

Michael Meissner

Los siete conciertos de Luis Humberto Salgado



Los siete conciertos de Luis Humberto Salgado

LOS SIETE CONCIERTOS DE LUIS HUMBERTO SALGADO

© **del texto:** Michael Meissner, 2025

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

ISBN: 978-9942-577-28-3

e- ISBN: 978-9942-577-29-0

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

Los siete conciertos de Luis Humberto Salgado



**UNIVERSIDAD
DEL AZUAY**

Casa 
Editora

Índice de contenidos

Prólogo	7
----------------	----------

Introducción	9
---------------------	----------

La consagración de las vírgenes del Sol: Leyenda aborígen en tres escenas. Concierto programático para piano y orquesta.	21
---	-----------

I. En el <i>Acclai-Huasi</i> (Convento de las vírgenes del sol)	25
II. <i>Canto y danza litúrgica de las vestales</i>	32
III. <i>Fiesta de la Consagración en el Inti-Huasi</i> (Templo del Sol)	35
Conclusión	47

Concierto-Fantasía en Sol menor estilo nacional para piano y orquesta. Segundo concierto para Piano en tres movimientos.	49
---	-----------

a) Andante sostenuto (compases 1-59)	53
b) Allegretto (compases 60-170)	56
c) Transición (compases 171-183)	62
d) Larghetto (compases 184-191)	64
e) Mosso, (compases 192-238)	65
f) Animando e crescendo (compases 239-294).	67
g) Allegro brillante (compases 295-348)	70
h) Allegro spiritoso, compás 349ss	72
Conclusión	75

**Tercer concierto para piano,
obligado de arpa y orquesta.** **79**

I. Allegro deciso	83
II. Andante emotivo	106
III. Allegro con anima	114

Concierto para violín y orquesta. **129**

Ensayo de una reconstrucción por Michael Meissner (2022)	131
Primer movimiento: Andante (a piacere) – Allegro con anima	134
Segundo movimiento: Andantino – Allegro con vita (3er mov.)	148
Tercer movimiento: forma de sonata – rondó	155

Primer concierto para corno y orquesta. **165**

I. Recitativo – Allegro giusto	169
II. Andante sostenuto	189
III. Tercer movimiento (Final), Allegro con vita	199
Conclusión	208

**Concierto para violoncello y
orquesta – en Mi Mayor –** **211**

I. Allegro patético	215
II. Andantino	236
III. Tercer movimiento, <i>Quasi presto</i>	248

Concierto ecuatoriano para guitarra y orquesta. 259

Primer movimiento	264
Segundo movimiento – Variaciones y Fuga	280
Tercer movimiento – <i>Allegro spiritoso</i>	294

Glosario 307

Bibliografía 321

Índice de ilustraciones 329



Prólogo

La historia de la música ecuatoriana del siglo XX aún conserva capítulos imprescindibles que están pendientes de redescubrir y valorar en toda su dimensión. Uno de los más reveladores y complejos es, sin duda, el legado de Luis Humberto Salgado (1903–1977), compositor prolífico, innovador y profundamente comprometido con la construcción de una estética nacional moderna. Su vasta producción abarca nueve sinfonías, cuatro óperas, siete conciertos, obras para ballet, música sacra, piezas de cámara y una importantísima obra pianística.

Este volumen, fruto de la rigurosa investigación del director Dr. Michael Meissner, se suma a un conjunto de publicaciones recientes dedicadas a iluminar la figura y obra de Salgado. Entre ellas, cabe destacar *Luis Humberto Salgado. Escritos sobre música*, que es una recopilación de sus artículos de prensa sobre estética, composición y pensamiento musical, y *Las nueve sinfonías de Luis Humberto Salgado*, análisis integral de sus sinfonías. Estas fueron publicadas en 2024 y 2025, respectivamente. Junto con el presente estudio sobre los siete conciertos para solista y orquesta, estos libros constituyen un aporte fundamental para el conocimiento de uno de los más grandes creadores de la música académica ecuatoriana.

Mi vínculo con la obra de Salgado nace de una trayectoria de más de veinte años dedicada a la investigación, difusión y puesta en escena del repertorio ecuatoriano. En 2016, tras el estreno mundial del *Concierto para piano n.º 1* de Jorge Oviedo con la Orquesta Sinfónica de Cuenca, se consolidó mi colaboración con el Dr. Michael Meissner. A partir de ese momento, emprendimos un proceso conjunto de recuperación, estudio, transcripción y estreno de las obras concertantes de Salgado, en particular sus tres conciertos para piano, cuya edición y montaje supusieron una labor minuciosa de reconstrucción documental, digitalización de manuscritos y, en el caso del concierto fantasía n 2, completar la orquestación del mismo.

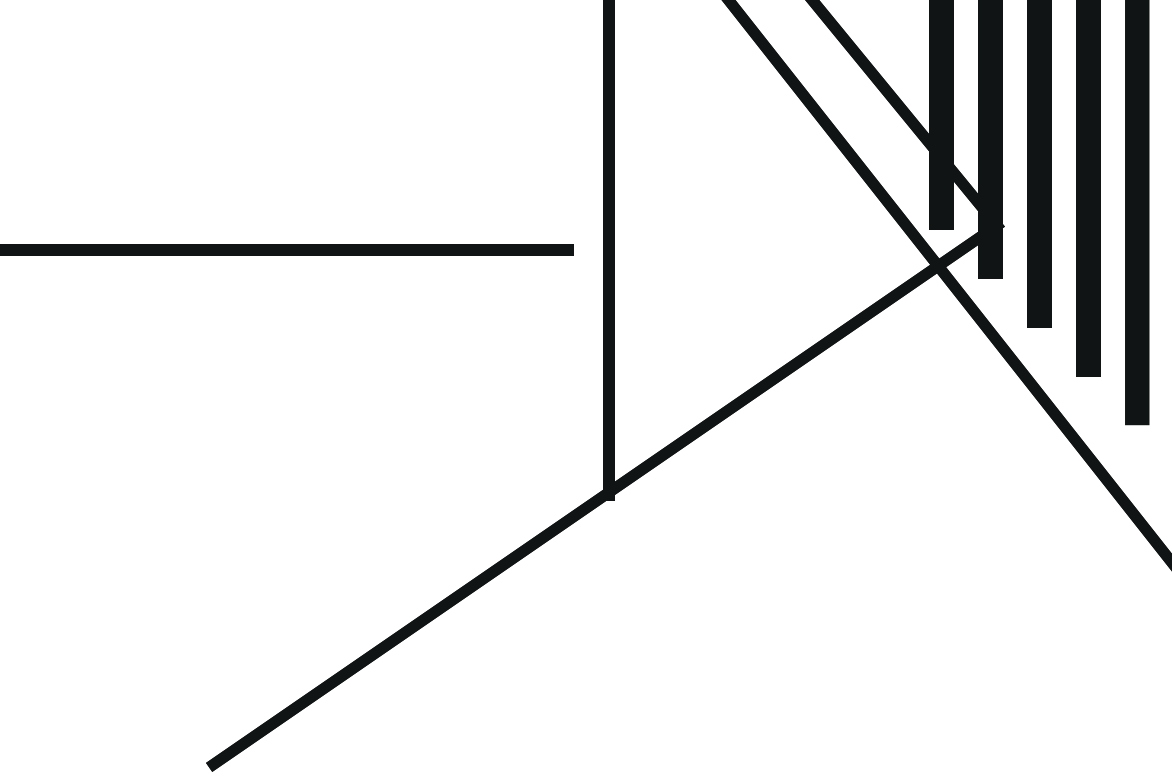
A ello, se suma nuestra labor compartida en la recopilación de partituras inéditas de conciertos, sinfonías y óperas, muchas de ellas conservadas en el Archivo Histórico del Museo Nacional del Ministerio de Cultura, sobre las cuales el Dr. Meissner realizó el montaje y grabación de las nueve sinfónicas, la ópera Eunice, el concierto para cello, entre otras. En este contexto, el presente libro cobra un valor singular: no solo ofrece un estudio musicológico exhaustivo, sino que restituye a la comunidad musical obras que, por décadas, permanecieron en silencio.

En estas páginas, Meissner despliega una lectura profunda y clara de cada concierto: analiza cómo Salgado reutiliza, transforma y contrapone motivos dentro de arquitecturas formales sólidas; cómo combina técnicas como la politonalidad o la dodecafonía con ritmos y giros melódicos de origen pentafónico-andino; y cómo su lenguaje evoluciona desde un “nacionalismo moderno” hacia una abstracción sonora de gran originalidad. Todo ello sustentado en ejemplos musicales cuidadosamente seleccionados y en un discurso que, sin perder precisión académica, se mantiene accesible y pedagógico.

Esta publicación no es solo un estudio de referencia. Es también un homenaje y un acto de justicia. Luis Humberto Salgado fue un creador adelantado a su tiempo, cuya obra — pese a haber sido injustamente marginada— sigue dialogando con vigor con los grandes nombres de la música latinoamericana del siglo XX. Leer este libro es escuchar con otros oídos, mirar más allá de las partituras y reconocer en Salgado a un compositor cuya voz aún tiene mucho que decirnos.

DR. ALEX ALARCÓN FABRE

Pianista concertista e investigador musical
 Docente Universidad Central del Ecuador; Universidad Hemisferios;
 Universidad Internacional De La Rioja.
 Quito, 2025

Abstract geometric lines in the top right corner, including a horizontal line, a vertical line, and several diagonal lines of varying lengths and orientations.

Introducción

Abstract geometric lines in the bottom right corner, including a horizontal line, a vertical line, and several diagonal lines of varying lengths and orientations.



Luis Humberto Salgado (1903-1977) no solamente ha sido el compositor ecuatoriano más importante y el más prolífico, con un catálogo de obras que supera los 150 títulos, sino también el mejor pianista de su generación, desde que se graduó en el Conservatorio Nacional en Quito en 1928, con el Concierto N° 1 de Franz Liszt. Ambas cualidades, la del compositor y la del concertista, las desarrolló simultáneamente en sus años de aprendizaje, pues su padre, Francisco Salgado Ayala (1880-1970), también era pianista y compositor. Fue su ejemplo y “el mejor maestro que tuve en mi vida”, según sus propias palabras. Ambas cualidades unidas dejaron un legado de siete conciertos para solista y orquesta, tres de ellos para piano y uno de cada uno para violín, corno, violoncello y guitarra. El concierto para viola en Fa mayor de 1955-1956 que aparece en su catálogo, está perdido.

Ya a los veinte años, Luis Humberto Salgado trabajó de pianista acompañante en los cines Eden y Puerta de Sol, en Quito, así como para las temporadas de compañías de ópera y zarzuela extranjeras que pasaron por la capital ecuatoriana. Ahí nació su gusto por la escena, que posteriormente se materializó en cuatro óperas, una opereta, un ópera-ballet, un melodrama y varios ballets. Además, fue solicitado por los mejores solistas internacionales como acompañante, entre ellos el violoncelista ruso Bogumil Sykora y el violinista polaco Henryk Szering, cuyo virtuosismo fue el listón de Salgado para las exigencias en las composiciones futuras para dichos instrumentos. Como fruto inmediato de estas colaboraciones, solo existe el *Capricho español* para violoncello y piano del año 1929; todas las demás composiciones para instrumentos de cuerda y piano datan de años posteriores.

La estrecha cercanía entre padre e hijo Salgado, también en el sentido profesional, como pianistas y compositores, hace más que probable que Luis Humberto haya conocido buena parte de las composiciones tempranas de su padre, que hasta 1930, aparte de muchas obras del género chico, ya incluyeron sinfonías, conciertos y fantasías para solistas y orquesta, que fueron incentivo para seguir

las huellas de su padre en estos géneros. Los años 30 del siglo XX fueron, en gran parte, los años de búsqueda de un estilo propio del compositor, que buscaba un nacionalismo moderno, adecuado para el siglo XX. Hasta 1938, conoció el dodecafonismo de Schönberg, lo que desató finalmente su concepto personal de la fusión del “primitivismo con el futurismo”. El primitivismo representa la componente nacional, las inspiraciones andinas, tanto melódicas como rítmicas, basadas en las danzas y canciones ancestrales y mestizas; el futurismo tiene que ver con las avanzadas técnicas de composición como politonalidad, polirritmia y, sobre todo, la dodecafonía.

Esta fusión, en los años 40 del siglo XX, le “han dado felices hallazgos en obras de gran factura”, como dijo el compositor, retrospectivamente, en su artículo *Atonalismo y nacionalismo*, del año 1952. En estos hallazgos se incluía la primera sinfonía *Andina* (1945), la ópera *Cumandá* (1943) y su primer concierto para piano, titulado *Consagración de las vírgenes del sol* (1942). Con la última mención, llegamos al primer capítulo de esta publicación, su primer concierto para solista y orquesta. Es importante mencionar que esta obra ya pertenece al estilo maduro de Salgado, que entrelaza elementos tradicionales andinos con técnicas compositivas avanzadas, alejadas del posromanticismo de la generación anterior de Francisco Salgado, Segundo Luis Moreno, Sixto María Durán y otros.

La búsqueda de un nacionalismo musical ya había inspirado a la generación mencionada, la primera que incluyó elementos indígenas en sus composiciones, incentivados por el italiano Domenico Brescia, compositor y director del Conservatorio Nacional de Música en Quito y precursor del nacionalismo musical en Ecuador. Si bien Brescia mismo y sus discípulos lograron insertar elementos nacionales en sus composiciones, su técnica se quedó atrapada en modelos europeos posrománticos, armonías tonales y una fuerte preferencia para el género chico, música de salón, danzas, vals, marchas y, como novedad, yaravíes, sanjuanitos y pasillos, entre otros.



Luis Humberto Salgado hizo la diferencia, al utilizar las inspiraciones folclóricas en manera libre, como lo hicieron, en sus países, Bartók, Stravinsky o Villa-Lobos. Se enajenaron de su origen geográfico gracias al tratamiento modernista disonante, polirrítmico; esto permitió, incluso, presentarlas en series dodecafónicas, sea melódica, armónica o rítmicamente. Así, estas fuentes ancestrales alcanzaron el rango de ser universales, más allá de sus límites geográficos e históricas de origen, ennoblecidas para resistir la competencia internacional, arropadas con vestimenta compositiva a la altura de la *haute couture* mundial del siglo XX.

Como se puede ver también en las demás categorías de las grandes composiciones de Salgado, como son las sinfonías y las óperas, su música para piano y de cámara, este estilo personal ecléctico modernista que él alcanzó a plasmar en los años 40 del siglo XX no se quedó estático, sino que se desarrolló en el transcurso de los años con una tendencia a mayor abstracción. Es decir, se alejó más y más de las influencias de origen andino y también de la proporción tonal de su pensamiento armónico, hacia un lenguaje personal autónomo, en todos los componentes de sus composiciones.

