la siguiente sección, los acordes agudos de los violines resueltos en trinos se alternan con la cabeza temática del primer tema en chelos y bajos (c. 151ss). Lo hacen dos veces de forma juguetona, para luego expandirse hasta un gesto heroico en *fortissimo*. Con ello se alcanza el clímax del desarrollo; posteriormente, la cabeza temática desciende en los violines sobre un bosque susurrante de semicorcheas en las voces inferiores, que finalmente llega a descansar en un do# bajo.

No sucede así con la propia cabeza temática; inquieta, incluso se acelera y conduce sin aliento a la recapitulación (c. 175ss). Ahí, ahora como redimido, el tema recupera su versión original, en el

tempo “correcto” y con el acompañamiento inicial. El do# bajo como preparación para la recapitulación, está con la fundamental mi, debía cumplir una función de dominante, como acorde plagal perteneciente a la gama subdominante, como tantas veces en la obra de Salgado.

La recapitulación sigue los acontecimientos de la exposición, pero, antes de la reaparición del segundo tema, modula en la gama de fa# como dominante de si. A este entorno se puede asignar el segundo tema, con lo que nos encontramos en la secuencia funcional armónica tradicional de una sinfonía clásica, por poco que ésta sea comprensible en detalle en una (única) audición.

En la recapitulación, el segundo tema (c. 235) lleva sólo la indicación *più tranquillo e cantabile*. El compás de 2/4 se mantiene aquí y no se convierte en 2/2 como antes, pero este cambio no es audible, sólo legible; el contexto musical es el mismo que en la exposición. Tras la presentación del tema, la instrumentación cambia con respecto al pasaje paralelo de la exposición. Los timbales entran, a distancia de semitono y tritono a los bajos, lo que provoca dramatismo. La transición del segundo tema al desarrollo también se repite (c. 261 ss), pero no conduce a la ya esperada *Coda*. En cambio, una segunda sección de desarrollo comienza inesperadamente.

Fig. 8.6 1er movimiento, 2º desarrollo, c. 264-270

♪ Audio 65



Esta vez, el solo de violín conocido del primer desarrollo no acompaña al primer tema del violonchelo, sino a una triple repetición del segundo tema que alterna entre el bajo y el violonchelo. A continuación, el violín y el violonchelo descienden en rápidas semicorcheas e inician, *con anima*, un virtuoso pasaje en *spiccato* (c. 271ss) que utiliza sólo las tres primeras notas del primer tema. El efecto arrollador de este ritmo es conocido por la *Suite Holberg* para orquesta de cuerda de Edward Grieg, lo supiera Salgado o no. El violín solista continúa la idea, algo alterada al principio, y luego asciende en cuatro atrevidas escalas, hasta alcanzar la *Coda*.

La *Coda* (c. 287) vuelve a elevar el tempo, *con brio*, y ahora trae el tema principal una octava más arriba en *forte*. Los timbales también acompañan con corcheas martilleantes y el tema, tan amable al principio, se muestra muy dramático. Ni siquiera el renovado retorno al *piano* puede devolverle la inocencia; los agitados *pizzicati* de los otros violines impulsan al violín solista en el registro más alto. El *tutti* y los timbales vuelven a imponerse con el tema principal, ahora extendido, y luego un *crescendo* final prepara los últimos compases. La cabeza del tema arrancada y el redoble de los timbales culminan en un acorde final de mi mayor.

En retrospectiva, pues, podemos ver que este primer movimiento sinfónico se inscribe, por un lado, en la tradición del movimiento sonata clásico, tanto formalmente con introducción, exposición, desarrollo, recapitulación y coda, como en el plan armónico global con mi (mayor) como tonalidad de origen y los temas secundarios en la paralela menor o en la dominante. Por otro lado, presenta importantes innovaciones que lo apartan de la tradición clásica. Sobre todo, la politonalidad omnipresente es una novedad que relativiza fuertemente la estructura armónica antes mencionada; pero también toman, en términos formales, nuevos caminos el doble desarrollo y las cadencias expansivas del violín. Estos acompañamientos abren nuevos caminos.



En este movimiento, el mismo solo de violín experimenta dos desarrollos diferentes, el primero dedicado al primer tema, el segundo al segundo. Esto es absolutamente nuevo e inédito, y además difícil de captar para el oyente imparcial; sólo el análisis de la partitura puede aportar claridad. La preferencia de Salgado por *cadenzas* en los movimientos sinfónicos abre un nuevo camino, pues el carácter cadencial de los solos de violín es evidente, pero su integración en el contexto compositivo es nueva.

2º movimiento

El segundo movimiento, *Adagio espressivo*, no tiene un metro uniforme; los compases de 4/4 y 3/4 se alternan, lo que da al curso melódico de los solos de violín iniciales una libertad flotante e improvisada. En el primer compás, el segundo violín presenta un tema dodecafónico, marcial, acentuado, punteado, sincopado y en *crescendo* hacia el acento de *fortepiano* en el segundo compás. Desde ahí, continúa en piano, completa su línea y llega a descansar en el octavo compás.



Fig. 8.7 2º movimiento, Adagio espressivo, 1er tema, c. 1-5

♪ Audio 66

El centro tonal de esta melodía es do, que fluctúa entre mayor y menor. En los tiempos fuertes, mi y mi bemol se escuchan tres veces cada uno en estos ocho compases. Otros dos violines solistas acompañan este tema a partir del segundo y cuarto compás respectivamente; sus solos también son casi puramente dodecafónicos cada uno de ellos. Uno de los violines introduce una nueva idea en el octavo compás: ocho elegantes semicorcheas conducen a un expresivo suspiro de dos negras en segunda descendente (c. 8 ss).



Fig. 8.8 2º movimiento, 2º tema, c. 8-11

♪ Audio 67



Los instrumentos bajos retoman esta idea de forma alterada e inversa. Se dice idea alterada porque el metro cambia compás a compás, como se mencionó al principio de este capítulo. En la tercera repetición, el tema aparece en el *forte* de toda la orquesta, apuntalado por el tema marcial del principio; el movimiento adquiere, así, un carácter de desarrollo ya desde su decimotercer compás.

Hacia el final del compás, el tema marcial introduce una variante rítmica consistente en dos semicorcheas seguidas de una corchea, que es retomada por los violines y desarrollada en un *tutti* orquestal de tres compases, lo que puede considerarse como un nuevo bloque temático. A continuación, los violonchelos comienzan de nuevo con una figura interrogativa que se eleva en *piano* (c. 17), que es retomada dos veces por los violines y que desemboca bruscamente en el tema marcial de apertura. Sin embargo, sirve sólo para desencadenar una nueva versión del mismo con el acento en el segundo compás (c. 21ss); este ahora puede, como liberado, cantar en cuatro compases, primero en los violines, y luego, rítmicamente variado, en los violonchelos y las violas (c. 25 ss).

A esto le sigue, *piu mosso* (más rápido), un elocuente solo de violín de semicorcheas continuas (m. 29ss), acompañado en *pizzicato*. El último compás de semicorcheas viaja, entonces, a través de los grupos orquestales hasta el violonchelo. Aquí, el *tutti* lo retoma (c. 39) y lo extiende por diez compases completos que alternan *staccato* y *legato*.

La siguiente sección (c. 49 y ss.) vuelve al tempo inicial y, en los violonchelos y los bajos, al primer tema, en su forma conocida desde el compás 25. Por encima de este hay un *coral* por parte de los segundos violines y las violas; los primeros violines lo imitan adicionalmente en arpeggios en *spiccato*. Esta frase de cinco compases se repite con una instrumentación alterada y luego llega a descansar sobre un acorde sostenido, con el mi bemol bajo como base y un acorde de re menor por encima. El violín solista lo disecciona, como si improvisara en un arpeggio caprichoso (c. 59).



El compás preparatorio y el siguiente punto de reposo se repiten una vez más. Permanecen, de nuevo, en el mi bemol bajo; esta vez, lo hacen con un acorde de fa menor por encima, enriquecido adicionalmente con su sexta y su novena -si se quiere explicar diatonalmente y no se prefiere clasificarlo como politonal-. Esto es de nuevo comentado por el violín solista. Estas dos cadencias del violín solo representan claramente un punto de reposo y de inflexión en la acción del movimiento, que además establece una actitud de expectativa.

En consecuencia, el primer violín continúa su solo, que vuelve al pasaje conocido desde el compás 29, pero aquí en compás de 3/4 y con una importante cantilena del segundo violín y la viola, que priva al violín primero de su primacía. Ahora Salgado continúa con otro recurso; esta vez retoma el pasaje de *tutti* de tres compases del compás 14.

En lugar de la figura interrogativa que se eleva en piano en los violonchelos y los contrabajos, esta llega aquí en *fortissimo* y con acentos duros. Como si estuvieran asustados, los violines continúan *piano sul tasto*¹⁷², lo que recuerda el pasaje de cuatro compases del compás 29ss. Inmediatamente después (c. 75 y ss.), como tras una renovada rotación del caleidoscopio, Salgado cita los compases 9 a 12 del inicio del movimiento, lo que invoca finalmente el tema principal marcial en una llamada final. Su compañero del segundo compás también tiene la palabra, una vez más, aunque no en el violín alto, sino caricaturizado por chelos y bajos en el registro más bajo.

Esto lleva al movimiento a su fin, con una figura de *pizzicato* de doce notas que se desvanece sobre un redoble de timbales. El último acorde se alcanza a través de una cadencia casi demasiado clásica subdominante-dominante a un acorde de do mayor de séptima con la cuarta en lugar de la quinta; incluso un *blues* podría terminar de esta manera.

¹⁷² Instrucción para tocar instrumentos de cuerda en la manera que el arco arquee la cuerda por encima del diapason, lo que produce sonidos especialmente suaves.



En resumen, el segundo movimiento parece una improvisación colectiva. Sus diversos elementos se combinan caleidoscópicamente sin obedecer a ningún esquema formal clásico, ya sea la forma sonata, la forma de canción a tres partes o un modelo de variación. Este principio formal se denomina “forma abierta”, en contraposición a las mencionadas “formas cerradas”.

Los numerosos temas o ideas de este movimiento, a menudo de apenas un compás, incluso fragmentos del mismo, experimentan siempre nuevos enlaces y entrecruzamientos, a menudo inesperados. Estos, si bien producen un encadenamiento lógico y natural de las ideas, no lo hacen en forma cíclica. Se presenta un nuevo experimento salgadiano, un movimiento declamatorio aparentemente creado de improviso, que obtiene su orden interno de la hábil disposición de elementos heterogéneos, como una Sherezade que narra.



3er movimiento

El tercer movimiento debería ir precedido de un esquema formal. Tras su inocuo título, *Allegretto poco mosso*, y su atractiva música se esconde una complicada estructura de movimiento que, en el mejor de los casos, tiene modelos o comparaciones en los grandes Scherzi de Mahler, pero que va más allá de las expectativas de un Scherzo convencional. La forma de este movimiento puede entenderse mejor como un rondó, con alternancia de ritornellos y coplas, así como con un trío central fuera de lo común.

Esquema de la forma del 3er movimiento

Ritornello A	compás	1 - 28
Copla 1		29 - 58
Ritornello B		59 - 85
Copla 2		86 - 115
Trío		116 - 140
Copla 3 (= Copla 2)		141 - 162
Ritornello C (= Ritornello B)		163 - 192
Coda		193 - 200

Allegretto poco mosso, 6/8, es el título del tercer movimiento, lo que significa que no debe tomarse con rapidez, pero tampoco con demasiada calma; tiene el carácter de un *Scherzo*, aunque el término no aparezca como tal. La tonalidad dada es mi menor, lo que devuelve la obra a su tonalidad de origen, como es habitual en el esquema armónico sinfónico clásico.

Su primer tema está estrechamente relacionado con el *Allegro festivo* del primer movimiento, ya que son casi idénticos los ritmos de las cinco primeras notas, su velocidad y también su curso melódico. La única diferencia es que el tercer movimiento está escrito en compás de 6/8, lo que desplaza el énfasis del medio compás de la tercera a la cuarta corchea; de este modo, la música adquiere un

carácter ternario, decididamente dancístico, similar a una giga¹⁷³ barroca. La continuación del tema, a partir del tercer compás, con valores de nota relativamente largos de medio compás, es también similar a la progresión del tema del primer movimiento. Así, Salgado crea un claro puente de pensamiento entre los dos movimientos que, tras el segundo movimiento, casi sin forma y abierto, satisface los hábitos de escucha clásicos.



Fig. 8.9 3er movimiento, Allegretto poco mosso, c. 1-6

♫ Audio 68

Al menos se produce una satisfacción superficial, ya que, después de los dos primeros compases simétricos, sigue una frase de tres compases en valores de nota de medio compás. Esto trastorna, un poco, las expectativas de escucha métrica. Estos seis compases posteriores de la cabeza temática también aluden armónica y rítmicamente a su homólogo del primer movimiento; tienen casi en todo momento la raíz de la y corcheas continuas como ritmo de acompañamiento. Es decir, el mismo efecto de *ostinato*.

Tras la repetición de la primera frase de ocho compases, al estilo de un movimiento de danza barroca, Salgado introduce inmediatamente tres nuevos temas de forma simultánea (c. 10ss). El más destacado es el de los chelos, cuyo llamativo ritmo punteado en el primer compás y sincopado, en el segundo, llaman la atención.

¹⁷³Véase también en el capítulo: L.H. Salgado: Sinfonía N° 3, Rococó, Finale- Fuga alla Giga, p. 156



Los violines tocan un contrapunto oscilante, como un vals, y los bajos puntean con una melodía expresiva, lo que subraya la acentuación de medio compás.



Fig. 8.10 3er movimiento, 2º tema, c. 10-13

♪ Audio 69

Esta interrupción dura ocho compases. Luego, el tema principal vuelve, pero significativamente alterado: el primer compás, de danza, aparece cuatro veces en lugar de dos, y en *crescendo* ascendente; la continuación, con valores de nota de medio compás, modula a un cierre completo en mi menor.

Así comienza un nuevo episodio en la segunda sección del *Scherzo*, como se podría sospechar, si se escuchara el movimiento sin prejuicios en la expectativa formal clásica (c. 29ss). Sin embargo, como muestra el esquema formal elaborado anteriormente, más bien comienza la primera copla en el contexto de un rondó, lo que inicialmente equivale a lo mismo.

El violonchelo solista presenta el tema principal en su inversión; es decir, baja en lugar de subir. Además, lo hace en forma retrógrada, que es un recurso para las técnicas compositivas barrocas del mundo de la fuga. Además, el tema del violonchelo aparece aquí en una variante casi docetonal, al igual que el contrapunto en el violín solista, que consiste en notas de medio compás, es decir, notas largas.

Esto referentea los compases tres a ocho del tema. Las violas se incorporan en el tercer compás, al retomar el tema del violonchelo; pero ahora lo hacen con ascendencia, por no decir en inversión de la inversión.

Fig. 8.11 3er movimiento, 1ª copla, c. 29-34

🎧 Audio 70

Sigue un caprichoso juego entre compases de forte y piano del mismo tema (c. 39ss), que se rompe abruptamente en un acorde de *sforzato*. Queda un re largo en las violas, sobre el que el violín solista improvisa un pasaje de semicorcheas, algo perdido. Luego se invierten los papeles, la viola toca la versión original del tema en *pizzicato*, que parece venir soñadoramente de otro mundo, mientras los violines mantienen una quinta en armónicos.

Los acordes descendentes quebrados continúan el *pizzicato* hasta la nota más baja del contrabajo, es decir, hasta el mi. De repente, el violín solista retoma los acordes quebrados cinco octavas y media más arriba en ritmo de corchea. Los conduce hacia abajo tres octavas y prepara el regreso al tema principal mediante la repetición de cuatro compases del ritmo inicial.

Cualquiera que esperara una recapitulación literal del movimiento aquí (c. 59ss) se equivoca después de ocho compases, ya que el tema del violonchelo, rápido, punteado y sincopado, es retomado por los violines, antes de que los violonchelos lo lleven al registro alto¹⁷⁴. A partir de aquí, el *Scherzo* procede realmente como una recapitulación, hasta la conclusión completa en mi menor (aquí el compás 85, la primera vez el compás 28).

¹⁷⁴Véase el ejemplo Fig. 8.10; 3er movimiento, 2º tema, p. 265



Sin embargo, hay otra sorpresa: en lugar de una brillante Coda final, los contrabajos inician otra versión del tema, algo pesada en *meno mosso* (c. 86). Esto deja claro que este movimiento no es un simple modelo de *Scherzo* en forma A-B-A, sino más bien un *Rondó*, con el tema principal como ritornello recurrente y con coplas intercaladas. La segunda de estas coplas comienza con el tema pesado de los contrabajos. Esta no es fácil de identificar como copla, ya que el tema del bajo no es otra cosa que el tema principal (c. 86 ss). En el segundo compás, los violines intervienen con un ritmo de fanfarria sincopado e introducen un nuevo tema de dos compases, que las violas repiten dos compases después.

Fig. 8.12 3er movimiento, 2ª copla, c. 86-90

♫ Audio 71

A esto le sigue inmediatamente otra idea nueva (c. 98 ss): sobre un triple ritmo pisotón, los violines tocan una frase agudamente sincopada que se resuelve en un caprichoso trío de dos violines solistas y violonchelo, basado en una versión acelerada del tema “enérgico” del violonchelo. Este trío da paso a un trémolo de semicorcheas de los primeros violines a intervalos de tritono, lo que crea tensión (c. 107 ss). Por encima de esto, los segundos violines introducen un motivo de cinco notas en *pizzicato*, y los violonchelos responden en inversión. Después de ocho compases de diálogo en *pizzicato*, las semicorcheas de los violines se escapan a las alturas más altas y se detienen en un acorde disonante en *fortissimo* (re bmo1-sol-do); los violonchelos y los bajos responden de forma igualmente abrupta y disonante (c. 116).

En el silencio que sigue, los violines se arrastran en *pianissimo* con un *glissando* de trémolo que baja una octava. Este es un efecto que casi desafía la notación musical.

The image shows a musical score for the 3rd movement of the Sixth Symphony for Strings and Timpani (1968), measures 116-121. The score is written for piano and cello. The piano part begins with a forte (ff) dynamic, followed by a piano (pp) dynamic, and then a glissando marked 'gliss.'. The tempo is marked 'Largo'. The cello part is marked 'Solo Cello' and begins with a forte (f) dynamic.

Fig. 8.13 3er movimiento, (Trío), c. 116-121

♪ Audio 72

Así mismo, desafía las expectativas formales de escucha; las tensas pausas y la ausencia de material temático provocan cierta perplejidad. Aquí, se trata evidentemente de algo diferente, nuevo, sin relación con lo anterior. Para simplificar, vamos a llamar a esta sección *Trío*, que es una ayuda teórica de la que, naturalmente, carece el oyente.

El violonchelo rompe el silencio con un caprichoso ascenso de semicorcheas, y luego se detiene en lo alto, desde donde comienza una lenta cantilena en solitario, acompañada sólo por *pizzicati* del bajo y racimos aislados de semicorcheas en la viola y el violín. Todas las voces, por cierto, son formadas por series dodecafónicas, aunque incompletas. El tempo lento, el abandono de la atmósfera del *Scherzo* y la inmersión en otro mundo mágico son cambios en la acción del movimiento que dan a esta sección un estatus especial.

El segundo violín apoya al violonchelo en el *crescendo* final de la cantilena, pero la melodía se rompe abruptamente, y los violonchelos y los bajos interrumpen de forma tan brusca y disonante como la primera vez (aquí c. 135, allí c. 116). Los violines repiten su *glissando* descendente susurrado y el violonchelo intenta una segunda subida a la cantilena. Sin embargo, después de sólo dos compases, la cantilena cambia a la versión *meno mosso* del tema, algo



pesada, pero aquí dos octavas por encima de la primera versión de los contrabajos. Por tanto, no es fácilmente identificable como tal (aquí en los violines c. 141, allí en los bajos c. 86). Sin embargo, el recuerdo es claramente evocado cuando los violines vuelven a intervenir con el ritmo sincopado de la fanfarria.

Tras la lenta sección anterior, caracterizada primero por elementos heterogéneos y luego por la doble cantilena del violonchelo, el movimiento vuelve a la copla inmediatamente anterior y no, como se ha de esperar, al tema principal. Esto, ciertamente, provoca dificultades de clasificación formal incluso para los oyentes experimentados. A partir de aquí (c. 141), esta sección procede como antes, de acuerdo con la copla anterior, hasta el caprichoso dúo de violín y violonchelo, basado en la versión acelerada del tema “enérgico” del violonchelo.

Ahora, la recapitulación (c. 163) del inicio del movimiento comienza de forma algo abrupta, con lo que queda claro, sólo aquí, que se trata de un movimiento de grandes dimensiones. La supuesta recapitulación del compás 59 era una recapitulación del *ritornello* en el sentido de la forma de rondó, a la que seguían otros episodios; sin embargo, no lo era en el sentido de un simple *Scherzo* en forma A-B-A.

La recapitulación (el *ritornello*) sigue a su predecesor a lo largo de 24 compases, pero no lo hace en la versión original, del compás 1 al 24 (*ritornello* A), sino en su versión ampliada a partir del compás 59 (*ritornello* B, aquí compases 163-192). Así, el movimiento tiene una forma retrógrada a partir de la sección central, lenta y caprichosa, del *Trio*. Concluye con una breve *Coda* (c. 193-200) que repite tres veces la cabecera temática del tema principal, pero omite los tiempos pesados, lo que le da la falta de aire que merece tan cerca del final. El ritmo sincopado de la fanfarria interviene por última vez, y luego el movimiento termina con cuatro acordes masivos en mi menor, aumentados por séptima y novena.



En contra de la alegría haydniana de tocar y escuchar que transmite inicialmente este tercer movimiento, pronto se convierte en un modelo formal muy complejo, con un contenido heterogéneo en cada sección y una secuencia de acontecimientos completamente inesperada. Esto seguramente complace al oyente imparcial, pero hace que su clasificación formal sea casi imposible. Se trata de una forma híbrida que puede describirse mejor como un *rondó*, cuyos dos primeros *ritornellos* y coplas van seguidos de una sección central que podría llamarse *Trío*, si se quiere permanecer en general en el esquema del *Scherzo*. A partir del fin de este *Trío*, el movimiento repite de nuevo, en retrógrado, las coplas y ritornellos que tuvieron lugar antes de este *Trío* y añade una breve *Coda* al final.

Así, este tercer movimiento, al igual que el misterioso segundo, con su construcción casi aleatoria, tiene una doble cara: un contenido musical fácilmente comprensible se esconde en una secuencia de acontecimientos formalmente muy complicada.



4º movimiento

Esquema de forma del 4º movimiento

Introducción	compás	1 - 6
Exposición		7 - 60
1er tema		7 - 29
2º tema		30 - 50
Grupo final		51 - 60
Desarrollo		61 - 76
Recapitulación		77 - 118
1er tema		77 - 99
2º tema		100 - 118
Coda		119 - 124

El final - *Allegro con vita*, 4/4, no tiene tonalidad, pero también está en el rango de mi menor, como quedará claro en el transcurso del movimiento. Comienza con una introducción de dos compases de semicorcheas propulsivas en los violines, que revelan elementos compositivos esenciales en *miniatura*, por así decirlo. La primera mitad del compás uno representa un acorde de séptima de mi menor completo, aunque con el tritono de si bemol en lugar de la quinta si; la segunda pertenece al rango de fa# menor, que cita la doble dominante de mi menor junto con su acompañamiento en las voces inferiores. Esto establece un marco armónico.

Desde el punto de vista rítmico, las semicorcheas insistentes también tienen una función estructural. En el tercer compás, desembocan en un motivo enérgico, también de dos compases, de blancas que vuelven a oscilar entre las notas mi y si, impulsadas por golpes sincopados del *tutti*. A continuación, se repite no menos de seis veces un motivo giratorio que ocupa el núcleo rítmico de los temas principales del primer y tercer movimiento, que se liberan, finalmente, del si bemol al si. Así, se pasa del tritono tenso a la dominante natural de mi menor.

Así concluye la breve introducción, compuesta por tres elementos heterogéneos, que, a través de la tensión tritonal heredada del primer movimiento, establece una conexión armónica y, tal como se ha descrito, motívica entre los dos movimientos exteriores y el *Scherzo*. Este es un importante principio compositivo en el concepto sinfónico cíclico de Salgado.

A partir del séptimo compás, puede liberarse un verdadero tema *cantabile* de dos compases (c. 7 ss). Este está compuesto por el motivo giratorio y una cadena expresiva posterior de corcheas.

Fig. 8.14 4º movimiento, 1er tema, c. 7-10

♫ Audio 73

El violonchelo y la viola retoman y continúan el tema antes de que los violines cambien el ritmo del motivo giratorio a uno punteado, lo que introduce un nuevo elemento propulsor (c. 13 ss). Esto da lugar a un pensamiento enérgico por parte de las violas, formado por negras muy marcadas y el motivo rotatorio ahora punteado (c. 16-17). Sigue una fantasía libre de las cinco cuerdas solistas en *piano* sobre una versión aumentada del tema *cantabile* del compás siete, lo que combina las distintas frases melódicas y rítmicas. Su creciente densidad da lugar a una cadena propulsiva de semicorcheas que conduce a un segundo tema, casi heroico, emitido por los segundos violines y respaldado por un ruidoso y enérgico acompañamiento de semicorcheas (c. 30ss).

Fig. 8.15 4º movimiento, 2º tema, c. 30-33

♫ Audio 74



Estas semicorcheas cobran vida propia y se descargan en el primer *fortissimo* del movimiento, sin que falten los timbales (c. 36). Sigue una versión ligera (*liviano*) del tema heroico en el violín solista, que luego retoma el violonchelo. El acompañamiento de semicorcheas se reserva ahora, en forma virtuosa, para el violín solista.

A este episodio agitado sobre el segundo tema le sigue ahora, en gran contraste, un bloque rítmico; los violonchelos y los bajos introducen una idea marcial con apoyaturas mordaces, mientras la orquesta acompaña con golpes duros en cada tiempo (c. 51 ss). La secuencia de tres compases en las cuerdas altas combina el motivo giratorio de la apertura con una síncopa dura en la última octava de cada compás, como una respuesta asimétrica a las cuerdas bajas. Después de esto, el violín solista calma los ánimos y conduce a la siguiente sección *Allegro con grazia*, el desarrollo (c. 61ss).

Insinuado por el violín solista en la breve transición, el tema *cantabile* con el motivo giratorio del principio del movimiento se recuerda a sí mismo, acompañado por la cabeza temática del segundo tema, llamado heroico.

Fig. 8.16 4º movimiento, desarrollo, *Allegro con grazia*, c. 61-64

🎧 Audio 75

En forma de fugato, ambos elementos se alternan compás a compás. Primero, el violín solista se une a la viola solista; luego, en el tercer compás, el violonchelo solista se suma, y más tarde el segundo violín. A medida que la factura se complica, surgen nuevas ideas: la viola comienza una cantilena (c. 68), imitada de manera diferente por los segundos violines y, por un momento, brilla el tema del movimiento final de la *Sinfonía Júpiter* de Mozart (c. 73-74). El violín solista repite incansablemente el motivo rotatorio, lo que conduce inadvertidamente



a la recapitulación (c. 77ss). Esto sucede inadvertidamente, sobre todo, porque el acompañamiento de *pizzicato* es nuevo aquí y parece más un elemento adicional del desarrollo que una indicación de la vuelta a la recapitulación.

La recapitulación sigue literalmente el curso de la exposición e incluye también el segundo tema heroico, así como la subida al arrebatado *fortissimo* (aquí c. 106, la primera vez c. 36). Este tema heroico, sin embargo, conserva ahora su carácter grandioso, interpretado en *tutti* con la indicación de *forte*, reforzado por las apresuradas semicorcheas y los contraacentos en los timbales; es muy diferente a la anterior continuación *liviana* solista.

El estallido *fortissimo* también se repite en una tonalidad cambiada y los elementos dramáticos ganan la mano. Una vez más, el violonchelo y el bajo solistas retoman la elegante versión de este tema (c. 114ss), y el violín solista también contribuye con sus virtuosos pasajes de semicorcheas. Pero, entonces, el motivo rotatorio en las cuerdas graves interrumpe la cantilena con una versión marcial y violentamente acentuada. Una nueva tormenta de semicorcheas conduce a su ejecución final, con triple variación, antes de que las cuerdas graves caigan en picada hasta el mi grave en quintillos de semicorcheas descendentes. Así, se llega al acorde final, donde los timbales tienen la última palabra, con el motivo de la cabeza martillada.

Considerada en su conjunto, la Sexta Sinfonía puede verse, por un lado, como una reafirmación del concepto sinfónico clásico de Salgado, con la habitual secuencia de cuatro movimientos y un esquema armónico que, tras la politonalidad, la atonalidad y la dodecafonía, deja traslucir la tonalidad de origen de mi menor y, en el segundo movimiento, la de do mayor, relacionada con la tercera. Sin embargo, por otro lado, presenta importantes innovaciones que la diferencian de sus predecesoras.



En primer lugar, la restricción a las cuerdas y los timbales es ciertamente decisiva para el predominio del carácter lírico en el conjunto de esta sinfonía; así mismo, los numerosos pasajes camerísticos tienen el propósito de crear diferentes niveles sonoros, gradaciones dinámicas y contrastes con el *tutti* de cuerdas. Esto se hace para que la experiencia auditiva sea lo más variada posible. Formalmente, los tres primeros movimientos son sorprendentes, especialmente los dos centrales.

En el primer movimiento, el segundo desarrollo es inusual. El segundo movimiento tiene una forma abierta y sus múltiples elementos se alternan entre sí en una disposición libre, sin obedecer a un corsé formal; cualquier expectativa cíclica se queda en el camino. Buscamos aquí, en vano, una forma cerrada del tipo que suele encontrarse en los movimientos lentos de Salgado. El tercer movimiento es especialmente exigente para el oyente ya que, a pesar de su inocente melodicismo y ritmo haydnianos, tiene una progresión formal muy complicada que recuerda a la enrevesada estructura de los *Scherzi* de Mahler.

Por último, el *Final* es predominantemente lírico, con breves bloques rítmicamente dominantes que raramente interrumpen los largos episodios contrapuntísticos *cantabiles*. Sólo la breve *Coda* proporciona el equilibrio y el peso dramático necesarios para terminar la sinfonía. Es ciertamente notable que la *Sexta*, al igual que la Quinta, no muestra influencias folclóricas ecuatorianas.



**Sinfonía N° 7
(1970)**





En la partitura para piano de la Séptima Sinfonía, Salgado anotó: *“Iniciada el 20 de diciembre de 1969. Homenaje al 200 aniversario de Beethoven. La partitura pertenece a la Beethovenhaus de Bonn”*. En la última página, se puede leer: 16 de febrero de 1970. Incluso las fechas de finalización de la composición de los movimientos individuales están anotadas: 1er movimiento - 18 de enero de 1970, 2do movimiento - 30 de enero de 1970, 3er movimiento - 9 de febrero de 1970, 4to movimiento - 16 de febrero de 1970.

En la segunda página de la partitura orquestal, que fue preparada muy prolijamente con bolígrafo azul, se puede leer, en el margen inferior: “La orquestación comenzó el 30 de julio de 1970”; por su parte, en la última página del cuarto movimiento: “Quito, 3 de septiembre de 1970”. Esto proporciona pruebas precisas de la génesis de la transcripción.