Su tragedia fue que no hubo un sector de la sociedad quiteña, sea de la política, de la élite cultural, de los mismos músicos o del público, que entendiera el enorme valor de este creador. Para unos, era demasiado modernista, orientado hacia la vanguardia europea y, por ello, tachado de neocolonialista; para otros, no era suficientemente tradicional, nacionalista reaccionario, como la gran mayoría de sus colegas contemporáneos, que declararon a sus obras como inentendibles e intocables. Esta es una tendencia que se mantuvo hasta muchos años después de su muerte. Así, se quedó solo en su genialidad, pero con la fe inquebrantable en su quehacer y en la dirección que iba, a pesar de ser una labor “quijotesca”, como dijo en una entrevista en el año 1971¹. Salgado fue un cometa en el tranquilo o aburrido cielo musical de Ecuador. Él produjo un efecto

¹ Rodríguez Castelo, Hernán (1933-2017): *Nuestros Latinoamericanos Vistos Por Si Mismos*, Banco Central de Ecuador, Quito, 1996.

Beethoven; tal como nadie quería escribir sinfonías después de la 9ª, “la Coral” del titán vienés, igualmente nadie en Ecuador alcanzó el nivel creativo de Salgado después de él, en términos de profundidad, originalidad y genialidad de pensamiento musical.

Si enlistamos los siete conciertos de Luis Humberto Salgado para solista y orquesta, cronológicamente, resulta este orden:

- 1942 *La consagración de las vírgenes del Sol: Leyenda
aborígen en tres escenas.
Concierto programático para piano y orquesta.
(Quito, 9 de abril 1942²)*
Escenas:
- I. *En el Acllai-Huasi* (Convento de las vírgenes del sol):
a) Andante misterioso, b) Interludio.
 - II. *Canto y danza litúrgica de las vestales:*
a) Yaraví (Larghetto), b) Danza autóctona (Allegro
grazioso)
 - III. *Fiesta de la Consagración en el Inti-Huasi* (Templo
del Sol):
a) Ceremonial litúrgico, b) Danza ritual
- 1945-1948 *Concierto-Fantasia en Sol menor estilo nacional para
piano y orquesta.
Segundo concierto para Piano en tres movimientos.³
(Quito, 1948)*
- I. *Andante sostenuto*
 - II. *Larghetto*
 - III. *Allegro moderato*

² Una sola fecha indica la terminación de la partitura.

³ La orquestación de Salgado termina en el octavo compás del *Larghetto* en el tercer movimiento, ha sido completada por el autor.



- 1953 *Concierto en Mi mayor para violín y orquesta plena.*⁴
(Quito, mayo 1953)
- I. *Andante – Allegro con anima*
 - II. *Andantino*
 - III. *Allegro con vita.*
- [1956 *Concierto en Fa mayor para viola y orquesta*⁵.]
- 1958-1963 *Tercer concierto para piano, obligado de arpa y orquesta.* (Quito, 1963)
- I. *Allegro deciso*
 - II. *Andante emotivo*
 - III. *Final-Allegro con anima.*
(Reducción de piano: 21 de diciembre, 1958,
Orquestación: 12 de septiembre, 1963).
- 1968 *Primer concierto para corno y orquesta.* (Quito, 6 de octubre, 1968)
- I. *Recitativo*
 - II. *Andante sostenuto*
 - III. *Final – Allegro con vita.*
(Reducción de piano: Quito, 10 de agosto 1968 – 30 de septiembre 1968, Orquestación: 6 de octubre, 1968).
- 1974-1975 *Concierto para violoncello y orquesta en Mi mayor.*
(Quito, 1975)
- I. *Allegro patético*
 - II. *Andantino*
 - III. *Quasi presto.*
(Reducción de piano: 21 de septiembre 1974 - 5 de enero 1976, Orquestación: 12 de junio 1976 – 3 de septiembre 1976).

⁴ Solo existe el autógrafo de la parte del violín solo. El autor reconstruyó la partitura completa en 2022.

⁵ De este concierto solo existe la entrada en el catálogo autógrafo de Salgado, cuenta como perdido.

- 1976 *Concierto ecuatoriano para guitarra y orquesta.*
 (Quito, 1976)
- I. *Allegro animato* (22 sep.)
 - II. *Andantino* (2 oct. 1976)
 - III. *Quasi presto* (8 sep. 1976)
- (Reducción de piano: 21 de septiembre 1974 - 5 de enero 1976, Orquestación: 12 de junio 1976 – 3 de septiembre 1976).

Es interesante observar que el primer concierto para piano tiene títulos programáticos en general y en cada movimiento, que ilustran su estrecha conexión con la mitología andina. Hasta qué grado este origen es notable en el transcurso de la composición se verá en el capítulo correspondiente. Esta relación estrecha con inspiraciones ancestrales se observa también en otras obras salgadianas que datan de la misma época: la *Suite sinfónica Atahualpa o el ocaso de un Imperio*, la *Sinfonía andina* (Sinfonía N° 1), y varias obras más para coro y para piano de los años 40 del siglo XX.

El subtítulo del segundo concierto para piano, *Concierto-Fantasía en Sol menor estilo nacional para piano y orquesta*, que Salgado terminó seis años después, ya no es tan específico en su descripción de origen. Solo deja claro que es referente a la patria del compositor y, nuevamente, une elementos formales europeos – *concierto*– y ecuatorianos –*estilo nacional*.

Lo que sorprende es que también el último concierto de Salgado para guitarra y orquesta del año 1976, compuesto 30 años después, lleva un subtítulo casi idéntico: *Concierto ecuatoriano para guitarra y orquesta*, lo que manifiesta que Salgado, a pesar de su desarrollo paulatino hacia un lenguaje más abstracto, con menos referencias a las raíces ecuatorianas, nunca abandonó o negó estas raíces. Más bien, era capaz de componer simultáneamente obras de alto grado de abstracción, como su *Novena Sinfonía* (1975), y otras, en estilo nacionalista más obvio, como el *Concierto ecuatoriano para*



guitarra y orquesta (1974-1976). El compositor mismo nos dejó una detallada descripción de esta obra y una contundente explicación de sus motivos para nombrarla de tal forma:

Nota explicativa: 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 baza fundamental del primer movimiento, puesto que dicha danza 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 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 ensuflado por el espíritu conceptual del 'Yaraví', una especie de balada indo-andina, común a los pueblos de 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 3er movimiento) 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 tercero y último movimiento.

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

Nota: El 'Albazo' es una danza de metro ternario y de contornos festivos que se baila al amanecer, hecho que dio origen a su denominación: ésta es la semántica del vocablo.

Quito, 19 septiembre de 1977.

La referencia a la música criolla o mestiza, producto de la población homónima, la mezcla de indígenas con españoles, así como a la Iglesia católica, también son referentes de la personalidad de Salgado, que no era racista o revanchista de uno u otro lado; más bien, era realista, aprovechaba todas las fuentes de inspiración que estaban a su alcance para sus composiciones. Estas fuentes eran productos de procesos transculturales naturales, como resultado de diversas conquistas; en el caso ecuatoriano, de la incásica y, poco después, de la española.

Esta aclaración es importante, ya que el nacionalismo musical ecuatoriano, parecido al mismo fenómeno en las demás naciones latinoamericanas, para algunos contemporáneos de Salgado adquirió tintes políticos. Esto llevó a ciertos músicos a tacharlo de neocolonialista, por el uso de formas europeas como la sonata, la sinfonía, el concierto; para otros, fue un reaccionario, por la inclusión de influencias ancestrales en sus obras. Salgado, en su búsqueda de un nacionalismo moderno, no se inmutó por estos ataques, sino que perfeccionó su propio “nacionalismo universal”, donde fusionó lo más valioso de la tradición andina con las más avanzadas técnicas compositivas internacionales del siglo XX.

Antes de observar cada uno de los siete conciertos de Salgado detalladamente, es oportuno definir el término ‘concierto’, ya que no es una sinfonía, ni una sonata, sino una categoría musical, con sus características propias, que la distinguen de cualquier otra.

Por la cercanía a la *sinfonía*, que requiere de la misma cantidad de músicos en escena como el *concierto*, citamos, primero, una definición de la sinfonía, que dio el mismo Salgado:



*Es muy bien sabido que el plan general de la sinfonía lo conforman cuatro movimientos definidamente 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 fisionomía 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 los proporciones - o latitud - de las grandes formas musicales [...]*⁶

Con la declaración de que el primer movimiento es de “arquitectura fija”, Salgado se refiere a que corresponde a la forma *sonata*, que consta, después de una Introducción no obligatoria, de una *exposición* con dos temas contrastantes y partes transitorias entre y después de ellos, un *desarrollo* que modula, transforma y enfrenta estos dos temas y otros elementos de la exposición. Después, hay una reexposición de la primera parte, que puede ser literal –como le gustó a Salgado– o modificada. Finalmente, sigue la *Coda*, que retoma y dramatiza los elementos más importantes del movimiento, para una conclusión convincente del movimiento.

A cambio, el *Concierto* normalmente solo tiene tres movimientos, *rápido–lento–rápido*, una herencia del barroco, cuando Antonio Vivaldi y sus contemporáneos lo establecieron en esta forma. Como diferencia más evidente está la confrontación de un solista virtuoso con el colectivo de la orquesta. *Concertare*, en latín, significa luchar, debatir, enfrentarse; en italiano, acordar, reunirse. En el barroco, el primer movimiento, y también el último, mayormente tienen forma de *rondó*, con *ritornelos* o *estribillos* a cargo de la orquesta, que se alternan con *couplets*, a cargo del solista; en el clásico vienés, la forma se acerca a la de la *sonata*, sin embargo, con doble *exposición*. La primera está a cargo de la orquesta y la segunda

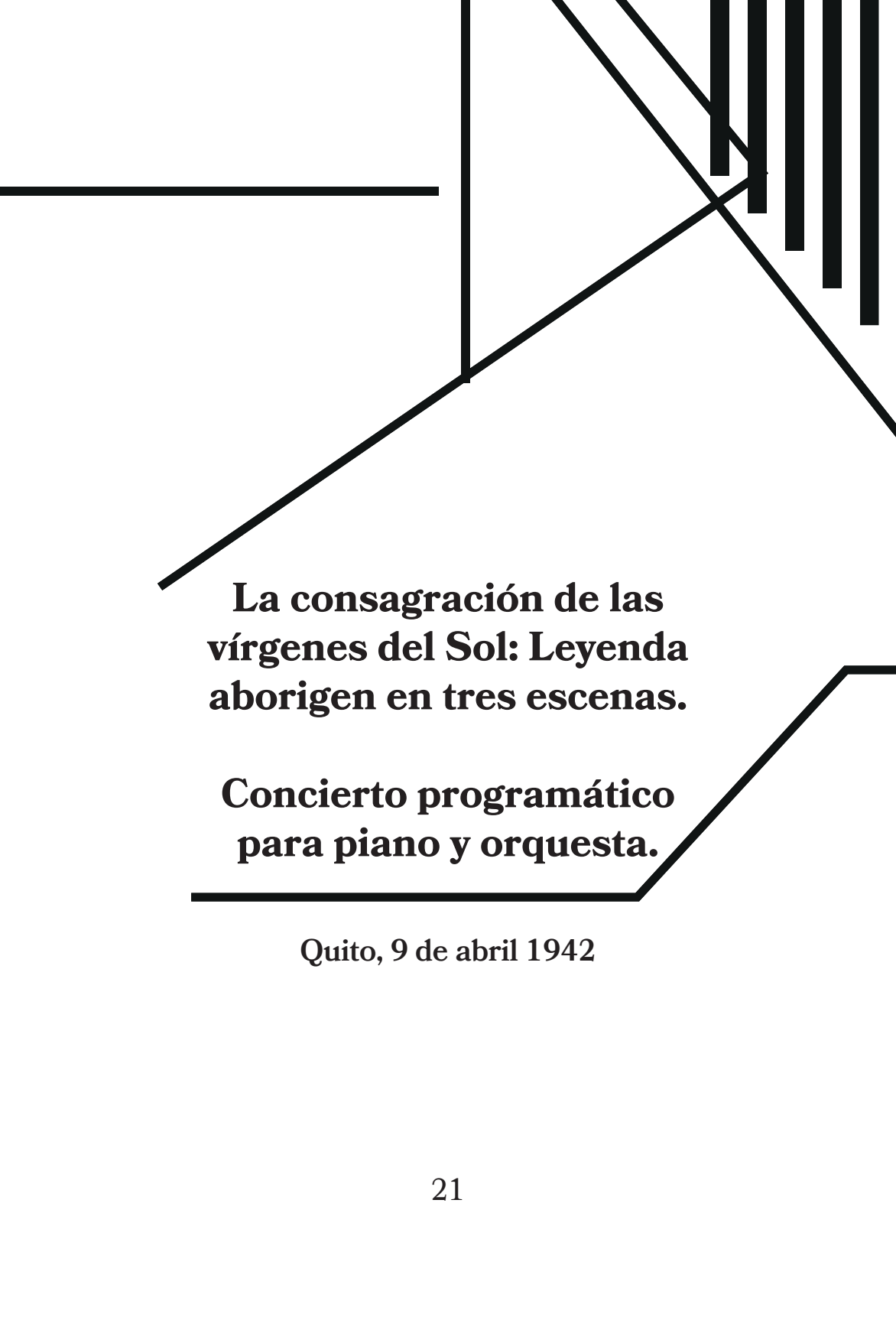
⁶ Luis Humberto Salgado : “El esquema sinfónico”, en: El Comercio, Quito , 5.3.1967

corresponde al solista. Ellos alternan también, en las demás partes formales, el *desarrollo* y la *coda*. Una novedad clásica es, además, una *Cadenza* del solista sin acompañamiento, mayormente antes de la coda, donde puede exponer su virtuosismo instrumental e intelectual. Originalmente, era una improvisación sobre los temas principales del movimiento.

Generalmente, Salgado sigue al modelo del concierto clásico de tres movimientos, pero sus dos primeros conciertos para piano obedecen a la lógica de sus títulos descriptivos y tienen, correspondientemente, formas más libres. Las *Cadenzas* siempre las escribe él mismo, ya que no le gustaba la música improvisada, lo que manifestó en varios artículos sobre tendencias vanguardistas de la música moderna internacional.



Fig. 1 Luis Humberto Salgado, ca. 1970



**La consagración de las
vírgenes del Sol: Leyenda
aborigen en tres escenas.**

**Concierto programático
para piano y orquesta.**

Quito, 9 de abril 1942

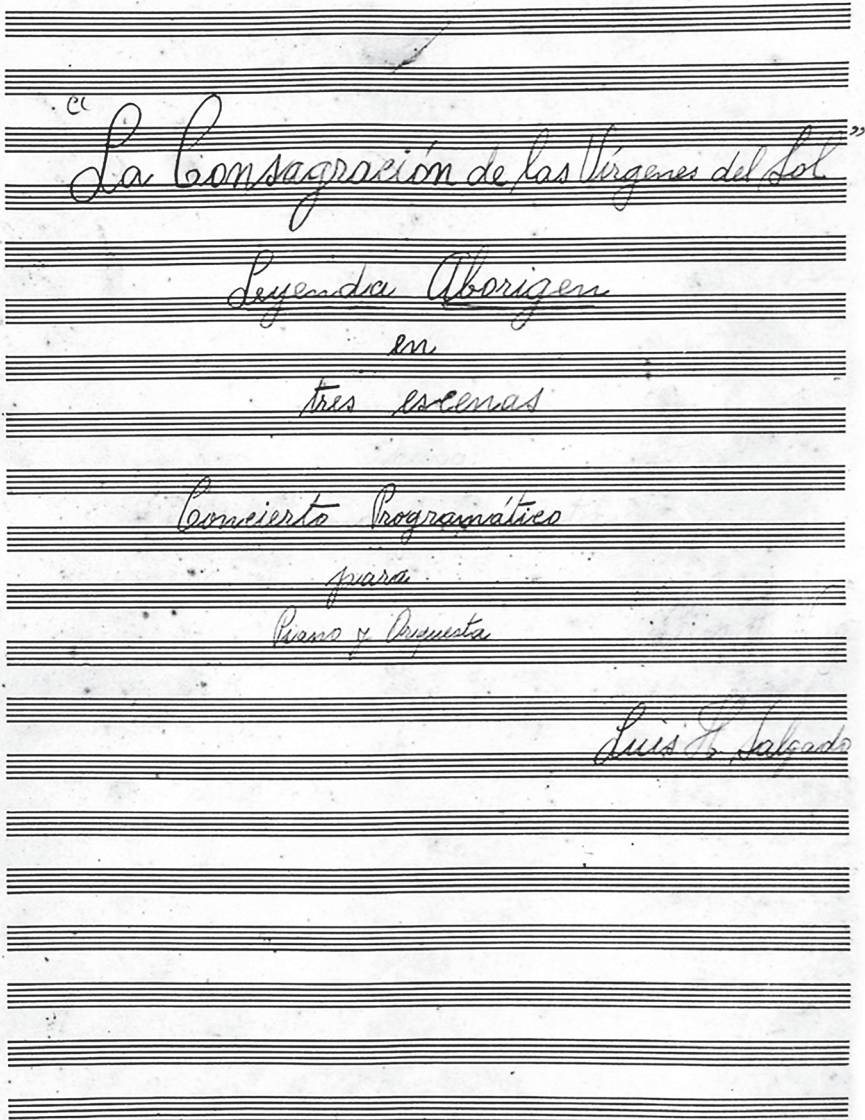


Fig. 2 Portada original del *Primer Concierto para piano y orquesta* de L-H. Salgado (1942)



Escenas:

- I. *En el Acllai-Huasi* (Convento de las vírgenes del sol):
a) Andante misterioso, b) Interludio.
- II. *Canto y danza litúrgica de las vestales*:
a) Yaraví (Larghetto), b) Danza autóctona (Allegro grazioso)
- III. *Fiesta de la Consagración en el Inti-Huasi* (Templo del Sol):
a) Ceremonial litúrgico, b) Danza ritual

La leyenda de la consagración de las vírgenes del sol cuenta que una parte de ellas eran destinadas a servir de esposas o concubinas para las élites incas; otras se usaban para sacrificio humano. Pero las verdaderas “Vírgenes del Sol” dedicaban su vida al cuidado de los templos y del culto estatal en Cusco (hoy Perú), recluidas perpetuamente en los Acllahuasi⁷, anexos a los templos, y obligadas a una rígida disciplina. Hilaban, bordaban, tejían, preparaban la chicha y mantenían el fuego sagrado; trabajaban para el Sol, que era su marido, por lo cual les era impuesto una castidad rigurosa. Se les cortaba parte del cabello y se les entregaba un velo y vestidos grises. Así, se convirtieron en novicias que formaban grupos de diez y eran dirigidas por una persona mayor y experimentada⁸.

Salgado conocía esta leyenda por la lectura del libro: *La Virgen del Sol – Leyenda indiana*, de Juan León Mera. Desde joven, también conocía la novela *Cumandá*, que posteriormente le servía como base del libreto para su primera ópera homónima. La leyenda de la consagración de las vírgenes del sol parece mucho a la de las vestales (sacerdotisas) en la antigua Roma, que forman parte de la segunda ópera *El Centurión*, de la trilogía romana de Salgado, del año 1959-1960.

⁷ aclla = virgen del sol en quechua, huasi = templo o convento.

⁸ <https://es.scribd.com/document/500386827/las-Virgenes-del-Sol>

Si bien este primer concierto para piano tiene tres partes, estas no corresponden a los movimientos del concierto clásico: rápido – lento – rápido, sino a diferentes escenas de la consagración de las *acllai*. Por ello, de la primera parte no se debe esperar una exposición, un desarrollo y reexposición más coda, en el sentido tradicional de la forma de sonata. Sin embargo, también estas escenas obedecen a desarrollos musicales lógicos, que parten de temas que evolucionan a través de modulaciones y variantes motívicas y acompañamientos en forma de contrapuntos autónomos, más que homófonos al servicio de una melodía. Estas escenas musicales se pueden escuchar y entender por su lógica inherente, sin conocimiento de los títulos descriptivos. El subtítulo *Concierto programático* indica que hay una idea poética, extramusical, atrás o antes de la composición; es algo parecido a los poemas sinfónicos de Franz Liszt. Pero, en ambos casos, tanto en el de Salgado como en el de Liszt, estas escenas o poemas se pueden disfrutar y entender musicalmente, sin saber cuál era la idea extramusical inspiradora para el compositor. Para entender y disfrutar este *concierto programático*, no es necesario pensar en vírgenes del sol, ni en “qué estarían haciendo, pensando, sintiendo” en cada compás. La indicación *Andante misterioso* es más que suficiente para ilustrar el carácter de la primera escena.

I. En el Acllai-Huasi (Convento de las vírgenes del sol)

a) Andante misterioso



Fig. 3 Andante misterioso, compases 1 y 2

Este *Andante misterioso* en compás de 4/4 comienza con una tierna melodía de los altos violines en *pianissimo*, basado en un ritmo de negras y dos corcheas, que completa el oboe con un segundo compás de corcheas continuas. Ambos compases de esta melodía pueden entenderse en la tonalidad de do# menor. Al segundo compás, el del oboe, acompañan las violas con la inversión del primer compás de los violines, pero en otra tonalidad, que se puede escuchar como sol mayor. Se trata, entonces, de una construcción bitonal. Se mantiene el modelo rítmico del inicio, pero no su tonalidad. Esta bitonalidad se mantiene por toda esta introducción de once compases, que paulatinamente integra más y más instrumentos y modula a otras tonalidades; mejor dicho, a otras bitonalidades. La técnica compositiva se puede llamar *fugato*, ya que todo el material compositivo se deriva de los primeros dos compases, sin elementos adicionales.



Fig. 4 Entrada del piano, *poco più mosso, pesante*, compás 12

En el compás doce, entra el piano con un tema más imponente, que borra la atmósfera misteriosa de la introducción desde su primer acorde. *Mezzoforte pesante* es la indicación dinámica; *poco più mosso*, la velocidad. El tema tiene un gesto declamatorio, pues consta de tres compases que se repiten en tres alturas diferentes, donde cada vez se sube en *crescendo*. El acompañamiento de la mano izquierda consta de corcheas expansivas, pero rítmicamente uniformes, nuevamente en otra tonalidad que el tema. Este se percibe como Fa mayor ampliado y el acompañamiento se lee como fa# menor, lo que parece ser ridículamente disonante. Sin embargo, el conjunto de las dos manos se percibe como una declamación bitonal o politonal y, por la clara estructura del tema, no tiene nada de desagradable. Más bien, produce una tensión hermosa e interesante. La orquesta solo consiste en el acompañamiento del timbal, con un marcado contrapunto de un compás, tres veces repetido, seguido por comentarios del triángulo y tambor. Merece ser mencionado que el tema del timbal se compone de una selección de notas de la mano izquierda del piano. Un *molto stringendo* de tres compases lleva a la siguiente sección, que es un nuevo solo del piano.



Fig. 5 A tempo, segundo tema del piano, compás 24

Esta segunda parte del solo de piano, a partir del compás 24, presenta una aceleración rítmica: el tema se divide entre corcheas puntadas y un ritmo sincopado; la mano izquierda acompaña con semicorcheas continuas. El tempo es *Andantino mosso*, un poco más rápido. A pesar de que esta combinación solo dura un compás, consta del material rítmico-melódico que, paulatinamente, también

la orquesta aprovechará. A partir del segundo compás, el piano regresa a su tema inicial, en la misma tonalidad de Fa, pero con el acompañamiento de corcheas diferentes. Aquí, se cambia entre La bmo y Si bmo, ambos alterados. La indicación interpretativa es *amplio ma espressivo*.

The musical score for measures 28-31 is presented in three staves. The top staff is for the English Horn (Corno inglés) and the middle staff is for the Bass Clarinet (Clarinete bajo), both marked with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff is for the Piano, marked with a piano (*p*) dynamic and the tempo marking *andantino mosso*. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The English Horn and Bass Clarinet parts play a melodic line that mirrors the initial theme of the violins.

Fig. 6 Compás 28

A partir del compás 28, el *metrum* se reduce a 2/4. El tema principal del piano se acelera también a la mitad de su duración, en forma variada, pero mantiene la triple repetición ascendente en *crescendo*. El corno inglés y el clarinete bajo acompañan con el tema inicial de los violines, lo que demuestra dos elementos constructivos básicos de la obra: la cabeza del tema principal de piano es el elemento constructor para los desarrollos sucesivos, como una semilla que produce múltiples flores. El acompañamiento orquestal se basa en contrapuntos derivados de material preexistente. Ambos elementos dan cohesión, lógica y firmeza a la composición; aunque se escuchen nuevos campos sonoros, están contruidos del mismo material.

La tercera repetición ascendente del piano prepara el clímax de esta primera parte del concierto: los violines y clarinetes añaden una expansiva y expresiva melodía que oboe, fagot y violoncellos prolongan en tres diferentes maneras. También los demás instrumentos comentan en diferentes formas, tal que, en el

compás 34, no hay menos de siete ritmos simultáneos. Esta energía acumulada se descarga en los compases 38 y 39, donde el ritmo de corchea puntada se impone dos veces en *Deciso*.

The image shows a musical score for measures 40 and 41. The score is written for four staves. The top staff is for Violín solo, the second staff is for Flauta, the third staff is for Piano (Andante misterioso), and the bottom staff is for Violoncelli. The tempo is marked 'Andante misterioso'. The piano part begins with a dynamic marking 'p'. The score shows a complex texture with multiple rhythms occurring simultaneously.

Fig. 7 Compás 40

En el compás 40, el tempo regresa al *Andante misterioso* del inicio. Los instrumentos bajos retoman el motivo inicial. No obstante, el piano repite primero la versión comprimida de su tema, que conocemos del compás 28, y, en el tercer compás, acompaña al corno con el tema inicial del concierto. Adicionalmente, se escucha un solo de violín que insinúa el ritmo de una *danza*; la flauta lo repite una cuarta más alto. Este ritmo es uno de los elementos que el piano presentó en el compás 24. En suma, nos encontramos en una segunda fase de esta escena musical, que tiene muchas características de un desarrollo en el sentido clásico de la forma de concierto, ya que confronta diferentes temas ya conocidos y los enriquece con nuevos elementos, como es el solo de violín.

A partir del compás 40, Salgado introduce un nuevo elemento. Se trata de compases enteros de semicorcheas continuas, agrupados en unidades de cuatro. Mayormente, los dos temas principales tienen

como contrapunto el tema inicial del movimiento (compás 1) o el primer compás del primer solo de piano (compás 12). Este diálogo se extiende por diez compases, los últimos tres con un gran *crescendo* que desborda triunfalmente, y en *fortissimo* en la *Danza*⁹ (compás 53); esta se había anunciado tímidamente en el solo de violín, diez compases antes. Lógicamente, el compás cambia a 2/4, la medida natural y tradicional para este bailable. *Risoluto* es la indicación de Salgado para esta *danza*. Cuatro veces repite la orquesta el compás con su ritmo típico en *diminuendo*. Lo que, paulatinamente, va reduciendo también la cantidad de instrumentos participantes.



Fig. 8 Compás 53, *danza*

Nuevamente, el piano toma el mando en compás 57, que combina la *danza* con las semicorcheas continuas. La orquesta se despide con un solo de cello, en unísono con el pianista. Este se queda solo con las semicorcheas, primero a una voz (compás 62 ss), luego a dos voces, y se imita a distancia de medio compás. A partir del compás 69, ahora en *pianissimo*, nuevamente se suma como contrapunto el tema principal del piano; los violines acompañan con un motivo de cuatro negras en *pizzicato*, donde se cambia dos veces el orden de estas notas, como si se estuviera tirando dados. En *pianopianissimo* (*ppp*) termina esta parte en el compás 73, con un acorde multitonal etéreo, volátil.

En resumen, esta primera escena, por una parte, es libre como una fantasía; por otra parte, es estructurado rigurosamente, como la exposición de un concierto clásico, con varios temas principales que

⁹ Este bailable se conoce en Europa como *Habanera*, en Ecuador como *Danza*.

se acompañan polifónicamente entre sí, y que entran, después de ser expuestos, en un incesante diálogo, tal como en un *desarrollo* clásico. Llegan a un clímax con el gesto de una tradicional *danza* andina, para finalmente desaparecer en alturas etéreas, tan abstracto como comenzaron.

b) Interludio



Fig. 9 Interludio, compás 74

El siguiente interludio en compás de 2/4 comienza con un solo de piano en tempo de *Allegro vivo*, primero con un tema de tres grupos de semicorcheas que terminan en dos corcheas. Este tema se repite cuatro veces, al subir por dos octavas. Después, queda reducido a un grupo de cuatro semicorcheas que sube por tres octavas más, para luego precipitarse hacia abajo en quintuple repetición que termina en el compás 92 en un Sol bajo. Esta nota ataca también la tuba, apoyado por un golpe del gong (tam tam).