Nuevamente sorprende la rapidez con la que Salgado componía. En menos de dos meses escribió una sinfonía en cuatro movimientos; igualmente, cinco semanas le bastaron para la orquestación y la partitura tiene al menos 84 páginas. Debió planear con precisión cómo quería proceder con esta composición, casi exactamente un año antes del 200º cumpleaños de Beethoven, el 16 de diciembre de 1970. Comenzó a escribir la reducción para piano dos meses y medio antes de la fecha en que terminó la partitura orquestal, tiempo suficiente para enviarla a Bonn a tiempo.

De esta entrega se encargó el premiado escritor ecuatoriano Hernán Rodríguez Castelo¹⁷⁵, que la entregó a Hermann J. Abs¹⁷⁶, entonces presidente de la Sociedad Beethovenhaus¹⁷⁷. Rodríguez Castelo, en su obituario de Salgado, escribe:

“Yo, personalmente, tengo mucho que echar de menos y que recordar a este ecuatoriano ilustre; a este gran latinoamericano nuestro. Recuerdos en que se funden su indiscutible grandeza con una impresionante modestia. Como cuando me entregó, como quien entregaba algo que apenas valiese, su Séptima Sinfonía, para que la llevase a Bonn, como homenaje ecuatoriano al bicentenario de Beethoven. Entonces, desde este fondo inamovible de auténtica y gran modestia, brotaron, lúcidas y, claras y connaturales las respuestas. ¿Su forma y estructura? La forma es la tradicional, de cuatro movimientos. En cuanto a su estructura, tiene tendencia modernista y contemporánea. ¿En qué línea de contemporaneidad se sitúan sus obras? Neodiatonismo hasta el postserialismo. Más allá de Schoenberg”¹⁷⁸.

¹⁷⁵ Hernán Rodríguez Castelo (1933 - 2017), escritor ecuatoriano, miembro de la Real Academia Española.

¹⁷⁶ Hermann Josef Abs, banquero alemán, miembro del Consejo de Administración de 1938 a 1945, Portavoz del Consejo de Administración de 1957 a 1967 y Presidente del Consejo de Supervisión del *Deutsche Bank AG* de 1967 a 1976; Presidente de la Asociación *Beethovenhaus* de 1960 a 1994.

¹⁷⁷ La partitura original está registrada en la *Beethovenhaus Bonn* con el número: C 253/26. Véanse también las figuras 14.2 y 14.3 del apéndice de este estudio, que ilustran dos cartas relacionadas con esta transferencia. pp. 399 y 400.

¹⁷⁸ Hernán Rodríguez Castelo: “Ha muerto la gran figura de la música nacional”, en: *El Tiempo*, Quito, diciembre 1977



1er movimiento

Esquema formal del 1er movimiento

Introducción <i>Adagio sostenuto</i>	compás	1 - 36
Exposición - <i>Allegro con anima</i>		37 - 106
1er tema		37 - 47
Continuación		47 - 63
2º tema		64 - 70
Repetición del 1er tema		71 - 86
3er tema		86 - 106
Desarrollo		107 - 185
3er tema		107 - 116
Tema de la viola		117 - 124
3er tema		125 - 145
2º tema		146 - 152
1er tema		153 - 164
3er tema		165 - 176
Transición		177 - 185
Recapitulación		186 - 287
1er tema		186 - 206
Continuación		206 - 212
2º tema		213 - 219
Repetición del 1er tema		220 - 236
3er tema		236 - 256
2º desarrollo		257 - 287
3er tema		257 - 266
Tema de la viola		267 - 276
3er tema		277 - 287
Coda		288 - 297

La introducción lenta *Adagio sostenuto* del primer movimiento tiene un carácter abstracto, notado sin tonalidad definida y sin accidentales. Esto, por supuesto, no debe ser malinterpretado como do mayor. Comienza como una búsqueda de material temático; un motivo corto en los violonchelos, que se expande en un tema a partir

del tercer compás, es contestado o complementado por el fagot, lo que introduce los primeros elementos melódicos y rítmicos. Ahí, se encuentra una línea descendente, compuesta de negras y corcheas, con un tresillo de corcheas y un ritmo puntado en el tiempo fuerte del compás como características.



Fig. 9.1 1er movimiento, *Adagio sostenuto*, introducción, c. 1-7

🎧 Audio 76

El *crescendo* del sexto compás conduce a un primer acorde *forte* que ejemplifica la politonalidad -en este caso, bitonalidad- de la composición. Por encima del sol fundamental de los bajos, se eleva un acorde de sol menor en el fagot, el clarinete y el oboe en la primera mitad del compás. Este parece resolverse en re mayor en la segunda mitad del compás, si se cuenta el fa sostenido de las flautas.

Sin embargo, dado que los bajos mantienen su sol y las flautas su fa sostenido durante todo el compás, no se puede hablar de resolución; la tónica y la dominante se escuchan simultáneamente, como ya ocurría en la introducción de la cuarta sinfonía¹⁷⁹. Como explica Salgado en su artículo sobre la “Expresión musical neutra”¹⁸⁰, el contenido emocional de una tonalidad que evocaría en el sistema tradicional de mayor y menor queda anulado cuando se superponen dos o más tonalidades diferentes. En su lugar, surge la “expresión neutra”. Salgado continúa diciendo, en el mismo artículo:

“ Tal neutralización de los sentimientos polares se hace extensiva - en mayor o menor cuantía - a las construcciones polífonas desprovistas de una línea mélica continua, en el concepto de elocuente oratoria melódica, ya que el hecho mismo de la

¹⁷⁹ Vea Sinfonía N° 4, 1er movimiento, c. 9 ss, p. 170

¹⁸⁰ L.H. Salgado: “Expresión musical neutra”, en: El Comercio, Quito, años 70a del siglo 20.



superposición de planos tonales - sean armonías biplanas o triplanas - es suficiente para anular la sensación que cada uno de ellos produciría aisladamente. De aquí que el desarrollo discursivo politonal puede entusiasmarlos por la novedad, la sorpresa y los hallazgos felices mas no conmover las fibras hasta el éxtasis o el paroxismo eufórico. El grado de sensibilidad artística se halla en relación directa al estrato de cultura musical del auditor”.

En este sentido, es apropiado disfrutar de los elementos politonales de la sinfonía como una expresión neutral, sin intentar analizarlos o “acomodarlos”, de alguna manera, en el sistema tradicional bitonal, mayor-menor.

Una figura melódica-rítmica en las cuerdas altas, compuesta por cuatro notas de fusas y una corchea, interrumpe el movimiento tranquilo inicial. Un acorde bajo de trombón entra en escena y luego retoman los cornos la cantilena anterior (c. 8-9). Pero en el siguiente compás se repite la interrupción, de la que esta vez surge un solo de trompeta que devuelve, virtuosamente, el movimiento de fusas a la cantilena.

The musical score shows the introduction of the first movement, measures 8-11. It features a complex texture with multiple instruments. The strings (cuerdas) play a melodic line of four eighth notes followed by a quarter note. The horns (cornos) play a similar melodic line. The trombones (trombones) play a low, sustained chord. The trumpets (trompeta) play a melodic line. The bassoon and horn (fagotes/cornos) play a melodic line. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff).

Fig. 9.2 1er movimiento, introducción, figura de fusas, c. 8-11

♪ Audio 77

Las cuerdas lo retoman antes de llevarlo a cabo en las maderas solistas, ahora cada vez con una anacruza de fusas, en libre disposición de los elementos mencionados: línea descendente, tresillos de corchea y ritmo punteado. Un enérgico *crescendo* lleva desde *piano* a un acorde *fortissimo* bitonal en un solo compás, al que siguen otros dos compases cadenciales de acordes quebrados en movimiento de negras, que marcan el final de esta primera sección introductoria.

La siguiente sección (c. 23ss), *crescendo ed animato*, en compás de 6/4, continúa primero el movimiento de negras de acordes quebrados sobre una expresiva línea de bajo a un tempo algo más rápido. En un *crescendo* de cuatro compases, se alcanza un segundo clímax *fortissimo*, a partir del cual las cadenas de corcheas descendentes introducen un elemento dramático. Salen acordes en un renovado pulso de negras, pero ahora mucho más lento, pues el tiempo de 6/4 se convierte en un tiempo de 2/2 que mantiene el mismo pulso. La sección se titula *Risoluto*.

Tras una breve pausa tensa, las fusas vuelven a llamar a la puerta, ahora anotados como semicorcheas debido al tempo más rápido. Un motivo anacrúsico cromáticamente ascendente en los violines prepara el camino para el siguiente *Allegro con anima*, en los últimos cuatro compases de la introducción.

Un tema principal juguetón, casi dancístico (c. 37 ss), *staccato* sobre ritmo sincopado y que transmite ligereza y transparencia, ocupa los dos primeros compases del *Allegro*, continuado por las trompetas en *legato* en el tercer compás.



Fig. 9.3 1er movimiento, transición al *Allegro con anima*, c. 34-39

♪ Audio 78

Los tres compases se repiten casi palabra por palabra, como pregunta y respuesta. El compás de la trompeta es retomado ahora en *staccato* por el *tutti* y ampliado con una continuación de cuatro compases (c. 44 ss), cuyo compás de apertura de doble puntuación, junto con la siguiente cadena expresiva de negras



descendentes, desempeñará un papel más adelante. El oboe amplía la cabeza temática, que consiste en dos corcheas seguidas de una negra, en un nuevo enfoque. Los violines se encargan de ello, sobre un acompañamiento cromático insistente del bajo. Mientras que la flauta, primero, y luego el clarinete continúan juguertonamente con imitaciones del tema (c. 55ss), las cuerdas desarrollan la línea cromática del bajo en un contrapunto de dos compases, antes de que el oboe y la trompeta conduzcan al segundo tema.



Fig. 9.4 1er movimiento, 2º tema, aquí en el corno inglés, la voz superior del pentagrama inferior, c. 64-68¹⁸¹

♪ **Audio 79**

El corno inglés intenta establecer un segundo tema más serio (c. 64 ss); pero, tras sólo ocho compases el omnipresente tema principal vuelve a usurpar el protagonismo. En las repeticiones descendentes, va perdiendo fuerza y casi se apaga en los chelos y bajos, pero la trompeta lo retoma con energía (c. 84 y ss.) y los violines lo transforman en un nuevo tercer tema (c. 86 y ss.).



Fig. 9.5 1er movimiento, 3er tema, c. 86-89

♪ **Audio 80**

¹⁸¹ El tema del corno inglés está en la voz central, acompañado por violines y violonchelos.

Está relacionado con el primero en su movimiento juguetón de corcheas, pero es *legato* y sin interrupciones sincopadas. Su epílogo se expande en una expresiva cantilena (c. 93ss) que recuerda los solos de maderas de la introducción (c. 11 ss). Un *ritardando* pone fin a la exposición en un grave fa menor.

La sección de desarrollo comienza en un tempo más tranquilo, titulado *Calmo*, con el clarinete bajo que asume, vacilantemente, la cabeza del tema, acompañado discretamente por toques de flauta y suaves golpes de gong. El clarinete y los violines responden con una expresiva guirnalda de corcheas descendentes de doce tonos, que es retomada por los violonchelos y los bajos en la repetición. Estos se detienen en un la bajo.

La viola toma ahora la palabra y empuja hacia arriba con un virtuoso y cromático solo de sextillo (c. 117 ss), que recuerda a la segunda sección de la introducción, cuando el metro binario también se transformó en ternario. Sigue un solo de cuatro compases por parte de las flautas, acompañado por la cabeza temática del tema principal, pero anacrúsico, donde caen las dos corcheas en el tiempo débil del compás. En esta forma también acompañan, en el siguiente *tutti* orquestal, el tema heroico del epílogo desde el principio de la exposición, que como allí está dirigido por la trompeta (aquí c. 130 ss, allí c. 44 ss). Tras un breve repaso, se repite de nuevo con una instrumentación reducida, para dar paso en *piano* al segundo tema; este, en la exposición, era interpretado por el corno inglés, aquí, medio tono más alto, por el oboe.

Como allí, el tema principal ocupa su lugar después de ocho compases, pero sólo con la cabeza del tema, ya que en el compás siguiente lo suaviza la guirnalda de doce tonos de los violines que había respondido al clarinete bajo al principio del desarrollo (aquí c. 154, allí c. 111). Una vez más, el tema principal suena. Tranquiliza el violín y luego las maderas se hacen cargo del tema principal (c.



157ss); esta vez, lo hacen para enfatizar el otro componente del tema, es decir, el ritmo sincopado. Todos los vientos se unen durante tres compases, sólo los contrabajos y el platillo contrarrestan con el ritmo básico.

Este efecto es capaz de desviar la sensibilidad métrica del oyente, de forma similar al famoso pasaje del desarrollo del primer movimiento de la tercera sinfonía de Beethoven, en el que los golpes de acorde hemiólicos también desestabilizan al oyente métricamente, a quien lo llevan “fuera de tiempo”¹⁸².

Ahora los violonchelos toman la palabra, con el epílogo *cantabile* del tercer tema (aquí c. 165, allí c. 93). Los violines acompañan con la guirnalda de corcheas en *staccato*. Después de cuatro compases, esta frase se repite con los papeles exactamente invertidos. Por última vez, la guirnalda de corcheas desciende dos octavas en los violines y el arpa, y luego es atrapada bruscamente por el motivo inicial de golpeteo, anotado en la introducción como fusas, antes de la exposición como semicorcheas, aquí como tresillos de corcheas. Esto tiene, aproximadamente, el mismo efecto acústico, por ser anotado en un tempo más rápido en cada caso.

El motivo anacrúsico ascendente de los violines nos lleva a la recapitulación (c. 186ss). Una vez más, esta sigue literalmente el curso de la exposición. Poco antes de que entre el tercer tema, Salgado prolonga la transición de las trompetas por un compás, para alcanzar la modulación a la tonalidad de origen, una cuarta más alta que el pasaje paralelo de la exposición. A partir de aquí, la recapitulación sigue a la exposición e incluso incluye partes sustanciales del desarrollo. Con ello, como en la sexta sinfonía¹⁸³, se amplía significativamente la forma del movimiento sonata clásico.

¹⁸² Ludwig van Beethoven: 3ª Sinfonía, 1er movimiento, c. 248ss

¹⁸³ Vea: L.H. Salgado, “Sinfonía nº 6”, 1er movimiento, segundo desarrollo del c. 264ss, p.256ss.



Tanto el pasaje de *Calmo* con el clarinete bajo vacilante (aquí c. 257ss, allí c. 107ss), como el insistente solo de viola en ritmo de tresillo (aquí c. 267ss, allí c. 117ss) reaparecen. Sin embargo, cuando el *tutti* retoma este tema, se prolonga aquí, en la recapitulación, por cuatro compases. Esto también hace que el tema heroico del post-movimiento que sigue parezca aún más formidable. Además, se repite con otro breve repunte de tresillos.

Las corcheas martilleantes de abajo se imponen y determinan los acontecimientos de la breve *Coda* (c. 288ss). Un marcial solo de timbales, que retoma el ritmo de tresillo, termina el movimiento, junto con el *glissando* de arpa, tan querido por Salgado. Todo termina en un acorde de si bemol mayor con una novena añadida, lo que significa que esta tonalidad puede considerarse como la tonalidad básica del movimiento. El semifinal en fa menor antes del desarrollo tendría así una función de dominante, lo que revela una estrategia armónica bitonal superordinada detrás de la politonalidad en el curso concreto del movimiento, similar a la de las sinfonías anteriores.



2º movimiento

El segundo movimiento retoma inicialmente la introducción del primer movimiento, aunque ampliada significativamente, con una instrumentación diferente y enriquecida por los comentarios del arpa. Mientras que la primera parte de la introducción del primer movimiento consta de 22 compases, aquí son 36 ya que, sobre todo los elementos melódicos se repiten y se amplían, desde el primer tema del violonchelo.

Fig. 9.6 2º movimiento, *Adagio sostenuto*, comienzo, c. 1-5

♪ Audio 81

Por ejemplo, los violonchelos mismos responden a su primera intervención en el tercer compás (c. 8), antes de que el fagot retome y continúe esta respuesta. La interrupción de fusas por parte de los violines y las violas también se produce dos veces, separadas por los cornos y el oboe que repite de nuevo el tema del violonchelo. Incluso después de la segunda interrupción, el oboe y los cornos continúan con extensiones expresivas de sus melodías (c. 19ss), siempre extraídas del material de la primera entrada del violonchelo.

A continuación, la flauta devuelve el movimiento de fusas a la cantilena. La trompeta, esta vez, repite la figura virtuosa. Las cuerdas retoman la acción melódica antes de que las maderas solistas lleven a cabo un desarrollo del tema inicial que repite la línea descendente, el tresillo de corcheas y el ritmo puntado en disposición libre, como en el primer movimiento. Esto se hace, cada vez, con la anacrusa de fusas (c. 29 ss). Finalmente, un enérgico *crescendo* desde el piano a un acorde *fortissimo* bitonal en un solo compás termina la analogía con el primer movimiento. Aquí comienza una nueva sección (c. 37).

Quasi andantino es la marca de tiempo para el siguiente bloque ternario, anotado en tiempo de 9/8. Sobre un *ostinato* de dos compases de cuatro notas cromáticas en los bajos, como en una *pasacalle*¹⁸⁴ barroca, enriquecido con un acompañamiento oscilante en las violas, se despliega, a lo largo de seis compases, una melodía delicada en los violines, casi de danza.

Fig. 9.7 2º movimiento, *Quasi andantino*, c. 37-41ss

♪ Audio 82

A medida que las violas repiten esta melodía, los violines continúan con un contrapunto sincopado y la textura se engrosa. La frase se repite de esta forma, con el apoyo del oboe, que le da la ventaja a este nuevo contrapunto y con una finalización en un arrebato *forte* (c. 57). Las maderas sostienen un acorde de re bemol mayor con quinta aumentada y séptima mayor durante dos compases, sobre el cual el arpa arpeggia con las mismas notas, lo que crea un momento de intensa tensión.

Esta tensión es liberada por una nueva variante del tema *cantabile*, interpretado en *forte* por las maderas y dotado de un nuevo contrapunto expansivo por los violines y las violas (c. 59 ss). Esta versión también se repite, para dar paso a otra variante; los violonchelos cantan el tema, el oboe se encarga del acompañamiento oscilante y el arpa y los violines transportan la línea de *pasacalle* de cuatro notas al registro más alto, enajenado por *tremoli* y *glissandi* (c. 71ss). Orquestada de forma diferente, esta versión también se repite y se dota repentinamente de caprichosas contra-vozes de las

¹⁸⁴ Véase también: L.H. Salgado, Sinfonía N° 5^a, 3er movimiento, c. 78ss, p. 207



maderas (c. 80 y ss.), compuestas por corcheas en *staccato* y *fusas* descendentes que recuerdan elementos de la sección inicial del movimiento. Cuatro acordes *staccato* ponen fin a la sección *cantabile* y el movimiento vuelve a su inicio con suaves golpes de gong (c. 85ss).

La recapitulación del *Adagio* en compás de 4/4 sigue la exposición al pie de la letra, con la excepción de las caprichosas figuras adicionales de fusas que acaban de introducir las maderas. Estas establecen, así, el vínculo con la sección central. El *crescendo* final de la recapitulación, sin embargo, no culmina en el acorde sostenido politonal, sino que sorprendentemente desemboca en un *Allegro* en compás de 6/4, con un motivo giratorio en movimiento de negras que recuerda lejanamente el epílogo del primer tema del primer movimiento (aquí c. 121, en el primer movimiento c. 45).

Después de tres compases en *fortissimo*, pierde su fuerza y se apaga lentamente. Las notas sostenidas de la flauta y los arpeggios retardados del arpa lo devuelven al tempo *Adagio* de la apertura. Dos acordes suspirantes politonales, que se alternan entre las maderas y las cuerdas, son repetidos por el arpa de forma desarticulada; se elevan a lo largo de tres octavas hasta las regiones más altas del sonido orquestal. Esto sugiere un final etéreo y sutil del movimiento.

Pero una afirmación en *forte* de los acordes suspirantes destruye la ilusión. No se resuelven, sino que permanecen tan bitonales como son. Como una especie de colofón, el último compás termina, *fortissimo* y con el apoyo de toda la percusión, en un acorde bitonal sobre la raíz de sol, compuesto por los acordes de sol menor y do menor, que pueden leerse de nuevo simultáneamente como tónica y dominante. También pueden entenderse, simplemente, como “expresión musical neutra”, en el sentido de Salgado, como se explicó al principio de este capítulo.

3er movimiento

El tercer movimiento, *Allegretto non troppo* en compás de 6/8, tiene una estructura inusual que va más allá del modelo de un simple *Scherzo*, similar al tercer movimiento de la sexta sinfonía. Por ello, se incluye aquí un esquema formal para ilustrar los múltiples temas y vínculos.

Esquema de la forma del 3er movimiento

Exposición	compás	1 - 19
1er tema, <i>Allegretto non troppo</i>		1 - 8
2º tema (violas), <i>a la Gigue</i>		9 - 19
Desarrollo		20 - 60
1er tema		20 - 30
Sección media en tiempo de 3/4		31 - 38
2º tema		39 - 60
Recapitulación		61 - 83
Trío		84 - 135
1er tema, fugato		84 - 91
2º tema, “ritmo de albazo”		92 - 115
1er tema, fugato		116 - 124
2º tema, “ritmo de albazo”		125 - 135
Recapitulación		136 - 154
Coda		155 - 162

El tercer movimiento, comienza con la figura de golpeteo de fusas, ya conocida desde el compás diez de la apertura de la sinfonía. Aquí tiene un nuevo ropaje; el compás de 6/8 y la colocación anacrúsica le dan un carácter de danza. Sin embargo, esto sólo queda claro después de que el clarinete haya introducido su tema, elegantemente caprichoso, y el ritmo de acompañamiento revele su calidad anacrúsica.



Fig. 9.8 3er movimiento, *Allegretto non troppo*, tema principal, c. 1-5

♪ Audio 83



Tras el final del tema de cinco compases del clarinete, este ritmo de acompañamiento se impone en un tema corto y simétrico que lo contiene, tanto al principio como al final (c. 7-9). A esto le sigue, inmediatamente, una tercera idea en las violas, que divide las seis corcheas de un compás de tal manera que dos semicorcheas ligadas en cada una de las segundas y quintas corcheas proporcionan una atmósfera de danza, como en una *gíga* barroca¹⁸⁵. Esta idea se procesa inmediatamente de manera barroca; su movimiento ascendente de tres compases es seguido por la inversión, el movimiento descendente.

Fig. 9.9 3er movimiento, tema de viola, c. 9-14

🎧 Audio 84

La nota final de este motivo es utilizada por el primer tema como punto de partida. Al mismo tiempo, aparece el motivo principal del tema del clarinete y el ritmo palpitante que lo acompaña, que en triple repetición introduce primero la repetición de esta exposición del *Scherzo* y luego, también, su continuación (c. 20ss).

En la segunda, la parte B de este *Scherzo* (aunque no se le dé esta denominación, es tal en forma y contenido), los tres elementos temáticos diferentes se procesan ahora como en un desarrollo. La flauta comienza con el tema principal, pero es interrumpida por los segundos violines con una variante del ritmo de golpeteo, aquí transformado en una figura giratoria de cinco notas sobre la nota si bemol. Los primeros violines responden al motivo ligeramente extendido con cierta dureza, en *staccato*. En un cuádruple recorrido,

¹⁸⁵ Véase también: L.H. Salgado: "Tercera Sinfonía, 4º movimiento Fuga alla Giga", p. 156



acompañado por el motivo de la *gíga*, llegan a un *forte* del *tutti*. Ahora, el compás cambia mientras el movimiento permanece inalterado; el 6/8 binario se transforma en un compás ternario de 3/4 durante ocho compases (c. 31 ss).

Las semicorcheas en *staccato* se convierten en una cadena que desciende a lo largo de cinco octavas, acompañada de acordes *staccato* en movimiento de corcheas. Con el renovado cambio al compás de 6/8, el motivo de la *gíga* toma inmediatamente el protagonismo (c. 39 ss), en un juguetón contramovimiento entre instrumentos altos y bajos. Los timbales amonestan con el ritmo de golpeteo que también domina los siguientes cuatro compases de los metales, aunque los violonchelos respondan con el motivo de *gíga* en la segunda mitad de cada compás. Los cinco compases siguientes pertenecen, de nuevo, a este motivo, como antes en el contrapunto entre las voces altas y bajas, pero invertido. Aquí, el motivo sube en los violines y baja en los violonchelos.

Se puede ver con qué precisión Salgado controla el uso de sus motivos, los transforma, los intercambia y compone con ellos. Lo hace en el sentido de la técnica quebrada de Beethoven de hacer pasar fragmentos de temas por diferentes instrumentos, así como el trabajo motivico de juntar frases de varios compases a partir de las mismas células germinales, los motivos.

Una vez más, el ritmo de golpeteo y el motivo de *giga* chocan (c. 53ss), pero en *fortissimo* y en forma comprimida, lo que representa el clímax de este desarrollo. La energía se descarga en una cadena de semicorcheas en los violines, atrapada por el ritmo de golpeteo, que incluso aparece dos veces en cada compás en *diminuendo*. Su entrada final pertenece a los timbales, que lo llevan en *piano* a la recapitulación del *Scherzo*. Esta recapitulación (c. 61 ss) puede resultar sorprendente, ya que uno esperaría un *Trío* después de la segunda parte del *Scherzo*; sin embargo, tal como en el *Scherzo* de la Sexta Sinfonía, un contenido especial exige una forma especial.



En el caso de la *Séptima*, la segunda parte del *Scherzo* tiene un carácter de desarrollo tan pronunciado que la recapitulación aquí es un factor de calma que devuelve el *Scherzo* a su forma original y juguetona, antes de que se pueda pensar en algo nuevo. Con esta primera recapitulación, el drama del desarrollo queda, por así decirlo, temporalmente aplacado. Sin embargo, cuando los violonchelos y los contrabajos citan el tema del clarinete al final de esta sección A del *Scherzo*, lo hacen aquí *forte*, casi agresivamente. Así mismo, el golpeteo del ritmo principal se convierte en un martilleo, seguido de cuatro compases finales fuertemente sincopados y extremadamente enérgicos en mi bemol menor (c. 78ss).

Ahora puede seguir el *Trío*, *poco più mosso* (es decir, algo más rápido), que comienza con un diálogo *fugato* entre el clarinete y el violonchelo. Los violonchelos entran con un motivo de suspiro de dos notas de medio compás, seguidas de cinco corcheas ligadas que llevan al siguiente suspiro. Los clarinetes hacen lo mismo, pero en orden inverso; ambas líneas son de doce tonos y se colocan en contrapunto.

The image shows a musical score for the beginning of the Trio section, marked "Poco piu mosso". It consists of four staves. The top staff is for the Clarinet (mp), the second for the Oboe (p), the third for the Violoncelli (mp), and the fourth for the Violas (p). The music features a fugato dialogue between the clarinet and cello/viola parts, with the oboe and violas providing accompaniment.

Fig. 9.10 3er movimiento, *Trío* - *Poco piu mosso*, c. 84-89

♪ Audio 85

Después de cinco compases, el oboe retoma la parte del clarinete y las violas la del violonchelo. En el noveno compás, la flauta transforma el movimiento de corcheas en el prelude de una nueva idea: un tema danzante, casi jubiloso -también de nueve

compases- aparece en las maderas y las trompetas, muy intercalado cromáticamente y, en el tercer y cuarto compás, sincopado, que recuerda al *albazo*¹⁸⁶ andino.

The image shows a musical score for the 3rd movement of the 7th Symphony. It features three staves: a flute staff (flauta) with a dynamic marking of *f*, an oboe staff (Oboe) with a dynamic marking of *f*, and a string staff (cuerdas). The flute and oboe parts are highly melodic and rhythmic, with many slurs and accents. The string part provides a steady accompaniment with a repeating five-note motif.

Fig. 9.11 3er movimiento, tema “Albazo”, c. 92-97.

♪ Audio 86

Las cuerdas acompañan al *unisono* con el motivo de cinco notas, a veces ascendente y a veces descendente, pero aquí en *staccato*; por ello, la relación no es evidente. El oboe y la segunda trompeta tocan una contra-voz al tema de danza, que sólo se hace claramente audible en el epílogo, cuando el *piccolo* lo interpreta en contrapunto con los violines (c. 102 ss).

Las violas retoman el tema del violín después de cinco compases, y ahora el arpa interpreta el contrapunto del motivo de cinco notas. Inmediatamente, lo amplía en un solo virtuoso que conduce, inesperadamente, a la recapitulación del *Trío* (c. 116ss). Clarinete y violonchelos retoman su dúo *fugato* inicial. Esta vez, las flautas completan los suspiros del clarinete en acordes a tres voces y las violas hacen lo mismo con los violonchelos.

El arpa amplifica ambas voces simultáneamente, lo que convierte los suspiros en *glissandi*: Salgado tenía un profundo y sofisticado sentido de humor musical. Esta vez, el ascenso al segundo tema, sincopado y danzante, pertenece al violín, con el acompañamiento del corno inglés, el clarinete y la trompa, a la manera de música de cámara (c. 124). Al final de esta amable melodía,

¹⁸⁶ Véase la introducción: “Tabla de ritmos tradicionales de la música folclórica ecuatoriana”, p. 38



aparecen los primeros indicios del ritmo de golpeteo; como antes de la primera recapitulación, ahora prepara la transición a la segunda, la definitiva.

Una vez más, los tres elementos de este *Scherzo* pasan por delante: el elegante y caprichoso tema del clarinete, el bloque simétrico del ritmo de golpeteo y el tema de la *gíga* con sus contrapuntos. Al igual que en la primera recapitulación, los violonchelos y los bajos al final de esta segunda citan el tema del clarinete en *forte*, no como una confirmación sino como una interrupción. En efecto, el juego caprichoso del *Scherzo* se interrumpe aquí, seguido de la *Coda* (c. 155 ss), lo que prolonga los compases finales de la primera recapitulación hasta duplicarlos a nueve compases.

Así, las progresiones de acordes sincopados y el ritmo martilleante terminan el movimiento aún más impresionante que antes del *Trío*, *glissandi* de arpa incluidos y con una clara afirmación de la tonalidad de mi bemol menor.

4º movimiento

Esquema del 4º movimiento

Introducción (<i>fanfarria y cadenza de arpa</i>)	compás	1 - 28
Exposición		29 - 150
1er tema (<i>Allegro brillante</i>)		29 - 38
Epílogo (violín solo)		39 - 54
Repetición del 1er tema		55 - 36
2º tema - coral (<i>Quasi andantino</i>)		95 - 118
Epílogo 2º tema		119 - 149
Recapitulación		150 - 187
1er tema		150 - 159
Epílogo (violín solo)		160 - 175
Repetición del 1er tema		176 - 187
Coda (<i>Grandioso</i>)		188 - 200

El cuarto movimiento *Allegro maestoso* en compás de 2/4 está en la tonalidad de si bemol mayor, lo que cierra el círculo de tonalidades de los cuatro movimientos de forma casi clásica. El primer movimiento, aunque sin signatura de clave, pertenece al rango de si bemol mayor, lo que representa la tónica; el segundo, también sin signatura de clave, con sol menor, el paralelo menor; el tercero, en mi bemol menor, la subdominante; y el *Final*, de nuevo, la tónica.

Formalmente es similar al *Final* de la *Quinta*, también sin desarrollo, pero con una gran introducción y *Coda*. Una fanfarria marcial de metales nos sorprende al comienzo del *Final*, introducida por las tres trompetas. Esta fanfarria consiste en un compás de semicorcheas sincopado con un acorde de compás entero adjunto. En el tercer compás responden los trombones, con el mismo ritmo pero con una línea melódica ligeramente alterada. La interacción se

repite, esta vez en piano y alterada melódicamente; por ello, a pesar del ritmo estático de la fanfarria, se puede discernir fácilmente una progresión melódica.



Fig. 9.12 4º movimiento, *Allegro maestoso*, fanfarria inicial, compases 1-9

♪ Audio 87

En el octavo compás, la fanfarria se acorta a su inicio sincopado de tres notas iguales. Los trombones responden en el siguiente compás, la tercera vez incluso en alternancia de medio compás. Las trompetas terminan este juego de preguntas y respuestas con una escala descendente a tres voces, tras lo cual todos cantan de nuevo la fanfarria al mismo tiempo, ahora a seis voces. La tuba, el tambor, la campana y los timbales también subrayan el clímax de esta introducción festiva.

Ahora, el arpa improvisa una *cadenza*; primero es una progresión de acordes pentatónicos ascendentes en dos voces que termina en un acorde bitonal, que luego se descompone en sus partes constituyentes en arpeggios descendentes. Así, se aterriza en el si bemol fundamental bajo. Los metales repiten el comienzo de la fanfarria una vez más, y una fermata en el último acorde crea una sensación de expectativa.

Esto se satisface con el *Allegro brillante* (c. 29 ss), en el que Salgado utiliza la grafía española y cuyo tema principal no es otra cosa que la fanfarria algo acelerada, pero con un compás de tresillo insertado que suaviza la rigidez del ritmo de la fanfarria, de una manera casi danzante. Por otra parte, la melodía se armoniza sólo con su octava y quinta, lo que le da un carácter arcaico y modal. La

orquestración es extravagante: sólo el flautín, las flautas, los oboes y el *glockenspiel* introducen el tema en los agudos. Los violonchelos y los contrabajos responden con un retumbante ritmo de semicorcheas tres octavas más abajo.



Fig. 9.13 4º movimiento, *Allegro brillante*, tema principal, c. 29-36.

♪ Audio 88

Con un *glissando* y un cohete virtuoso de fusas como apertura, el arpa y la flauta invitan a la repetición. Como ocurre tantas veces con Salgado, sólo el acorde final cambia en esta segunda mitad simétrica del tema. El epílogo es un extenso solo de violín en semicorcheas continuas que dura dieciséis compases (c. 39 ss), acompañado únicamente por un trío de clarinetes a tres voces. Dos compases comienzan cada vez con el mismo par de semicorcheas ligadas; luego, la línea cae dos veces por una tercera menor, para volver a subir de la misma manera. Por ello, los compases trece y catorce corresponden a los compases de apertura de este solo antes de que ascienda virtuosamente al si bemol alto (c. 55 ss). Aquí, el tema principal se repite en una orquestración algo enriquecida que evita siempre la tercera; en ella, los chelos y los bajos de nuevo contestan en voz baja.

En lugar del solo de violín, aparece ahora un nuevo tema de doce compases en los violines, muy sincopado, casi jazzístico. El acompañamiento del violonchelo en corcheas saltarinas también recuerda a un *Ragtime*. Una respuesta de cuatro compases en los vientos, sin la delicadeza rítmica del tema del violín, suena como el resumen de la *big band* después de una improvisación del solista. Los oboes y luego los clarinetes retoman el tema virtuoso del violín, ahora



cada uno a dos voces; luego, el comentario abreviado de los vientos conduce, pero ahora en ritmo clásico. Son dos semicorcheas más dos octavas, sin finezas sincopadas, en *ritardando* hacia la siguiente sección.

Se titula *Quasi andantino* (c. 95 ss); es decir, bastante más lento. Sirve de segundo tema. En ella, la sección de metales entona un coral de ocho compases que suena como una versión estirada y rítmicamente enderezada de la fanfarria de apertura, con un comentario caprichoso del oboe en los compases cuarto y octavo que retoma el ritmo de la transición.



Fig. 9.14 4º movimiento, *Quasi andantino*, c. 95-102

🎧 Audio 89

Una vez más, el violín solista toma la palabra con continuas semicorcheas. Debido al tempo más lento, su solo tiene un carácter algo perplejo, como si estuviera fuera de lugar. La atención de Salgado a los detalles en cada pasaje es evidente en el acompañamiento de los violonchelos y los bajos al solo de violín. Se trata del mismo que el de la tercera trompeta y el trombón en el coral de metales precedente, lo que hace que el solo de violín sea, en realidad, un acompañamiento de la repetición del coral.

Si nos fijamos bien, las notas picos del solo de violín corresponden, en realidad, a las de la primera trompeta del coral precedente, incluido el caprichoso comentario del oboe. Esto revela que este solo no está fuera de lugar en absoluto, sino que es una variante figurada del coral. Ahora, los metales retoman el coral en su versión original; el arpa, los platillos y el bombo enriquecen la orquestación. Además, el comentario del oboe también se amplía, con su repetición en inversión a dos compases.



La interacción en *canon*, compás a compás, con este comentario del oboe, motivo y que en principio parece insignificante, se expande súbitamente hasta convertirse en una cantilena expresiva, en la que los instrumentos altos responden a los bajos con la inversión del mismo motivo. Este es otro golpe maestro de composición, totalmente al estilo beethoveniano; hace saltar chispas de células germinales poco visibles, adivinar su potencial compositivo y su contenido emocional y explotarlos a lo grande.

Una vez más, el coral adquiere su propia dimensión en su versión figurativa (c. 125ss). Aquí, el flautín refuerza al violín y los fagotes a los violonchelos y a los contrabajos; esta vez, en lugar del caprichoso comentario del oboe, el corno y la viola aportan una contravoz *cantabile*. Un epílogo de cuatro compases modula de fa menor a do menor y, sobre un ritmo básico uniforme que podría haberse tomado del *Andante* de la Séptima Sinfonía de Beethoven, el violín y las flautas condensan sus semicorcheas en una maraña cromática casi dolorosa.

El clarinete y el fagot intentan desentrañarlo solísticamente por turnos, pero siguen atrapados en el cuello de botella cromático. Sólo con dificultad, su línea sube una quinta en seis compases, para terminar en el mismo epílogo cromático del que surgió. Sin embargo, esto se expande y prácticamente explota tras un quinto compás añadido en un acorde de quinta, sobre el que los violines y las violas se elevan dramáticamente dos octavas en quintas pentatónicas y con el ritmo sincopado del segundo tema (aquí c. 147, allí c. 65). Así se llega a la recapitulación.



La recapitulación (c. 150 ss) sigue el curso de la exposición. Tiene una pequeña diferencia, pues sus tres primeros compases están sujetos al mismo acorde de quinta que en los tres compases preparatorios, pero en la región más alta de los violines y las violas, anotado como un armónico.

Fig. 9.15 4º movimiento, ascenso a la recapitulación y su comienzo, c. 147-152

🎧 Audio 90

El resto de la recapitulación incluye también el largo solo de violín con el acompañamiento de clarinete, así como el siguiente tema principal. Este último se ve interrumpido después del tercer compás, porque el acorde de quintas con el ascenso sincopado de las cuerdas vuelve a interferir, antes de que el tema pueda completar su segunda mitad. De nuevo, sigue el mismo ascenso; esta vez lo hace hasta la repetición *grandiosa* del tema con una conclusión triunfal, que indica la *Coda*.

En el *fortissimo* de toda la orquesta, las quintas vacías del tema desarrollan una fuerza dramática y arcaica, lo que le da algo de descaro. Por última vez, las cuerdas ascienden en síncopas; además, una nueva transformación del tema, con sus tres primeras notas aumentadas y unidas al compás del tresillo, lleva la obra a un poderoso final.



La impresionante fanfarria de metales al comienzo del *Final* ya nos transporta a un mundo arcaico de iglesias góticas, al igual que su versión lenta como segundo tema del movimiento. La pentatónica andina se funde aquí con la armonía modal medieval, pero ninguno de los dos elementos determina, en última instancia, el curso del movimiento. Esto se absorbe en el estilo personal de Salgado, que utiliza estas influencias para el lenguaje especial de un movimiento y las trata con la misma libertad que Stravinsky, con los modelos ortodoxos, o Bartók, con los húngaros. Las influencias existen, son audibles, pero no limitan al compositor, por lo que es inútil querer clasificar el movimiento como andin-pentatónico o neo-modal. El estilo compositivo personal de Salgado rompe estas fronteras; como todo genio, deja atrás sus orígenes e influencias aprendidas en su obra y trae al mundo algo nuevo, inédito, inaudito.

Salgado dedicó acertadamente esta sinfonía al genio de Beethoven en Bonn en 1970, en el 200 aniversario de su nacimiento. Fue un igual que, dos siglos después, confirmó ingeniosamente la validez universal e intemporal del modelo sinfónico de su ídolo con una poderosa y brillante serie de nueve sinfonías.

Abstract geometric lines in the top right corner, including a horizontal line, a vertical line, a diagonal line, and several vertical bars of varying heights.

Sinfonía N° 8
(1972)

Abstract geometric lines in the bottom right corner, consisting of a horizontal line that turns diagonally upwards and then horizontally again.



Con la Octava Sinfonía, Salgado conmemoró el ciento cincuenta aniversario de la Batalla de Pichincha, que supuso la independencia de Ecuador de España, en 1822. La terminó en 1972, aunque había empezado a componer en febrero de 1967, antes de terminar las sinfonías sexta y séptima y a pesar de la abundancia de otras composiciones de esos años. Esto confirma su costumbre de trabajar en varias obras simultáneamente.

La primera página de la reducción para piano muestra que la obra se titulaba originalmente *Movimiento sinfónico para orquesta y piano obligado*, pero Salgado lo tachó posteriormente y lo sustituyó por *Sinfonía N° 8*. No sabemos cuándo se tomó esta decisión, en todo caso antes de que se escribiera el primer movimiento, ya que no hay indicios de una obra pianística planificada en él.

Así mismo, la partitura de piano muestra que la escritura del primer movimiento comenzó el 5 de febrero de 1967, y dos días después, el 7 de febrero, se terminó. Luego, hubo una pausa de cuatro años y medio, ya que el segundo movimiento lleva la nota al final: 18/IX/71, es decir, 18 de septiembre de 1971. El tercer movimiento se terminó el 23 de octubre de 1971, pero el final lleva la fecha 4 de agosto de 1971, según la cual debió de escribirse antes que el segundo y el tercer movimiento.

Lo que resulta especialmente sorprendente de la datación es que el primer movimiento fue anotado en dos días, pero como no hay cuadernos de bocetos ni indicaciones de trabajo compositivo preparatorio, el trabajo creativo real permanece oscuro, como en todas las obras de Salgados. La notación de la partitura para piano es excepcionalmente limpia, con errores menores cuidadosamente corregidos; lo mismo ocurre con la partitura orquestal y el juego completo de partes de la mano de Salgado. El propio Salgado estrenó el primer movimiento de su Octava Sinfonía en mayo de 1972 con la Orquesta del Conservatorio de Quito, en el Teatro Sucre de Quito¹⁸⁷; fue una de las pocas veces que pudo escuchar al menos parte de una de sus obras orquestales.

¹⁸⁷ Referencia en: Pablo Guerrero Gutiérrez: Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, vol. II, Quito, 2004-2005, p. 1245

Seguramente no habría preparado las partes de toda la sinfonía si hubiera estado claro desde el principio que sólo se interpretaría el primer movimiento. La razón por la que se omitieron los otros movimientos sigue siendo oscura; una de las razones puede ser que hubo limitaciones técnico-musicales en la orquesta del conservatorio. En este contexto, cabe recordar la anécdota según la cual el director titular de la Orquesta Nacional de Ecuador, Proinnsias O'Duinn, juzgó la Quinta Sinfonía de Salgado como “imposible para nuestra orquesta”¹⁸⁸. Es poco probable que la orquesta del conservatorio estuviera mejor equipada que la orquesta nacional.

Salgado también había expresado ocasionalmente sus dudas, con su típico tono sarcástico, de que sus obras orquestales pudieran ser interpretadas adecuadamente en su país, lo que le granjeó algo más que amigos entre los músicos y contribuyó, en no poca medida, a la fama de que sus obras no se podían tocar¹⁸⁹. Él y O'Duinn estaban muy por delante del Ecuador de su tiempo. Hay que recordar que Ecuador no tuvo una orquesta sinfónica nacional hasta 1950; a veces, esta se reducía hasta 35 músicos en los años setenta. Además, durante la vida de Salgado, nunca contó con los instrumentos necesarios ni con el número de músicos cualificados que podrían -y querían, hay que añadirlo con tristeza- haber interpretado sus sinfonías.

Este difícil comienzo de una vida orquestal en Ecuador había tenido lugar en Europa unos 200 años antes; Haydn, Mozart y Beethoven tampoco se acostaron en la cama hecha. La *Eroica* de Beethoven se estrenó en un concierto privado y su ejecución fue descrita por el alumno de Beethoven, Ferdinand Ries, simplemente como “espantosa”...¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Véase en el capítulo: „Sinfonía Nº. 5, p. 203

¹⁸⁹ Así lo relata Arturo Rodas: “Luis Humberto Salgado, El Primero”, en: Opus, No. 31, Quito 1989, p. 9

¹⁹⁰ Jean et Brigitte Massin: “Beethoven”, Fayard, París, 1967, p. 154 (versión en español).



Pero volvamos a la *Octava Sinfonía* de Salgado. Curiosamente, no fue esta sinfonía la que Salgado presentó al concurso de obras sinfónicas convocado por la Comisión del Centenario de la Batalla de Pichincha, sino una nueva versión simplificada de su primera sinfonía, la *Andina*, titulada *Sinfonía de ritmos vernaculares*, con la que obtuvo el primer premio. Aunque estaba lo suficientemente avanzado en la composición de la *Octava* como para poder presentarla a tiempo para el concurso, prefirió asegurarse de ser comprendido (¿y premiado?) con una sinfonía más popular.

En su homenaje al acontecimiento histórico de la Batalla de Pichincha, sin embargo, Salgado no se apoya en un retorno a la música popular o incluso militar, sino que continúa su estilo personal maduro que combina algunos elementos melódicos y rítmicos de origen popular con un lenguaje tonal abstracto a atonal y técnicas modernistas. En ellas, se incluye la dodecafonía de Schoenberg. Formalmente, la sinfonía sigue el modelo clásico de cuatro movimientos contrastados con referencias temáticas entre ellos. Los dos movimientos exteriores de la octava sinfonía están anotados en *mi menor*, el segundo es tonalmente libre y el tercero termina en *si menor*, pero tampoco lleva indicación de tonalidad.



1er movimiento

Esquema de forma del 1er movimiento

Introducción <i>Adagio</i>	compás 1 - 35
Tema del jubileo	12 - 15
Exposición - <i>Allegro con brio</i>	36 - 79
1er tema (<i>Sanjuanito</i>)	36 - 59
2º tema	60 - 79
Desarrollo	80 - 110
1er tema	80 - 110
Ritmo principal	97 - 98
Recapitulación	111 - 287
1er tema	111 - 138
2º tema	139 - 171
cadenza	172 - 181
2º desarrollo	182 - 287
1er tema variado	182 - 187
Tema del jubileo de la introducción	188 - 191
Inicio de la introducción	191 - 192
Coda	193 - 205

La *Octava* comienza con una introducción lenta; unas cuantas acciones individuales tejen un tejido camerístico improvisado, como si Anton von Webern estuviera mirando por encima del hombro. El violín solista comienza con un acorde de *pizzicato* y un mi alto sostenido. El acorde está compuesto por las notas sol, fa sostenido, la, mi. Le sigue el fagot, con un juguetón triplete de semicorcheas cuyas dos primeras notas, si y re, completan el acorde del violín en una sexta de mi menor con una cuarta y una novena adicionales. Sin embargo, también puede entenderse simplemente bitonalmente,



sin tratar de analizarlo en el sistema diatónico, y poseer así una “expresión musical neutra”, como Salgado explicaba a menudo los acordes bitonales o politonales¹⁹¹.

Fig. 10.1 8ª Sinfonía, 1er movimiento, Introducción Adagio, c. 1-4

♫ Audio 91

El solo de fagot, después de su entrada juguetona, cae en corcheas *staccato* con un ritmo punteado hasta el fa grave, sobre el que el clarinete retoma el acorde de violín arpegiado y, en el siguiente compás, coloca el ritmo punteado del fagot en tiempo fuerte. Luego, aterriza elegantemente sincopado en la sexta inferior. Ahora, dos cornos *con sordina* y dos trompetas repiten el acorde de apertura cuatro veces, y el violín solista también lo retoma con su pequeño solo, por lo que el terreno armónico está claramente marcado.

El fagot también repite su frase, ahora terminada en si, la dominante de la tonalidad principal; la flauta retoma el solo del clarinete y, junto con la fuerte entrada del violonchelo en el quinto compás, el núcleo melódico-rítmico del clarinete emerge ahora como temáticamente relevante. Las cuerdas del *tutti* refuerzan este ritmo principal *forte pesante* y, ya en el octavo compás, los violonchelos y los bajos lo transforman en un contramovimiento que se eleva a lo largo de cuatro compases. Esto desemboca en el primer estallido *fortissimo* de toda la orquesta y transforma el movimiento de los bajos en un tema radiante y jubiloso (c. 12 ss).

¹⁹¹ Véase también el capítulo 9: Séptima Sinfonía, p. 282

Es uno de esos temas festivos que expresan la alegría andina de vivir. Aquí se refleja, quizás, el orgullo patriótico por la independencia lograda ciento cincuenta años antes, aunque sin inspirarse en los modelos populares existentes.



Fig. 10.2 1er movimiento, introducción "Jubelthema", c. 12-14

♪ Audio 92

Lo que se menciona explícitamente en la portada de la primera sinfonía: *temas originales del autor*, también se aplica aquí. Las trompetas, el trombón y la tuba repiten los dos compases festivos con noble esplendor, mientras el corno inglés añade un postludio algo serio (c. 16-18). En la siguiente sección, *Andante espressivo*, algo más rápida, el oboe introduce un nuevo tema compuesto por la cabeza del tema del jubileo y el postludio del corno inglés, con una nota de apoyatura en el tercer compás como detalle interesante. La apoyatura, también llamada *nota de gracia*, siempre es una referencia a una sugerencia folclórica (c. 19 ss). Los violines adornan figurativamente este tema con una cadena de semicorcheas, cuyas notas superiores corresponden a las notas melódicas del solo de oboe, así como durante su continuación por el clarinete; se trata de una técnica que Salgado ya había empleado en el Final de la séptima sinfonía¹⁹².

¹⁹² Véase en el capítulo: Séptima Sinfonía, 4º movimiento *Finale*, compás 103 ss, p.301



Sigue una nueva variante de esta idea en compás de 5/4 (un compás ternario y uno binario), no muy lejos de la tradición andina, a pesar de su irregularidad¹⁹³. Ahora, las trompetas repiten su noble versión del tema de jubileo, seguida de un epílogo abreviado del corno inglés, pero los cornos interrumpen con su acorde de apertura cuádruplemente repetido, lo que recuerda al comienzo de la introducción. Vuelve el solo de violín y también las improvisaciones del fagot y del clarinete; finalmente, la acción se silencia en un mi agudo del violín sobre un mi grave del fagot. Todos esperan el *Allegro* que sigue (c. 36 ss).

Este *Allegro con brio* (rápido con fuego) comienza con un solo de trompeta sobre el acorde base de mi menor + novena que ya conocemos de la introducción. Aquí, se resuelve en corcheas de cuerda que saltan y, junto con el acorde de *pizzicato* del violín solista tocado dos veces por compás, crea una atmósfera festiva y relajada.

Fig. 10.3 1er movimiento, *Allegro con brio*, 1er tema, c. 36-39

♪ Audio 93

El solo de trompeta de ocho compases comienza con el motivo de apertura del fagot de la introducción: un tresillo de semicorcheas seguido de dos corcheas en *staccato*. En la tercera repetición de esta cabeza temática, el motivo se amplía para incluir un pasaje de semicorcheas y dos corcheas ascendentes que apuntan a un primer punto focal; es el comienzo del tercer compás. Mientras que los dos

¹⁹³ La danza andina *chimbeña* tiene un compás de 5/8

compases de apertura omiten el énfasis melódico natural en los tiempos fuertes con una pausa, aquí se redime el típico ritmo del *sanjuanito*, con dos corcheas saltadas y una negra adjunto.

Como refuerzo idiosincrásico, la primera y pesada corchea tiene todavía una nota de gracia corta igualmente característica, con la que esta melodía revela claramente su referencia regional andina. Sin embargo, este solo de trompeta sólo puede existir en un contexto sinfónico, ya que sus exigencias técnicas superan, con creces, los límites de la música popular, al igual que su extensión de ocho compases. Por lo tanto, el uso de elementos folclóricos no debe entenderse como una recaída en la música vernácula; al contrario, un concepto sinfónico hace uso de ciertas sugerencias folclóricas para su diseño temático, nada más.

Tras la repetición de los cuatro primeros compases del *sanjuanito*, la trompeta continúa con un expresivo postludio de cuatro compases de blancas ascendentes que, al mismo tiempo, es ya la base para la repetición del tema en el flautín y los violines, y luego, a dos voces, en los oboes. Luego, las violas retoman el tema, ahora ya alterado; y lo hacen en el tercer compás, con una llamativa síncopa de negra y, de nuevo, con la nota de gracia andina, seguidas por los violonchelos. Estos, por primera vez, suavizan las corcheas en *legato*, pero no olvidan la nota de gracia. Durante estas variaciones de las cuerdas, el acompañamiento de corcheas se traslada a las maderas.

Con el *ritardando* de los violonchelos, se completa la transición al segundo tema. Los violines lo entonan *più tranquilo* en re menor, para lo que utilizan tres veces el ritmo sincopado insinuado poco antes por las violas, así como la nota de gracia (c. 60 ss).



Fig. 10.4 1er movimiento, 2º tema *Più tranquilo*, c. 60-64

♪ Audio 94



El oboe forma un epílogo de tres compases de este tema de cinco compases con acompañamiento de clarinete y trompa; así, repiten el último compás del tema de los violines. Este tema es rítmicamente idéntico al tema de júbilo de la introducción, el cual aparece lógicamente enseguida, lo que construye así otro puente temático directo con el comienzo del movimiento. Sin embargo, en el *Allegro*, la notación está en valores de nota dobles en comparación con la introducción; entonces, el efecto acústico es el mismo, debido al cambio de tempo. La flauta repite el segundo tema sincopado una vez más, lo que marca el final de la exposición.

El desarrollo (c. 80 ss.) procesa primero el primer tema, misteriosamente en *pianissimo* y en su inversión presentada por el clarinete, provista de un contrapunto en el clarinete bajo y los contrabajos. En el tercer compás, el oboe retoma el tema, que extiende las corcheas *staccato* del final del tema a cuatro compases.

En esta fase de la elaboración del material temático, por cierto, Salgado omite las notas de gracia; aquí prevalece el espíritu de la sinfonía, no de la música popular. A esto se añade un segundo contrapunto en los violines altos, armónicos lastimeros de medio compás. Esta secuencia se repite con una instrumentación alterada: ahora, la trompeta y los violines tienen el tema; el corno, el violonchelo y el *piccolo* disputan los dos contrapuntos. De forma abrupta, este idílico trío se detiene con cuatro golpes duros de negras en *tutti*, seguidos por el ritmo sincopado y cinco corcheas ascendentes hasta el siguiente golpe duro, a cargo de los metales y la percusión. Por ello, inmediatamente da la impresión de un ritmo principal, como ocurre tan a menudo en las sinfonías de Salgado (c. 97).

Como si se hubieran asustado, las maderas responden con el tema principal, al unísono sobre cuatro octavas, pero en el tercer compás adjuntan el ritmo punteado tomado del primer compás de la introducción. También las trompetas recuerdan el inicio de la sinfonía: aquí, hacen sonar las cuatro corcheas repetidas que ya habían tocado

junto con los cornos en el tercer compás de la sinfonía. De forma exagerada, es decir, muy apretados, los cornos y los timbales también aportan el ritmo.

Fig. 10.5 1er movimiento, desarrollo, ritmo principal, c. 96-99

♫ Audio 95

En la más bella forma de desarrollo, los elementos esenciales de la introducción se combinan con el tema principal del *Allegro*; es una fiesta para los ojos y los oídos de todos los amigos de Beethoven. En primera fila, por supuesto, estaría Salgado, el creador de esta *hommage par excellence*.

Las trompetas terminan esta sección con una línea descendente en *frullato* y los timbales nos invitan a la siguiente sección de desarrollo con una anacrusa de dos corcheas (c. 106 ss). El tema principal se escucha de nuevo, esta vez en la flauta, pero inmediatamente con el contrapunto sonoro de la trompeta que subyacía al tema en su primera introducción; aquí, sin embargo, se lo hace en el distintivo timbre del corno inglés y la viola (aquí c. 107 ss, allí c. 44 ss). Los violonchelos añaden un agitado acompañamiento en *pizzicato* y el violín solista también mezcla su mini-solo de la apertura de la sinfonía. Los cornos aportan aquí las retumbantes corcheas. A continuación, la trompeta se hace cargo del tema principal, con el que se llega imperceptiblemente a la recapitulación (c. 111 ss).

El comienzo de la recapitulación está tan velado porque el tema principal ya se había escuchado cuatro compases antes en la flauta. ¿Es el cambio de instrumentación un engaño irónico y deliberado al oyente, o simplemente la recapitulación debería situarse



cuatro compases antes? Por otra parte, los violonchelos continúan impertérritos sus *pizzicati*, y el contrapunto llega tímidamente a partir de blancas del *glockenspiel*, como si de estrellas se tratara. Así, no se percibe la entrada de la recapitulación “real” hasta que ya ha terminado; es otro ejemplo del arte de Salgado de transición imperceptible de una parte formal a la siguiente.

Sin embargo, la siguiente repetición del tema en *piccolo* y violines sigue la exposición, y el mundo formal sinfónico-clásico vuelve a estar en orden. El dúo de oboes y la variación de la viola también siguen el modelo pero, después de los dos compases siguientes de los violonchelos, las cosas se vuelven dramáticas: en lugar de la transición *legato - ritardando* hacia el segundo tema, los instrumentos graves retoman la variación de la viola y asaltan el compás sincopado, ahora en el *fortissimo* del *tutti*, junto con su repetición en la quinta inferior. Sólo entonces, los violonchelos pueden hacer la transición *piano ritardando* hacia el segundo tema, y hacia la tonalidad principal de mi menor.

Aquí, sin embargo, el segundo tema de los violines es acompañado por el primero, dividido entre la flauta y el clarinete. Es otra obra maestra contrapuntística (c. 139 ss). El epílogo de tres compases se prolonga ahora por un compás y se repite primero en la tercera superior, y luego de nuevo en *forte*, lo que enfatiza sus dos compases de apertura, el ritmo punteado y la nota de gracia típica andina. Esto prepara perfectamente el escenario para el tema heroico, que ahora se escucha *fortissimo* en toda la orquesta (c. 156 ss).

Sólo los instrumentos bajos contraatacan con un nuevo contrapunto, que no es otra cosa que una variante del tema principal. El segundo tema forma el postludio, como en la exposición, aquí también repetido, y con el primer tema como contrapunto en flauta y clarinete.

En este punto, normalmente, seguiría una Coda, pero en su lugar oímos un golpe de gong (c. 173) y luego una rápida *cadenza* por parte de dos violines solistas. Uno de ellos repite obsesivamente la cabeza del tema, el segundo contrarresta con acordes de doce tonos quebrados en movimiento de semicorcheas, lo que le permite llegar a su registro más bajo y modular diversamente sobre dos octavas y media. El *tutti* retoma con entusiasmo este movimiento y lo transforma en un nuevo tema, relacionado con el tema principal pero con una alternancia caprichosa entre el 4/4 y el 2/4 y una prisa casi ciega.

Todo indica que está en marcha un segundo desarrollo (c. 182 ss). Ahora, el tema jubiloso de la introducción, *maestoso fortissimo*, interrumpe abruptamente la acción (c. 188ss), lo que pone un fin, de forma imperiosa. De forma igualmente abrupta desaparece, en piano, después de tres compases. Las cuatro corcheas de la introducción llaman admonitoriamente, el violín solista responde con su solo en miniatura del compás uno, pero el tempo lento de la introducción ya no puede sostenerse. Era sólo un último recordatorio antes de la *Coda*, que ahora entra en *Allegro con vita*, es decir, más rápido que antes (c. 193-205).

El tema principal del *Allegro* hace una aparición final, junto con su contrapunto del desarrollo, primero en los clarinetes y los segundos violines. Luego, lo hace en un estrechamiento, como para comenzar un *fugato*, en el oboe y los primeros violines. Un poderoso *crescendo* indica que ya no hay espacio para un mayor desarrollo, y el tercer intento del tema conduce al ritmo principal, que ahora puede imponerse en una repetición cuádruple (c. 200-203). Una última embestida de las maderas lleva al último compás, que de nuevo quiere citar el ritmo punteado del primer compás, pero esto queda casi imperceptible en el *fortefortissimo* general.

Pero incluso en este detalle, casi inaudible a causa de la sonoridad orquestal, se puede admirar la estricta disciplina temática del compositor, pues terminar el último compás con una referencia a una nimiedad temática del primero requiere una cabeza fría y



clara. En general, después de su introducción abstracta, que deja una impresión casi de búsqueda, este movimiento tiene un carácter lúdico y amistoso, al que los dos temas fácilmente comprensibles y pegadizos contribuyen de forma sustancial. Pero también se puede observar que los solos de los primeros compases de la sinfonía, tan poco llamativos y como si fueran improvisados, llevan todas las células germinales para el posterior desarrollo temático del movimiento. Por lo tanto, también cautiva por su lógica inherente, casi inevitable del curso. Incluso pequeños detalles, como las pocas notas de gracia en el segundo tema y en la variación de la viola, tienen una función estructural, ya que evocan, muy discretamente, el carácter andino de este tema. El mismo, junto con el tema jubiloso, rinde homenaje a la ocasión histórica de la composición.

En general, sin embargo, este movimiento puede escucharse sin la conexión mental con una batalla que tuvo lugar hace ciento cincuenta años. Los pocos elementos relacionados con lo “nacional” son comprensibles incluso sin este conocimiento y obedecen a la lógica musical. Así que no hay que ponerse un uniforme militar para hacer justicia al movimiento; Salgado sólo ha expresado, muy suavemente, la referencia ecuatoriana - histórica de su música. Un oyente imparcial no tiene que conocerla en absoluto para entender y disfrutar del movimiento.

El hecho de que el primer tema del *Allegro* sea introducido por la trompeta es posiblemente otro pequeño indicio de la ocasión militar histórica. En cualquier caso, esta conclusión no es obligatoria. Desde un punto de vista formal, la alegría de Salgado en la experimentación es sorprendente; especialmente la inserción caleidoscópica de la cadenza de los dos violines y las células germinales temáticas esenciales desde el principio del movimiento antes de la Coda es novedosa y, a la vez, consternadora y convincente.