Fig. 10 Dúo de fagot y clarinete, compás 93



Con un dúo de fagot y clarinete comienza la segunda parte del interludio, ahora a cargo de la orquesta, sin el piano. El fagot introduce, en tempo *Andantino*, un tema de cuatro compases de corcheas seguidas, que no es otro que el que la orquesta había introducido a partir del compás 48, a doble velocidad. A los cuatro compases, el clarinete le acompaña con una cantilena nostálgica. Este juego se repite, ahora entre violoncello y flauta, con el detalle de que el solo de flauta comienza con el tema principal de piano (compás 12), antes de seguir en libre movimiento.

El siguiente dúo consta de fagot y clarinete bajo. Ambos tocan el tema del fagot en canon, a distancia de dos compases. Al final de su diálogo, se suma el piano discretamente (compás 121), pero con *crescendo ed accellerando*, que sube por tres octavas, como la primera vez, en el interludio. Luego, nuevamente, se precipita hacia abajo en un solo compás. Con este abrupto final del interludio, se llega a la segunda escena.

II. Canto y danza litúrgica de las vestales

a) Yaraví (Larghetto)

La segunda escena comienza con una breve introducción de la orquesta *Maestoso e fortissimo* que, en compás de 2/4, establece con gesto grandioso la tonalidad para el siguiente *Yaraví*, que es *do# menor*. El piano solo canta esta balada andina, donde Salgado da dos instrucciones para la interpretación: sobre los dos compases introductorios, escribe *cuasi tempo di barcarola*, y sobre el comienzo de la melodía, *sentito il canto*. Son dos indicaciones que provienen de la ópera italiana, probablemente para subrayar la cercanía emocional de un canto de gondolero veneciano con el *yaraví* andino. Lo mismo sucede en el *Finale* de la tercera sinfonía de Salgado, cuando deja ver que la *gigue* francesa utiliza el mismo ritmo que el albazo andino. Salgado era conocedor profundo del folklore, tanto europeo como andino, por lo cual estas coincidencias no son hallazgos del azar sino resultados de una ardua investigación.



Fig. 11 Yaraví, compás 6

El clímax del *yaraví* se alcanza en los compases 19 y 20 de este movimiento, con un motivo triunfal que reaparece varias veces en las sinfonías de Salgado, siempre para resaltar el orgullo nacional o el triunfo de la imponente naturaleza andina. A partir del compás

25, el *yaraví* se repite en la orquesta, sin el piano. En el compás 43, el piano retoma la melodía, pero en forma de despedida y transición a la siguiente escena, la *Danza Autóctona*.

b) Danza autóctona (*Allegro grazioso*)



Fig. 12 *Danza autóctona*, compás 55

Esta danza está notada en compás de 6/8, *Allegro grazioso*. Se puede categorizar como *Alza que te han visto*, un baile popular mestizo. Su carácter es alegre y se encuentra en muchas formas en todo América Latina; por ejemplo, en México, como *Huapango*. Después de dos compases de introducción rítmica, lo toca la trompeta en *staccato* (a partir del compás 57), al final acompañada por clarinetes, fagotes y trombones. En compás 69, se suma el piano, primero con ocho compases de introducción y, a partir del compás 77, con un nuevo tema, más *cantabile* que el primero.



Fig. 13 Tema del piano, *con anima*, compás 77

Este segundo tema lo repite toda la orquesta a partir del compás 85; el piano refuerza el acompañamiento. La orquesta sigue sin pausa con otra danza, a partir del compás 91 y durante seis compases. Enseguida, interrumpe otro “descanso”, ocho compases de transición rítmica a la siguiente danza del piano, primero doblada por las flautas y luego por los clarinetes.



Fig. 14 Nueva danza de piano con flautas, compás 104

Una nueva transición entre piano y timbal lleva el piano a la repetición de la primera danza que tocó la trompeta en compás 57, aquí en *Più mosso, staccato leggiero*. En la repetición del tema, acompañan al piano los timbales, tambor y campanas tubulares. La *danza autóctona* termina con un *Stretto*, al que la cuerda aporta el contrarritmo de 3/4.

Más que una danza autóctona, era una fiesta de cuatro danzas seguidas, además de la repetición de la primera para el final estrepitoso.

III. Fiesta de la Consagración en el Inti-Huasi (Templo del Sol)

La tercera escena consta, como las anteriores, de dos partes contrastantes. Es, con 436 compases, por mucho, la más larga.

a) Ceremonial litúrgico

El ceremonial comienza *Maestoso* con el mismo material temático que la primera escena; sin embargo, lo hace con una instrumentación inversa: en lugar de los violines altos, el primer tema se ubica primeramente en los instrumentos más bajos: tuba, contrabajos, y la mano izquierda del piano en octavas. Pero ya en el segundo compás, lo presentan también el piccolo, violines y la mano derecha del piano octaveada en los registros más altos de la gama orquestal. Juntas, ambas líneas producen un *canon* a distancia de un compás.

Este comienzo de la tercera escena revela mucho sobre el pensamiento compositivo de Salgado. Si bien, acústicamente, se distingue mucho de la primera escena, por la instrumentación opuesta, el material compositivo, temático-motívico, es el mismo. Esto crea una unidad en la diversidad, que es uno de los principios clásicos de composición, una regla dorada de todos los grandes clásicos, desde Bach hasta Salgado. Aunque solo el análisis minucioso de la partitura, tal como se presenta aquí, revela estas sutilezas, el oyente, sin analizar nada, se beneficia inconscientemente de esta cohesión en partes distintas de la misma obra. Le da el placer del *déjà vu* o, más bien, del *déjà entendue*.



Fig. 15 Ceremonial litúrgico, 1er tema en canon, compás 1

También la segunda entrada del piano en compás 13 recuerda a su equivalente del primer movimiento, ya que el acompañamiento de la mano izquierda es idéntico, también el timbal adjunto. Sin embargo, la melodía en la mano derecha es diferente; no es otra que el primer compás de la obra, aumentado al doble valor en cada nota, por lo cual se escucha una melodía expansiva, casi heroica. En el quinto compás (compás 17), es sustituida por un motivo mucho más veloz: cuatro semicorcheas y dos corcheas avivan el movimiento melódico. El acompañamiento con todo se mantiene igual. Este motivo tendrá gran importancia más adelante, cuando otra herramienta compositiva salgadiana permita sembrar un tema fugazmente, para explotarlo más adelante. Unos compases después, se suman el corno inglés (compás 19) y el fagot, momento en el que Salgado presenta el tema principal, simultáneamente, con su movimiento contrario, inverso, o, como se dijo en el barroco, *en espejo*.

A partir del compás 22, el *metrum* se cambia a 2/4. El tiempo se acelera un poco a *Andantino*. El fagot presenta un tema de cuatro compases que consta de corcheas que suben y bajan elocuentemente. Este tema ya está bien conocido desde la primera escena, entre los compases 48 y 52 de aquella; forma el contrapunto a los temas iniciales de la orquesta y del piano, solamente anotado en semicorcheas en lugar de corcheas. En la versión tal como aparece aquí, se conoce de la segunda parte del *interludio*, poco antes de la segunda escena. En el tercer compás, el clarinete entra con el mismo tema y los dos instrumentos forman un canon a distancia de dos compases.



Fig. 16 Diálogo entre clarinete y piano, compás 35

A partir del compás 35, se suma el piano con el mismo tema, pero doblemente más rápido, tal como en la primera escena, a partir de compás 48. El clarinete toma el mando con el primer tema del piano, conocido del compás 13 de la primera escena. Las veloces figuraciones del piano pronto se expanden a una *Cadenza* de seis compases, que virtuosamente termina en un *tutti e fortissimo* de toda la orquesta, el *Maestoso*, que ya sonó al inicio de la segunda escena *Canto y danza litúrgica* de las *Vestales*¹⁰. Le sigue el mismo *Yaraví*, *Larghetto* 6/8, a partir del compás 49; en esta ocasión, es ricamente ornamentado por el piccolo y el piano. Al heroico clímax en compás 63ss, Salgado añade la indicación *Appassionato*. Como postludio, el *yaraví* se repite una vez más, aquí en delicada combinación de los solistas oboe, trompeta y violoncello. Tres compases en *animando* llevan a la segunda parte de esta escena, la *Danza ritual*.

b) Danza ritual



Fig. 17 *Danza ritual*, compás 80ss

La *danza ritual* comienza con un solo de piano, algo misterioso, ya que no presenta el tema de la *danza*, sino primero cuatro compases del acompañamiento, que constan de las notas del primer acompañamiento del primer solo de piano, en compás 13 de la primera escena, pero en ritmo de *danza*. Nuevamente, se trata de una prueba contundente de la economía salgadiana en el uso de sus recursos. En el quinto compás, se suma la mano derecha, con

¹⁰ Vea página 32.

elementos del tema de la danza, pero no en el orden natural de la melodía, sino roto en pedazos, como visto a través de un caleidoscopio. Esta “improvisación” comienza con lo que va ser el segundo compás del tema y se disuelve en veloces cadenas de semicorcheas, para luego “inventar” otra parte del tema, parecido a una caja de notas, un fichero, del cual, en algún momento, saldrá un tema contundente. Eso sucede en el compás 102, cuando piccolo y flautas entonan la *danza*, acompañadas por el virtuoso timbal de cinco notas diferentes y el triángulo. Con esta entrada, el piano se despide para un largo descanso de 55 compases.



Fig. 18 Tema de la *Danza*, compás 102, flautas y percusiones

La entrada de los cornos en compás 115 prepara la repetición de la *danza*, ahora con todos los vientos y percusiones. En el quinto compás, los cornos aportan como contrapunto el primer tema del piano (del compás 13 de la primera escena). A partir del compás 126, se suman las cuerdas, que alternan elementos del acompañamiento rítmico con partes del tema de la *danza*. En este mismo compás, se suma otro contrapunto nuevo, a cargo de corno inglés, clarinete bajo y trombón; es un canto cromático nostálgico, algo fuera de lugar en el ambiente festivo generalizado.

Con un *diminuendo* de toda la orquesta, la factura se reduce a cinco voces a partir del compás 141: el corno inglés presenta, de nuevo, el primer tema del piano, el clarinete fantasea sobre elementos de la *danza*, —¿quizás inspirado por la introducción del piano?—, las violas tocan el nuevo contrapunto cromático, mientras los violoncellos

y bajos aportan el fundamento rítmico-armónico de la *danza* a dos voces, con las mismas notas disonantes que el piano, al comienzo de la *danza ritual*. El conjunto es politonal hasta dodecafónico, si descontamos las notas repetidas características para la *danza*, pero prohibidas si se aplicaría la dodecafonía con severidad schönbergiana.



Fig. 19 Cadenza del piano, compás 157

Las cinco voces desaparecen en *diminuendo* y en el compás 157 dan lugar a un nuevo solo del piano, el cual había descansado por 55 compases. Este solo es más bien una veritable *Cadenza*, ya que se extiende sobre 46 compases hasta la siguiente entrada de la orquesta. La *Cadenza* fantasea sobre diferentes elementos de la *danza*, en estricta bitonalidad, repartida entre las dos manos. Mientras la mano izquierda comienza con un acompañamiento de semicorcheas en Do-mayor, la derecha recuerda la danza en Re#-menor. A partir del quinto compás, el movimiento se disuelve en semicorcheas continuas en ambas manos, siempre bitonal. El primer *forte* se alcanza en el compás 174, con la presentación del tema de la *danza*, tres de las cinco notas del tema enriquecidas con la segunda. Las segundas simultáneas caracterizan también el siguiente *Arpeggio*, que resulta en una nueva versión de la *danza* a partir del compás 179.



Fig. 20 Nueva variante de la *Danza*, compás 179

Scherzando es la indicación de Salgado. La melodía alterna por compases entre *staccato* y *legato*; su estructura rítmica es una secuencia de cuatro semicorcheas y dos corcheas. Este motivo había sido presentado, fugazmente, ya en la primera parte de esta escena, en los compases 17 y 18 del *Ceremonial litúrgico*, aunque solo aquí recibe su desarrollo protagónico¹¹. A un poderoso *crescendo* ascendente sigue en *pianissimo subito* una sección en el registro más alto del piano, que nuevamente alterna compases de *staccato* y *legato*. Usa, exclusivamente, el nuevo motivo de cuatro semicorcheas y dos corcheas. Al último descenso, que termina en compás 198, sigue el *crescendo* final de la *Cadenza*, con una poderosa línea ascendente de corcheas cromáticas en la mano izquierda.



Fig. 21 La Danza en el tutti, con contrapunto cromático, compás 203

En el compás 203, retoma la orquesta el mando. Por cuatro compases, se repite en *fortissimo* la cabeza temática de la *danza* en violines y flautas, mientras los instrumentos bajos repiten la línea cromática del piano, pero en dirección inversa, hacia abajo. Después, se apoderan las flautas del tema, pero en la misma forma caleidoscópica que el piano al principio de la *Danza*, (aquí compás 207ss, allá compás 84ss). *Giocoso* es la indicación para los intérpretes. Clarinetes y violas aportan un virtuoso contrapunto en semicorcheas.

¹¹ Vea página. 36



Fig. 22 La Danza en legato, con contrapunto elegíaco, compás 216

En el compás 216, ofrecen los violines una nueva variante de la *danza*, esta vez elegantemente *legato*. Fagot y corno acompañan con un canto elegíaco, nuevamente cromático y descendente. En el compás 225, interviene el piano con un solo de siete compases, otra vez con una nueva variante del tema de la *danza*: en versión *legato*, con excepción de la última corchea de cada compás, la mano izquierda acompaña con líneas cromáticas ascendentes. La orquesta interrumpe por cuatro compases (compás 232-235) con la versión del tema que introdujeron las flautas en su solo, poco antes (compases 207ss).

El piano retoma esta versión “de las flautas”, pero ahora completo, y enseguida la variante *legato* “de los violines”. El violoncello solo aporta el contrapunto elegíaco. Igualmente, sin interrupción, sigue el piano con su versión del tema que había introducido en el compás 225. Este motivo de un compás sube en *crescendo*, siempre con acompañamiento cromático, hasta un dramático trino, solamente acompañado por el triángulo, con el ritmo de la *danza*. Lo “redimen” las maderas altas, con el recuerdo del tema real por dos compases. Sin esperar siquiera el segundo compás, el piano se apodera del tema y sigue con su solo. En el compás 272, copian trombón y tuba la intervención de las maderas; cuatro compases más tarde, se suman los cornos en *accelerando*, hasta que un golpe del gong pone un alto.