2º movimiento

El segundo movimiento, Grave, 6/4, sin tonalidad, continúa el carácter experimental y de búsqueda de su homóloga de la séptima sinfonía, pero de una forma más punzante y radical. Esta recuerda, en parte, a la música experimental europea de los años 60 y 70. Sin embargo, los fragmentos abstractos, compuestos por elementos aparentemente aislados y heterogéneos, no determinan la composición en su conjunto, sino que son células germinales que, cuando se sitúan en un contexto más tradicional, se relacionan fácilmente con los pasajes totalmente compuestos del movimiento; son sus instigadores, por así decirlo. En cierto sentido, estas ideas e interjecciones inicialmente aisladas e incoherentes forman la materia prima a partir de la cual evolucionan gradualmente las frases estructuradas, casi como imaginamos la aparición del universo tras el Big Bang, *per aspera ad astra*, del caos a la estructura.

Si en la introducción se afirmaba que los cuatro movimientos de la *Octava* tienen referencias temáticas entre sí, la apertura del segundo movimiento lo confirma maravillosamente. Sus cuatro primeras notas rápidas, introducidas de nuevo por el violín, no son otra cosa que el acorde de *pizzicato* con el que comenzó el primer movimiento, pero en orden inverso.



Fig. 10.6 2º movimiento, Grave, apertura, c. 1-3

♪ Audio 96



Los violonchelos responden, primero con dureza, luego con suavidad, y las cuerdas altas añaden un *glissando* en *pizzicato*. A partir de estos tres núcleos, que forman el primer compás, surge el segundo compás, que ya es una continuación, pues los violonchelos prolongan sus interjecciones en un solo de dos compases completos; se detienen de nuevo en una séptima, como lo habían hecho las dos veces anteriores.

Por encima de esto, el clarinete cita su primer solo del primer movimiento, en forma comprimida y donde conserva sólo el arpeggio y las corcheas punteadas con resolución. Los violines repiten su *glissando pizzicato* en sentido inverso, y los violonchelos terminan esta primera sección de tres compases con un largo do# bajo. Este do# se convierte en el re bemol napolitano¹⁹⁴ en el siguiente compás *Allegretto*, sobre el que la flauta improvisa un solo que termina en un sol largo. El tritono re bemol y sol, después del napolitano, es el sustituto del acorde de dominante, por lo que el siguiente compás comienza, consecuentemente, con el do bajo en los bajos.

Sin embargo, no estaríamos en la Octava de Salgado si este do fuera sinónimo de do mayor. Más bien, es el comienzo de una línea de bajo cromática que desciende a la bemol. Lo hace en un sorprendente ritmo de *albazo* en 6/8, al que las percusiones y los clarinetes aportan el típico movimiento de corcheas puntadas y la armonización cromática. Sin embargo, este intento de *albazo* termina, tras sólo dos compases, en la nueva sección *Risolto* con tres acordes disonantes que sirven de preludeo a un tema jubiloso algo forzado que quiere

¹⁹⁴ Se habla de un “napolitano” cuando la quinta del acorde de subdominante se sustituye por la sexta menor en una cadencia.

irradiar alegría suprema como de la nada; sin embargo, no acaba de conseguirlo, por el acompañamiento cromático y politonal. Este es un efecto de ambigüedad casi mahleriano.



Fig. 10.7 2º movimiento, “tema de júbilo” *Risoluto*, c. 9-16

♪ Audio 97

Después de seis compases esta exagerada proclama llega a su fin. Un acorde de re menor con séptima mayor interrumpe bruscamente la procesión; los violines producen ruidos detrás del puente y un *glissando trémolo* se desliza, como una mueca a lo anterior.

Una nueva sección (c. 18 y ss.), *Poco sostenuto*, vuelve al ritmo de *albazo* en tiempo de 6/8, pero de forma muy alienada y distanciada. Los contrabajos comienzan con el ritmo en el rango de re menor, con la instrucción de tocar entre *pizzicato* y arco, y de golpear con la palma de la mano el cuerpo del instrumento en la sexta corchea. En el quinto compás, las flautas y la trompeta se unen, pero una melodía correcta sobre este extraño ritmo no quiere surgir, se queda con un acorde corto por compás.

Siguen cuatro compases en los que el ritmo de cabeza punteada del *albazo* se va engrosando medio compás a medio compás en un *crescendo*, lo que desemboca, finalmente, en una melodía de un compás que, sin embargo, ya retrocede y se desvanece en el siguiente compás en *piano*. Ahora, las violas *forte sonoro* lo intentan con gran gesto, lo que establece realmente una melodía de cuatro compases (c. 31 ss).



Sólo su primer compás conserva el ritmo de *albazo*; los demás continúan la melodía con notas de medio compás, rellenas cromáticamente de forma disonante por dos cornos, cada uno con dos semicorcheas y una corchea, en los tiempos débiles. El oboe y el fagot retoman la cantilena lenta de las violas en un diálogo disonante, apuntalado por los violonchelos con el ritmo de cabeza de *albazo*, ahora constantemente repetido y cuyas notas focales complementan, melódica y armónicamente, el diálogo de los vientos para formar un trío.

Con un compás hemiólico como preparación, se alcanza ahora un nuevo clímax sonoro, *enérgico*. Los instrumentos altos introducen un nuevo *albazo*, oscilante y descendente, presionado por los instrumentos bajos en contramovimiento con el ritmo de acompañamiento introducido poco antes por los cornos (c. 41 ss). Este último se impone en el tercer compás, y la melodía debe permanecer en silencio frente al ritmo, antes de poder completar su canto en *piano* en el cuarto compás. El ritmo de acompañamiento, sin embargo, sigue sobresaliendo en los fagotes y conduce a la siguiente sección, un sorprendente *Allegro giusto* en compás de 3/4 (c. 47 ss).

Esta sección comienza con el ritmo de *albazo* con puntillo, pero decepciona las expectativas del oyente, ya que el esperado tiempo binario de 6/8 se acorta a un pulso ternario, más rápido, mientras que la velocidad de las corcheas sigue siendo la misma. Sobre una línea cromáticamente descendente de fagotes y violonchelos, los violines se elevan con el ritmo punteado acelerado en forma de danza sobre dos compases a dos notas de compás completo.

Bajo ellos, los instrumentos inferiores continúan el ritmo punteado. Las violas responden al tema del violín en el mismo ritmo, pero en una línea descendente, a la que el corno inglés canta una melodía lenta. La frase termina en un re mayor casi demasiado sereno. Ahora, el corno *con sordina* toma la delantera en el *Poco*

adagio é misterioso con una expresiva cantilena extraída de re mayor pero dodecafónico (c. 57ss), acompañada alternativamente por violonchelos y celesta con una figura elegante y elocuente.

Fig. 10.8 2º movimiento, *Poco Adagio è misterioso*, c. 57-63

♪ Audio 98

El tercer corno eleva la frase a un *crescendo* de tres compases, y toda la orquesta repite la melodía del corno en un noble *forte*. Los instrumentos inferiores contraatacan con un elocuente contrapunto. Luego, se invierten los papeles; los instrumentos bajos tienen el tema, los altos el contrapunto y ambas voces se encuentran en la inversión del original. Tras cuatro compases de transición y adelgazamiento del sonido, ahora los violines retoman en *piano* el tema de la trompa en su versión original; el oboe acompaña con un nuevo contrapunto cromáticamente enriquecido; y el fagot varía la primera contravoz en un virtuoso solo. Los violines se apagan con trinos elegantes, y luego esta sección llega a su fin en un ensamble de maderas. El fagot termina su solo tranquilamente en *legato*.

A esta sección, más bien orquestal, le sigue otra íntima, camerística, titulada *Lento* (c. 99 ss). Los fagotes, las flautas y los cornos forman sendas alfombras sonoras disonantes y sostenidas, a las que la trompeta, primero, y el trombón, después, introducen un motivo expresivo. Dos anacrusas de semicorchea van seguidas de un tresillo en *staccato* que se resuelve en una séptima de corcheas que cae expresivamente; es decir, se trata de un ritmo retardado pero con intensidad melódica creciente. A continuación, el corno inglés improvisa *libremente* una *cadenza* antes de que la flauta y la celesta



retomen el motivo de la trompeta. El fagot interviene sonoramente con un resumen de la *cadenza*, un compás que es abruptamente retomado *risoluto* por toda la orquesta, al *unísono fortissimo* (c. 107).

Ahora los cornos se hacen cargo del motivo de la trompeta con la instrucción *pabellón en alto*, como prelude de un himno casi de marcha, superpuesto primero por dos compases del motivo *fortissimo*, y luego por uno sincopado insistente. El *crescendo* conduce a otro estallido de *tutti* con tres compases de ritmo de marcha frenético. Estos modulan a una disonancia politonal que contiene tanto el acorde de re mayor completo (con novena menor) como el acorde de sol menor; es una constelación típica de Salgado en los clímax dramáticos (c. 116).

Este ominoso acorde se repite seis veces en los tres compases siguientes, en la manera que arpeggia en direcciones opuestas y en el *diminuendo* de la flauta y el clarinete sin adición melódica. Sólo los timbales aportan el ritmo de la marcha. Cuando ya se llega al *piano*, el *glockenspiel* toma el relevo de los arpeggios junto a un expresivo solo de violín; ambos instrumentos modulan ahora compás a compás y se saborea, negra a negra, todo el alcance armónico de los doce semitonos. Finalmente, se detiene de nuevo en el acorde multitonal antes mencionado.

Ahora sigue un momento especial (c. 127). Se trata de un solo melódico de los instrumentos de percusión sin afinación, que retoma el pulso de negras del violín solista y lo continúa de forma abstracta, por así decirlo. Esta melodía sin tono corresponde, aproximadamente, a las primeras pinturas abstractas de Kandinsky, creadas sesenta años antes, que prescinden del carácter representativo de lo representado¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Wassily Kandinsky (1866-1944), pintor y teórico del arte ruso, pionero de la pintura abstracta.

Al igual que a Kandinsky le gustaba justificar sus abstracciones con argumentos musicales, Salgado puede haber estado pensando en los colores en este solo de percusión; en cualquier caso, el efecto es pictórico, poético y - musical.

The image shows a musical score for percussion and woodwinds. The percussion part is on the left, with staves for triangle, tambor, platillo, bombo, and tam-tam. The woodwind part is on the right, with staves for flauta oboe, clarinete, and trombón. The score includes dynamic markings like *mp* and *p*, and articulation like *como*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Fig. 10.9 2º movimiento, solos de percusión y comienzo de la Coda, c. 127-134

🎧 Audio 99

El movimiento termina con tanta filigrana como empezó. En la mejor tradición de Anton von Webern¹⁹⁶, el fagot presenta un tema de cuatro compases compuesto por cuatro notas blancas y dos redondas. Ahora se repite de forma retrógrada, es decir, comienza por su última nota, alterada rítmicamente por cinco instrumentos diferentes y repartida en cuatro octavas, cada instrumento toca una sola nota. Se repite el mismo proceso, pero el fagot comienza medio tono más alto y toca la inversión de su melodía.

La respuesta se divide exactamente como la primera vez, excepto que los cinco instrumentos completan las notas del solo de fagot para formar la serie completa de doce tonos, en lugar de repetirla. Ahora, el violonchelo retoma este movimiento de negras con una variante del solo de fagot; esta vez, la percusión sin tonalidad responde primero, como antes, y luego el quinteto de cuerdas, cada instrumento por su cuenta. Se coloca, por última vez, el acorde politonal en el espacio ahora vacío; se trata de una pintura sonora puntillista de extrema delicadeza.

¹⁹⁶ Anton von Webern, véase p. 177



Este movimiento, compuesto por muchos elementos heterogéneos, es sin duda el más abstracto de las nueve sinfonías; incluso los pocos pasajes tradicionales, ya sean alusiones a un *albazo* o a una marcha, parecen irreales, sin ninguna conexión real con su género. No menos de doce indicaciones de tempo diferentes iluminan la naturaleza rapsódica de este movimiento; las secciones se alternan entre sí como un caleidoscopio, sin conexión cíclica, en un arreglo suelto de eventos. El hecho de que el movimiento, sin embargo, no se desmorone, que la secuencia de ideas parezca lógica y que se fundan orgánicamente unas con otras es la grandeza de Salgado y de su especial habilidad para unir ideas musicales de origen heterogéneo como en un crisol. Desde el punto de vista del cóndor, recorre simultáneamente el Ecuador histórico y la escena musical moderna de Europa, lo que combina a ambos en un conjunto armonioso, solitario a la altura de su tiempo.



3er movimiento

Esquema de la forma 3er movimiento

Introducción	compás	1 - 10
Exposición		11 - 36
Tema (tema de albazo), <i>Allegretto con anima</i>		11 - 34
Repetición		11 - 36
Desarrollo		37 - 60
Tema - Variación (tema de flauta)		37 - 51
Sección media en compás de 3/4 (tema del trombón)		52 - 66
1ª recapitulación		67 - 92
Trío (<i>perpetuum mobile</i>)		93 - 152
Transición - Enérgico		153 - 156
2ª recapitulación		157 - 182
Coda		183 - 190

Un disonante acorde *fortissimo* de toda la orquesta nos arranca del delicado silencio tras el desvanecimiento del segundo movimiento. Este acorde disminuye a *piano*, como si se asustara de su propio ruido, pero sólo para responder con un acorde igualmente disonante, aunque corto. Ambos acordes contienen los doce semitonos de la octava.

Como si estuviera asustado, el fagot se atreve a tocar un tímido solo *mezza voce* (a media voz) en tiempo 3/2 después del momento de shock. Tras su repetición, el trombón también responde *sotto voce* (por debajo del nivel de voz normal). Por encima de su nota re bemol final, los violines intentan un ascenso cromático en un sextillo rápido, a partir del cual las violas forman una primera idea en compás de 4/4 (c. 7). Son cuatro semicorcheas y un tresillo de corcheas en *staccato*, seguido de una negra con puntillo y corchea ligada; además, una nota final acentuada ayuda para construir ya un verdadero tema.



Los violines repiten su sextillo una quinta más alta y *forte*, impulso suficiente para que los violonchelos se apoderen del tema de la viola y lo profundicen en la delicada alternancia entre semicorcheas y tresillos, en un *accelerando-rallentando*. Esto sirve para moldearlo para su uso en cualquier velocidad. Nos encontramos de nuevo ante una introducción, una búsqueda a tientas del material temático y del tempo adecuado para un tercer movimiento. Este, tradicionalmente, tiene la función del movimiento de danza, entre el movimiento lento y el *Final*.

El tempo correcto se alcanza en el siguiente *Allegretto con anima* en 6/8 (c. 11 y ss.), en el que los violonchelos interpretan un divertido *albazo* de cuatro compases, acompañados únicamente por los fagotes y los bajos. Dado que se trata inequívocamente de una danza, la designación de *Scherzo* es apropiada para el movimiento, aunque Salgado no lo mencione. Mientras tanto, en la primera mitad del tema, los compases uno y dos se elevan a un *mezzoforte* y los dos compases restantes permanecen en *piano*; pero, en el último compás, Salgado sigue poniendo su sello andino en el tema con la breve nota de gracia sobre la primera corchea acentuada. Las cuerdas altas responden en *pizzicato* con tres compases de corcheas continuas, donde el tercer compás en ritmo de hemiola¹⁹⁷ es una elegante ralentización.



Fig. 10.10 3er movimiento, Allegretto con anima, tema del albazo, c. 11-16.

♫ Audio 100

¹⁹⁷ Una hemiola (en griego ἡμιόλιος, hēmiólíos “uno y medio”) es una forma especial de síncopa. En este caso, el patrón de acento de un compás se anula con el desplazamiento del acento, de tal manera que se crea la apariencia de un compás nuevo y diferente.

Los violonchelos completan su tema, como tantas veces en la obra de Salgado sucede de manera casi idéntica a la primera parte, sólo con una modulación al final. Esta vez, las maderas altas responden con las corcheas en *staccato*. Dirigidos por los clarinetes, también añaden inmediatamente el epílogo, que se compone caprichosamente de corcheas en *staccato* en constante aumento, que se alternan con compases ligados con ritmo trocaico (c. 23 ss)¹⁹⁸.

En un *crescendo* general, se alcanza el clímax de esta primera sección del *Scherzo*, un acorde *fortissimo* en la mayor con séptima y novena y con una cuarta adicional. Es decir, se trata de un acorde politonal por encima de la raíz de la, a partir del cual, el epílogo vuelve a descender durante tres compases, para retomar el ritmo de cabeza del *albazo* en los dos últimos compases. Como resultado, la repetición de esta primera sección del *Scherzo* es completamente orgánica, casi irresistible. La segunda vez, el corno *poco ritardando* añade una nostálgica repetición de los dos compases finales.

La segunda parte del *Scherzo* comienza con un solo de *piccolo* *piano leggiero* (c. 37 ss), que retoma la cabeza temática del *albazo* en una forma ligeramente alterada durante cuatro compases. El cambio más llamativo es un tresillo de semicorcheas en el segundo tiempo fuerte del compás, en tiempo de 6/8 en la cuarta corchea. Se trata de los mismos tresillos de semicorcheas con los que empezaron el primer y el segundo movimiento; estos también forman el tema en el *Allegro* del primer movimiento, y que, por tanto, tienen un significado cíclico también aquí. Los violines altos acompañan en trémolo y se alternan entre intervalos tonales y tritonos.

Fig. 10.11 3er movimiento, 2ª parte, c. 37-41

♫ Audio 101

¹⁹⁸ Un ritmo trocaico consiste en una nota larga seguida de una corta. Lo contrario es el ritmo yámbico, en el que una nota corta precede a otra larga.



A partir del quinto compás, sólo queda esta segunda mitad del compás; el motivo rotatorio con los tresillos de semicorcheas desarrolla un tirón irresistible que, en los compases séptimo y octavo, cautiva también a las otras maderas. Ahora, las cuerdas bajas también se mueven, y el motivo giratorio se transforma en un poderoso tema (c. 45 ss), acompañado por las maderas y las cuerdas altas, con un ritmo de danza que cita la hemiola de la respuesta al tema principal en el cuarto compás. Este movimiento tempestuoso culmina con un acorde *sforzato* de sexta en la mayor con una séptima mayor -lo que no significa otra cosa que el hecho de que suenan el do sostenido y el do natural simultáneamente- para estrellarse con un cierre total en la menor en tres compases más.

Aquí, el trombón comienza bruscamente en compás de 3/4 con un tema compuesto por dos tresillos en *staccato* y un ritmo punteado de marcha (c. 52ss), que es retomado en el tercer compás por la trompeta en forma de *fugato*. En él, el contrafagot y la tuba comentan malhumoradamente. El flautín y las cuerdas bajas repiten la secuencia de *fugato*; ahora los violines altos comentan y luego retoman la parte punteada del tema dos veces, pero en *legato*. Además, bajan expresivamente por una octava.

Fig. 10.12 3er movimiento, l'stesso tempo, tema para trombón, c. 52-56

♫ Audio 102

Acompaña constantemente el tresillo, ahora fraseado expresivamente y con una nota de negra adjunta, lo que presenta un motivo de acompañamiento independiente. Cuando este motivo se repite cuatro veces en *diminuendo* (c. 64 y ss.), está claro que se anuncia una nueva sección.

Esta nueva sección es la recapitulación de la primera sección del *Scherzo*, de nuevo en compás de 6/8, pero dirigida no por los violonchelos sino por los violines, que también habían realizado la transición. Por ello, un cambio de instrumentación no habría estado justificado. Como en la *Séptima Sinfonía*, Salgado amplía así la forma tradicional del *Scherzo* para incluir la recapitulación de la primera parte antes del *Trío*, con el fin de proporcionar un contrapeso “ligero” al intenso trabajo de desarrollo de la segunda sección del *Scherzo*.

En esta recapitulación anticipada, los violonchelos acompañan ahora con un contrapunto expresivo en *pizzicato*, mientras que las violas retoman el contrapunto original de los fagotes. Las maderas dan la respuesta en corcheas *staccato*, lo que incluye la distintiva hemiola en el tercer compás. Después de la repetición en la misma instrumentación, sigue el epílogo como en la exposición del *Scherzo*, con el obituario nostálgico del corno en si menor, donde se incluye la nota de gracia andina.

Ahora comienza el *Trío* (c.93ss) con un extenso solo de violín *Più vivo*; hay 56 compases de semicorcheas ininterrumpidas. Es decir, se trata de una verdadera máquina de *perpetuum mobile*¹⁹⁹. La agitada tensión que emana se apodera también de la acción subyacente, que consiste en un dúo de fagotes, apoyado por violas y violonchelos en *pizzicato*.



Fig. 10.13 3er movimiento, *Trío*, *Più vivo*, c. 93ss

♫ Audio 103

¹⁹⁹ Término que designa las piezas instrumentales de carácter virtuoso que discurren, con un alto grado de dificultad y de principio a fin, en valores de nota constantes y pequeños y en movimiento rápido (de ahí el nombre).



Se trata de un movimiento de danza, en el que se alternan compases binarios y ternarios. Los compases hemiólicos, en particular, aportan inquietud rítmica al discurrir sincopado con el solo de violín. A partir del noveno compás, los clarinetes y los segundos violines se unen con una nueva contravoz (c. 101 ss). El ritmo trocaico y los grupos de corcheas se alternan de forma irregular, también intercalados en las distintas voces, por lo que se percibe un pulso continuo de corcheas.

En este movimiento de acompañamiento más denso, el *glockenspiel* apoya las notas altas del frenético solo de violín. La siguiente frase de seis compases está conformada, junto al imprescindible violín, por cuernos y flautas (c. 109-114). Mientras los cuernos marcan los compases completos con una anacrusa, las flautas siguen en hemiola. A continuación, el corno y el violonchelo toman la palabra y, sobre un expresivo *cantus firmus* en el violonchelo (Salgado exige para ello *molto vibrato*), el corno interpreta una cantilena de corcheas igualmente expresiva y cromáticamente intercalada. Esta apunta, inicialmente, a su cuarto compás; alcanza su clímax melódico en el octavo y se hunde hasta el punto melódico más bajo en los dos compases de *diminuendo* que le siguen.

Fig. 10.14 3er movimiento, trío, doble contrapunto de corno y violonchelo, c. 114-118.

♩ Audio 104

Este episodio marca el punto álgido del *Trío*. Aunque sólo se escuchan tres instrumentos, su gran expresividad es claramente sinfónica y, debido al infatigable violín solista, literalmente enardecedora. ¿Sólo tres instrumentos? De ahí viene el nombre de *Trío*; en sus orígenes, esta parte estaba siempre reservada a un



trío improvisado, en contraposición al *tutti* de la parte principal del movimiento de danza. En la música folclórica tirolesa de las bandas de pueblo, la costumbre persiste hasta hoy.

A partir de aquí, el *Trío* retrocede, pues repite primero el episodio de cornos a todo pulmón con flautas sincopadas (c. 125-132) y luego el dúo original de fagotes con refuerzo de *pizzicato* (c. 133-148). Con esto, el *perpetuum mobile* del violín solista se desvanece, y tiene que ser asumido por el violonchelo en el postludio de cuatro compases del oboe y los cornos, inicialmente frenético, antes de calmarse en un *diminuendo* de corcheas. Siguen cuatro compases de sorpresa con la instrucción *enérgico*: la cabeza temática del *albazo* se recuerda a sí misma con fuerza, lo que incluye también el típico ritmo punteado de *albazo*. Pero los timbales llaman a la sensatez, al repetir el motivo de cabeza en *piano*, para crear la atmósfera correcta para la recapitulación del *Scherzo*.

La recapitulación, como su nombre indica, retoma los acontecimientos de la apertura del *Scherzo*, aunque no la versión original del principio del movimiento, sino la de la recapitulación anticipada que precede al *Trío*. Aquí, también hay cambios significativos, ya que el tema del violín es doblado por el oboe, al igual que las voces de acompañamiento por el resto de las maderas; además, los cornos y el trombón también se unen a las corcheas de respuesta. Así, el *Scherzo* resulta más sonoro y colorido. El postludio de los clarinetes, sin embargo, sigue el original al pie de la letra. Una breve *Coda* concluye el movimiento en un *animato* extremadamente enérgico, que comienza por los cuatro compases que unían el *Trío* con la recapitulación (aquí compases 183-186, allí compases 153-156). Le siguen dos compases que alienan con síncopas el ritmo de cabeza en fagotes, timbales y bajos; finalmente, un cohete de doce notas de semicorcheas en *staccato* conduce al compás final, que vuelve a celebrar el ritmo de cabeza.



4º movimiento – Final

Esquema de forma del 4º movimiento

Exposición - <i>Allegro con brio</i>	compás	1 - 58
1er tema		1 - 30
2º tema		31 - 44
Grupo final		45 - 58
1er desarrollo		58 - 100
Transición		90 - 100
1ª recapitulación (2º tema)		101 - 287
2º tema		101 - 114
Grupo final		115 - 135
2º desarrollo		136 - 160
Fanfarria		136 - 139
1er tema		140 - 153
Frullato y segundo tema “falso”		154 - 160
2ª recapitulación (1er tema)		161 - 182
Coda		183 - 205

El Final *Allegro con vita* es un movimiento casi monotemático en compás de 2/4. Salgado también lo utilizó para los finales de las sinfonías quinta y séptima. Es monotemático en el sentido de que sus tres temas diferentes parten del mismo motivo central: cuatro corcheas en *staccato*, una de las cuales puede ser sustituida por un silencio o dos semicorcheas; esto permite un amplio abanico de variaciones que hacen la diferencia entre los tres temas, por insignificante que parezca en una inspección superficial.



Fig. 10.15 4º movimiento, ejemplos de la distribución de octavas y semicorcheas en el *Final*.

Formalmente, Salgado sigue experimentando con la forma sonata, como hizo en los primeros movimientos de la séptima y de la octava sinfonía, mediante un segundo desarrollo y la alteración del orden de los temas en la(s) recapitulación(es). Al escucharlo, no hay ni rastro de la experimentación. Todas las secciones y frases se funden unas con otras de forma tan armoniosa como si un movimiento de sonata nunca hubiera sido diferente. El primer tema, por su rapidez y sus dos breves anacrusas, indica ya en el primer compás un parentesco con el *sanjuanito*, pero la virtuosa línea melódica del oboe y el tema extraordinariamente largo de catorce compases marcan el alejamiento entre el mundo de la sinfonía y su fuente de inspiración local.

The image shows a musical score for the first movement of the 4th movement, 'Allegro con vita', measures 1-8. The score is for oboe, fagot, and flautas. The tempo is 'Allegro con vita'. The dynamics are marked 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The key signature has one flat (B-flat). The oboe part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the fagot and flautas provide accompaniment with chords and rhythmic patterns.

Fig. 10.16 4º movimiento, *Allegro con vita*, 1er tema, c. 1-8ss

♪ Audio 105

La primera mitad de la melodía se compone únicamente de pares de corcheas y grupos de semicorcheas, mientras que la segunda mitad tiene también una negra acentuada y dos compases finales yámbicos sincopados. El acompañamiento transparente se limita sucesivamente a un fagot, dos flautas y dos clarinetes. El corno aporta un comentario caprichoso en los dos últimos compases. Este instrumento tendrá más oportunidades de realizar pequeñas interjecciones, pero que construyen la estructura.

El flautín y los violines repiten el tema mientras los violonchelos retoman el acompañamiento inicial del fagot, pero ya ampliado por las violas en un ensamble a tres voces. Poco a poco, se van añadiendo más voces; hay incluso una campanada al primer compás yámbico-



sincopado. Además, el tema se prolonga por dos compases, lo que enfatiza el ritmo sincopado. Con este ritmo, el oboe y la flauta abren, inmediatamente, un segundo tema (c. 31 ss).

Este segundo tema consiste sólo en corcheas continuas en *staccato*. Sin embargo, a partir del cuarto compás, en la cuarta corchea de cada compás, bien tiene o una nota de gracia “andina” o un acento sincopado. Ambos elementos aportan el carácter lúdico y el colorido local andino, que se ve aun reforzado por los timbales, las campanas y los platillos.

The musical score shows the woodwind and string parts for measures 31-37. The woodwinds (Flöte, oboe, corno) and strings (fagot) play a rhythmic pattern of eighth notes with a grace note on the fourth eighth note of each measure. The dynamics range from piano (p) to forte (f) to mezzo-forte (mf).

Fig. 10.17 4º movimiento, 2º tema, c. 31-37ss

♪ Audio 106

En este tema, de nuevo de catorce compases, sólo el séptimo y el último son descansos en la actividad animada. Mas, es precisamente en estos dos compases cuando el corno, los violonchelos y los bajos comentan con una nueva combinación de tres corcheas y dos semicorcheas. Se trata de una figura que adquiere instantáneamente un significado temático. Sobre todo, el pequeño interludio de corno en el séptimo compás quizás es apenas perceptible, pero es precisamente esto lo que constituye la calidad de una composición.

Así, gracias a la preparación del corno, todo parece completamente natural. Ahí, todos los grupos orquestales, con los violonchelos y los contrabajos a la cabeza, retoman este motivo de un compás y conducen en un *crescendo* de cuatro compases al primer clímax del movimiento (c. 49 ss). Es un tema jubiloso de sólo cuatro compases, como si fuera todavía demasiado pronto para el júbilo.

El epílogo de este tema proporciona, de nuevo, el motivo de un compás con una variante rítmica especial, ya que la síncopa colgante que caracterizaba el epílogo aquí se contrae a síncopas de semicorcheas, es decir, a la mitad de su valor. Se obtiene, entonces, una conclusión caprichosa para este complejo y, por tanto, para la exposición.

Dado que el corno continúa inmediatamente con el nuevo motivo -tres corcheas y dos semicorcheas- (c. 58 y ss.), el inicio del desarrollo queda oculto, al igual que el hecho de que la entrada del corno ya se produce en el último compás del grupo final anterior, sin esperar a que este termine. Se trata de un efecto que Beethoven ya utilizó con la misma ironía en el primer movimiento de la *Eroica*, antes del comienzo de la recapitulación²⁰⁰. En primer lugar, el motivo se combina con dos expresivas negras ligadas, a las que siguen seis semicorcheas como anacruza de una segunda ligadura de dos negras, lo que permite el surgimiento de un verdadero tercer tema a partir de los dos primeros. El clarinete y los violonchelos acompañan con el mismo material temático, puesto en diferentes órdenes, lo que da la impresión de un *fugato* a tres partes.

Fig. 10.18 4º movimiento, inicio del desarrollo, c. 58-64

♫ Audio 107

Después de doce compases, el movimiento se condensa por la adición de instrumentos. De repente, los violonchelos y los bajos atacan con las semicorcheas ligadas y las dos negras añadidas en *forte* (c. 75 ss); los instrumentos altos responden todos juntos con

²⁰⁰ Ludwig van Beethoven: 3er sinfonía, 1er movimiento, c. 394-395



un nuevo motivo, extraído del mismo material, pero ahora con las dos semicorcheas en la segunda octava. Mencionar estas nimiedades puede parecer pedante, pero un movimiento monotemático se nutre de ellas, de la variedad en la unidad. Con esta variante, ha comenzado la segunda parte del desarrollo, que ahora combina muy bien ambas variantes rítmicas en la siguiente sección (c. 84 ss):



Fig. 10.19 4º movimiento, desarrollo, segunda parte, c. 84-90

♫ Audio 108

Mientras que los instrumentos altos presentan otra combinación del motivo de cabeza con las negras ligadas, los instrumentos bajos lo contrarrestan con el nuevo motivo rítmico; es decir, en el tema las dos semicorcheas se escuchan al final del compás, en el acompañamiento al principio. Un *sforzato* general pone fin a este juego motivico (c. 90), lo que deja a los violonchelos con una repetición del motivo 6/16 en *ostinato*, compás a compás. Este, inicialmente, se impone con bastante *brío*, para luego desaparecer, algo miserablemente, en los registros más graves del instrumento en *diminuendo rallentando*. Con el apoyo de los fagotes, los cornos y los timbales, refresca *a tempo*, y acompaña a las maderas altas cuando entran con el segundo tema, el que se distingue por alternar, compás a compás, notas de gracia con síncopas colgantes (aquí c. 101 ss, allí c. 31 ss).

Dado que este segundo tema suena como en su exposición (aquí c. 101, allí c. 31), es importante clasificarlo de manera clara. Una repetición literal no pertenece a un desarrollo, pero poner la recapitulación aquí significaría, por otra parte, que se prescindiría de todo el complejo del primer tema. No sería la primera recapitulación en la historia de la música que lo hace -pensemos en Bruckner-; entonces, esta es probablemente la clasificación más adecuada.

El grupo final que sigue repite la exposición, pero se omite el tema de júbilo de cuatro compases; en su lugar, el motivo de las tres corcheas, iniciado por los violonchelos y los bajos, se lleva a través de toda la orquesta a lo largo de cuatro octavas, para volver a descender exactamente de la misma manera. Este tema es apuntalado por potentes acordes de negras, pero sin el tema de júbilo.

Luego, flaquea durante tres compases (c. 126-128), pero las trompetas salvan la situación, ahora con su forma de retrógrado: dos semicorcheas y tres corcheas, repetidas cinco veces. Un redoble de timbales da ahora impulso a la embestida de una fanfarria de metales; al principio, estos dan la impresión de un tema jubiloso, pero que permanece estático en dos acordes (c. 136-139).



Fig. 10.20 4º movimiento, desarrollo, fanfarria, c. 134-139

♩ Audio 109

Como si se asustaran, las semicorcheas se agitan en las cuerdas altas, y luego el fagot recuerda tímidamente el comienzo del tema principal: cuatro corcheas con dos notas de gracia. En la cuarta repetición, los violonchelos echan una mano y surgen al menos los cinco primeros compases del tema. El corno y el *piccolo* siguen en *crescendo*; luego, la acción vuelve a acumularse en uno de los acordes favoritos de Salgado, cuando las cosas se suponen emocionantes. Por encima del si bemol del trombón, se escucha el tritono mi en los cuernos y la séptima mayor la en la trompeta. ¡No hay nada más disonante que eso!

Desde ese mismo acorde, el *piccolo* y las flautas descienden dramáticamente de forma cromática *frullato* en tres compases, muy similar a los compases de trompeta con *frullato* al final del



desarrollo del primer movimiento (aquí compases 154-156, en el primer movimiento compases 104-105). Estas aterrizan en medio del segundo tema, en el par de compases sincopados en voladizo, que aquí están enriquecidos con la nota de gracia. Pero el recuerdo dura sólo cuatro compases; luego el tema se desvanece y el oboe entra con el tema principal. Así, se llega a la “verdadera” recapitulación (c. 161ss). De este modo, Salgado ha insertado un desarrollo posterior tras la primera recapitulación, que se limita al segundo tema. Esto es similar al primer movimiento de la séptima sinfonía.

La entrada de la segunda recapitulación “real” también está velada, al igual que el inicio del desarrollo, ya que los cuernos y el trombón continúan impertérritos durante otros cinco compases, con el mismo acompañamiento *staccato* que acababan de aportar a la entrada “falsa” del segundo tema. La recapitulación del tema principal, aunque fiel a las notas, está dividida entre el oboe y la flauta y tiene un acompañamiento enriquecido con una línea continua de bajo.

La repetición del tema por el *piccolo* y los violines, sin embargo, no llega a su fin; después de tres intentos, una cadena de semicorcheas se precipita hasta el *fortissimo* de toda la orquesta, que resulta ser una forma corta sincopada de la fanfarria de metales del desarrollo (aquí c. 189-190, allí c. 136-139, véase también el ejemplo musical anterior, Fig 10.20). Esto nos lleva a la Coda, que es también su clímax.



Fig. 10.21 4º movimiento, clímax de la Coda, c. 188-193



A partir de este clímax, que no sólo es compositivo sino también sonoro, los instrumentos altos se sumergen en complicados pasajes de semicorcheas docetonales a lo largo de cinco octavas hasta el *mi grave*, mientras que los instrumentos bajos contraatacan con una ascendente línea cromática. Esto pone fin a la sinfonía, con grupos de semicorcheas que se alternan entre los metales y el resto de la orquesta. Hay una última variación del ritmo principal, que consiste sólo en la primera corchea y dos semicorcheas en el cuarto tiempo, lo que pone fin, con armonías plagales, al Final.

La interesante correspondencia formal de los movimientos uno y cuatro de la *Octava*, que incluso tienen el mismo número de 205 compases, no se debe a razones pedagógicas, sino a la intención de producir un nuevo tipo de modelo formal para el movimiento sonata. La idea de dividir la recapitulación entre el primer y el segundo tema, lo que da cabida a un segundo desarrollo, es completamente nueva y única; no hay predecesores de ella y, probablemente, tampoco imitadores. Como mucho, Anton Bruckner y Gustav Mahler hicieron experimentos formales en sus movimientos gigantes; estos experimentos podrían haber inspirado a Salgado. Sin embargo, cada uno de ellos lo hizo de una manera diferente, adaptada a las respectivas necesidades de contenido.

Salgado siguió siendo un cometa en el cielo musical ecuatoriano, sin que nadie le siguiera a la misma altura. Entre sus compatriotas compositores y sucesores, tuvo un efecto tan escalofriante como el de Beethoven en su época; después de nueve sinfonías magistrales, nadie quería escribir más sinfonías; el modelo era demasiado formidable. En Ecuador, después de Salgado, al menos hasta hoy, 47 años después de su muerte, no ha habido intentos dignos de mención en este sentido.



Sinfonía Nº 9
“Sintética Nº 2”
(1975)





Al igual que la Segunda Sinfonía, la Novena se desarrolla en un solo movimiento, razón por la que Salgado dio a ambas el subtítulo de *sintéticas*²⁰¹. De la Segunda Sinfonía, comentó: “...*Mi sinfonía sintética... condensa las características de los principales movimientos sinfónicos en uno solo*”²⁰².

Seguramente esta afirmación puede aplicarse también a la Novena Sinfonía; no en vano ambas llevan la misma denominación. Salgado terminó la reducción para piano el 27 de julio de 1975 y comenzó la orquestación el 12 de octubre de 1975, pero no la completó hasta dos años después, el 20 de octubre de 1977, un mes y medio antes de su repentino fallecimiento. Con un alto grado de abstracción y concentración, así como varios temas contruidos en la técnica dodecafónica, la última sinfonía de Salgado huye de las alusiones andinas; más bien, ofrece un juego libre de ideas abstractas. Esta es una tendencia que aumentó a partir de su *Quinta*.

Aun así, el lenguaje musical de Salgado, su tono y su estilo son los mismos que los de las otras sinfonías. Aunque esta no suene ecuatoriana, inconfundiblemente suena a Salgado. La exquisita instrumentación, a veces reducida a unas pocas voces de la orquesta, subraya el rigor del material temático y su elaboración. También se encuentran varios elementos estilísticos de los predecesores; basta con mencionar la fanfarria, la cadencia del arpa, el *perpetuum mobile*, el solo de percusión, la preferencia por las entradas en *fugato* y la elaboración contrapuntística de los temas.

El análisis de la forma revela cuatro secciones principales que son una mezcla de movimiento de sonata y secuencia sinfónica. La primera sección es una exposición con repetición; la segunda, un desarrollo con nuevo material temático; la tercera, un episodio lento; y la cuarta, un *Scherzo* con una *Coda* adjunta. Se podría objetar que, para ser una sinfonía, le falta el correspondiente movimiento final,

²⁰¹ Véase también: Nota a pie de página de la Segunda Sinfonía, página 97

²⁰² L.H. Salgado: “El sinfonismo contemporáneo”, en: El Comercio, Quito, 30 de junio de 1957, p.12



pero hay muchas sinfonías en tres movimientos, incluidas varias de Mozart. La estricta elaboración del material, el trabajo quebrado, el pensamiento motivacional, las secciones cíclicas, el método de trabajo sinfónico clásico y la disposición del material hablan en contra de una clasificación en otras categorías comunes como poema sinfónico, fantasía o similares.

Por lo tanto, sólo se puede estar de acuerdo con la clasificación que hace el propio Salgado de su *Novena* como sinfonía; es, en efecto, una sinfonía de un solo movimiento, *sintetizada*, pero completa en términos formales y de ambición emocional. Así mismo, se puede admirar el don de Salgado para componer elegantes transiciones entre las distintas secciones, al enlazar armoniosamente los diferentes mundos emocionales de la sinfonía, en lugar de enfatizar su dicotomía mediante pausas entre movimientos. En este arte de la transición radica uno de los puntos fuertes de Salgado, del que se sabe su admiración por Wagner. Además, las tres sinfonías anteriores ya mostraban su atracción por experimentos formales; estas encontraron una culminación con la *Novena*.



Esquema formal de la 9ª Sinfonía

Exposición - <i>Allegro quasi maestoso 4/4</i>	compás	1 - 53
1er tema		1 - 9
epílogo		10 - 25
2º tema		26 - 30
Grupo final		31 - 43
Tema del clímax		40 - 43
Desarrollo		44 - 150
1er tema		44 - 76
Doble cadenza		77 - 98
Anuncio del tema del adagio		99 - 103
Tema de marcha		104 - 141
Clímax		142 - 150
Quasi Adagio misterioso		151 - 215
Transición al <i>Scherzo</i>		216 - 232
Allegro scherzando		233 - 302
Reminiscencia del tema del desarrollo		303 - 334
Clímax del <i>Scherzo</i> con <i>cadenza</i> de arpa		335 - 344
Coda Tema de marcha del desarrollo		345 - 347
<i>Allegro</i> con brio		348 - 355

La Novena comienza, *Allegro quasi maestoso* en compás de 4/4 sin tonalidad, con un breve acorde *sforzato* de la orquesta, que superpone sobre el si bemol fundamental en intervalo de tritono tres cuartas y la novena menor: mi, la, re, sol, si. Por ello, sólo puede entenderse politonalmente. Inmediatamente, los cuatro cornos introducen la cabeza de su tema principal: dos semicorcheas con puntillo ascendentes con dos corcheas *staccato* descendentes como conclusión.

El acorde politonal se confirma, junto con una anacrusa plagal. Luego, los violonchelos intentan una respuesta *legato* mediadora al motivo de los cornos, pero la siguiente anacrusa de quintillo de los violines llama de regreso al compás marcial de apertura. Tanto el acorde de apertura como la frase de los cornos se repiten.

Allegro quasi maestoso

The musical score shows three staves: Violines (Violins), Violoncelli/Bajos (Violoncellos/Basses), and Cornos (Horns). The tempo is marked "Allegro quasi maestoso". The music begins with a complex, bitonal chord. The Violines play a quintuplet of eighth notes, while the Violoncelli/Bajos and Cornos play a more rhythmic, accented pattern. Dynamics include *sfz*, *mf*, and *f*. The score includes accents and slurs over various notes.

Fig. 11.1 9ª sinfonía, inicio, *Allegro quasi maestoso*, c. 1-3

♪ Audio 110

Sin embargo, con la siguiente anacrusa en modulación, en cierto modo se ven impulsados hacia delante. Su motivo se acorta a la mitad y deja sólo una semicorchea punteada y una corchea; lo mismo se repite, de nuevo, un paso más arriba. Ahí, los cornos se elevan a un expuesto acorde de cuarta, séptima y novena, cuya energía se derrama, en el siguiente compás, en un tema ahora completo: cinco acordes de semicorchea punteados ascendentes en sucesión y un virtuoso sextillo descendente en *staccato*.

Esto termina abruptamente al principio del siguiente compás (c. 6), de nuevo con uno de los acordes favoritos de Salgado: se escuchan, de abajo hacia arriba, sol, do#, la, fa#. Así, se combinan tritono, séptima mayor y novena. Este acorde, como todos los que han aparecido hasta ahora, es bitonal; podría asignarse a la gama de la mayor (con una sexta añadida) o a la gama de fa# menor, con una novena menor; sin embargo, ninguna de las dos interpretaciones le hace justicia. Esto se debe a que es bitonal y, por tanto, posee la expresión musicalmente neutra que Salgado denomina²⁰³.

²⁰³ L.H. Salgado: “La expresión musical neutra” en: El Comercio, Quito, años 70 del siglo XX. Véase también en el capítulo: 7ª Sinfonía, p. 282



La principal característica de este acorde, así como de sus siete predecesores en este inicio, es la inclusión completa o parcial del tritono, la séptima mayor y la novena, lo que les confiere un brillo agudo y tenso que los acordes diatónicos tradicionales no poseen.

Después de un momento de choque, provocado por la pausa de casi tres tiempos de duración tras el acorde de cornos, el oboe repite la anacruza de quintillo de los violines (aquí c. 6, allí c. 2). Los cornos obedecen con su siguiente entrada, pero sólo en la versión abreviada del cuarto compás; mientras tanto, los violonchelos median con su contribución en *legato*, pero en vano, otra pausa interrumpe la acción.

El oboe vuelve a intentarlo con el quintillo; ahora los cornos responden con una frase de compás entero que repite el ritmo punteado cuatro veces, en *crescendo* ascendente. Ahora, toda la orquesta se une al *crescendo*: los fagotes y los violonchelos lo hacen con el compás anterior de cornos en movimiento descendente; los instrumentos altos, con acordes cortos y acentuados en cada tiempo. Este primer *crescendo* da paso a un nuevo tema, emitido por los primeros violines, que desciende en suave ondulación dodecafónica en *legato* (ligado). Es el primer pensamiento lírico después del comienzo marcial (c. 10-11).

Aquí se puede colocar el epílogo del primer tema, si se desea separar al austero comienzo del movimiento de los acontecimientos siguientes.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'violines' and the bottom staff is labeled 'violoncelli/bajos'. The music is written in a complex, dissonant style with many accidentals and dynamic markings. The top staff features a melodic line with a series of descending notes, while the bottom staff provides a dense harmonic accompaniment with many chords and accidentals. The score is divided into three measures, with the first two measures being more active and the third measure showing a more sustained, chordal texture.

Fig. 11.2 9ª Sinfonía, epílogo del primer tema, c. 10-12

♩ Audio 111



Los otros instrumentos conservan el ritmo marcial abajo de la melodía del violín, por lo que, en este punto, se añade algo parecido a la bi-expresividad a la bitonalidad. Los violonchelos y los bajos retoman el movimiento de semicorchea de los violines, pero *non legato*, en una línea arqueada, expresiva y fuertemente cromática que se expande hacia arriba en el compás siguiente. Los fagotes y los violines acompañan con los golpes de negras, ahora suavizados sin acentos, lo que enfatiza el componente melódico.

En los tres compases siguientes, los violines se encargan, de nuevo, del movimiento de semicorcheas, en *crescendo* hacia la mitad del compás, mientras que los fagotes y los violonchelos transforman el movimiento de negras en un ritmo menos estricto, compuesto por dos corcheas y una negra. Los cornos regresan con su motivo punteado agudo, pero en *piano* y reducido a tres notas, como si estuviera suavizado por el epílogo anterior (c. 17-18).

Los violonchelos responden como al principio, también sólo con una breve frase, cuya parte esencial es un tresillo de semicorcheas. Este tresillo lo retoma el oboe en el siguiente compás, pero luego vuelve al violonchelo y se convierte en una línea continua de sextillos que desciende de *forte* a *piano* en el registro más grave del violonchelo. Ahí, se solidifica en un motivo de dos notas: sólo se alternan la tercera menor do y mi bemol.

A esto, se añade otra tercera menor como síncopa en *pizzicato* en los bajos: do – la. Ambos intervalos juntos forman un acorde disminuido incompleto que siempre crea tensión, debido a su ambivalencia armónica (c. 20). Este binomio, de sextillo y *pizzicato* sincopado, deambula ahora de forma ascendente por todas las cuerdas,

incluso el *glockenspiel* interfiere en el tercer compás. “Lógicamente”, la trompeta y el trombón completan el acorde disminuido al final del tercer compás con un fa# acentuado (c. 22).

The image shows a musical score for two instruments. The top staff is for the Glockenspiel, featuring a series of eighth notes with a '7' above each note, indicating a seventh interval. The bottom staff is for the Trompete/Trombone, starting with a rest and then playing a series of notes with a '3' above each note, indicating a triplet. The dynamic marking 'mf' is placed above the violin part, and 'f' is placed below the trompete/trombón part.

Fig. 11.3 9ª Sinfonía, tema de trompeta y trombón, c. 22-23

♪ Audio 112

Con esta entrada, seguida del sextillo *staccato* y el marcial ritmo de apertura puntado, la acción vuelve a su inicio, concretamente al primer tema completo de cornos del compás cinco. Aquí, la trompeta y el trombón retoman el tema en orden inverso, el fa# sostenido es seguido, primero, por el sextillo y luego por las semicorcheas con puntillo. El corno y la tuba lo repiten.

Ahora cobra vida el movimiento de sextillos de acompañamiento; los violonchelos y los contrabajos lo hacen subir una octava en cromatismo extremo. Ahí, vuelve a congelarse en una figura que gira en torno a la nota la, por lo que se convierte en el acompañamiento del segundo tema (compases 26-30). Lo interpretan la flauta, el oboe y el clarinete en acordes de sexta disminuida o acordes de cuarta y sexta, formados a partir de una serie dodecafónica. Una anacruza de corchea suavemente ascendente se funde con una cantilena descendente, lo que evoca una nostalgia dodecafónica.

The image shows a musical score for Trombones. The top staff is for the right hand, featuring a series of notes with a '3' above each note, indicating a triplet. The bottom staff is for the left hand, featuring a series of notes with a '3' above each note, indicating a triplet. The dynamic marking 'p' is placed below the trombones part.

Fig. 11.4 9ª Sinfonía, 2º tema, c. 26-29

♪ Audio 113

Los trombones retoman la cantilena, pero endurecen su carácter en el segundo compás con acordes ascendentes sincopados. Enseguida, los cuatro golpes duros de negras vuelven, y el acompañamiento del sextillo también pierde su carácter estático. Los violines lo empujan hacia arriba dos octavas, donde se adapta a los golpes duros de negras y conduce al tema extremadamente agitado del grupo final (c. 32).

Desde el punto de vista rítmico, este último tema del grupo puede considerarse una síntesis de los dos temas principales, ya que contiene tanto el distintivo ritmo de apertura de los cornos como las corcheas oscilantes del segundo tema. Sin embargo, su amplia gama y su nervioso acompañamiento en doble contrapunto no dejan tiempo para tales consideraciones; la tensión es suprema. Una de las voces de contrapunto está en el oboe, la otra en las violas, que ahora amplían virtuosamente el movimiento de sextillos, lo que contribuye al carácter excitado del pasaje.

Fig. 11.5 9ª Sinfonía, tema del grupo final, c. 32-35

♫ Audio 114

En el tercer compás el movimiento aumenta aún más. Las cuatro corcheas del tema se contraen a semicorcheas; el tema es también reforzado por las maderas altas, acompañadas por un coral de cornos (c. 34-35). Este grupo de cuatro compases se repite ahora en *crescendo*; se impone el segundo par de compases, que se repite ahora dos veces más en *fortissimo* por toda la orquesta, enriquecida con múltiples contra-vozes y provista de una línea cromática de bajo inexorable.



Así, se alcanza el clímax de la exposición. En un postludio casi camerístico, el sonido se purifica ahora (c. 44 ss). El violonchelo solista retoma el tema de cuatro compases del grupal final con una variante sincopada en el tercer y cuarto compás; las maderas solistas acompañan, primero, con los sextillos virtuosos y luego con el coral de los cornos. Pero la excitación general no parece haberse enfriado todavía; todas las cuerdas se unen para otra repetición, e incluso la última y triple repetición del compás sincopado apenas debilita el impulso. Por ello, la ahora abrupta repetición de la exposición no significa una ruptura emocional.

La repetición de la exposición, es decir, de los acontecimientos que han tenido lugar hasta ahora a lo largo de 53 compases, es literal. Esto es necesario para la comprensión auditiva, debido a la densidad del movimiento, las múltiples contra-vozes y las ideas cambiantes después de sólo uno o muy pocos compases. El desarrollo (c. 54 ss) comienza de forma velada con el último compás de la exposición, el compás sincopado. Sus tres últimas semicorcheas se disuelven en una escala descendente en *diminuendo*, que aterriza en *piano* sobre una nueva variante de este compás, su inversión, ya que la línea melódica ahora asciende. Las violas y los violonchelos retoman la idea y así nace el tema de desarrollo.

Fig. 11.6 9ª Sinfonía, tema de desarrollo, c. 59-62

♪ Audio 115

Enérgicamente, los *violoncellos* y los bajos lo empujan hacia arriba con acentos sincopados hasta un acorde disminuido en *fortissimo*; el trombón y la tuba responden de forma igualmente marcada. El acompañamiento consiste en una progresión de acordes de corcheas *martellato*, o martillados, en las cuerdas altas y los cornos. Ahora, los instrumentos altos retoman el nuevo tema y lo desarrollan en una frase de cuatro compases, cuyo último compás es una cadena descendente de semicorcheas en *martellato*.

Con esa misma técnica, los instrumentos bajos entran en la dirección opuesta en este compás, y luego hacen valer el tema durante un compás, antes de que los cornos lo amplíen en una nueva versión. Son seis síncopas sucesivas que avanzan sobre una línea cromática de bajo. Este desarrollo termina abruptamente con un acorde bitonal de *tremolo* en las cuerdas, que de nuevo contiene la séptima mayor de sol –fa# (c. 69). En un tiempo más lento, *meno mosso ma espressivo*, el violonchelo solista introduce otra variante del tema de desarrollo en el siguiente compás, que ahora desciende nostálgicamente en *legato*.

La sección de desarrollo ha entrado así en una nueva fase; independientemente del mismo material temático, ahora prevalece un mundo mágico de *tremoli* en un tempo lento. Una anacrusa fugaz de la flauta provoca un nuevo acorde de *tremolo*, ahora en sol bemol, con las mismas características. El violonchelo solista insiste en su cantilena, extendida a tres compases, para finalmente perseverar *sonoro é ritardando* en el do# bajo.

El violín solista se une con una *cadenza* arpegiada (c. 77), tras la cual, el violonchelo cambia a do grave y el violín vuelve a responder, ligeramente alterado. Ahora ambos inician un diálogo expresivo que alterna entre semicorcheas saltadas y dos corcheas ligadas; esto conduce, *crescendo poco a poco*, a un nuevo acorde de tremolo en las cuerdas. Este acorde provoca ahora tres compases de tresillos de semicorcheas martilladas en un *forte crescendo*; los platillos y el triángulo agudizan el sonido (c. 86-88).



De forma abrupta, el movimiento termina en un duro acorde bitonal corto (contiene tanto sol menor como re mayor). Sólo los bajos siguen con el ritmo de tresillo. A lo largo de diez compases, este movimiento entre accordes y tresillos de los bajos se detiene *stentando allargando* (al ralentizar y ensanchar), y una nueva reducción de velocidad conduce a la siguiente sección *quasi adagio misterioso*. Los tres registros más bajos de las maderas, el corno inglés, el clarinete bajo y el contrafagot, se unen en un dúo (el clarinete bajo y el contrafagot tocan la misma línea). En la lastimera melodía dodecafonal del corno inglés, destacan las expresivas sextas ligadas y el ritmo punteado en el segundo y cuarto compás.

Quasi adagio misterioso

The musical score is presented in two staves. The upper staff is for the English Horn (corno inglés), marked with a piano (*p*) dynamic and a crescendo to mezzo-forte (*mf*). The lower staff is for the Bass Clarinet/Bassoon (clarinete bajo/contrafagot), also marked with a piano (*p*) dynamic and a crescendo to mezzo-forte (*mf*). The Tuba/Timpani part (tuba/timbal) is shown in the lower right, marked with a piano (*p*) dynamic and featuring triplet rhythms. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 11.7 Sinfonía nº 9, *Quasi adagio misterioso*, c. 99-104

♯ Audio 116

Este misterioso mundo del *Adagio* dura sólo seis compases. Luego, sorpresivamente, la tuba y los timbales caen sobre él con el ritmo de tresillo anterior y dan un giro a un *Allegro enérgico*.

Con este *Allegro enérgico* en compás de 4/4 (c. 105 y ss.), el desarrollo contrarresta ahora los momentos retardatarios anteriores, desde el solo de violonchelo hasta el del corno inglés (desde c. 99-104). Así, el nuevo *Allegro* es más rápido que el tempo básico del comienzo, *Allegro maestoso*. La tuba y los timbales continúan con su ritmo de tresillo, ahora anotado en valores de corchea debido al

rápido tempo básico. Sobre él, el trombón entona un tema de marcha, de nuevo en doce tonos, compuesto de corcheas punteadas y tresillos, como le gusta hacer a Salgado.

The image shows a musical score for the march theme of the 9th Symphony, 'Allegro energético', measures 105-107. The score is in 4/4 time and features a piano part with a tuba/timpani line and a horn line. The tempo is marked 'Allegro energético' and the dynamics range from piano (p) to forte (f). The music consists of dotted eighth notes and triplet eighth notes.

Fig. 11.8 9ª Sinfonía, *Allegro energético*, tema de la marcha, c. 105-107

♫ Audio 117

En el segundo compás, el corno se une con un contrapunto. Además, en el cuarto compás, también la trompeta lo hace, primero, con una imitación del tercer compás del tema del trombón y un nuevo acento sincopado añadido; sólo dos compases después, lo repite desde el principio, ahora en un ensamble de trompetas a tres voces (c. 110-112). Las maderas altas retoman la batuta, pero no el tema del trombón, sino los dos compases de trompeta que lo precedieron (aquí c. 113-114, allí c. 108-109). El final de su intervención, una octava con puntillo con una negra adjunta, queda como inspiración para un nuevo motivo.

Las maderas lo introducen un semitono más alto; las cuerdas responden al bajar un semitono. Lo mismo se repite en dinámica reducida. Completamente en *piano*, las cuerdas desarrollan, a partir de él, un nuevo tema de dos compases que inserta una síncopa inmediatamente después de la anacruza punteada, antes de que una cadena de corcheas suba a *forte*. Termina en la versión de alientos del motivo.

Mientras que todas las variantes del tema de la marcha y sus reducciones motívicas han tenido como denominador común la corchea con puntillo sobre tiempos de compás fuertes, ya sea en el



primer o tercer tiempo, Salgado la adelanta un tiempo en la siguiente variación. De este modo, ya no cae sobre un tiempo pesado, sino como anacrusa (c. 119). Esto le da una ligereza inusual.

Por otro lado, el siguiente ritmo sincopado gana en peso, ya que ahora cae en el tiempo fuerte. Sin embargo, como Salgado prescribe *piano leggiero* en la primera aparición de esta forma, no se pierde la ligereza dancística del tema.

Como si tanto encanto fuera indecoroso, el trombón vuelve a entrar en acción con la versión original del tema de la marcha, acompañado por la tuba con la primera voz de contrapunto que sopló el corno al principio de esta sección (aquí c. 122, allí c. 106). Comienza un verdadero *fugato*; en el tercer compás entra la trompeta, lo que deja el contrapunto al trombón. Dos compases más tarde, las maderas altas siguen; esta vez, las trompetas completan el tercer compás del tema.

Ahora, las maderas siguen a las trompetas como lo hicieron la primera vez (aquí c. 129, allí c. 113); pero, después de sólo tres compases, Salgado tiene una nueva sorpresa preparada. Continúa inesperadamente con el primer tema de desarrollo de los violonchelos desde muy atrás en el tiempo (aquí c. 132, allí c. 59), que no es fácilmente perceptible, ya que el carácter de la marcha, con las características corcheas puntuadas, es común a ambos temas.

Al tema del violonchelo sólo le faltan los tresillos en *staccato*, pero estos se añaden inmediatamente; el ritmo de corchea con puntillo y un tresillo en *staccato* aparecen seis veces seguidas en los bajos (c. 135-137). Todos los instrumentos altos tocan una cadena de acordes en ritmo de negras, cuya parte superior está en doce tonos; estos están repartidos en tres compases de 4/4. El resultado es exactamente la serie completa de los doce semitonos de una octava.



y luego quedan reducidos a cuatro notas ascendentes. Una vez más, el trombón y la tuba comienzan el tema de la marcha, pero esto ya suena como una despedida y termina con una caída de segunda de dos acordes ligados atados en *diminuendo*.

Estas negras ligadas, cada intervalo aumentado a una sexta descendente y combinado con la siempre reducida anacrusa de cuatro notas, forman la transición a la siguiente sección. El motivo recorre todas las maderas y, finalmente, se detiene en el do grave del fagot. Por encima de él, el clarinete bajo entona, aquí de forma ascendente, el tema lento de doce tonos con los expresivos intervallos de sexta que se había introducido brevemente mucho antes, incluso antes de que comenzara el largo desarrollo de la marcha (aquí c. 151, allí c. 99). Por ello, nos encontramos de nuevo en el tiempo de 2/4 del *quasi Adagio misterioso*. A diferencia de la primera aparición, aquí se añaden finos acordes de arpa disonantes y arpegiados, y el tema termina con la misma segunda caída con la que los trombones se despidieron del tema de la marcha.

The image shows a musical score for the section 'Quasi adagio misterioso' in 2/4 time. It features three staves: Clarinet Basso (clarinete bajo), Arpa (arpeggiated chords), and Fagot (bassoon). The clarinet part is marked with a dynamic of *pp* and then *mf*. The bassoon part is marked with a dynamic of *p*. The arpeggiated chords are marked with *pp* and *mf*. The score shows a sequence of notes with slurs and dynamic markings, illustrating the transition described in the text.

Fig. 11.10 9ª Sinfonía, *Quasi adagio misterioso*, (2ª vez), c. 151-155

♯ Audio 119

También cabe destacar que la transición al *quasi adagio* utiliza el intervalo de sexta descendente no menos de siete veces antes de que se convierta, en inversión, en la característica central del siguiente tema del *Quasi adagio*. El arte de las transiciones de Salgado es evidente en su cuidadosa atención a estos elementos unificadores; el mismo motivo puede pertenecer a un escenario marcial, pero también a un periodo de canto elegíaco. No es el motivo en sí lo que es característico, sino el ambiente en el que se aplica.

Después del clarinete bajo, el oboe repite el tema del *adagio*. Luego lo hace el fagot, acompañado por misteriosos *tremoli* altos de los violines. La última segunda descendente del fagot es repetida por el solitario corno y, sobre un suave golpe del gong, descienden los violines. El tema del *adagio* deambula entre fagotes, violonchelos y bajos, en *staccato* y en canon compás por compás, lo que le da un carácter irreal y le roba su sustancia elegíaca *cantabile*.

La segunda descendente también cambia de cara; en el ensamble de cornos a cuatro voces suena lastimera, y el arpa solitaria responde con un arpegio bitonal. El ensamble de los cornos asciende a través de los oboes hasta las flautas, cada vez con el mismo comentario del arpa. La sinfonía se vuelve solitaria y queda reducida a pocos instrumentos solistas.