Fig. 23 Diálogo de flautas y piano, compás 281

De nuevo, comienzan las flautas el diálogo con el piano (compás 281). Dos compases de su versión del tema encuentran respuesta “educada” en el piano. Sobra decir que siempre hay un acompañamiento bitonal; la misma bitonalidad extrema que habíamos encontrado antes¹²: la mano derecha con el tema está en re menor, la izquierda acompaña en mi bmo menor, un semitono más arriba. Después de la repetición de estos cuatro compases, el piano sigue fantaseando sobre el tema en forma virtuosa, siempre en estricta bitonalidad, hasta que encuentre una nueva versión del tema: la inversión de los primeros dos compases (compás 301). Si la *danza* siempre comenzó con la característica síncope, seguido por corcheas regulares, aquí aparece la síncope en el segundo compás, después de cuatro corcheas regulares. Este nuevo tema se completa con tres compases de semicorcheas, en una especie de arpeggio, primero disonante, solo en el piano, después acompañado en unísono por la flauta y el clarinete, con una serie docetonal.



Fig. 24 La Danza inversa, compás 301

¹² Vea el primer tema del piano en la primera escena, pág. 25, Fig. 4

Esta secuencia de cinco compases se repite literalmente, como si el compositor quisiera dar oportunidad al oyente de entenderla mejor. Luego viene, en forma retrógrada e invertida, primero el *unísono*, aquí con los violines y violas, luego la nueva versión de la *danza*, en el solo de piano. Cuando este solo se estanca en registro bajo, en puras semicorcheas en mi bemol menor, se escucha en los trombones una versión caricaturesca del *yaraví del Ceremonial litúrgico* de la IIIª Escena (compás 319ss). ¡La sorpresa no puede ser más grande! Se trata de una clara muestra de la libertad absoluta con la que Salgado utiliza los elementos folclóricos en sus composiciones. En esta ocasión, lo hace totalmente fuera de contexto.



Fig. 25 Primer aviso del *yaraví*, compás 319

Como si no hubiera pasado nada, -en realidad, es prácticamente imposible para el oyente identificar este solo de trombones por lo que es, una parodia del *yaraví*-, sigue el solo de piano con acompañamiento de flauta y violines, hasta que el piano se queda solo en una nueva *Cadenza* (compás 345ss). Veloces fusas en grupos de cuatro se precipitan con *bravura*, aparentemente en libre virtuosismo; sin embargo, también en esta furiosa caza, Salgado acentúa algunas notas de tal forma que, nuevamente, aparece el *yaraví*, si bien aún menos reconocible que en la versión de los trombones. Finalmente, un acorde en do# mayor con séptima prepara el siguiente episodio.



Fig. 26 Segundo aviso del *yaraví* en las notas acentuadas, compás 353

Allegro non troppo es la indicación de tempo para las nuevas variantes de la *danza*; la tonalidad es *do# menor*. El timbal comienza con un solo (compás 372ss), que da la pauta rítmica para lo que sigue: al primer compás, con la síncopa conocida y dos corcheas, sigue el segundo, de cuatro semicorcheas y dos corcheas. Este par de compases se repite, ligeramente variado al final.



Fig. 27 *Allegro no troppo*, solo del timbal, compás 372

Salgado tenía preferencia por este tipo de temas de cuatro compases, que se dividen en dos mitades casi iguales. Los encontramos, en muchas ocasiones, también en sus sinfonías. Cabe mencionar que las cinco notas que toca el timbal son las mismas con que acompaña al primer solo del piano en la Primera Escena, al inicio de toda la obra. Vale repetir que estas coincidencias no son hallazgos del azar, sino que son prueba de una maestría compositiva, de siempre mantener la unidad (de material) en la diversidad (de ideas), fiel a los ideales clásicos de composición.



Fig. 28 Danza y Yaraví juntos, versión 2/4, compás 376

Después de estos cuatro compases de introducción, los instrumentos altos retoman este tema para formar una nueva variante de la *danza*, mientras los instrumentos bajos entonan el *yaraví* (compás 376). Poco importa que el ritmo tradicional debería ser en compás de 6/8; aquí, aparece adaptado al compás de 2/4, -un sacrilegio para los folcloristas, pero libertad compositiva en el contexto de un concierto para piano y orquesta-. Con esta manifestación abierta de cómo se pueden y deben romper reglas ancestrales, también adquieren sentido los caricaturescos anuncios del *yaraví* en la *Cadenza* precedente por parte de los trombones y del piano.



Fig. 29 Danza y Yaraví juntos, versión 3/4 resp. 9/8, compás 384

En el compás 384, el *metrum* cambia a 3/4, y respectivamente a 9/8. La nueva repetición del *yaraví* ocurre ahora en su ambiente rítmico natural. Poco natural, sin embargo, son los contrapuntos: el tiempo *Allegro mosso* no es el ambiente natural para una “balada

andina”. Veloces corcheas del piano recuerdan más bien a la danza furiosa *Alza te han visto*, que conocemos de la *Danza autóctona* de la Segunda escena¹³. Un marcial solo de trompeta hemiólico tampoco aporta tranquilidad, sino lo contrario, nervosismo.

Consecuentemente, una vez terminado el yaraví en su contexto enajenado, en compás 400, el *metrum* cambia a 6/8. Regresa al ambiente y a la temática de la mencionada *Danza autóctona* de la Segunda escena. No obstante, el solo de trompeta se ve reforzado, en esta ocasión, por todos los instrumentos altos de la orquesta, al igual que el acompañamiento en los instrumentos bajos. También participa toda la percusión, el timbal *con fuoco*. Este frenesí produce la impresión de que la obra se acerca a su final. El piano contribuye a esta impresión, con dos virtuosos pasajes en octavas; la primera lo hace acompañada en forma bitonal (do# menor contra sol menor), mientras que la segunda se hace con una línea cromática descendente. Un último arpeggio bitonal prepara el acorde final en do# menor, enriquecido con la cuarta y séptima, al gusto de Salgado.

¹³ Vea página 33.



Conclusión

Atrás del tradicional título de *La consagración de las vírgenes del Sol: Leyenda aborígen en tres escenas*, cada una de ellas subdivida en dos partes contrastantes, se esconde un concierto de piano compenetrado del pensamiento clásico de composición, con múltiples referencias y relaciones de las seis “subescenas” entre sí y del material temático y motivico en general. Una gran libertad de forma, la que sugiere el título y los subtítulos, se ve combinado con un trabajo composicional de lo más estricto, que se basa en técnicas clásicas como fuga, canon, contrapunto lineal y rítmico y un manejo temático que se orienta en los modelos clásicos de la sonata. Los temas se pueden transformar en múltiples variantes, los motivos individuales de los temas pueden formar nuevos temas y estos pueden aparecer en ambientes de lo más contrastantes y hasta fuera de lugar. Ejemplo de ello es la reaparición del *yaraví* en una danza rápida, un efecto de enajenación en el sentido de Freud muy atrevido.

El nacionalismo musical de Salgado lleva libertades que van mucho más allá de los límites de todos sus contemporáneos, y este concierto N° 1 para piano y orquesta es ejemplo de ello en todos los sentidos. La politonalidad, que incluye el dodecafonismo, es el principio armónico preponderante. La temática alterna entre melodías abstractas, inventos de Salgado, sin conexión con Ecuador, como lo son el inicio de la obra y los primeros temas del piano, y danzas tradicionales, entre las cuales destacan la *danza, alza te han visto y el yaraví*, todos ellos también inventos de Salgado, que solamente respetan la base rítmica y la estructura pentatónica de sus modelos melódicos. Estos, sin embargo, son ricamente ampliados con contrapuntos, armonías novedosas, instrumentación sorprendente, en suma, con muchos elementos que dejan atrás su contexto original, “que los sacan de su traspatio histórico”, como dijo el compositor argentino Carlos Paz.

Salgado tenía casi 40 años cuando compuso sus primeras grandes obras en su técnica ecléctica personal, que une la inspiración ancestral andina con las técnicas modernistas de su

tiempo, politonalidad, polirritmia y dodecafonismo, lo que fusiona “el primitivismo con el futurismo”, como solía decir. Así, no es de sorprender que desde sus primeras grandes obras, a los cuales pertenece este concierto, la maestría composicional era evidente y técnicamente insuperable. El hecho de que posteriormente las influencias folclóricas disminuyeron a favor de un estilo universal, obedece a su afán de no repetirse jamás y un desarrollo espiritual que muchos de sus colegas vivieron de manera parecida, desde Bach hasta Bartók, casi sin excepción.

En este sentido, el *Primer Concierto para Piano y Orquesta* es una obra maestra en todos los sentidos, que rompe el esquema clásico europeo del concierto: rápido – lento – rápido, al inventarse un equivalente nacional orientado en una leyenda, que forzosamente exige otra secuencia de “movimientos”. Sin embargo, el sentido formal clásico de Salgado garantiza también, en este nuevo “corsé” de tres escenas subdivididas, un alto grado de cohesión y contraste, diversidad en la unidad y unidad en la diversificación, lo que resulta en que la forma y el contenido del concierto sean tan lógicos y contundentes como sus modelos clásicos sin subtítulos y supuestamente abstractos.



**Concierto-Fantasia en Sol
menor estilo nacional para
piano y orquesta.**

**Segundo concierto para Piano
en tres movimientos.**

Quito, 1945-1948

Fr10033.046

①

Concierto Fantasia

(En Sol Menor)

para

Piano y Orquesta

por Luis H. Salgado

Fig. 30 Portada original del 2º Concierto para piano y orquesta de L.H. Salgado (1948)



El *Segundo concierto para Piano* de Luis Humberto Salgado del año 1945 existe en dos versiones: una para piano y orquesta y una para dos pianos. El autógrafo de la partitura orquestal tiene como título: *Concierto Fantasia (en Sol Menor) para Piano y Orquesta*. La otra versión, la de dos pianos, tiene un subtítulo ligeramente variado: *Estilo Nacional transcripción para dos pianos por Pleyel*¹⁴, 16/02/45. Pleyel, en esta ocasión, es el seudónimo bajo el cual Salgado entregó esta versión para el concurso de composición que organizó la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1948.

Sobre este concurso, Salgado comentó en una entrevista que dio a Hernán Rodríguez Castelo¹⁵ el 26 de julio de 1970:

*En 1948 obtuve el Primer Premio en el Concurso promovido por la Casa de la Cultura, cuando era representante Belisario Peña. Con un Concierto fantasía para dos pianos. La presentación pública la hice yo en el primer piano y Gustavo*¹⁶ *en el segundo. Era el único en quien podía confiar. Nos presentamos por dos ocasiones en público.*

Mientras la versión para dos pianos está completa, la de piano y orquesta solo llega hasta el compás 194 de 392 compases en total. Gracias a la versión completa de dos pianos, me ha sido posible reconstruir la partitura orquestal y estrenarla como director con Alex Alarcón Fabre en el piano y la Orquesta Sinfónica de Cuenca en 2018.

Los dos títulos de las versiones revelan características fundamentales de la obra. *Concierto – Fantasia* indica que, por una parte, es un concierto para solista y orquesta, que puede contener elementos del concierto clásico europeo, probablemente alguna subdivisión en tres (¿?) movimientos, relaciones temáticas entre las diferentes partes, episodios y frases, eventualmente un trabajo

¹⁴ Ignace Joseph Pleyel (1757-1831), compositor y constructor de pianos Austriaco-francés.

¹⁵ Rodríguez Castelo, Hernán (1933-2017): *Nuestros Latinoamericanos Vistos Por Si Mismos*, Banco Central de Ecuador, Quito, 1996.

¹⁶ Gustavo Salgado Torres (1905-1978), pianista y abogado ecuatoriano.

motívico en estilo de Haydn-Beethoven. Por otra parte, es libre como una fantasía, que las subdivisiones de partes o movimientos que hubiese casi no se notan, puede tener más características de un poema sinfónico con piano solista que un concierto clásico. En fin, indican una forma híbrida entre cerrada y abierta, entre severa y libre. La duración total del concierto es de catorce minutos, poco para un concierto de tres movimientos separados, suficiente para una gran fantasía.

El subtítulo de la versión para dos pianos *Estilo Nacional* indica, además, que la obra debe tener elementos compositivos que se basan en modelos andinos, sean melodías pentatónicas y/o ritmos basados en modelos dancísticos tradicionales.

Todas estas sospechas son correctas. Además, continúan el modelo de un *concierto nacional* que Salgado había establecido, tres años antes, con su primer concierto para piano y orquesta. Este tenía el subtítulo de *La consagración de las vírgenes del Sol: Leyenda aborígen en tres escenas*, que ya contiene exactamente todos los elementos enlistados que prometen los títulos del segundo concierto.

La partitura del segundo concierto ofrece, a primera vista, una enorme cantidad de diferentes indicaciones de tiempo, mientras los conciertos clásicos normalmente solo tienen una por cada uno de sus tres movimientos, por ejemplo: *Allegro, Adagio, Presto*. Sin embargo, muchas de las indicaciones de Salgado solo son ligeras modificaciones de un tiempo base, lo que reduce, en buena medida, la cantidad de indicaciones esenciales.

Para facilitar la comprensión del orden de los múltiples partes del *Concierto Fantasia*, opté por juntarlos en ocho episodios (a – h), que contienen ideas relacionadas entre sí y, mayormente, obedecen a una velocidad general y un *metrum* común. Al final de este artículo, se inserta una tabla que, aunque sea a grandes rasgos, puede facilitar la orientación para la ubicación de los episodios, su secuencia y sus múltiples relaciones entrelazadas.

a) Andante sostenuto (compases 1-59)

El concierto comienza con un *Andante sostenuto* en 4/4. Los violoncellos presentan una melodía en sol menor *pianissimo* de cuatro compases que, como a menudo con Salgado, se divide en dos mitades casi idénticas: el primer –y tercer– compás constan de ocho corcheas que se elevan expresivamente por una octava de sol a sol, el segundo –y cuarto– compás descansan en ritmo de negras y blancas en segundas descendentes, como suspiros. A esta atmósfera misteriosa, se suma el clarinete en el segundo compás, con una figura sorprendentemente virtuosa, o al menos lúdica, de fusas; sin embargo, después repite el “suspiro” de los chelos, retrasado en el tiempo por un compás. Ambas líneas producen, entonces, una especie de canon variado o *fugato*.

Si bien estas melodías no tienen antecedentes folclóricos, son más bien abstractas, hay un elemento minúsculo pero característico en ambas líneas, que es una breve apoyatura sobre las últimas notas de sus melodías, elemento típico para muchas melodías indígenas, el primer aviso de ser un *concierto nacional*.