Ahora, el arpegio del arpa continúa sin interrupción. Dos cornos entonan un diálogo tristemente bello sobre él y el corno inglés junto con el clarinete bajo lo retoman y lo terminan con la segunda descendente, ahora extendida sobre tres compases. Entonces, el arpa también se calla; el fagot intenta otra segunda descendente. Aquí, una vez más, el arpa responde obedientemente, pero sólo es suficiente para unos arpegios en bajada. En este punto, la música casi se detiene.

Ahora, el fagot retoma el tema del *adagio* en el registro más grave. A partir del motivo de la segunda, Salgado prescribe, *a piacere, senza espressione* (libre, sin expresión), un tema al final de su vida. Sin embargo, milagrosamente, en el corno inglés vuelve a despertar, como si hubiera escuchado el solo de fagot en un sueño, en la forma original que tenía hace tiempo, cuando apareció por primera vez en el desarrollo. El corno inglés lidera, el clarinete bajo y el contrafagot acompañan y el tema experimenta su resurrección en las regiones sonoras más profundas de la orquesta. Asistimos a un experimento musical con un gran trasfondo filosófico; se trata de la muerte y resurrección de un tema musical.



Ahora, se despiertan también los demás instrumentos orquestales. El oboe y los violines recuerdan la variante *staccato* del tema, dotada ahora de un expresivo contrapunto en corno y bajos y de un enriquecimiento sincopado en el curso melódico. Esto, cuatro compases después y ya en *forte*, transforma el carácter originalmente elegíaco del tema en lo contrario; aquí, se ha convertido en un tema enérgico, de marcha.

Los violonchelos lo retoman y lo impulsan; el *Quasi Adagio misterioso* es cosa del pasado. La nueva indicación de tempo *Risoluto* comienza con un llamado sincopado de dos compases, al que sigue una fanfarria de metales de tres compases, cuya dura conclusión desencadena un pasaje de semicorcheas cayentes en clarinete, fagot y violines. Los violines lo continúan, ahora con una subida y una reducción, algo cuidadosa, en *diminuendo e rallando*. Así, se llega hasta una figura giratoria alrededor de la nota fa. Inmediatamente, la flauta, el oboe y el clarinete retoman esta figura en el tempo acelerado *Allegro scherzando*, lo que inicia un nuevo episodio de la sinfonía. Este episodio hace plena justicia a la denominación de *Scherzo* de Salgado. En el ensamble a tres voces, se desplazan sin aliento, en un *perpetuum mobile* que recuerda al solo de violín en el Trío de la Octava Sinfonía (aquí c. 233 ss, en la Octava: 3er movimiento, c. 93 ss).

Fig. 11.11 9ª Sinfonía, *Allegro scherzando*, c. 233 ss.

♩ Audio 120

El acompañamiento corre a cargo de las cuerdas; los segundos violines aparecen con una cadena de corcheas ligadas que giran en torno a la nota re, pero no se alejan más de una tercera menor de ella. El acompañamiento de negras de las violas y los violonchelos es aún más radical; el rango de su acompañamiento es de sólo una segunda, es decir dos semitonos. El noveno compás trae un cambio con un acento en el segundo tiempo en los bajos. Estos mantienen la nota do durante dos compases y medio y luego descienden una cuarta, en dos pasos de segunda, para detenerse en el sol bajo durante cuatro compases.

Esto completa la primera frase de 16 compases del *Scherzo*. Ahora, se repite en los tres vientos solistas, pero con un acompañamiento ligeramente diferente. El arpa se hace cargo de la cadena de corcheas de los segundos violines, menos limitada en su rango, y los cornos imitan los pasos minimistas de las violas y los violonchelos, pero ahora a cuatro voces. De nuevo, los bajos interrumpen en el noveno compás, pero modulan su segunda nota sostenida a mi; posteriormente, en el último compás, el décimosexto de la frase, descienden a sol bajo con cuatro corcheas en *staccato*.

Aquí, los tres vientos de madera interrumpen su frenética persecución por primera vez (c. 265 ss). Los violines primero, y luego las violas, retoman el movimiento de semicorcheas, pero sólo como un gesto de acompañamiento. Son los violonchelos y los contrabajos los que continúan el *perpetuum mobile* de las maderas.

Después de cuatro compases, la figura pasa a los violines durante seis compases. Los fagotes acompañan ahora ya con un motivo de acompañamiento estructurado, compuesto por dos corcheas y una negra. Pero las cuerdas bajas no aflojan; una vez más, estas se adueñan de la melodía. En el quinto compás, sin embargo, el corno interviene de forma impresionante mediante las últimas cuatro semicorcheas como anacrusa para un tema de señal de bravura (c. 280 ss). Los instrumentos altos acompañan sincopado como si estuvieran desconcertados.



En la nota climática del tema del corno y del violonchelo, sostenida durante tres compases y reforzada con un golpe de gong, la flauta y los oboes recuerdan el tema jocoso. Algo perplejos, estos se dejan caer con un parloteo de semicorcheas, pero sin una línea melódica significativa; en el *diminuendo*, se desvanecen de nuevo. En un ambiente *pianissimo*, los violines y las violas se encargan ahora del movimiento *scherzo* a tres voces, lo que evoca una atmósfera misteriosamente agitada en *pizzicato* (c. 287ss). Sin embargo, sólo llegan hasta el noveno compás; ahí, de nuevo los bajos acentúan el do grave y sostenido y los tres vientos solistas se hacen cargo del *perpetuum mobile*, de nuevo interrumpido por los cornos con imperiosas notas de señal agudas a paso de negras. Esto anuncia una nueva fase.

En las maderas y cuerdas bajas, el tema sincopado del violonchelo del principio del desarrollo (c. 303ss) reaparece, al arrastrarse terroríficamente desde el *piano*, pero ya en el tercer compás se apodera del *Scherzo* con acentos salvajes que involucran incluso a los trombones, la tuba y la percusión.

The musical score shows a complex, syncopated rhythmic pattern in 3/4 time. The top staff is for the woodwinds (maderas) and the bottom staff is for the low strings (cuerdas bajas). The dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf). The instrumentation includes cornos, fagotes/bajos, and tuba.

Fig. 11.12 9ª Sinfonía, tema de desarrollo en el contexto del Scherzo, c. 302-306

♩ Audio 121

Este tema vuelve a aparecer novedoso porque ya había salido de la nada anteriormente; usurpó los procedimientos al final de un proceso importante en el desarrollo (c. 132). Como si se asustaran, las flautas lo repiten y se olvidan del *Scherzo*. El mismo tema comienza de nuevo en las cuerdas graves; luego, el oboe, el clarinete y la trompeta lo retoman históricamente en síncopas incontrolables. Adicionalmente, una línea de bajo cromáticamente ascendente amenaza desde abajo y una catástrofe rítmico sobreviene inevitablemente.

El compás de 2/4 del Scherzo se contrae a un compás de 9/16, por lo que el pulso se acelera en un 25 por ciento; esto, para el oyente desprevenido, equivale casi a un colapso métrico. Después de tres compases, se acaba el fantasma por el momento. Las flautas y los oboes vuelven a poner orden en la secuencia durante cinco compases con un ritmo regular y cuadrado de semicorcheas en compás de 2/4.



Fig. 11.13 9ª Sinfonía, episodio 9/16, c. 311-316

♯ Audio 122

Pero el tiempo de 9/16 aparece por segunda vez. Esta vez es conducido por los cornos, en una nueva lluvia métrica fría, ya que estos tres compases ocurren tan rápido que la capacidad del oyente para adaptarse al nuevo metro está claramente sobrecargada. Ahora, los violines restauran el compás de 2/4, bajo el cual el fagot y la tuba preparan un tema dodecafónico casi imperioso, que avanza implacablemente en ritmo de negras.

Durante los dos últimos compases, hay un apoyo de todos los metales. Esto conduce al acorde final cataclísmico del *Scherzo*, que está politonalmente conformado, de tal manera que consiste, casi por completo, de segundas menores y mayores. Durante el imperioso tema de los instrumentos bajos, aunque las flautas, el arpa y los violines mantuvieron un ritmo continuo de semicorcheas para salvar el *Scherzo*, este ya no poseía ninguna energía temática propia. Como si estuviera esclavizado por la línea del bajo, se limitaba a repetir, compás a compás, un mismo motivo.

Los solos de percusión sobresalen del “acorde de la catástrofe” como relámpagos a paso de negras. Estos son apoyados disonantemente por las maderas, lo que recuerda, lejanamente,



al final del segundo movimiento de la Octava. Le sigue un segundo acorde igualmente disonante, pero ahora en *fortissimo-piano*, por lo que puede extenderse un largo arpeggio de arpa que, en cierta medida, explica y desmonta el acorde de metales sostenido en una secuencia alternada compás a compás.

Aquí, como muy tarde, se llega a la Coda, si es que no se la quiere situar ya en el “acorde de la catástrofe”. El arpa y los metales terminan juntos en un acorde politonal. A esto le sigue una pausa de tensión y, como el ave fénix de las cenizas, se escucha el tema de la marcha del desarrollo, dirigido por la trompeta y en la sección de vientos completa; esto cuenta con el apoyo de la percusión. Las maderas lo repiten una vez más, en forma reducida y con una octava con puntillo y dos tresillos de corchea, lo que subraya sus elementos constructivos esenciales. Así, la reivindicación de este tema como tema principal de la sinfonía queda finalmente sellada, aunque su primera aparición se haya retrasado hasta el compás 105. Sin embargo, sus componentes centrales ya estaban presentes desde el principio de la sinfonía, en los primeros solos de los cornos.

Con la indicación de tempo *Allegro con brio* en compás de 6/8, se llega a la sección final de la sinfonía (c. 348 ss). Mientras los violines celebran durante cuatro compases un acorde arpegiado de re mayor, aunque politonalmente armonizado, los instrumentos bajos contraatacan con un ritmo sincopado agudo por última vez, antes de que el acorde preparatorio de la dominante libere los acordes finales. Como no podía ser de otra manera, Salgado ornamenta profusamente este la grave, sobre el que se escuchan el si bemol, el do#, el mi y el fa#. Así, el acorde de la mayor se enriquece con la sexta y la novena menor. El arpa lo arpeggia con avidez cuatro veces; dos radiantes acordes de re mayor concluyen entonces la *Novena* y, con ella, la obra sinfónica de Salgado.



Observaciones finales





La visión general de las nueve sinfonías de Salgado ha demostrado que estas representan, sin duda, una posición especial en el conjunto de la obra del compositor. En ellas, se puede apreciar el crecimiento y el desarrollo posterior de las directrices compositivas como en ningún otro género de su obra. Ningún otro género de obras cuenta con nueve composiciones de varios movimientos.

Los tres conciertos para piano muestran una evolución musical similar a la de las sinfonías, y la trilogía de óperas “romanas”, Eunice, El Centurión y El Tribuno, también muestran una creciente abstracción o radicalización del lenguaje musical hacia la atonalidad. Esto puede considerarse una tendencia general en la obra de Salgado. Sin embargo, sólo las sinfonías alcanzan nueve ejemplos, muy diversos en sus objetivos individuales y en su elaboración; no obstante, estas, como si siguieran un plan secreto, progresan paso a paso en la perfección de un modelo de género.

Así, pueden entenderse fácilmente como un ciclo. Esto se debe a que, aunque están sujetas a una teoría fundamental de composición, concebida incluso antes de la primera sinfonía o a una idea creativa básica que implica la fusión de elementos primordiales andinos con un estilo internacionalmente válido y apropiado para el siglo XX, son tan diferentes entre sí, que ninguna es una repetición de otra. Es más, su diferencia garantiza la mayor diversidad posible en la unidad cíclica. El desarrollo interior del compositor Salgado puede leerse como una serie de imágenes de rayos X tomadas de forma intermitente a lo largo de 35 años.

Si las sinfonías de Beethoven se caracterizan por su tono especial, donde el centro es el humano, el que habla más allá de la música y el que evoca inmediatamente asociaciones extramusicales como la libertad, la solidaridad, la lucha o la redención, en el caso de las sinfonías de Salgado, esto solo se aplica de forma limitada. A lo sumo, el segundo movimiento de la Quinta es militante o trágico, en el sentido beethoveniano; también hay partes de la Primera, la Sinfonía Andina, y algunos momentos de la Cuarta y la Octava que despiertan

sentimientos nostálgicos, autóctonos o patrióticos. Sin embargo, la tónica básica de las sinfonías de Salgado no es una evocación humanista, conmovedora o de masas. La preocupación de Salgado era puramente musical pero, en cierto modo, profética.

Quería tender un puente entre sus antiguos orígenes musicales y los acontecimientos musicales internacionales del siglo XX. Era un puente, a través del cual, Ecuador podía incorporarse a la escena internacional de conciertos modernos con una voz auténtica; además, a través de ese puente, el mundo interesado puede conocer un pedazo de Ecuador, en la música de su mayor creador sonoro.

Como vimos en el capítulo sobre los 2000 años de desarrollo transcultural de la música andina, esta música ancestral está conectada con una antigua cosmovisión, que incluye religiones heliolátricas y una filosofía amante de la naturaleza que fusiona al individuo con el universo. Estos valores fueron víctimas de la conquista española y ahora sólo son conocidos y conservados por unos pocos portadores de la tradición, los “iluminados”.

En las sinfonías de Salgado, como las auroras o las luces del tiempo, estos antiguos valores relampaguean de vez en cuando y levantan un dedo admonitorio para no olvidarlos. Salgado dijo, drásticamente, que quería combinar “el primitivismo con el futurismo”. Primitivo, en este sentido, no significa simplón ni estúpido, sino original, ancestral y que conserva los más altos valores de la sabiduría andina; por su lado, futurista es la descripción que prefiere Salgado de la música de doce tonos, como ejemplo o símbolo de la composición con visión de futuro. Así, sus intenciones compositivas expresadas deben entenderse también en un sentido beethoveniano que va más allá de la música; es decir, se quiere llevar la filosofía andina a la modernidad, a través de su música.

No en vano, es precisamente la música ancestral andina la que se ha conservado simbólicamente y casi intacta como portadora y mediadora del antiguo pensamiento andino. Esta música acompañó

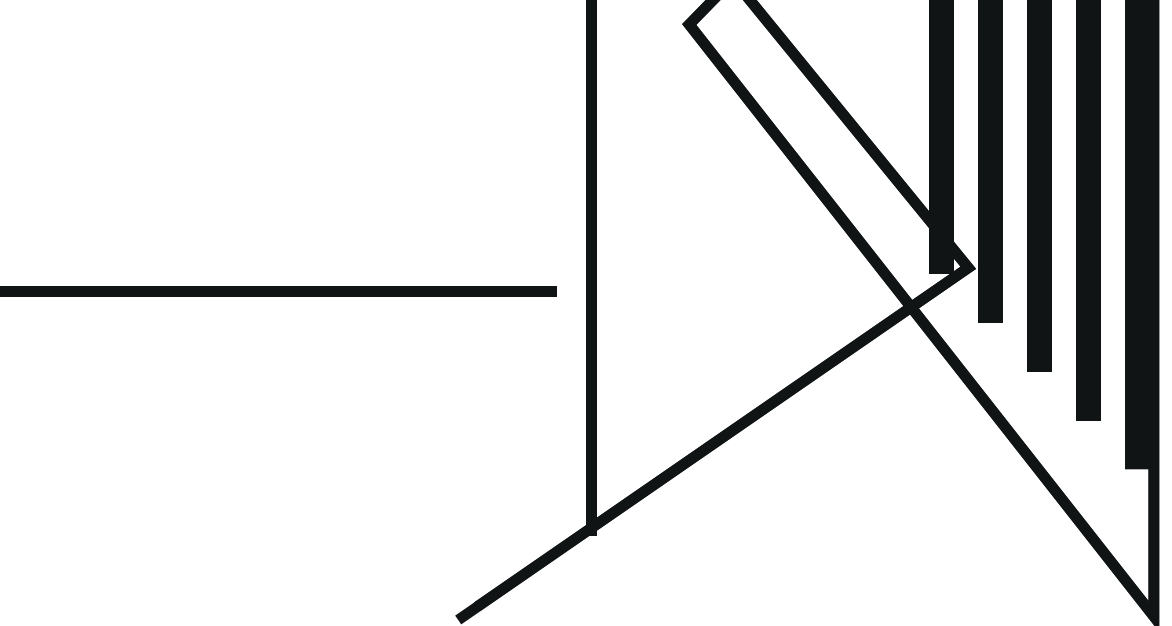


y describió, sin palabras, dicho pensamiento hace miles de años y que, milagrosamente, sigue transmitiendo un atisbo de la profunda sabiduría que se esconde tras su “primitiva” pentatónica.

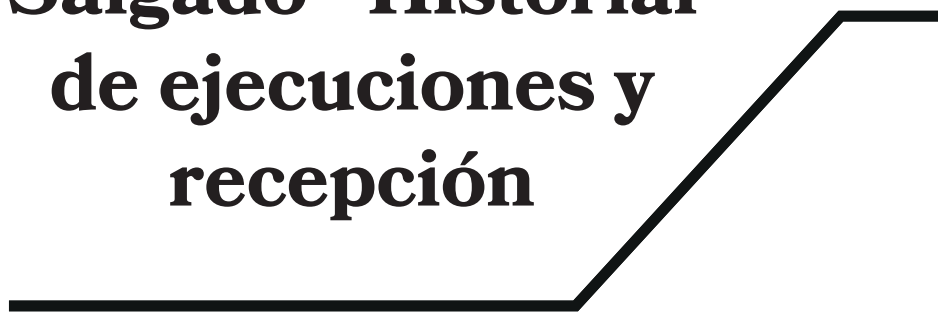
Así, la obra de Salgado continúa el papel de portador musical de la sabiduría andina; sus nueve sinfonías la hacen aparecer bajo una luz siempre nueva y diversa, como mensajeros sonoros del pensamiento y el sentimiento que nacieron en los Andes. Como toda gran música, no necesita palabras para hacerse entender; la cantidad que se entienda depende únicamente de la educación y la sensibilidad del oyente. En palabras del propio Salgado: “El grado de sensibilidad artística está directamente relacionado con la cultura musical del oyente”.

Con esta frase, Salgado señala la escucha de la música como su método real de recepción. Así, se reaviva la vieja discusión sobre si la música sólo existe cuando se escucha o ya cuando se escribe en una partitura. Para los expertos, la lectura de una partitura es, sin duda, uno de los mayores placeres y la mejor manera de acercarse a una obra musical. Sin embargo, aunque durante la lectura surja una determinada idea sonora del texto anotado, la experiencia auditiva, especialmente en el contacto directo de los músicos con el oyente en la sala de conciertos, es el significado profundo de la música.

Escuchar la música evoca todas las imágenes en nuestra mente, desencadena endorfinas y otras sustancias en nuestro cerebro que cambian y, a menudo, elevan nuestro estado mental. Esto nos hace salir de la sala de conciertos enriquecidos y encantados. Una aproximación científica a cualquier música necesariamente debe renunciar a este aspecto esencial del disfrute musical, la audición, y por tanto quizás a su propia esencia, ya que es lingüística y, por tanto, se limita a los aspectos descriptibles de la música. Sólo puede referirse al misterio de la música e invitarnos a escucharla; en este caso, se trata de las nueve sinfonías de Luis Humberto Salgado.



**Las nueve sinfonías de
Luis Humberto
Salgado - Historial
de ejecuciones y
recepción**





La historia de la interpretación y recepción de las nueve sinfonías de Luis Humberto Salgado sólo puede calificarse de triste o pobre, al menos en vida del compositor. Apenas desde 2017, cuarenta años después de su muerte, se ha registrado un número ligeramente mayor de interpretaciones de sinfonías individuales.

Es de esperar que el primer ciclo completo de la Orquesta Sinfónica de Cuenca, en 2019, marque un punto de inflexión. El propio Salgado sólo pudo dirigir el segundo movimiento de la Primera Sinfonía²⁰⁴ y el primero de la *Octava*²⁰⁵; ambos fueron realizados con la Orquesta del Conservatorio de Quito y seguramente hubo las limitaciones técnicas inherentes a una orquesta semiprofesional. Se supone que escuchó el estreno de la *Sexta*, dirigida por Proinnsias O'Duinn, quien fue director de la Orquesta Sinfónica Nacional de Ecuador de 1967 a 1970 y uno de los pocos contemporáneos de Salgado que entendía y apreciaba sus obras²⁰⁶.

Así concluye el encuentro acústico personal de Salgado con una de las partes más importantes de su obra, las nuevas sinfonías. Gracias a la publicación de Guillermo Meza en 2018²⁰⁷, existe un listado detallado de las interpretaciones de las nueve sinfonías, cuyos desfases de años son más impresionantes que las pocas fechas que se enumeran, que vale la pena compartir aquí:

- 1953 1ª Sinfonía (sólo el 2º movimiento) - Orquesta del Conservatorio Nacional - Quito. Director: Luis H. Salgado
- 1954 2ª Sinfonía- Nacionalorch. de EEUU - Washington, EEUU. Director: Howard Mitchell
- 1969 6ª Sinfonía - Orquesta Nacional del Ecuador - Quito. Director: Proinnsias O'Duinn (Irlanda)

²⁰⁴ Véase p. 116

²⁰⁵ Véase p. 307

²⁰⁶ Véase p. 203

²⁰⁷ Guillermo Meza: "Cronología comentada de ejecución de obras de Salgado", Fundación Luis Humberto Salgado, Quito, 2018

- 1972 8ª Sinfonía (sólo el 1er movimiento) - Orquesta del Conservatorio Nacional - Quito. Director: Luis H. Salgado
- 1979 6ª Sinfonía - Orquesta Nacional del Ecuador - Quito. Director: Ernesto Xancó (España)
- 1998 7ª Sinfonía - Orquesta Nacional de Ecuador - Quito. Director: Álvaro Manzano (Ecuador)
- 1999 7ª Sinfonía - Orquesta Nacional de Ecuador - Quito. Director: José Carlos Santos (Perú)
- 2000 3ª Sinfonía - Orquesta Sinfónica Nacional de Ecuador - Quito. Director: Álvaro Manzano (Ecuador)
- 9ª Sinfonía - Orquesta Sinfónica Nacional de Ecuador - Quito. Director: Álvaro Manzano (Ecuador)
- 2001 4ª Sinfonía - Orquesta Nacional de Ecuador - Quito. Director: Álvaro Manzano (Ecuador)
- 2003 9ª Sinfonía - Orquesta Sinfónica Nacional de Ecuador - Quito. Director: Gerald Brown (EEUU)
- 6ª Sinfonía - Orquesta de Cámara Amadeus (Moscú) - Moscú. Director: Freddy Cadena (Ecuador)
- 2004 7ª Sinfonía - Orquesta Nacional de Ecuador - Quito. Director: Gerald Brown (EEUU) Santiago, Chile. Buenos Aires, Argentina.
- 7ª sinfonía - Orquesta sinfónica Guayaquil - Guayaquil. Director: David Harutyunyan (Armenia)
- 2008 7ª Sinfonía - Orquesta Nacional de Ecuador - Quito. Director: Emmanuel Siffert (Suiza)



- 2013 7ª Sinfonía - Orquesta sinfónica Guayaquil - Guayaquil.
Director: David Harutyunyan (Armenia)
- 2017 3ª Sinfonía - Orquesta sinfónica Guayaquil - Guayaquil.
Director: Dante Anzolini (Argentina)
- 2ª Sinfonía - Orquesta Sinfónica Guayaquil - Guayaquil.
Director: Dante Anzolini (Argentina)
- 2017 4ª Sinfonía - Orquesta sinfónica Cuenca - Cuenca. Director:
Michael Meissner (Alemania)
- 1ª sinfonía - Orquesta sinfónica Guayaquil - Guayaquil.
Director: Dante Anzolini (Argentina)
- 2018 1ª Sinfonía - Orquesta sinfónica Guayaquil - Guayaquil.
Director: Dante Anzolini (Argentina)
- 2ª Sinfonía.
3ª Sinfonía
8ª Sinfonía
- 5ª Sinfonía - Orquesta sinfónica Cuenca - Cuenca. Director:
Michael Meissner (Alemania)
- 2019 Las 9 sinfonías - Orquesta Sinfónica Cuenca - Cuenca.
Director: Michael Meissner (Alemania)

Se puede ver que, a menudo, se limitó al estreno durante décadas, aunque se disponía de material para la ejecución de las sinfonías. A partir de 1998, se dispuso de una primera versión digital de la *Séptima*, pero con unos 170 errores, algunos de ellos graves²⁰⁸. Esta primera versión no manuscrita de 1998 explica el trato preferente, por leve que sea, que la *Séptima* ha tenido en las representaciones desde el cambio de milenio.

²⁰⁸ Edición anónima, Biblioteca de la Orquesta Sinfónica Nacional

Es igualmente escasa, por su propia naturaleza, la historia de la recepción, pues sin actuaciones no hay reseñas. Por ello, es sorprendente que la interpretación del segundo movimiento de la Primera, bajo la dirección de Salgado en 1953, suscitara un respetable artículo de prensa, publicado pocos días después²⁰⁹:

“...su clara filiación nacionalista en medio de una paleta técnica y orquestal europea. (...) el segundo movimiento de la Sinfonía Ecuatoriana de Luis H. Salgado es una pieza original que se sitúa con razón entre las más altas composiciones nacionales. Sin necesidad de adoptar temas del folclore ecuatoriano, todo el Larghetto desprende el espíritu de la nacionalidad. Y los dos temas que la componen son reconocibles por su carácter, ritmo e instrumentación como expresiones de lo verdaderamente nacional dentro de una concepción técnica y orquestal muy moderna. Sorprende también el uso inesperado de combinaciones instrumentales que encajan a la perfección con la línea melódica y la acción polifónica”.

Este comentario es el único conocido que ha aparecido hasta ahora sobre una interpretación parcial o completa de una sinfonía de Salgado, por increíble que parezca. A falta de artículos específicos relacionados con las interpretaciones de las sinfonías, citamos un extracto de un artículo escrito por el director de orquesta ecuatoriano Diego Grijalva, formado en Moscú, junto con Olga Dovrovolskaya. Este fragmento es dedicado, en general, a la producción sinfónica de Salgado²¹⁰:

“La contribución musical más importante del compositor Salgado se refiere a su obra sinfónica. Es precisamente el tipo de pensamiento musical sinfónico el que mejor caracteriza la individualidad creativa del compositor. A través de su sinfonismo, Salgado revela y realiza sus conceptos teóricos y estéticos y sus innovaciones técnico-musicales. Allí el compositor también

²⁰⁹ Sin autor, “Un concierto instrumental y coral ofreció el Conservatorio de Música y Declamación” en: *El Comercio*, Quito, 2 de mayo 1953, p. 3.

²¹⁰ Diego Grijalva y Olga Dovrovolskaya: “Las sinfonías de Luis H. Salgado”, en “Letras del Ecuador”, *Casa de Cultura Ecuatoriana*, Quito, Julio 2015, citado en: Guillermo Meza: “Ejecuciones de obras de Luis Humberto Salgado”, *Fundación Luis Humberto Salgado*, Quito 2018, p. 43




resuelve problemas fundamentales: La forma y la dramaturgia del conjunto, la arquitectura de la obra, las melodías y el género. El mundo imaginario-metafórico de sus sinfonías es vívido y diverso, influenciado por el acercamiento a los géneros populares. Definen la atmósfera espiritual de la música de Salgado, que perfila la imagen nacional y la esencia del pueblo ecuatoriano. La rica coloración de la orquesta sinfónica se emplea con maestría. Las características específicas de las imágenes musicales se refieren a una coloración sonora instrumental aislada o con diferentes grupos orquestales. En esencia, se utiliza el potencial expresivo de los ritmos nacionales en combinación con la técnica contrapuntística. La dodecafonía de Salgado es específica porque se basa en melodías pentafónicas autóctonas. Así, la originalidad de la coloración tonal de su obra sinfónica se define.... La obra de Salgado puede considerarse un fenómeno de transición en la cultura musical ecuatoriana. Sólo ahora los ecuatorianos están preparados para la percepción de su música con toda la complejidad de su tejido polifónico orquestal, su lenguaje musical y sus medios técnicos contemporáneos. La concepción monotemática, el nacimiento-germinación de un tema a partir de otro y su posterior progresión hacia el conflicto, el uso extensivo del contrapunto como técnica más adecuada para el uso de la serie, que sin embargo conserva los principios de la sinfonía clásica, la lucha de contrarios para lograr una nueva imagen, el desarrollo continuo del tema, la unificación de los principios de las escuelas vienesa y segunda vienesa, el leitmotiv como idée fixe, el dominio del desarrollo, ya sea polifónico, temático, motivacional, tonal, estilístico o dinámico, la percepción tonal muy sensible de la orquesta: Estos son los valores fundamentales de la obra sinfónica de Salgado... El mundo figurativo, imaginario y metafórico de las sinfonías de Salgado está claramente dividido en dos esferas: La primera es escénica, contemplativa de la naturaleza y presenta escenarios descriptivos; la segunda corresponde a un mundo interior de miedo, ansiedad, sufrimiento, sueños incumplidos, cuestionamiento retórico y búsqueda de uno mismo. Coincide, en términos de realización musical, con el desarrollo monotemático y continuo.... Frente al rechazo de su música, comprendió que era su vocación y su deber componer esa misma música tal y como la oía, sin necesidad de explicarla”.

A pesar de muchos detalles interesantes, hay que dudar de ciertas apreciaciones expresadas en este artículo. Si en la primera frase se hace una valoración dentro del catálogo de obras de Salgado a favor de las sinfonías, esto sólo puede significar que el autor quizá no conocía a fondo las óperas, los conciertos, la música de cámara o las obras para piano, pues los principales logros compositivos de Salgado se encuentran en toda su obra. Así, una limitación a las sinfonías parece inapropiada.

La clasificación general de la estructura temática de las sinfonías como “monotemática” es sencillamente errónea; sólo unos pocos movimientos sinfónicos son monotemáticos. La mayoría de las obras de Salgado utiliza la interacción entre al menos dos temas, a menudo con importantes epílogos y continuaciones, cuya importancia, en ocasiones, supera a los temas propiamente dichos. Además, se puede hablar del uso casi constante del trabajo contrapuntístico, que siempre supone material temático adicional.

En cuanto al “mundo imaginario y metafórico de las sinfonías de Salgado”, también hay que dudar de que pertenezca a un “mundo interior de miedo, ansiedad, sufrimiento, sueños insatisfechos, cuestionamientos retóricos y búsqueda de uno mismo”. No hay declaraciones de Salgado en este sentido, y las sinfonías pueden escucharse, entenderse y disfrutarse sin estas alusiones. Así, quizá la última frase del artículo sea la mejor, cuando se dice “que era su (de Salgado, op. cit.) vocación y deber componer esta misma música tal y como la oía, sin necesidad de explicarla”. Tratar de explicar la música es siempre difícil y tiente a interpretaciones erróneas que, una vez impresas, no pueden, por supuesto, perjudicar al genio de Salgado, estas, sin embargo, no siempre favorecen la comprensión de sus obras y de la historia de su recepción.