Fig. 31 *Andante sostenuto*, inicio del 2º concierto para piano y orquesta

En el compás cinco, se presenta el piano, que retoma las fusas virtuosas del clarinete, primero en arpeggios que bajan por dos compases del registro alto para, a partir del tercer compás, acompañar un tema de las violas en movimiento de negras. Esta primera intervención del piano termina, sorpresivamente, en un acorde

de Re b mol Mayor, sobre cuya nota base los violoncellos repiten su melodía inicial, esta vez acompañados por las flautas. Las indicaciones de *Più mosso* para el piano y *Tempo I $^{\text{o}}$* para los violoncellos se refieren a pequeños cambios de tempo casi imperceptibles. No representan un cambio en el desarrollo musical, por lo cual no tienen importancia significativa.



Fig. 32 Primer entrada del piano, compás 5

Nuevamente, retoma el piano las fusas y, de nuevo, acompaña a la melodía de las violas, ahora un tono más bajo. El acorde sorpresa esta vez es en Si b mol Mayor. Ahora, retoman oboe y clarinete el tema de las violas, pero doblemente más rápido, en movimiento de corcheas, por lo cual se parece al tema inicial de los violoncellos. A los dos compases, el *tutti* repite el nuevo tema en *forte*, y, a partir del compás 20, lo termina por tres compases con un motivo pentatónico marcial de semicorcheas en *staccato*. Cabe mencionar que este motivo *staccato* tendrá importancia más adelante, a partir del compás 176.



Fig. 33 Segundo tema de maderas, compás 17



Este tema nuevo es atrapado por el piano con gesto grandioso, acompañado de arpeggios virtuosos; *apassionato* es la indicación de Salgado para el intérprete. Luego, lo repite una quinta más alto, para terminar en una secuencia de imponentes acordes que alternan entre Re Mayor y, sucesivamente, La bmo Mayor, Sol menor y Si bmo Mayor, interrumpidos o conectados entre sí por los ya conocidos arpeggios de fusas que se independizan en una primer *Cadenza* del piano. Esto esconde, o muestra, en cada primera nota de cada arpeggio, el nuevo tema, como índice del pensamiento clásico compositivo de Salgado.

Un trino del piano resulta en una nueva repetición del segundo tema a cargo de la orquesta (compás 32ss), que termina en una himnica variación del mismo pero ampliada a valores de negras. Nuevamente, lo retoma el piano en compás 38, lo desarrolla en cuádruple repetición en *crescendo* hasta *fortissimo* (compás 42), para después descender en *diminuendo* y terminar en una última repetición en *pianissimo* y tempo *più lento* sobre una fermata en Re menor.

Este momento de reposo o incertidumbre lo resuelven los violoncellos y clarinetes, con la repetición del inicio de la obra. También, el piano repite sus arpeggios de fusas, pero en *piano*. Con una última repetición del primer tema en los violines, acompañados por acordes suaves del piano, termina esta primera parte en el compás 59.

¿Cómo habrá que clasificar esta primera parte del concierto formalmente? Para ser solo una introducción para lo que sigue, su extensión y su contenido serían exagerados. Más bien, tiene todas las características de una veritable exposición en el sentido clásico de concierto, con dos temas diferentes que se desarrollan ampliamente, interrumpidos por varias *cadenzas* virtuosas del piano. Si bien la expresión y el contenido emocional son libres, como *Fantasía*, su tratamiento compositivo formal tiene más de una forma cerrada musical que de una abierta, orientada al trabajo temático – motivico que establecieron Haydn y Beethoven.

b) Allegretto (compases 60-170)

Sin interrupción, sigue un *Allegretto* en compás de 6/8. Los alientos altos y el piano presentan, en unísono, un *Alza*¹⁷ pentatónico algo burdo y tosco, sin que Salgado mencione esta danza como tal. No hay que olvidar que nunca copió una melodía folclórica existente; siempre fueron de su invención, empatizados¹⁸. Los instrumentos bajos lo repiten, acompañados por el *tambor indio* (!!).



Fig. 34 *Allegretto (Alza), compás 60*

Después de esta introducción, el piano brilla con un alegre tema (1er tema) de corcheas continuas, muchas de ellas adornadas con apoyaturas, que es un elemento típico de las melodías mestizas andinas, como ya se mencionó al respecto de las primeras melodías, al principio de la obra. El acompañamiento de esta danza consta de tres elementos rítmicos contrastantes al uniforme ritmo de las corcheas en la melodía, que son síncopas y hemiolas, típicas para el *Alza*. Son los mismos ritmos que se escucharon al comienzo del *Allegretto*. Ahora se explica su carácter tosco, ya que son elementos de acompañamiento más que una melodía que valga esta designación por sí misma.

¹⁷ Según la terminología de Salgado, también puede llamarse Aire típico.

¹⁸ Abajo, en la portada de su 1era sinfonía, dice: Nota: todos los temas son del autor.



Fig. 35 Tema del piano y flautas (Alza), con acompañamiento sincopado, compás 72ss.

Esta frase la repite la orquesta. Enseguida (compás 88), el piano presenta un nuevo tema (2º tema), otra vez en unísono, pero con acordes descendentes disonantes en *staccato* a partir del quinto compás. Salgado muestra su capacidad de mezclar elementos tradicionales con música abstracta universal sin que se produzca ninguna ruptura o impresión extraña. Más bien, se confirma su tesis de que¹⁹:

... el Modernismo y Ultramodernismo y sus derivaciones son fuentes inagotables de enriquecimiento armónico que, hábilmente empleados, dan a la música regional un exotismo peculiar.

También se ha dicho que [la dodecafonía] es la muerte de la música vernácula y como consecuencia del nacionalismo musical. Pero la tesis que defiende son los mismos recursos que se desprenden de este nuevo sistema, como son: el bitonalismo, el politonalismo y el bimodalismo que 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 Caturra, Chávez, etc.

Aún el mismo procedimiento docetonal se puede amalgamar con el autoctonismo primitivo, entresacando de la pentafonía figuras musicales, grupos acórdicos y ritmos peculiares indígenas que hagan inconfundible su procedencia andina. Estos ensayos me han

¹⁹ L.H. Salgado: *Música vernácula ecuatoriana*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1952

dato felices hallazgos en obras de gran factura, empleando como elementos de desarrollo y como frases episódicas que conducen a la “unidad dentro de la variedad”, como principio estético fundamental aplicado a toda obra de arte. Y entre éstas 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.

...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; y el profesional serio, dentro de nuestro país, debe procurar situarse en nivel aproximado al desenvolvimiento artístico.

Y para reafirmarme en lo antedicho, transcribo una frase de Slonimsky que debe considerársela 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”.



Fig. 36 Segundo tema del piano, compás 88

Los instrumentos bajos fagot, violoncello y contrabajo repiten este tema de nuevo en unísono (compás 95ss), pero solamente por cinco compases. Les interrumpen los trombones pero, en lugar de presentarlo naturalmente en Mi bmo Mayor, lo hacen en Mi Mayor, modulación violenta, “falsa”, sin transición preparatoria, efecto

refrescante que es usual en la música popular. El piano y los bajos acompañan con el ritmo natural del *Alza*; el piano, además, lo hace con cadenas de semicorcheas derivadas del mismo tema. En el compás 104, los violines presentan enseguida una nueva variante del tema que, en forma variada, intercambia el orden de los primeros dos compases.



Fig. 37 Variante de los violines, compás 104

La siguiente variante está a cargo del violoncello solista, pero solo por cuatro compases, ya que en el quinto (compás 114) entra el violín solo con un verdadero tema nuevo. Esto corrige la melodía del violoncello y lo lleva a una categoría menor, un contrapunto secundario. El piano tiene, de nuevo, figuraciones de acompañamiento; *quasi arpa* indica Salgado para el pianista.



Fig. 38 Solo de violín y violoncello, compás 114

Después de tantas variantes de diferentes solistas, el *tutti* se apodera del tema en su versión original en *forte brillante* (compás 122ss). Este último bloque, desde el solo de violoncello, se repite, pero después se apunta un nuevo solista; esta vez, se trata del clarinete, que repite el tema del solo de violín (compás 130ss).

Enseguida, comienza un desarrollo interesante, típico para Salgado, una secuencia de temas ya conocidos, pero en orden inverso y retrógrado: primero, el piano presenta el 2º tema, con acompañamiento de la orquesta, tal como lo hizo al inicio de todo el *Allegretto* (aquí compás 135, allá compás 86). Le siguen, primero en los instrumentos bajos, la repetición del quinto compás de este tema, pero solo por un compás (c. 142), que no carece de un aspecto humorístico, para seguir con el esqueleto rítmico del *Alza* y el primer solo del piano con las flautas (1er tema), con que empezó todo el bloque del *Allegretto* (aquí compases 143-158, allá compases 60-79).

Le sigue una especie de *Coda* (compases 159-170) para terminar con esta secuencia de *Alzas*. Por compases, alternan tanto las maderas como la cuerda unos suspiros lentos, como si se hubieran cansado con tanta danza rápida. *Calando* es la indicación en la partitura; el piano acompaña con corcheas descendientes en *legato*, el gran bloque del *Allegretto* termina en compás 170, con un acorde en Si bmo Mayor.

Esta secuencia de diferentes temas, acompañamientos, repeticiones y conexiones cruzadas que presenta el *Allegretto* pasado asemeja a una fiesta indígena campestre, donde una danza le da la mano a la siguiente, a menudo durante horas. La complicada secuencia de temas, variantes de ellos y sus diversas repeticiones no requieren la comprensión inmediata del oyente –que sería imposible–, solo le quieren dar alegría y entretenimiento. Sin embargo, una tabla que ilustra las relaciones cruzadas del *Allegretto* ilustra también la mente organizadora de Salgado, que planeó y ejecutó esta fiesta de baile minuciosamente.



Luis Humberto Salgado: Concierto Nº 2 para piano y orquesta

b) Allegretto (compases 60-170)

Tipo de la danza: Alza, Aire típico

compases	60-71	72-85	86-94	95-99	100-103	104-109	110-113	114-121	122-129	130-134	135-141	142	143-146	147-158	159-170
Denominación	A	A1	B	B1	B2	B3	C	C1	B	C2	B	B (1/8)	A	A1	D
Descripción	Alza penta- tónico unísono	1er tema flautas & piano acom- pañamien- to: A	2º tema piano & orquesta unísono	2º tema fagot, violonc., contrab.	2º tema trom- bones	2º tema variante violines	Solo Violon- cello (acom- pañamien- to)	Solo Violín Tema nuevo	2º tema (sin piano)	Solo Clari- nete (= solo violín)	2º tema piano & orquesta	2º tema fagot, violonc., contrab. (Solo el 5º compás)	Alza penta- tónico unísono o (sin piano)	1er tema flautas & piano acom- pañamien- to: A	Coda
Relación 1															
Relación 2															
Relación 3															

Fig. 39 b) Allegretto, compases 60-170

c) Transición (compases 171-183)

De las indicaciones de tempo que siguen en la partitura: *Allegro*, *Moderato* y *Larghetto*, solo la última marca un nuevo episodio importante de la obra. Las anteriores se refieren a dos fases de una transición entre el anterior *Allegretto* y el siguiente *Larghetto*. Por lo pronto, en los cinco compases del *Allegro*, el piano sin acompañamiento retoma tanto las corcheas en compás de 6/8 como el acompañamiento hemiólico, pero con mayor velocidad, por lo cual la velocidad de las corcheas se acerca a la de las semicorcheas del siguiente *Moderato*.

La línea más importante en este *Moderato* (compases 176-183) es la de fagotes y *violoncelli*, ya que repiten, por compás, un motivo que anticipa el comienzo del siguiente *Larghetto*, mientras el piano acompaña con arpeggios a dos voces que alternan entre Re Mayor y Sol Menor con sexta. Acústicamente, predomina este acompañamiento, por lo cual el tema de los instrumentos bajos puede pasar casi desapercibido. No obstante, su presencia “subconsciente” es un recurso que Salgado aplica en muchas ocasiones, sobre todo en sus óperas. Este motivo ya se conoce desde el inicio de la obra (compases 20-22).



Fig. 40 Transición piano-fagotes/violoncelli, compás 176ss



Los últimos cuatro compases de la transición nuevamente están a cargo del piano solo, que primero retoma el motivo de los fagotes y *violoncelli* por dos compases, que ahora se escucha con toda claridad, para después subir la línea al registro alto en *ritardando* y *diminuendo*. Con esta transición, el ambiente está preparado para el inicio del siguiente *Larghetto*.

d) Larghetto (compases 184-191)

Flauta y clarinete presentan en *pianissimo* una tierna melodía en Sol Mayor, en el inusual compás de 5/4. Si bien existe en el folclor andino una danza con *metrum* de cinco, la *Chimbeña*, no aplicaría esta referencia aquí, ya que el tiempo lento del Larghetto (negra = 52) no tiene nada dancístico o bailable. La melodía se extiende sobre cuatro compases, de los cuales el primero y tercero son idénticos y el cuarto presenta una ligera variante de ellos. Solo el segundo compás se distingue, por ser una cadena de semicorcheas onduladas con dos corcheas sobre el quinto tiempo. Los compases uno, tres y cuatro tienen, sobre los tiempos cuatro y cinco, una elegante síncopa que también se encuentra en los instrumentos acompañantes oboe y cornos.



Fig. 41 *Larghetto* (compás 184)

En el compás 188, se suma la cuerda. Violas y violonchelos ofrecen una variante más movida de este tema, que los violines, dos compases más tarde, varían nuevamente. En esta forma, el piano se hace cargo del tema, pero solo por un compás más, ya que esta variante se convierte en una danza en compás de 2/4, un poco más aprisa (*Mosso*, compás 192).

e) Mosso, (compases 192-238)

Esta danza tiene características de la *Danza*, que en Europa se conoce como *Habanera*: el compás de 2/4 en tiempo moderado, no muy rápido, con abundantes síncopas en dos valores –semicorcheas y corcheas–, lo que crea un ambiente alegre pero algo pesado. La toca el piano sin acompañamiento de la orquesta, lo que le da también carácter de una *cadenza*, más aún a partir del compás 204, cuando dos compases de semicorcheas dobles en ambas manos descienden imponentemente a cinco acordes lentos, que culminan en un acorde de Fa# Menor.



Fig. 42 Mosso, compás 192ss

Sorprendentemente, pero por la igualdad de velocidad a la vez lógico, se encadena el *Moderato*, que se conoce como segunda parte de la transición al *Larghetto*, poco antes (allá compás 176, aquí 209). También se lo conoce desde mucho antes, como cola del tema de alientos casi al inicio de la obra, compases 20-22. Así, reclama su valor como uno de los elementos constructivos del concierto.