Anexo 1
L.H.Salgado:
Música vernácula
ecuatoriana
(Microestudio)

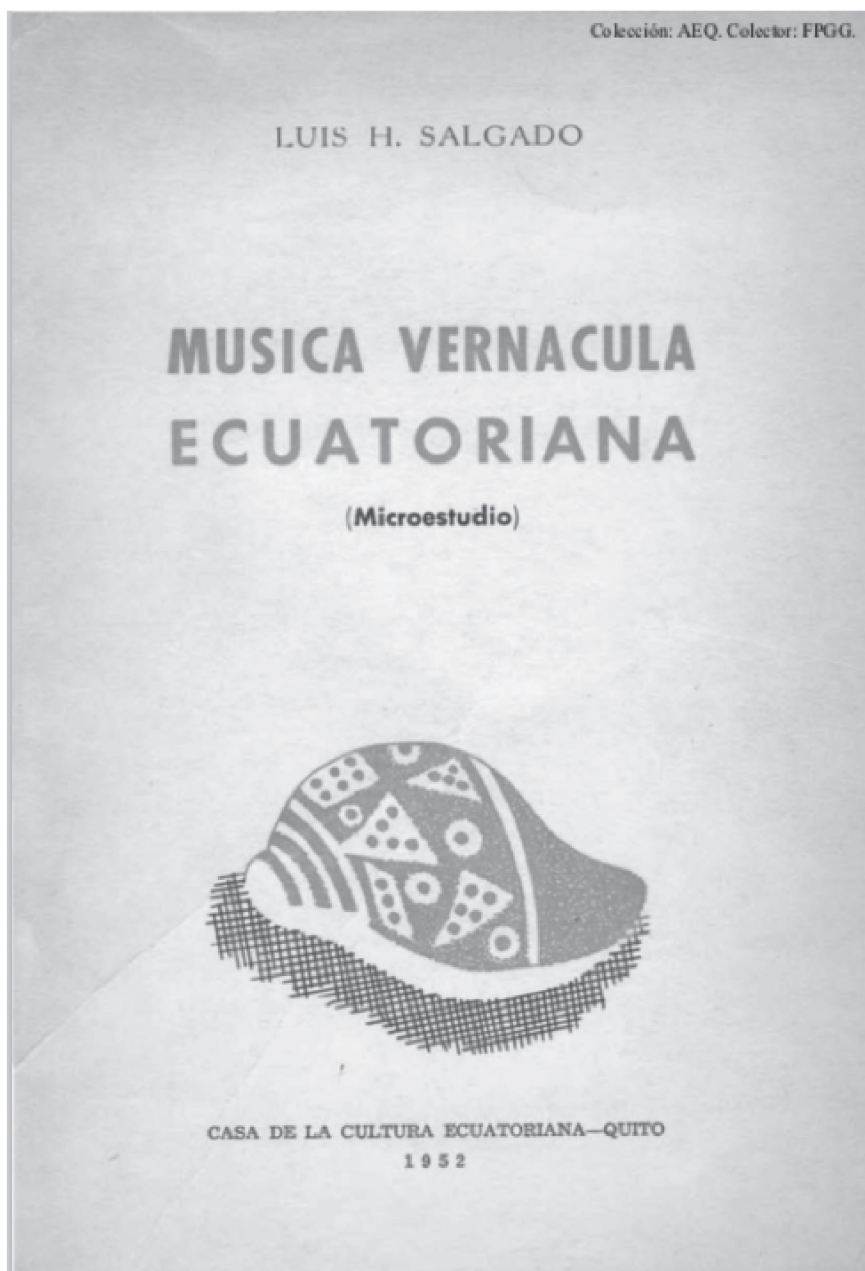


Fig. 14.1 Luis H. Salgado: *Música Vernácula Ecuatoriana (Mikrostudio)*, Edición original 1952

Capítulo I

Ritmos y aires andino - ecuatorianos

El Yaraví es una especie de balada indo-andina, extensiva a todos los pueblos sojuzgados por el Incario y con el primitivo nombre de haravec. Distinguimos, en aquel, dos tipos: el indígena (binario compuesto, 6/8) y el criollo (ternario simple, $\frac{3}{4}$). Aunque ambos son de carácter elegíaco y de movimiento *Larghetto*, se diferencian no sólo en el compás sino en sus elementos: el yaraví aborigen es pentafónico menor, mientras que el criollo introduce, a más de la sensible, el segundo y sexto grado de la escala melódica menor y aún diseños cromáticos.

En el Sanjuanito también se observa igual diferenciación: el sanjuanito de blancos recurre a mixturas de escalas pentafónicas y melódicas, como hibridismo natural engendrado por el criollismo. Mientras tanto, el sanjuanito otavaleño es la genuina expresión de este género de danza autóctona.

La forma binaria simple de esta danza, en compás de 2/4 y en movimiento *Allegro Moderato*, va precedida por una corta introducción (como *substratum* rítmico) que, a la vez, sirve de interludio a sus dos partes, con los respectivos *ritornellos*. La danza de los Abagos es ritual: simboliza la lucha del bien y del mal; del movimiento moderado y en compás de dos cuartos, generalmente.

Son danzas genuinamente heliolátricas y preincásicas el Yumbo y el Danzante. Las células rítmicas de la primera (Yumbo) son esencialmente trocaicas, es decir, constituidas por una figura de valor largo y otra de valor corto. Estas son sometidas al compás binario compuesto y en movimiento de *Allegretto Vivo*. En cambio, el Danzante, si bien se encuentra ubicado dentro del mismo compás, difiere en su célula. Su ritmo es yámbico; esto es, constituido por un valor corto y otro largo (a la inversa de la anterior) y de un movimiento más tranquilo, pero pesante.



Parece que la fusión de estos dos ritmos trajo, como consecuencia evolutiva, elementos sincopados. Esta combinación culminó en la verdadera danza criolla de espíritu vivaz, denominada Aire Típico. Esta, junto con el Albazo (3/4) y el Alza, se convirtieron en exponentes del criollismo musical ecuatoriano. Sobre todo la última se distingue por sus caprichosas alternativas rítmicas que, muchas veces, presenta aspectos de birritmia.

Cabe anotar, como caso de evolución rítmica, la existencia de un baile nativo llamado “Chimbeña”, en compás de amalgama (5/8); es decir, se realiza en demarcación combinada de un ternario y un binario, como se observa en el zortzico español. La “Chilena” es, en honor a la verdad, la Zamacueca importada del país de la Estrella Solitaria, pero con la modalidad típica de nuestra musa popular.

Por el tinte y estructura, es la “Tonada”, algo semejante al Yaraví criollo: se diferencia de este por su ritmo de compás binario y porque su complemento estructural finaliza en una peroración movida y chispeante. Son originarias de las provincias australes del Ecuador la “Chirimía” (especie de Danzante) y la “Curiquina” (un Sanjuanito primitivo). Cuando estas terminan con un período alegre y vivo, dan a este el pomposo nombre de Fuga.

Finalmente, se encuentra, en la actualidad, en el apogeo de la moda el “Pasacalle”, que es en realidad un pasodoble criollo. Su prototipo es el popularísimo “Chulla Quiteño”.

El corte binario simple es común a los aires vernaculares, y es muy raro encontrar, en composiciones de este género, a la forma tripartita. Las armonías, aunque elementales y encuadradas dentro de estrecho marco, son suigéneris y frecuentemente presentan acordes bimodales en la dominante del tono fundamental.

Capítulo II

El proceso evolutivo

Las escalas pentafónicas mayores y menores son una de las etapas evolutivas de los pueblos hacia el sistema tonal. Para formarse una visión clara de aquellos, basta recorrer (íntegra o fragmentariamente) las teclas negras del piano, desde lo grave a lo agudo, o viceversa. Si las distribuimos en el sentido de su tono, nos encontramos con sus dos modos.



En la música indígena, predomina el modo menor; al relativo mayor se lo percibe como una modulación pasajera. Ahora bien, si se las somete a los ritmos de los aires aborígenes más caracterizados, con acompañamiento y armonización elementales para facilidad de comprensión, se obtiene:

YARAVÍ



DANZANTE





YUMBO



SANJUANITO



Un paso más en dirección del proceso evolutivo nos avocará a la otra etapa: el Criollismo, como producto del mestizaje musical indo-hispano. Hay tres tipos de danzas criollas, si se toman en cuenta las citadas escalas pentafónicas de tema obligado para demostración de las metamorfosis. Tomaré, en primer lugar, el Aire Típico -llamado también “Rondeña”, por algunos folkloristas-; luego, tenemos el Albazo; y por último, está el Alza, que hizo su aparición en Quito alrededor de 1840. Excluyo, de facto, el Pasillo, porque es oriundo de la república de Colombia y que tomó cartas de naturalización en el Ecuador.

AIRE TÍPICO



ALBAZO



ALZA



El sincretismo musical franquea la puerta de la etapa final. Esto es el empleo de procedimientos técnicos encaminados a elevar la música vernácula, sin substraer su espíritu ni mixtificarla. Por mera coincidencia temática, transcribo el motivo inicial de mi primera Rapsodia aborigen, titulada *En el Templo de Sol*; esta fue compuesta en 1932.

ANDANTE SOSTENUTO





Y, por último, el Modernismo y Ultramodernismo y sus derivaciones son fuentes inagotables de enriquecimiento armónico que, hábilmente empleados, dan a la música regional un exotismo peculiar. Cuando el gran Waldo Frank, de paso por Quito, (1949), escuchó mi Cuarteto Vernáculo, me manifestó su complacencia por “el acertado casamiento entre la música indígena y el modernismo”.

El fragmento que reproduzco de mi Sanjuanito Futurista, compuesto en 1944, dará una idea de la técnica empleada, que ya linda con el sistema atonal; o sea, de los “doce tonos”. Con él, pongo punto final al proceso de la música ecuatoriana, presentado en plan sintético.

SANJUANITO FUTURISTA



Capítulo III

Atonalismo y nacionalismo

A la Escuela de Schoenberg que arrastró tras sí una pléyade de jóvenes compositores, se la denominó “Sistema de los Doce Tonos”. Este nombre entraña una denominación algo equivocada, por cuanto, desde los albores de la música, encontramos los doce sonidos (tonos), como en las obras de Monteverdi, por ejemplo. En cambio, en el atonalismo musical, su rol varía. Se hace indispensable la presencia efectiva de aquellos para entresacar, como de un kaleidoscopio, motivos y figuras. Así, se puede garantizar la relación con su totalidad.

“Cada idea musical se compone de doce tonos y no debe repetirse un solo tono antes de que todos los demás hayan sido empleados”. Además, “cada serie de doce tonos puede ser empleada en contrapunto de dos partes, es decir, a base de cuatro acordes en cada serie; o en seis partes, con dos acordes en cada serie”. Se desprende, desde luego, que la armonía no es sino la melodía presentada verticalmente.

El sistema de los doce tonos no tiene que ser disonante por excelencia. Aunque la escuela Schoenbergiana rehúye los acordes perfectos, se puede emplearlos en contrapunto consonante y aún en tríadas mayores y menores. Esto lo comprueban los Estudios en Blanco y Negro, de Nicolás Slonimsky, enviados al suscriptor por su autor. En ellos, se expresa en contrapunto a dos partes: la una en teclas blancas y la otra en teclas negras.

De aquí se deduce que el atonalismo es el sistema de los doce tonos, lo que la tonalidad es el sistema tonal, sin que esto implique absoluta imposibilidad de fusionarlos. Varios compositores, entre ellos Albán Berg, se interesaron por expresarse en lenguaje tonal, dentro de la técnica, materia del presente estudio.



No es de extrañarse que las tres variantes y la serie-base nos den la suma de 48 formas distintas al multiplicarse por 12, que son los sonidos de la escala cromática. Además, permite presentar al mismo pensamiento bajo cuatro fases diversas, que Ernest Krenek llama una “cuadruplicidad”; y se puede, también, modificar paralelamente cada una de esas figuras doce veces, según las posibilidades de transposición de la serie.

Se halla inspirada su técnica de composición en los procedimientos fuguísticos. Por ello, para muchos críticos y musicistas, las obras elaboradas bajo esta nueva tendencia aparecen como forjadas en la fragua de Vulcano y las censuran de esencialmente “cerebrales” o “anárquicas”.

También se ha dicho que es la muerte de la música vernácula y en consecuencia del nacionalismo musical. Pero, para los que defienden la tesis, son los mismos recursos que se desprenden de este nuevo sistema. Son el bitonalismo, el politonalismo y el bimodalismo. Estos, aplicados talentosamente al folklore nacional, dan un acertado sincretismo musical que encauza hacia el nacionalismo politonal, como se observa en obras de Héctor Villalobos, García Caturla, Chávez, etc.

Aún el mismo procedimiento docetonal se puede amalgamar con el autoctonismo primitivo, que entresaca, de la pentafonía, figuras musicales, grupos acórdicos y ritmos peculiares indígenas que hacen inconfundible su procedencia andina. Estos ensayos me han dado felices hallazgos en obras de gran factura, al emplear elementos de desarrollo y frases episódicas que conducen a la “unidad dentro de la variedad”, para consolidar un principio estético fundamental aplicado a toda obra de arte.

Entre estas, citaré: “Consagración de las Vírgenes del Sol”, concierto programático para piano y orquesta; “Sinfonía Andino-Ecuatoriana”; “Concierto Fantasía” para piano y orquesta; “Primer Cuarteto en La Bemol” para cuerdas; “Cumandá”, ópera en tres actos y siete cuadros; “Día de Corpus”, ópera-ballet en dos actos y cuatro cuadros y otras composiciones de género instrumental y vocal.

Al internarme aún más por esta misma senda, compuse otras piezas de carácter ecuménico, como la “Sonata Dramática” para piano; un “Sanjuanito Futurista”, estrictamente ceñido al sistema docetonal y el cual me sirvió para probar la verdad de mi hipótesis (año de 1942).

Aunque en la actualidad este sistema revolucionario se halla en un impasse, siempre se lo ha considerado como experimento de laboratorio. Todos los recursos desprendidos de él han sido explotados por los compositores contemporáneos; entre estos, se puede nombrar a la bitonalidad y politonalismo, que son productos resultantes de la piedra angular del tritono y de los acordes integrales.

Puedo afirmar que la bitonalidad no es un hecho exclusivo de este sistema, pues del mismo fenómeno acústico de la resonancia, se puede obtener el bitonalismo. Para ello, se procede de esta forma:

Si al pentatono de novena mayor, v. g. de fa, se lo divide por su eje, que en este caso es la nota sol, se habrá obtenido dos tríadas, una mayor y otra menor. En ellas, la nota-eje, a la par de que es la quinta del acorde de do-mi-sol, es fundamental del acorde de sol si bemol-re. Además, si se las trata independientemente, es decir, como acordes de tónica de sus respectivas fundamentales, nos hallaremos en presencia de un caso de bitonalidad.



Para finalizar el presente estudio sintético, me permito la acotación siguiente a manera de epílogo: así conforme en Sociología se ha visto que el ciclo de vida del individuo guarda estrecha relación con el ciclo evolutivo de la humanidad, de igual modo el compositor tiene que transponer las diversas etapas evolutivas de su arte. Además, el profesional serio, dentro de nuestro país, debe procurar situarse en un nivel aproximado al desenvolvimiento artístico.

Y para reafirmarme en lo antedicho, transcribo una frase de Slonimsky que debe ser considerada como máxima: “A nadie se le obliga a componer en acordes integrales, pero cada músico debe informarse de las nuevas posibilidades, aprovechando los resultados obtenidos”.

Capítulo IV

Sinfonía andino-ecuatoriana

Si se parte del principio general de que el folklore, como capítulo de la Etnología, estudia todo lo relacionado con las manifestaciones artísticas y costumbristas peculiares de un pueblo, se puede concretar el caso particular en el folklore musical ecuatoriano. Esto comprende todo lo relacionado con el material sonoro vernáculo, tanto de índole autóctona como criolla.

El tipo de música autóctona involucra al Yaravi, una especie de balada indo-andina extensiva a los pueblos del altiplano que fueron sojuzgados por el Incario; al Sanjuanito, danza de movimiento más o menos vivo; y al Danzante, de carácter agógico moderado en relación al anterior.

El tipo de música criolla cuenta con danzas de espíritu más alegre y vivaz, como el Albazo, el Aire Típico (impropiamente llamado cachullapi), el Alza que te han visto y otras que, exprofesamente, no las menciono, para ser consecuente con la finalidad de este capítulo.

La enunciación de los preliminares que anteceden se hacía indispensable para la exposición de la idea fundamental, producto de trabajo asiduo de meses y fructificada por larga experiencia. En lo concerniente a la aplicación de nuevos procedimientos en el complejo arte de los sonidos, hay que proceder como el científico de laboratorio que no puntualiza su fórmula hasta no haber obtenido la síntesis del compuesto químico. De ahí: si “la teoría debe estar unida a la práctica”, esta debe también estar subordinada a aquélla. La ausencia de una de las dos engendra al teorizante o al empírico.

Si se distribuye los diversos elementos folklóricos arriba indicados, de acuerdo con la afinidad agógica de cada uno de los cuatro movimientos que constituyen el plan general de una sinfonía, se obtiene el orden siguiente: 1º Sanjuanito, 2º Yaraví, 3º Danzante, 4º Albazo, o bien Aire Típico. Ahora, al someter a cada uno de estos



al corte riguroso, al desarrollo y al tratamiento polifónico y orquestal de cada tiempo de la sinfonía clásica, se habrá obtenido la Sinfonía Andino-Ecuatoriana, cuyo esquema se presenta a continuación.

Sinfonía Andino-Ecuatoriana:

1. *Allegro Moderato* (sanjuanito)
2. *Larghetto* (yaraví)
3. *Allegretto Semplice* (Danzante-Scherzo)
4. (Final) *Allegro vivo* (Albazo, Aire Típico o Alza).

Este proceso, aplicable a las grandes concepciones derivadas de la forma Sonata, como cuartetos y conciertos, ha sido seguido en mi Sinfonía “Ecuador”. La he titulado así, por cuanto ella reúne los aires más caracterizados del tipo autóctono y del criollo. Además, en el cuarto movimiento (Final), en vez de adoptar la forma tradicional de Rondó, he empleado la Suite concatenada del Albazo, Aire Típico y Alza. Se finaliza en una Fuga bitonal y birrímica a cuatro partes. La tendencia de su técnica es ultramoderna, porque incluye hasta la escuela futurista de Schoenberg (sistema de los “doce tonos”). Esto se incluye en frases y períodos episódicos, por cuanto “el continente no excluye al contenido”.

Es obvio manifestar que sería puerilidad el suponer que orquestrar las producciones folklóricas en el orden expresado es suficiente para obtener una sinfonía. ¡No sería ni una suite, sino tan sólo una mera colección de aires vernáculos!



Anexo 2
Dos cartas de la casa
de Beethoven en Bonn
sobre la 7^a Sinfonía



Las dos cartas de septiembre de 1970 reproducidas aquí contienen detalles sobre la entrega de la partitura original de la *Séptima Sinfonía* de Salgado al *Verein Beethoven-Haus de Bonn*, por parte del Sr. Hernán Rodríguez Castelo y la carta de agradecimiento escrita en nombre del Sr. Hermann J. Abs.

INTER NATIONES

11 BONN-BAD GODESBERG 1 · KENNEDYALLEE 21-102 · TELEFON 3001

B e s u c h e r d i e n s t

Herrn
von H a r n i e r
Deutsche Bank
6 F r a n k f u r t

Durch Filboten

Herrn Abs s.k.
H. J. Abs

Betr.: Übergabe einer vom ecuadorianischen Komponisten Luis Salgado zum Gedenken von Beethoven komponierte Symphonie an den Beethovenverein.

Bezug: Unser heutiges Telefongespräch mit Ihnen

Sehr geehrter Herr von Harnier !

Herr Rodriguez, der auf Einladung der Bundesregierung vom 10. bis 25. September eine Reise durch Deutschland unternimmt, auf der er vom 19. bis 23. in Bonn weilen wird, möchte, wie Sie aus beiliegendem Botschaftsbericht vom 31.7. ersehen können, die obenwähnte Komposition in Bonn übergeben.

Herr Prof. Schmidt Görg empfahl uns, Herrn Abs um sein Einverständnis zu bitten, diese Übergabe am Samstag, 19.9., kurz vor 11.00 Uhr vor der Vorstandssitzung stattfinden zu lassen.

In Erwartung ihrer freundlichen Nachricht, verbleiben wir

mit freundlichen Grüßen
i.A.

M. Kloene

(Dr. Ursula Kloene)

Bonn-Bad Godesberg, den 15. 9.1970

Programm :
Jutta Pouckert
Tel. : 700 309

Anlage : 1 Formblatt
1 Bericht

Luis Salgado

Pou/Rap

Fig. 14.2 Carta de anuncio de la entrega de la 7ª Sinfonía a la Asociación Beethoven-Haus de Bonn.

Estimado Sr. Salgado:

Con motivo de haberse celebrado la Junta del Consejo de Dirección General de la asociación "Beethoven-Haus" en la Casa de Beethoven en Bonn, el sábado día 19 de septiembre pasado, el Sr. Rodríguez hizo entrega a dicho Consejo de Dirección General de una sinfonía compuesta por Vd., con la que ha querido obsequiar a dicha Asociación.

Por la presente quisiera expresarle, en nombre del Consejo de Dirección General de la Asociación Beethoven-Haus, las más expresivas gracias por tan magnífico y acertado obsequio, precisamente en la conmemoración del segundo centenario de Beethoven.

Espero que en un futuro próximo se nos brinde la ocasión de estrenar su obra como homenaje a Beethoven.

Con la reiteración de nuestro agradecimiento, reciba la expresión de mi más alta consideración y estima.

gez. Abs

Fig. 14.3 Borrador de la carta de agradecimiento en nombre de Hermann J. Abs a L.H. Salgado, por la donación del autógrafo de la 7ª Sinfonía a la Verein Beethoven-Haus de Bonn²¹¹.

Nota: El deseo expresado en la carta de agradecimiento de tener la oportunidad de realizar la obra (en Alemania) en un futuro próximo aún no se ha cumplido (hasta 2025).

²⁰⁸ Texto alemán original: Sehr geehrter Herr Salgado, Am letzten Samstag hatte sich der Vorstand des Vereins Beethoven-Haus Bonn zu einer Sitzung im Beethoven-Haus getroffen. Während dieser Sitzung kam Herr Rodriguez und überreichte dem Vorstand eine von Ihnen komponierte Symphonie, die Sie dem Beethoven-Haus Verein zum Geschenk gemacht haben. Im Namen des Vorstands des Vereins Beethoven-Haus möchte ich Ihnen für dieses großartige und im Beethoven-Jahr so beziehungsweise Geschenk sehr herzlich danken. Ich hoffe sehr, dass wir bald einmal Gelegenheit haben werden, dass Ihr Werk zu Ehren Beethovens zur Aufführung gelangen wird. Mit freundlichen Grüßen bin ich

Ihr sehr ergebener

Abstract geometric lines in the top right corner, including a horizontal line, a vertical line, a diagonal line, and several vertical bars of varying heights.

Glosario

Abstract geometric lines in the bottom right corner, consisting of a horizontal line that transitions into a diagonal line and then a horizontal line.



4/4	(cuatro cuartos) Indicación métrica, hay cuatro negras (= cuartos) por compás, correspondiente al valor de una redonda, dos blancas u ocho corcheas (=octavos). Compases comunes son también: 3/4 (tres cuartos), 6/8 (seis octavos), etc.
#	Sostenido, medio tono más alto que la nota correspondiente. Pe. Do# es medio tono más alto que Do. Equivalente a Re-bmol, que es medio tono más bajo que Re.
Acorde	Sonido de tres o más notas simultáneas. Hay acordes consonantes y disonantes. Los acordes consonantes pueden ser del género mayor o menor.
Acorde mayor	Se conforma de una tercera mayor y encima una menor.
Acorde menor	Se conforma de una tercera menor y encima una mayor.
Acorde disminuido	Acorde disonante que consta de tres o cuatro terceras menores y que se puede resolver en consonancias medio tono arriba de cualquiera de ellas.
Aire típico	Danza andina mestiza (criolla) ternaria, rápida y alegre.
Albazo	Danza andina indígena alegre en 6/8 (binaria) o 3/4 (ternaria).
<i>Alla breve</i>	En un compás de 4/4, solo se marcan dos pulsos, en la primera y tercera negra. Es un procedimiento común para tiempos rápidos.
<i>Allargando</i>	Sinónimo de <i>ritardando</i> .

<i>Allegro</i>	Indicación de tiempo (velocidad) de una composición. De lento a rápido, se indican comunmente en italiano: <i>Largo</i> , <i>Adagio</i> , <i>Andante</i> , <i>Allegretto</i> , <i>Allegro</i> , <i>Presto</i> .
<i>Andante</i>	Indicación de tiempo (velocidad) de una composición. Entre <i>Adagio</i> y <i>Allegretto</i> .
Apoyatura	Ornamento musical, nota rápida disonante que se toca antes de la nota principal, de la cual toma su valor. Su sinónimo es nota de gracia.
Arpegio	La manera de tocar las notas de un acorde no simultáneamente, sino en sucesión rápida.
Bitonalidad	Dos diferentes tonalidades suenan simultáneamente, lo que produce cierta cantidad de disonancias casi permanentes.
Blanca	Valor métrico de una nota. Es la mitad (el doble más rápido) de una redonda, y el doble (doble más lento) de una negra.
<i>Cadenza</i>	a) Modulación armónica para llegar a la tónica, por ejemplo a través de los pasos subdominante – dominante – tónica. b) Parte culminante de un movimiento de concierto para solista y orquesta. Cuando el solista improvisa virtuosamente, sin acompañamiento sobre los temas de la composición.
<i>Calando</i>	Equivalente a <i>ritardando</i> ; que baja la velocidad paulatinamente.
<i>Canon</i>	Forma musical polifónica que repite la misma melodía en diferentes voces, a cierta distancia de tiempo.



Coda	Última parte de una composición, sobre todo si está escrita en forma de sonata, que resume el material temático por última vez y en forma brillante.
<i>Comes</i>	(Acompañante en latín) En la exposición de una fuga, es la línea melódica acompañante con la cual sigue la voz que ha terminado de exponer el tema.
Concierto	A cambio de la sinfonía, participa un instrumento solista con capacidad virtuosa que centra la atención del público. La orquesta tiene, mayormente, función acompañante. Normalmente, consta de tres movimientos <i>rápido – lento – rápido</i> .
Compás	División métrica de fragmentos de igual duración de una composición que contiene varios pulsos o tiempos de igual duración. P.e. el compás 4/4 contiene cuatro negras por compás. Se indica con una barra vertical en el pentagrama, resp. en todas las pentagramas de una partitura.
Consonancia	Dos o más notas simultáneas que corresponden a los primeros armónicos de una nota: octava, quinta, cuarta, sexta, tercera.
Contrapunto	(del latín <i>punctus contra punctum</i>) Es la técnica de componer melodías simultáneas independientes que guardan relación armónica entre ellas.
Corchea	Valor métrico de una nota, que dura la mitad de una negra (=cuarto) y el doble de una semicorchea.

<i>Crescendo</i>	Aumento paulatino del volumen del sonido. P.e. de <i>piano</i> a <i>forte</i> .
<i>Cromático</i>	Línea melódica que avanza por semitonos.
<i>Danza</i>	Bailable en 2/4 que se conoce en Europa como <i>Habanera</i> . En Ecuador, se llama <i>Danza</i> .
Desarrollo	Trabajo temático. En un movimiento en forma de Sonata, es la parte central entre exposición y reexposición, también denominada recapitulación.
<i>Diminuendo</i>	Reducción paulatina del volumen del sonido. P.e., de <i>forte</i> a <i>piano</i> .
Disonancia	Tensión producida por el choque de dos o más notas o intervalos. En la tradición occidental, buscan resolución en una consonancia.
Dodecafonismo	Dodecafonía (Zwölftonmusik). Es una técnica de doce tonos, inventada por Josef Matthias Hauer en 1919; luego fue variada por Arnold Schönberg en 1923. Es un método de composición que democratiza los doce semitonos de una octava, ya que ninguno puede ser repetido antes de que las once restantes hayan sonado.
Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si	Denominación de las siete notas que conforman una octava, también en su versión Do# (do sostenido) etc., medio tono más alto que el Do, o Do-bmol etc., medio tono más bajo que el Do.
Dominante	La quinta encima de la <i>tónica</i> .
Exposición	Parte de una composición en forma de sonata, entre introducción y desarrollo, donde se expone el material temático.



Fanfarria	Pieza o tema musical corto de carácter militar festivo, interpretado por instrumentos de metal y percusiones.
Fantasia	Forma musical libre, sin orden preestablecido para la apariencia de temas, desarrollos etc.
<i>Fermata</i>	Signo musical encima de una nota, acorde o pausa, que amplía su duración e interrumpe el pulso ordinario de la composición.
Folclor	Cultura tradicional compartida por un grupo de personas, un país, una región o grupos. Incluye idiomas, bailes, música, leyendas etc., que son, mayormente, transmitidos oralmente.
<i>Fortissimo</i>	Muy fuerte, más que <i>forte</i> . Se anota <i>ff</i> en la partitura.
<i>Frullato</i>	Una especie de trinos o trémolo sobre cada nota. Son producidos por el aleteo de la lengua.
Fuga	Técnica composicional polifónica que expone un mismo tema paulatinamente en diferentes voces, las cuales lo acompañan con un contrasujeto o <i>comes</i> .
Fusa	Valor métrico de una nota. Es el doble más rápido que una semicorchea.
<i>Glissando</i>	Sucesión rapidísima de nota a nota, sin distinguirlas individualmente. En el piano, se utilizan las uñas de los dedos en lugar de las yemas para lograr el efecto.
<i>Hauptrhythmus</i>	Ritmo principal en alemán. Las obras de Salgado tienen, a menudo, un ritmo principal de igual importancia que los temas.

Hemiola	Notas acentuadas en un valor débil del compás, que sugieren un cambio métrico.
Instrumentos de cuerda	Violines (primeros y segundos), violas, violonchelos y contrabajos, que producen el sonido con un arco que frota la cuerda, o en <i>pizzicato</i> , que jala la cuerda con la yema del dedo índice. Además, incluye a las arpas, guitarras y balaleicas que no usan arco.
Instrumentos de madera	Flauta y piccolo (flautín), oboe, corno inglés, clarinete (en Mi bmoI, Si, La y clarinete bajo). Ocasionalmente, incluye saxofones, fagot y contrafagot.
Instrumentos de metales (también llamados bronces)	Corno francés, trompeta, trombón, tuba de Wagner, tuba.
Intervalo	La distancia entre dos tonos. Hay segunda (un tono de distancia), tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima, octava, novena, décima, etc.
Inversión	En un acorde de tres notas (triada), significa cambiar la nota fundamental por otra del mismo acorde.
<i>Legato</i>	Indicación para tocar las notas de una melodía, sin interrupción entre ellas.
Mayor	Género de una tonalidad que se caracteriza por la tercera mayor, constituida por dos tonos enteros, generalmente de carácter alegre.
Menor	Género de una tonalidad que se caracteriza por la tercera menor, constituida por un tono entero y un medio tono, de carácter triste.