Después de ocho compases, esta reminiscencia desemboca en otra, que es 2º tema de la primera parte del concierto (**a) Andante mosso**, (compás 32-46), el tema *apassionato*, primero en la orquesta, después liderado por el piano. Esta vez, este pasaje encadena nuevamente en otra, también ya conocida, el *Larghetto* en compás de 5/4 (aquí compás 231ss, allá compás 184ss). Este *Larghetto*,

con su tema de flauta y clarinete (*teneramente* = *tiernamente*), está enriquecido con un acompañamiento discreto del piano. La indicación para el pianista es *u.c.* (*una cuerda*). El acompañamiento consta de semicorcheas arpegiadas que alternan con trinos en ambas manos, lo que resalta lúdicamente la ternura del tema de las maderas. Esta reminiscencia al *Larghetto* termina, en *diminuendo e allargando*, en un acorde de Sol Mayor, solo en los registros altos de la orquesta y del piano. Esto crea un ambiente tanto de calma como de expectativa.

Como se pudo ver, este último bloque, desde el *Moderato* (compás 209ss) hasta el fin del segundo *Larghetto* (compás 238), no aportó material temático nuevo sino retomó, en orden variado, elementos ya conocidos anteriormente, lo que le da calidad de una reexposición en términos de un concierto clásico. Sin embargo, al tratarse de un *Concierto-Fantasia*, habrá de denominarlo diferentemente, quizás como “recuerdos a fantasías del pasado”, una experiencia de *déjà vu*, respectivamente *déjà écouté*.

f) Animando e crescendo (compases 239-294).

La orquesta arranca en el siguiente *Animando e crescendo* en compás de 2/4 con una nueva danza, parecida, en sus características, a la del *Mosso* (compás 192ss). En el cuarto compás, se suma el piano con poderosas octavas ascendientes en unísono *à la Chaikowski*, para quedarse con la voz sonante a partir del *fortissimo* en compás 245, donde impone el ritmo principal para esta danza de una corchea, seguida por seis semicorcheas. Las violas ya habían aludido este ritmo al comienzo de esta danza, pero solamente con el imponente *fortissimo* unísono del piano muestra todo su poderío.



Fig. 43 *Animando e crescendo* (compás 239ss).

Más que un verdadero tema de una nueva danza, estos catorce compases a partir del *Animando e crescendo* presentan, en forma de introducción, elementos melódicos-rítmicos constructivos para el siguiente solo del piano *Allegro moderato*, que es una danza desarrollada con un tema de ocho compases. Esto incluso sobrepasa la tradición folclórica, cuyos temas mayormente se limitan a dos o cuatro compases, repetidas con mínimas variantes. Las trompetas acompañan al piano con el ritmo principal ligeramente variado; en lugar de seis, solo hay cinco semicorcheas anacrúsicas en cada compás.



Fig. 44 *Allegro moderato*, solo de piano y acompañamiento de trompetas, compás 253ss

Dos veces toca el piano su tema seductor. De repente, lo interrumpen tres acordes disonantes (compases 267 y 268). Después de un momento de susto –una pausa de una negra– sigue la danza, pero en armonía atonal, disonante entre los dos manos del piano, como en el acompañamiento, que pasa de las trompetas a las maderas y cuerdas altas. Se ha convertido en una *danza macabra*, caricaturesca.



Fig. 45 La danza en versión atonal, compás 267ss

En el compás 280, corno, trompeta, violines y violas imponen un nuevo tema en Si-menor, encima del acompañamiento todavía disonante; casi se trata de una lucha tonal contra la atonal. La danza, en su forma original, tonal, se recupera; seis instrumentos la repiten en unísono en Si-menor. El piano aporta el ritmo, también en Si-menor “limpio”. Una breve *Cadenza* del piano termina este bloque y transita al siguiente.

La *Cadenza* (compases 287-294) se compone de tres compases de rápidas escalas en fusas –tal como en *cadenzas* anteriores–. Le sigue un brusco motivo que se compone solamente de dos semicorcheas anacrúsicas y una corchea por parte de los instrumentos bajos de la orquesta, que el piano contesta, igualmente brusco, con dos acordes de corcheas secco. En el tercer intento, este motivo se libera para formar una escala ascendente de dos compases en violines y violas que desemboca en una nueva danza.

g) Allegro brillante (compases 295-348)

Esta nueva danza utiliza el motivo de giro que ya se conoce de varios episodios anteriores de esta obra: en el *Moderato* (compás 178) como parte de la transición al *Larghetto*; en este mismo *Larghetto*, como elemento de su tema principal; en el *Moderato* del compás 209 y en el *Animando e crescendo* (compás 239); además de las respectivas repeticiones de estos episodios posteriores a su primera aparición. El hecho de que el mismo motivo aparece en diferentes temas, hasta en diferentes ambientes (desde *Allegro brillante* hasta *Larghetto*), comprueba la economía con que Salgado utiliza sus elementos compositivos, tal como lo hicieron Haydn y Beethoven.



Fig. 46 *Allegro brillante*, compás 295ss

En esta ocasión (compás 295ss), el tema de la danza consta de una séptupla repetición de este motivo, cada compás en otro registro, que modula entre dominante, tónica, subdominante y sexto grado. Así, este resulta ser un tema sumamente divertido. Los instrumentos bajos de la orquesta acompañan con un ritmo que incluye varias síncopas, lo que da el carácter de un *Sanjuanito* a la danza. Por su alta velocidad, también podría ser una danza sin modelo tradicional, parecido al final de la segunda sinfonía, cuando el virtuosismo instrumental rompe los límites técnicos del folclor.

La secuencia de esta danza (compás 312ss) es un pasaje en *pianissimo*, un dueto de corcheas *legato* entre violines y violoncellos, los últimos en línea cromática descendente. El piano toca las mismas líneas, pero enriquecidas en forma virtuosa con tresillos de semicorcheas en ambas manos. Las maderas repiten este pasaje en *staccato*, pero utilizan únicamente los dos últimos compases de la anterior versión de la cuerda. En esta forma *staccato*, lo retoma la cuerda en cuádruple modulación, siempre doblada por el incansable piano. Una extensa melodía del corno inglés y del primer corno francés (compases 325-395) ennoblece la prolongación de la frase.



Fig. 47 *Allegro brillante*, compás 325ss

Esta frase llega a su fin en *fortissimo* (compás 340ss), con una reminiscencia a los compases 245-249, de nuevo con el piano como protagonista. En los siguientes cuatro compases, los contrabajos se quedan solos con el ritmo de las trompetas, conocido de los compases 253ss. Mucho más que un solo convincente de los bajos, estos compases producen una especie de vacío, perplejidad y desconcierto. La salvación está en la siguiente danza, aún más rápida que la anterior.

h) Allegro spiritoso, compás 349ss

El *Allegro spiritoso* (compás 349ss) retoma el ritmo de los bajos en las maderas altas y los violines, al transformarlo con mínimas alteraciones de notas en un tema nuevo. Sería interesante evaluar si este tema realmente se percibe como tal, o si la percepción se reduce al predominante ritmo. Prominente ejemplo para este “conflicto” es el inicio de la 5ª sinfonía de Beethoven. No sabemos si Salgado tenía en mente esta referencia, pero no es imposible.

Dos contrapuntos enriquecen esta melodía rítmica, o este ritmo melódico: el piano lo acompaña con el tema de los violines, que se conoce del *Allegro brillante* del compás 295ss, aunque muy cambiado por el carácter del registro bajo que ocupa en esta ocasión. El segundo contrapunto es la línea de contrabajos, que es un verdadero tema que hace olvidar su infortunito y desconcertante solo de transición inmediatamente antes.



Fig. 48 *Allegro spiritoso*, triple contrapunto, compás 349ss

En el décimo segundo compás de esta danza, dos acordes de corcheas del *tutti* interrumpen la danza en secco, para dar lugar a una minúscula *Cadenza*. Por esta única vez, la interrupción no está a cargo del piano, sino de las maderas, lo que tiene un efecto casi cómico. Las fusas que conocemos de varias *cadenzas* anteriores del piano se reducen a un solo tiempo en flauta y clarinete; el mismo clarinete,

junto con el fagot, siguen con líneas cromáticas de semicorcheas en contraflujo. Este fantasma de una *cadenza* no dura más de dos compases, equivalente a dos segundos, y la danza sigue antes de que el espectro pueda perturbar al oyente. Este es un ejemplo del elevado humor musical que tenía Salgado, tan insólito como el ominoso compás 142²⁰ del *Concierto Fantasía*.



Fig. 49 “Cadenza” de las maderas, compases 360-361

Solo dos compases más tarde, un nuevo ritmo sincopado en flautas y cuerdas altas enriquece las incansables corridas del piano, discretamente reforzado por el tambor. Después de cinco compases de *animando*, se llega al siguiente bloque, con roles invertidos. En compás de 3/4, la cuerda retoma las corridas de semicorcheas del piano, y este acompaña con masivos acordes sincopados. Nuevamente, cambia el compás a 2/4, con la última indicación de tempo *Vivace*, que aporta un lindo juego de birritmía: mientras las flautas y la cuerda siguen con semicorcheas ininterrumpidas, el piano y el resto de la orquesta contrarrestan con tresillos. Estos se convierten en corcheas ordinarias cuatro compases más tarde, cuando el compás cambia a 6/8.

Maderas y cuerdas quieren entonar un himno final, pero este solo llega hasta su cuarto compás; la inercia de “querer llegar al final” no permite más. En birritmia hemiólica termina la obra: el piano sigue con corcheas en 6/8, la orquesta contrasta en 3/4. Es una explosiva y orgiástica fiesta rítmica en *fortissimo*, que concluye el *Concierto Fantasía*.

²⁰ Vea página 60

Luis Humberto Salgado: Concierto Nº 2 para piano y orquesta

Tabla de secuencias a - h

compases	1-59	60-170	171-183	184-191	192-238	239-294	295-348	349-392
Episodios	A	B	C	D	E	F	G	H
Indicación de tiempo, tempo, compás, tonalidad	Andante sostenuto, 4/4, sol menor	Allegretto (Alza), 6/8, sol menor	Transición, Allegro/Moderato 6/8 – 2/4, sol menor	Larghetto, 5/4, mi menor	Mosso, 2/4, mi menor	Animando, 2/4, mi menor	Allegro brillante, 2/4, mi menor	Allegro spirituososo, 2/4, mi menor – Sol Mayor
Descripción	1 – 16 Introducción orquestal, 2 cadenzas del piano	60-87 Intro 1er tema flautas/piano	171-175 Allegro 6/8 piano solo	184-187 Larghetto, alientos	192-208 piano solo	239-244 Introducción	295-311 Nuevo tema con motivo de giro	349-360 tema nuevo con triple contrapunto
	17-48 2º tema, 1. orquesta, 2. piano	88-107 2º tema - piano	176-183 Moderato 2/4 piano y orquesta	188-191 Larghetto, cuerdas	209-215 Moderato 2/4 piano y orquesta	245-252 tutti primer climax	312-324 pasaje en pp legato/staccato	361-362 Cadenza de maderas
	49-59 reminiéscencia al inicio	108-134 Soli de Cello, Violín, Clarinete			216-230 2º tema, 1. orquesta, 2. piano	253-266 1er tema con trompetas	325-335 tema de corno inglés y corno francés	365-373 nuevo contrapunto sincopado
		135-142 2º tema – flautas/piano			231-238 Larghetto, alientos y piano	267-282 pasaje atonal	340-348 tutti segundo climax	374-377 inserción de 3/4
Contexto superior imaginario		143-170 Intro 1er tema flautas/piano			231-238 Larghetto, Cuerdas y piano	283-294 1er tema con maderas y cuerdas		378-392 Vivace 2/4 y 6/8 simultáneos
	Primer movimiento		Transición	Segundo movimiento			Tercer movimiento	

Fig. 50

Descripción general del Segundo Concierto para piano de L.H. Salgado



Conclusión

Este *Concierto Fantasía* de catorce minutos de duración se resiste a un análisis descriptivo fácilmente comprensible por sus múltiples cambios de tiempo, que no son menos de veinte, y su impenetrable jungla de conexiones temáticas cruzadas y entrelazadas, que dificultan la lectura de este artículo analítico. Este texto se presta más a confundir al lector que a aclarar la estructura de la obra. La buena noticia es que Salgado no tenía intención de escribir una obra que sea formalmente fácil de entender; más bien, buscaba que tenga una forma libre, en la cual el cambio de emociones dicte el suceso de las partes, parecido a un *poema sinfónico*, a la manera de Liszt.

Las ideas extramusicales de los poemas *sinfónicos* de Liszt están remplazadas en este *Concierto Fantasía* por una secuencia de danzas de inspiración andina, tanto autóctonas como mestizas, o criollas, como las llama Salgado. El orden de la secuencia de danzas parece improvisado, como en un baile popular indígena campestre que puede durar horas, sin orden previamente establecido. Una danza da la mano a la siguiente.

De esta manera, habrá que disfrutar de este *Concierto Fantasía* como si fuera una improvisación colectiva de un cuarto de hora de duración, sin tener la mayor preocupación por la manera en la que las diferentes danzas estén entrelazadas.

Sin embargo, el analista tiene la obligación de encontrar el orden de los sucesos, ya que Salgado no dejó una improvisación, sino un concierto escrito, y lo escribió en la forma presente con mucho criterio. Su fino sentido para el equilibrio formal de cada una de sus obras se pone en evidencia en este concierto, aparentemente muy libre en la secuencia de sus partes. Pero esta apariencia engaña; atrás de tanta libertad hay un plan constructivo minuciosamente calculado y ejecutado.

Mientras la primera mitad de la obra incluye partes lentas, como el comienzo y el *Larghetto*, en la segunda mitad reina una agógica que va hacia delante. Cada danza es más veloz que la anterior. Sin embargo, las múltiples reminiscencias que entrelazan nuevos temas con otros previamente aparecidos o con episodios que se repiten completos causan, por una parte, la satisfacción del *déjà vu* o *déjà écouté*; por otra parte, siembran confusión. ¿La obra avanza o regresa?

Obviamente, Salgado se preocupó por encontrar un equilibrio entre lo novedoso que cada nueva frase debe proporcionar, y las repeticiones de diferentes elementos compositivos y temas completos. Estos, al oyente, le dan “seguridad”, re-conocimiento y orientación, en una cadena larga de nuevos acontecimientos acústicos.