<i>Metrum</i>	Indicación del paso regular de un compás, por ejemplo 4/4. Significa cuatro negras por cada compás, a diferencia del ritmo, que puede variar las cuatro negras en diferentes subdivisiones irregulares.
Microcromatismo	Neologismo que describe la construcción de motivos y temas a base de los intervalos más pequeños, semitono, segunda (= tono entero) y tercera menor. Son constructos melódicos típicos para Salgado.
Modulación	Transición de una tonalidad a otra.
<i>Mosso</i>	Rápido; frecuentemente como <i>più mosso</i> (= más rápido) o <i>meno mosso</i> (= menos rápido).
Motivo	Pequeña parte constructiva característica de un tema o una melodía que se reutiliza para futuros desarrollos de la composición.
Movimiento	Parte de una composición con un tempo indicado. P.e. <i>Allegro</i> , separada de los demás movimientos. Sinfonías y Sonatas tienen, normalmente, cuatro movimientos contrastantes. Los conciertos, tres.
Negra	Valor métrico de una nota. Es la mitad (el doble más rápido) de una blanca y el doble (doble más lento) que una corchea.
Octava	La nota que tiene el doble de frecuencia que otra nota es la octava más alta. Las dos tienen el mismo nombre.
Ostinato	Secuencia de notas que se repite exactamente una o varias veces.
<i>Partichela</i>	Extracto de una partitura que lleva la parte para un instrumento específico en un pentagrama.

Partitura	Escrito de una obra musical en pentagramas. Partituras orquestales agrupan los instrumentos en orden vertical así: Maderas, metales, percusiones, arpa, solista, cuerda.
Pasillo	Danza andina mestiza ternaria, viene del Vals europeo.
Pentagrama	Cinco líneas paralelas sobre las cuales se escriben las notas y los demás signos de una composición.
Percusiones	Triángulo, tambor, bombo (gran caja), cimbal, marimba, xilófono, <i>Glockenspiel</i> (timbres), vibráfono.
<i>Perpetuum mobile</i>	Movimiento perpetuo. Música que se caracteriza por una cadena continua de notas en tiempo rápido.
<i>Pianissimo</i>	Más suave, débil, que <i>piano</i> . Se anota pp en la partitura.
<i>Più</i>	Más. P.e., <i>più mosso</i> significa más rápido.
<i>Pizzicato</i>	Producir un sonido en un instrumento de cuerdas al jalar la cuerda con la yema del dedo, en lugar de frotarla con el arco.
Plagal	La forma de modular a la tónica, no a través de la dominante, sino a través de la subdominante.
Polirritmía	Diferentes ritmos simultáneos.
Politonalidad	La combinación simultánea de varios acordes tonales. P.e. Do mayor (Do-Mi-Sol) con Sol Mayor (Sol-Si-Re); esto produce disonancias.



<i>Presto</i>	Más rápido que <i>Allegro</i> , menos que <i>Prestissimo</i> .
Puntado	Un punto tras una nota prolonga su duración por la mitad de su valor. Muchas veces, le sigue una nota corta. Juntos, dan el ritmo puntado.
Punto de órgano	Nota fundamental sostenida, mayormente en los instrumentos bajos, sobre la cual se permiten todas las modulaciones deseadas.
Quintillo	Cinco notas por pulso.
<i>Ritenuito</i>	Más lento que el tiempo anterior.
Ritmo	La subdivisión del tiempo musical en diferentes valores durante un compás o una melodía.
Rondó	Forma musical que alterna un siempre idéntico <i>ritornel</i> (estribillo), cada vez con diferentes <i>couplets</i> .
Sanjuanito	Danza andina indígena y mestiza en 2/4, de ritmo alegre y melodía en género menor.
<i>Scherzo</i>	Un movimiento de la sinfonía, rápido y ternario. Desde Beethoven, reemplaza el antiguo <i>Menuetto</i> .
<i>Scherzando</i>	Juguetón
Semicorchea	Valor métrico de la mitad de una corchea (= octavo) o el doble de una fusa (= treintaydosavo).
Sextillo	Seis notas por pulso.
Síncopa	Nota acentuada en un lugar débil de un compás que rompe el ritmo regular.

Sinfonía	Composición para orquesta de cuatro movimientos, cada uno de carácter diferente. Normalmente, está en el orden: rápido (Allegro en forma de sonata), lento, danza (en ritmo ternario) y Finale (rápido).
<i>Smorzando</i>	Equivalente a <i>diminuendo</i> .
Sonata	a) Pieza musical instrumental solista (piano) o de música de cámara, de tres o más movimientos. b) Forma de composición del primer movimiento de una sonata o sinfonía, con las secciones: <i>Introducción</i> (no siempre), <i>Exposición</i> de dos temas contrastantes, <i>Desarrollo</i> (de los dos temas), <i>Reexposición</i> , <i>Coda</i> . Es la forma compositiva más característica del período clásico.
Sordina	Artefacto pequeño que disminuye el sonido de un instrumento y cambia su timbre. En la cuerda, un peine sobre el puente; en los metales, un obturador cónico introducido en la trompa.
<i>Sostenuto</i>	Sostenido, un poco más lento que lo anterior.
<i>Staccato</i>	La nota indicada se toca más corta que la de su valor. En el pentagrama, se indica con un punto encima de la nota.
<i>Stretto</i>	Indicación de tiempo acelerado, más rápido que el anterior. Mayormente, aparece al final de una composición.
<i>Stringendo</i>	<i>Accellerando</i> , apretar el paso.
Subdominante	La cuarta encima de la tónica.



<i>Sul ponticello</i>	Técnica en los instrumentos de cuerda de frotar el arco cerca del puente, que deja escuchar débilmente la nota pero una gran cantidad de sus armónicos.
<i>Sul tasto</i>	Técnica en los instrumentos de cuerda de frotar el arco encima del diapasón, lo que deja escuchar débilmente la nota.
Suite	Secuencia de piezas cortas, menos estructurada que una sinfonía. Se da frecuentemente en el barroco como secuencia de danzas.
Teclados	Piano, cembalo (clavecín), celesta, órgano.
Tema	Pensamiento musical principal de una composición, con melodía y/o ritmo característico.
<i>Tempo primo</i>	Velocidad inicial.
Tonalidad	En el sistema tradicional diatónico o tonal, es la clave fundamental de una obra o una parte de ella. Lo definen el acorde (triada) fundamental (la tónica), y la escala diatónica correspondiente.
Tónica	Tonalidad fundamental de una composición o un movimiento de ella.
Trabajo quebrado	Repartición de una melodía completa entre varios instrumentos o secciones orquestales.
Trémolo	La repetición rápida y continua de una o varias notas.
Tresillo	Tres notas por pulso, que ocupan el tiempo de dos.

Tritono	Intervalo de cuarta aumentada o quinta disminuida (Do – Fa# o Do – Sol-bmol) que consta de tres tonos enteros. Por su carácter disonante, era llamado “intervalo del diablo” y prohibido por la Iglesia católica durante siglos.
<i>Tutti</i>	“Todos” en italiano. Indicación que toca toda la orquesta después de un pasaje solista con acompañamiento reducido.
Unísono	Todos tocan las mismas notas.
Yaraví	Danza andina ritual lenta en 6/8. Es una especie de balada andina.

Abstract geometric lines in the top right corner, including a horizontal line, a vertical line, a diagonal line, and several vertical bars of varying heights.

Bibliografía

Abstract geometric lines in the bottom right corner, consisting of a horizontal line that turns diagonally upwards and then horizontally again.



Fuentes

Salgado, Luis. H.: “Sinfonía Andina en sol menor”, autógrafo, Archivo Histórico del Museo Nacional de Quito, N° FM0033.012/B.

Salgado, Luis. H.: “Sinfonía sintética en re menor”, autógrafo, Archivo Histórico del Museo Nacional de Quito, N° FM0033.003/A.

Salgado, Luis. H.: “3ª Sinfonía A_D_H_G_E en Re Mayor”, autógrafo, Archivo Histórico del Museo Nacional de Quito, N° E-0359.

Salgado, Luis. H.: “Cuarta Sinfonía -Ecuatoriana- en Re Mayor”, autógrafo, Archivo Histórico del Museo Nacional de Quito, N° FM0033.006.

Salgado, Luis. H.: “5ª Sinfonía -Neo-Romántica-”, autógrafo de la reducción para piano, Archivo Histórico del Museo Nacional de Quito, N° FM0033.008.

Salgado, Luis. H.: “Sexta Sinfonía”, autógrafo, Conservatorio de Música de Ambato, sin número de registro.

Salgado, Luis. H.: “Séptima Sinfonía para orquesta plena -Homenaje al bicentenario natal de Beethoven-”, autógrafo, Beethoven *Archiv Bonn*, An 342b, Inv. No. VIII/9.

Salgado, Luis. H.: “Sinfonía N° 8 -En conmemoración al Sesquicentenario de la Batalla de Pichincha-”, autógrafo, Archivo Histórico del Museo Nacional de Quito, N° FM0033.012/A.

Salgado, Luis. H.: “Sinfonía sintética N° II”, Levantamiento Ra-Ga-Partituras/2000, Archivo Histórico del Museo Nacional de Quito, N° E-0179.

Salgado, Luis. H.: “Las 9 Sinfonías”, partituras, Edición Michael Meissner, Cuenca, 2017-2018.

- Salgado, Luis H.: “*El esquema sinfónico*” en: El Comercio, Quito , 5.3.1967
- Salgado, Luis H.: “Proyecciones de la música contemporánea”. En: El Comercio, Quito, c. septiembre-noviembre de 1960.
- Salgado, Luis H.: “Estructura de una orquesta sinfónica normal”, en El Comercio, Quito, 1972.
- Salgado, Luis H.: “Música vernácula ecuatoriana, Microestudio”, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1952.
- Salgado, Luis H.: “El sinfonismo contemporáneo”. El Comercio, Quito 30 de junio de 1957.
- Salgado, Luis H.: ”Vigencia de artículos musicográficos”, en: El Comercio, Quito, 1. Juni 1975.
- Salgado, Luis H.: “Expresión musical neutra”, en: El Comercio, Quito, Años 70 del siglo XX. Reimpresión en: *Opus*, año III, Banco Central del Ecuador, Quito, 31 de enero 1989, p. 109-110.



Literatura secundaria

Almon, H.: “*Diskurse über Kunstmusik in Brasilien während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*”, Weimar, 2019.

Almon, H.: *Modernismus, Nationalismus und die Dodekaphonie*, NZfM, August, 2001.

Behage, G.: “La música en América Latina: Una introducción”, Caracas, Monte Ávila Editores, 1983.

Bergson, H.: *Philosophie der Dauer*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2013, S. 184ff.

Caro, R.: “Días geniales o lúdicos”, REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, España, 1626.

De Andrade, M.: “*Ensaio sobre a Música brasileira*“, Sao Paulo, 1928.

d’Harcourt, R. y M.: “*La musique des Incas et ses survivances*”, 1925.

De Oliveira Pinto, T.: *Musik und Transkulturation: die Verbindung von Kultur, Geschichte und Gesellschaft in der Musikforschung*, Weimar, 2020.

Fugellie, D.: *Musiker unserer Zeit, Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika*, München, 2018.

Guerrero Gutiérrez, P.: “Música de identidad: Apuntes sobre los géneros musicales vernáculos del Ecuador”, Edosonia N° 10, Quito, agosto 2012.

Guerrero Gutierrez, P.: *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica, Quito, 2001-2002.

Guerrero, F. P.: “*Luis Humberto Salgado – El nacionalismo musical de los Andes*”, Quito, Marzo 2016.

Guerrero Gutiérrez, P.: “*Luis Humberto Salgado: Grandes Compositores Ecuatorianos*”, Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA, Quito, January 2001.

Hudson, R.: “*The Ripresa, the Ritornello, and the Passacaglia*”, en *Journal of the American Musicological Society* 24, no.3 (Otoño), 1971.

Guerreo Toro, J.A.: “*La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*”, Imprenta Nacional, Quito, 1876.

Hudson, R. y Ellis Little, M.: “Sarabande”, New Grove Online.

Jourdain, R.: “*Music, The Brain and Ecstasy*”, William Morrow & Comp., New York, 1997.

Karsten, R.: “*La lengua de los indios jívaros (shuar) del Oriente del Ecuador*”, Helsingfors, 1935.

Krause, B.: “*Untersuchungen zur Vortragsbezeichnung con brio unter besonderer Berücksichtigung der Werke Ludwig van Beethovens*”, (Diss.), Münster, 1995, S. 286ff.

Massin, J. y B.: “*Beethoven*”, Fayard, París, 1967, p. 154 (versión en español).

Meza, G.: “Cronología comentada de ejecución de obras” (Luis Humberto Salgado), Fundación Luis Humberto Salgado, Quito 2018.

Meza, G.: “Francisco Salgado - Himno a Mejía” Sociedad de Egresados del Mejía, Quito 2017.



Monteros, R.M.: “*Música autóctona de la Región Oriental del Ecuador*”, Impr. Del Ministerio de Gobierno, Quito, 1942.

Moreno, S.L.: “Historia de la música en el Ecuador”, Quito, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 1930. (Reedición 1972)

Oosterveen, C.: “Bourrée, Bourrée, Bourrée”, Verlag der Spielleute, 1999.

Paz, J.P.: “Introducción a la música de nuestro tiempo”, Buenos Aires, 1955.

Ragossnig, K.: “Manual de guitarra y laúd”, Schott, Mainz 1978.

Rodas, A.: “Caminatas”, en *Opus*, N° 31, Musicoteca del Banco Central del Ecuador, 1989.

Rodas, A.: “Lista cronológica de las composiciones de Luis Humberto Salgado”, en *Opus*, N° 31, Musicoteca del Banco Central del Ecuador, 1989.

Rodas, A.: “Luis Humberto Salgado, El Primero”, in: *Opus*, No. 31, Quito 1989.

Rodríguez Castelo, H.: “Luis Humberto Salgado, por él mismo”, en *El Tiempo*, Quito, 1970.

Rodríguez Castelo, H.: “Ha muerto la gran figura de la música nacional”, en *El Tiempo*, Quito, Diciembre 1977.

Ross, A.: “*The rest is noise*”, Nueva York, 2007.

Salgado Ayala, F.: “Manual de fraseología musical”, capítulo V, S. 67-72, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1958.

Ulm, R. (Ed.): “Las 9 sinfonías de Beethoven”, Bärenreiter, Kassel, 2009.

Walther, J.: “Léxico musical”, Leipzig 1732, reimpresión facsímil, Kassel: Bärenreiter, 1967.

Wong Cruz, K.: “Luis Humberto Salgado- un Quijote de la música”, Banco Central del Ecuador y Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 2003- 2004.

Wong Cruz, K.: “La Música Nacional”, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 2013.

Agradecimientos

Agradezco a Dr. Alex Alarcón, al Máster Pablo Guerrero y al Maestro Guillermo Meza, por sus acertados comentarios.

Así mismo, estoy en deuda con Benita Schauer, M.A., que detectó las discrepancias con ojo de experto y me dio valiosos consejos para una correcta edición.

Agradezco sinceramente a mi madre, Ursula Meissner, por su paciente revisión del texto.



Índice de ilustraciones y audios

Fig. 1.1	Luis Humberto Salgado, hacia 1960.	36
Fig. 1.2	Tabla de géneros musicales populares en las sinfonías de Salgado	38
Fig. 1.3	Evolución Danzante - Yumbo - Yaraví	39
Fig. 3.1	Portada de la 1ª sinfonía en el manuscrito de Salgado	109
Fig. 3.2	1er movimiento - 1er tema (Sanjuanito, c. 37-48)	
♪ Audio 1		112
Fig. 3.3	1er movimiento, “motivo predominante”, c. 49-52. Aquí en el 3er y 4º compás del pentagrama inferior	
♪ Audio 2		113
Fig. 3.4	1er movimiento, 2º tema (tema de doce tonos), c. 93-96	
♪ Audio 3		113
Fig. 3.5	2º movimiento, 1 tema, <i>Yaraví</i> , (m. 27-34)	
♪ Audio 4		117
Fig. 3.6	2º movimiento, 2º tema <i>Piu mosso, con sentimento criollo</i> , c. 77ss	
♪ Audio 5		118
Fig. 3.7	3er movimiento, comienzo (autógrafo de Salgado, m. 1-8).	
♪ Audio 6		120
Fig. 3.8	4º movimiento, cierre de la fuga en el intervalo del tritono (c. 204-214)	
♪ Audio 7		123

Fig. 3.9	Conclusión de la <i>Sinfonía de ritmos vernaculares</i> . (letra de Salgado, con correcciones de bolígrafo azul hechas por él mismo).	125
Fig. 4.1 ♪ Audio 8	Sinfonía nº 2, Fanfarria con postludio de cuerdas, c. 3-6	131
Fig. 4.2 ♪ Audio 9	2ª sinfonía, 1er tema, c. 13-15	132
Fig. 4.3 ♪ Audio 10	2ª Sinfonía, 2º tema, c. 20-25	132
Fig. 4.4 ♪ Audio 11	2ª Sinfonía, tema <i>Albazo</i> , m. 62-65	133
Fig. 4.5 ♪ Audio 12	2ª Sinfonía, tema del grupo final, <i>sanjuanito</i> , c. 153-157.	134
Fig. 4.6 ♪ Audio 13	2ª Sinfonía, extracto del desarrollo: el tema de la fanfarria, primero en las maderas, luego en los metales, con doble contrapunto, c. 218-222.	136
Fig. 4.7 ♪ Audio 14	2ª sinfonía, transición a la Coda, (c. 379-385)	138
Fig. 5.1 ♪ Audio 15	3ª sinfonía, comienzo de la sinfonía con el lema de 5 notas, (c. 1-4)	145
Fig. 5.2 ♪ Audio 16	1er movimiento, 1er tema, <i>Allegro con anima</i> , (c. 45-49)	146
Fig. 5.3 ♪ Audio 17	1er movimiento, 2º tema (violonchelos), (c. 99-104)	147



Fig. 5.4	1er mov., tema adicional del desarrollo en los violines, 3er pentagrama, (c. 221-227ss.)	148
♪ Audio 18		
Fig. 5.5	2º movimiento, Grave - Zarabanda, tema principal (compases 1-3).	151
♪ Audio 19		
Fig. 5.6	2º movimiento, sección central Largo, (c. 17-20)	152
♪ Audio 20		
Fig. 5.7	3er movimiento, Bourrée, (c. 1-6)	153
♪ Audio 21		
Fig. 5.8	3er movimiento, Bourrée - Trío (c. 81 ss)	154
♪ Audio 22		
Fig. 5.9	4º movimiento, <i>Fuga alla gíga</i> , inicio por viola y violonchelo, c. 1- 11	157
♪ Audio 23		
Fig. 5.10	4º movimiento, tema de trompeta compás 68	158
♪ Audio 24		
Fig. 5.11	4º movimiento, sección intermedia de la fuga, nuevo comes en el violín, c. 186-191.	160
♪ Audio 25		
Fig. 6.1	4ª sinfonía, 1er movimiento, comienzo, c. 1-4	169
♪ Audio 26		
Fig. 6.2	1er movimiento, <i>Allegro con vita</i> , (<i>sanjuanito</i>), c. 21-23	171
♪ Audio 27		
Fig. 6.3	1er movimiento, Tranquillo e moderato, c. 64 - 70	172
♪ Audio 28		
Fig. 6.4	1er movimiento, 2º tema (2º <i>sanjuanito</i>), c. 85 - 88	173
♪ Audio 29		

Fig. 6.5	1er movimiento, transición de 12 tonos al desarrollo, c.	
♪ Audio 30	141-144	174
Fig. 6.6	1er movimiento, progresión de acordes dodecafónicos, c.	
♪ Audio 31	261-265	176
Fig. 6.7	1er movimiento, Sanjuanito con contrapunto y formas	
♪ Audio 32	simultáneas de retrógrado, c. 420-423	178
Fig. 6.8	1er movimiento, ambos sanjuanitos simultáneos, 2º	
♪ Audio 33	pentagrama, c. 420-423	179
Fig. 6.9	2º movimiento, 1er tema (yaraví) <i>Andante cantabile</i> , c. 1-8	
♪ Audio 34		182
Fig. 6.10	2º movimiento, 2º tema (2º yaraví) <i>Andantino con dulzura</i> ,	
♪ Audio 35	c. 62-65	184
Fig. 6.11	2º movimiento, tema de trompeta (3er tema), c. 68ss	
♪ Audio 36		185
Fig. 6.12	3er movimiento, tema principal, c. 9-14	
♪ Audio 37		188
Fig. 6.13	3er movimiento, 2º tema, c. 35-38	
♪ Audio 38		189
Fig. 6.14	3er movimiento, Trío, <i>Andante sostenuto (coral)</i> , c. 95ss	
♪ Audio 39		190
Fig. 6.15	4º movimiento, Allegro brillante, 1er tema, c. 5-10	
♪ Audio 40		192
Fig. 6.16	4º movimiento, 2º tema, albazo, c. 28-33	
♪ Audio 41		193



Fig. 6.17	4º movimiento, ritmo principal, c. 93-95 ¹⁵⁴	
♪ Audio 42		195
Fig. 6.18	4º movimiento, variante anacrútica del 2º tema, c. 136-	
♪ Audio 43	140.	196
Fig. 6.19	4º movimiento, ritmo principal con coral, c. 186-189	
♪ Audio 44		198
Fig. 7.1	1er movimiento, <i>Allegro risoluto</i> , 1er tema, c. 1-5 ¹⁶² .	
♪ Audio 45		206
Fig. 7.2	1er movimiento, ritmo principal, c. 37, extracto: c. 35-38	
♪ Audio 46		207
Fig. 7.3	1er movimiento, 2º tema, c. 44-49ss	
♪ Audio 47		208
Fig. 7.4	1er movimiento, desarrollo, tema principal como un vals	
♪ Audio 48	violento, c. 147ss	209
Fig. 7.5	2º movimiento, 1er tema, c. 1-4	
♪ Audio 49		211
Fig. 7.6	2º movimiento, 2º tema, c. 14-16	
♪ Audio 50		212
Fig. 7.7	2º movimiento, 3er tema, c. 34-36	
♪ Audio 51		212
Fig. 7.8	Primer tema en el desarrollo, forte marcato, c. 78-80.	
♪ Audio 52		214
Fig. 7.9	3er movimiento, <i>Andantino mosso</i> , c. 1-7	
♪ Audio 53		216

Fig. 7.10	3er movimiento, <i>fugato</i> , c. 29-35	
♪ Audio 54		216
Fig. 7.11	3er movimiento, Trío, (<i>Passacaglie</i>), c. 78-86	
♪ Audio 55		218
Fig. 7.12	3er movimiento, <i>Trío</i> , 2º contra-tema, c. 102-106	
♪ Audio 56		219
Fig. 7.13	4º movimiento, <i>Allegro drammatico</i> , tema principal,	
♪ Audio 57	compases 1-8 ¹⁶⁷	221
Fig. 7.14	4º movimiento, primer clímax, c. 11-19	
♪ Audio 58		221
Fig. 7.15	4º movimiento, sección central, <i>Andante espressivo assai</i> ,	
♪ Audio 59	c. 124-130	223
Fig. 8.1	1er movimiento, maestoso, introducción, c. 1-4	
♪ Audio 60		251
Fig. 8.2	1er movimiento, <i>Allegro festivo</i> , 1er tema, c. 19-26	
♪ Audio 61		252
Fig. 8.3	1er movimiento, 2º tema, <i>Piu tranquillo e cantabile</i> , c. 78-	
♪ Audio 62	82	253
Fig. 8.4	1er movimiento, 1er desarrollo, c. 111-116	
♪ Audio 63		254
Fig. 8.5	1er movimiento, clímax del desarrollo, c. 155-161	
♪ Audio 64		255
Fig. 8.6	1er movimiento, 2º desarrollo, c. 264-270	
♪ Audio 65		256



Fig. 8.7	2º movimiento, Adagio espressivo, 1er tema, c. 1-5	
♪ Audio 66		259
Fig. 8.8	2º movimiento, 2º tema, c. 8-11	
♪ Audio 67		259
Fig. 8.9	3er movimiento, Allegretto poco mosso, c. 1-6	
♪ Audio 68		264
Fig. 8.10	3er movimiento, 2º tema, c. 10-13	
♪ Audio 69		265
Fig. 8.11	3er movimiento, 1ª copla, c. 29-34	
♪ Audio 70		266
Fig. 8.12	3er movimiento, 2ª copla, c. 86-90	
♪ Audio 71		267
Fig. 8.13	3er movimiento, (Trío), c. 116-121	
♪ Audio 72		268
Fig. 8.14	4º movimiento, 1er tema, c. 7-10	
♪ Audio 73		272
Fig. 8.15	4º movimiento, 2º tema, c. 30-33	
♪ Audio 74		272
Fig. 8.16	4º movimiento, desarrollo, <i>Allegro con grazia</i> , c. 61-64	
♪ Audio 75		273
Fig. 9.1	1er movimiento, <i>Adagio sostenuto</i> , introducción, c. 1-7	
♪ Audio 76		282
Fig. 9.2	1er movimiento, introducción, figura de fusas, c. 8-11	
♪ Audio 77		283

Fig. 9.3	1er movimiento, transición al <i>Allegro con anima</i> , c. 34-39	
♪ Audio 78		284
Fig. 9.4	1er movimiento, 2º tema, aquí en el corno inglés, la voz superior del pentagrama inferior, c. 64-68 ¹⁸¹	
♪ Audio 79		285
Fig. 9.5	1er movimiento, 3er tema, c. 86-89	
♪ Audio 80		285
Fig. 9.6	2º movimiento, <i>Adagio sostenuto</i> , comienzo, c. 1-5	
♪ Audio 81		289
Fig. 9.7	2º movimiento, <i>Quasi andantino</i> , c. 37-41ss	
♪ Audio 82		290
Fig. 9.8	3er movimiento, <i>Allegretto non troppo</i> , tema principal, c. 1-5	
♪ Audio 83		292
Fig. 9.9	3er movimiento, tema de viola, c. 9-14	
♪ Audio 84		293
Fig. 9.10	3er movimiento, <i>Trío - Poco piu mosso</i> , c. 84-89	
♪ Audio 85		295
Fig. 9.11	3er movimiento, tema “Albazo”, c. 92-97.	
♪ Audio 86		296
Fig. 9.12	4º movimiento, <i>Allegro maestoso</i> , fanfarria inicial, compases 1-9	
♪ Audio 87		299
Fig. 9.13	4º movimiento, <i>Allegro brillante</i> , tema principal, c. 29-36.	
♪ Audio 88		300
Fig. 9.14	4º movimiento, <i>Quasi andantino</i> , c. 95-102	
♪ Audio 89		301



Fig. 9.15	4º movimiento, ascenso a la recapitulación y su comienzo,	
♪ Audio 90	c. 147-152	303
Fig. 10.1	8ª Sinfonía, 1er movimiento, Introducción Adagio, c. 1-4	
♪ Audio 91		311
Fig. 10.2	1er movimiento, introducción “Jubelthema”, c. 12-14	
♪ Audio 92		312
Fig. 10.3	1er movimiento, <i>Allegro con brio</i> , 1er tema, c. 36-39	
♪ Audio 93		313
Fig. 10.4	1er movimiento, 2º tema <i>Più tranquillo</i> , c. 60-64	
♪ Audio 94		314
Fig. 10.5	1er movimiento, desarrollo, ritmo principal, c. 96-99	
♪ Audio 95		316
Fig. 10.6	2º movimiento, Grave, apertura, c. 1-3	
♪ Audio 96		320
Fig. 10.7	2º movimiento, “tema de júbilo” <i>Risolto</i> , c. 9-16	
♪ Audio 97		322
Fig. 10.8	2º movimiento, <i>Poco Adagio è misterioso</i> , c. 57-63	
♪ Audio 98		324
Fig. 10.9	2º movimiento, solos de percusión y comienzo de la Coda,	
♪ Audio 99	c. 127-134	326
Fig. 10.10	3er movimiento, Allegretto con anima, tema del albazo,	
♪ Audio 100	c. 11-16.	329
Fig. 10.11	3er movimiento, 2ª parte, c. 37-41	
♪ Audio 101		330

Fig. 10.12	3er movimiento, l'stesso tempo, tema para trombón, c.	
♪ Audio 102	52-56	331
Fig. 10.13	3er movimiento, Trío, Piu vivo, c. 93ss	
♪ Audio 103		332
Fig. 10.14	3er movimiento, trío, doble contrapunto de corno y	
♪ Audio 104	violonchelo, c. 114-118.	333
Fig. 10.15	4º movimiento, ejemplos de la distribución de octavas y	
	semicorcheas en el Final.	335
Fig. 10.16	4º movimiento, Allegro con vita, 1er tema, c. 1-8ss	
♪ Audio 105		336
Fig. 10.17	4º movimiento, 2º tema, c. 31-37ss	
♪ Audio 106		337
Fig. 10.18	4º movimiento, inicio del desarrollo, c. 58-64	
♪ Audio 107		338
Fig. 10.19	4º movimiento, desarrollo, segunda parte, c. 84-90	
♪ Audio 108		339
Fig. 10.20	4º movimiento, desarrollo, fanfarria, c. 134-139	
♪ Audio 109		340
Fig. 10.21	4º movimiento, clímax de la Coda, c. 188-193	
		341
Fig. 11.1	9ª sinfonía, inicio, <i>Allegro quasi maestoso</i> , c. 1-3	
♪ Audio 110		348
Fig. 11.2	9ª Sinfonía, epílogo del primer tema, c. 10-12	
♪ Audio 111		349



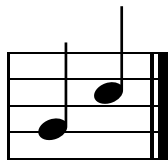
Fig. 11.3	9ª Sinfonía, tema de trompeta y trombón, c. 22-23	
♪ Audio 112		351
Fig. 11.4	9ª Sinfonía, 2º tema, c. 26-29	
♪ Audio 113		351
Fig. 11.5	9ª Sinfonía, tema del grupo final, c. 32-35	
♪ Audio 114		352
Fig. 11.6	9ª Sinfonía, tema de desarrollo, c. 59-62	
♪ Audio 115		353
Fig. 11.7	Sinfonía nº 9, <i>Quasi adagio misterioso</i> , c. 99-104	
♪ Audio 116		355
Fig. 11.8	9ª Sinfonía, <i>Allegro enérgico</i> , tema de la marcha, c. 105-	
♪ Audio 117	107	356
Fig. 11.9	9ª Sinfonía, clímax <i>fortefortissimo</i> , c. 142-144	
♪ Audio 118		358
Fig. 11.10	9ª Sinfonía, <i>Quasi adagio misterioso</i> , (2ª vez), c. 151-155	
♪ Audio 119		359
Fig. 11.11	9ª Sinfonía, <i>Allegro scherzando</i> , c. 233 ss.	
♪ Audio 120		361
Fig. 11.12	9ª Sinfonía, tema de desarrollo en el contexto del Scherzo,	
♪ Audio 121	c. 302-306	363
Fig. 11.13	9ª Sinfonía, episodio 9/16, c. 311-316	
♪ Audio 122		364
Fig. 14.1	Luis H. Salgado: <i>Música Vernácula Ecuatoriana</i> (<i>Mikrostudio</i>), Edición original 1952	383



Fig. 14.2	Carta de anuncio de la entrega de la 7 ^a Sinfonía a la Asociación Beethoven-Haus de Bonn.	399
Fig. 14.3	Borrador de la carta de agradecimiento en nombre de Hermann J. Abs a L.H. Salgado, por la donación del autógrafo de la 7 ^a Sinfonía a la Verein Beethoven-Haus de Bonn.	400
Fig. 17.1	Michael Meissner escaneando partituras de Salgado en la Biblioteca Central de Quito.	437



Fig. 17.1 Michael Meissner escaneando partituras de Salgado en la Biblioteca Central de Quito.



Este libro se terminó de imprimir y encuadernar
en XXXX de 2025 en el PrintLab de la Universidad del Azuay,
en Cuenca del Ecuador.



ISBN: 978-9942-670-65-6



9 789942 670656