Si observamos los ocho capítulos (a-h) desde arriba como un cóndor, se pueden agrupar los primeros dos *Andante – Allegretto* como un primer bloque o movimiento, con una secuencia clásica de *Introducción* y *Allegro*, tal como lo muestran un sinnúmero de primeros movimientos clásicos-románticos. Le siguen doce compases de *transición* para el segundo bloque o movimiento, el cual tiene una doble función. Por una parte, con el *Larghetto* al principio y al fin de este bloque, tiene características de un segundo movimiento *lento* en el contexto de un concierto clásico. Por otra parte, por su segunda mitad, que comienza con el *Mosso*, también tiene características de una reexposición en el orden de una forma sonata clásica, ya que este *Mosso* se compone únicamente de elementos que se habían presentado anteriormente.

Si aplicamos este modo de ver, del inicio del concierto hasta que termine el segundo *Larghetto*, hay ciertos rasgos de un movimiento de sonata con introducción, exposición, desarrollo y reexposición que dan seguridad formal al oyente. Finalmente, a partir del capítulo f) *Animando e crescendo*, junto con los dos últimos capítulos, *Allegro brillante* y *Allegro spiritoso*, se obtiene en continuo accellerando



un tercer movimiento de varias danzas encadenadas con un final virtuoso y estrepitoso. Esto daría, en el sentido clásico, un perfecto tercer movimiento.

Así, este segundo concierto para piano y orquesta de Salgado tiene bastante en común con el primero, ya que ambos, a pesar de sus títulos libres y fantasiosos, también unen la disciplina formal de un concierto clásico, con lo cual Salgado logra la internacionalización de estos conciertos nacionalistas, que pueden aguantar la mirada crítica internacional, tanto en el aspecto formal como de contenido. Son ejemplos de una fabulosa transculturación que une “el primitivismo con el futurismo”, como diría el mismo Salgado. Esa unión se evidencia no solamente en la técnica compositiva incluyente, desde la pentatónica andina hasta la dodecafonía vienesa, sino también en cuestión de forma, ya que estos dos conciertos son nada menos que propuestas ecuatorianas alternativas, autónomas, al modelo del concierto tradicional para piano y orquesta, lo cual merece plena admiración.

**Tercer concierto para
piano, obligado de
arpa y orquesta.**

Quito, 1958-1963

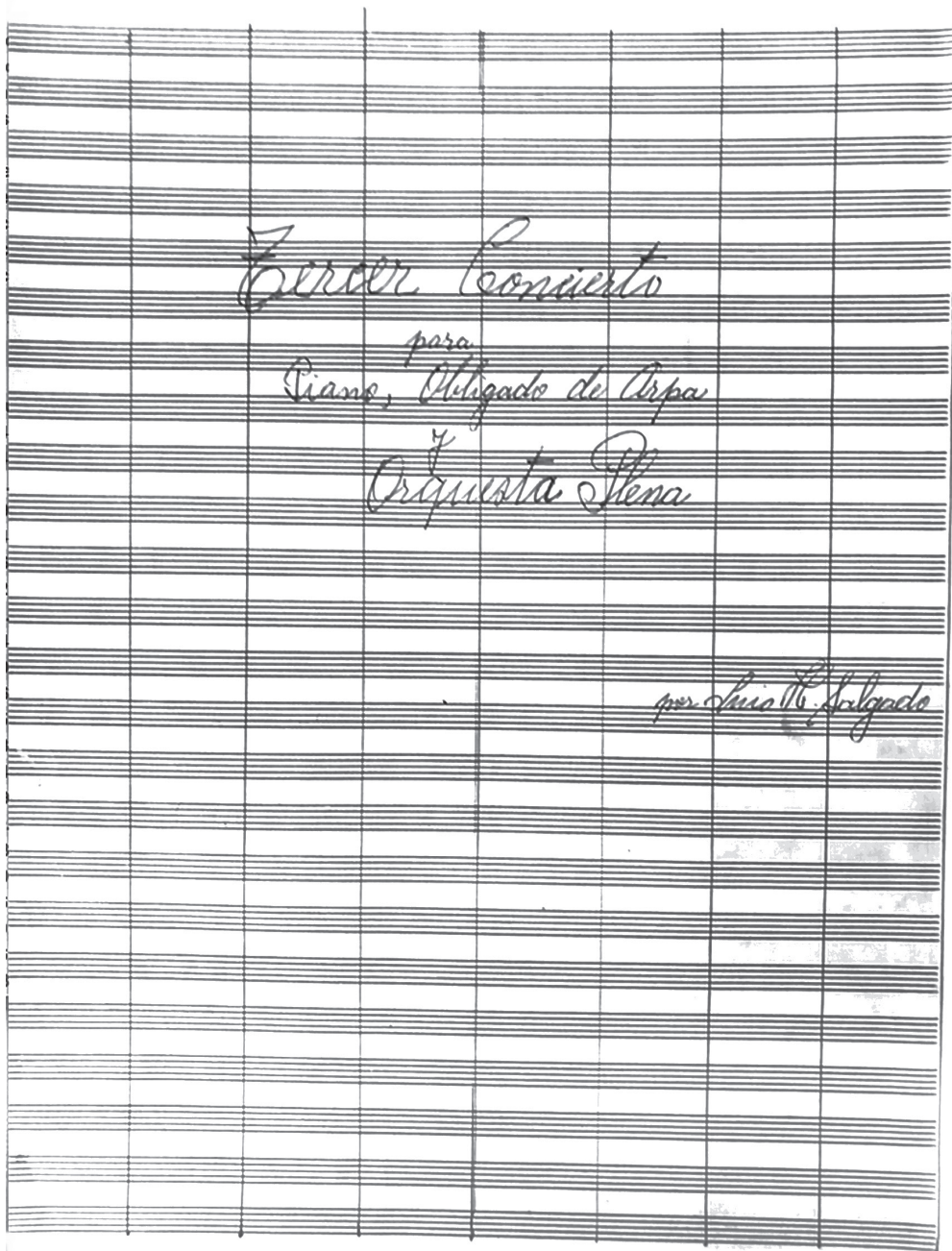


Fig. 51 Portada original del *Tercer Concierto* para piano de L.H. Salgado, (1963)



Quince años separan el *Tercer concierto para piano* de su antecesor. No solamente es una distancia de tiempo importante; lo es, más aún, de estilo. El concepto de componer de Salgado había cambiado, la influencia de raíces andinas ha perdido su importancia y su estilo se ha vuelto universal, al menos para sus obras de gran formato. Consecuentemente, este concierto no lleva subtítulo alguno que fuera alusivo a Ecuador, y las indicaciones de tempo para los tres movimientos están en italiano, es decir en la norma internacional. Estos son indicios para suponer que el concierto tenga forma clásica, con el primer movimiento en forma de sonata y los demás de forma libre pero cerrada. La decisión de incluir elementos folclóricos en una obra, o no, Salgado la tomó para cada composición individualmente. Él pudo escribir obras nacionalistas y universales paralelamente. Más que una decisión ideológica, fundamental, era una decisión para unir y adecuar, de la mejor manera, contenido y forma de cada obra.

No sorprende, en este contexto, que las formas de origen europeo, como la sonata, la sinfonía, el concierto y la ópera, muestran menos influencia andina que obras relacionadas a Ecuador, como ballets, poemas sinfónicos o las muchas composiciones del formato chico, danzas y canciones con o sin texto. Como ya se pudo ver en los dos conciertos para piano anteriores, Salgado siempre logra yuxtaponer forma y contenido de manera perfecta, ya sea al inducir contenido y organización clásica en obras de forma supuestamente libres, o al adaptar formas cerradas a contenidos libres, es decir de influencias folclóricas.

El anexo al título del concierto *obligado de arpa* es interesante, ya que le asigna al arpa un papel superior, más allá de la participación de los demás instrumentos. No obstante, esta participación del arpa no llega a la importancia de un segundo instrumento solista, como en un *doble concierto* o en una *sinfonía concertante*. Solo subraya que, por ninguna circunstancia, el arpa puede faltar en la orquesta.



El golpe *forte* del timbal, con el cual comienza el *Tercer concierto para piano*, es un llamado de atención en muchos sentidos. Quizás, el más importante de ellos es un ¡*Alto!*!, ya que, con este golpe, Salgado acabó con una tradición nacionalista de escribir conciertos y empezó con otra, la de escribir música universal en Ecuador. Con eso, intentó abrir la puerta del mundo a la música del país andino. Con obras como este *Tercer concierto para piano*, también demuestra que, en su persona, Ecuador tiene un compositor de altura y competencia mundial; que Ecuador, gracias a él, no es ningún traspasio musical, a pesar de su ubicación geográfica, lejos de los grandes centros de la música internacional.

El estreno de este concierto tuvo que esperar hasta el año 2018, con Alex Alarcón en el piano y la Orquesta Sinfónica de Cuenca bajo mi dirección. Esto se debe a que, en 1963, año de la composición, la Orquesta Sinfónica Nacional en Quito apenas llevaba siete años de existencia, con instrumentario incompleto; también, hubo falta de voluntad para estrenar obras de esta envergadura.



I. Allegro deciso

a) Exposición

El golpe de timbal sobre la nota La, con el cual comienza el concierto, no está solo. Le acompañan contrabajos, violoncellos, cornos, fagotes y clarinete bajo con seis notas disonantes más; entonces, resulta un acorde, leído de abajo hacia arriba de La, Si, Mi, Fa#, Sol, Do#, Re, que solo se puede definir como atonal o politonal. Esto se debe a que, en el sistema tonal, no se logra una descripción funcional contundente. Llama la atención que este acorde contiene dos tonos enteros (La–Si y Mi–Fa#), así como dos semitonos (Fa#–Sol y Do#–re), que son los intervalos más pequeños que existen y, por ello, son los más disonantes. La disonancia de una segunda se establece desde el primer acorde de la obra como un elemento constructivo que aparecerá en múltiples ocasiones durante el transcurso de toda la obra.

Según la teoría de Salgado, cuando dos o más tonalidades diferentes suenan simultáneamente, las características armónicas de cada uno se neutralizan y se produce la *expresión musical neutra*. Lo explica en un artículo homónimo publicado en *El Comercio* en Quito en 1969²¹:

Partiendo de la premisa de que el modo mayor y el modo menor son atributos del sistema temperado, los cuales se polarizan en los dos ramales del sentimiento humano: el placentero y el penoso, con su respectiva gama de matices, al primero de aquellos modos (mayor) se le atribuye contornos luminosos, en tanto que al segundo (menor) le es propia la sensación ensombrecida, o de penumbra.

²¹ L.H. Salgado: “El sentimiento musical neutro”. En: *El Comercio*. Quito, 10 de diciembre de 1969.

La impresión sensorial transmitida por el conducto auditivo determina dos zonas emocionales radicalmente diferenciadas entre sí. Las escalas diatónicas, por ende, se revisten paralelamente de las características de la modalidad pertinente. Mas la escala hexáfona, o sea la conformada por sucesión de tonos enteros, imprime un sentimiento neutro, ya que su expresión es vaga y no muy precisa. Su tonalidad indefinida le viste con ropaje exótico; exotismo muy adecuado para la vertiente impresionista.

[...]Tal neutralización de los sentimientos polares se hace extensiva en mayor o menor cuantía a las construcciones politonales desprovistas de una línea mélica continua, en el concepto de elocuente oratoria melódica, ya que el hecho mismo de la 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.

El lector puede pensar que, sin los sentimientos “placenteros y penosos” de las tonalidades mayores y menores del sistema tonal, la música se vuelve inexpresiva, estéril, aburrida. Nada de eso ocurre, ya que ni la expresión melódica ni la armónica requieren del sistema tonal para ser expresivas. En la misma manera que los cuadros abstractos de un Kandinsky o un Picasso son expresivos sin ser realistas, igualmente melodías no tonales y armonías politonales pueden ser expresivas.

La prueba es la primera intervención del piano, en la segunda mitad del primer compás. Un tresillo de corcheas Fa-Re#-Mi “abraza” este último Mi, que luego brinca hacia arriba a un Si-bmol largo. Este intervalo, el tritono, junto con la séptima mayor y el semitono, es el más disonante y, por ello, el más expresivo dentro de una octava. El tresillo mencionado se constituye de los intervalos más pequeños

que hay, un tono y un semitono, lo que forma un pequeño organismo “microcromático”, uno de los elementos constructivos preferidos de Salgado. Este neologismo *microcromatismo* no se debe confundir con el *microtonalismo* de teóricos como el checo Alois Hába o el mexicano Julián Carillo, que subdivide un tono en unidades más pequeñas que semitonos. El *microcromatismo* describe motivos musicales que se constituyen de los más pequeños intervalos como semitono, tono y tercera menor, que se encuentran frecuentemente en la obra de Salgado.



Fig. 52 Primeros compases del *Tercer concierto para piano*. (compases 1-4)

En el segundo compás, se unen violines y violas al Si-bmol del piano, con las notas La, Si, Sol, respectivamente. De nuevo, se trata de un acorde de lo más disonante, que se resuelve con *crescendo* en otro acorde disonante en *sforzato*, una octava más alta. Estos primeros dos compases, seguramente, sorprenden a cualquier oyente; nunca un concierto de piano había empezado de esta manera tan brusca, abrupta, violenta. Salgado repite estos dos compases –en parte para asegurar un poco más su comprensión–, el segundo compás en forma figurada en las maderas altas, lo que copia el ritmo de tresillos que impuso el piano.

Al tercer golpe de timbal con sus acompañantes, el piano contesta en forma diferente: al tresillo cromático y al Si-bmol le sigue una secuencia de negras sincopadas y un descanso sobre un Re largo, seguido por semicorcheas descendentes y un ritmo punteado que

termina en el Do bajo. Todo ello se hace en octavas violentamente acentuadas. La secuencia de notas es una serie dodecafónica completa; solo el Si-bemol se repite brevemente. A la última parte, en *forte marcato*, lo acompaña un acorde de las maderas altas nuevamente muy disonante, que consta de las notas Do, Mi-bmol, Re; es un *cluster*.

Una mirada más de cerca a este tema revela que la célula germinal, el tresillo cromático, aparece de nuevo en forma variada en las notas 7,8 y 9 del tema, aquí en línea cromática ascendente (Do, Do#, Re), y nuevamente en las últimas notas del tema, en forma descendente y con tonos enteros (Mi, Re, Do). El salto al tritono entre las notas 3 y 4 (mi – si-bmol) se repite en las tres notas que le siguen (fa# – do).



Fig. 53 1er tema dodecafónico completo del piano, compases 5-9

Ya con estos pocos compases iniciales que desarrollan y establecen el primer tema del piano, se pueden observar algunos principios que guían el proceder compositivo de Salgado en esta obra:

1. Una célula germinal (el tresillo cromático con el salto al tritono) es el origen de la composición, o al menos de su primer tema.
2. El tema se construye de variantes de la célula germinal (cromatismo, tritono).
3. El tema y sus acompañamientos son dodecafónicos semi-estrictos, ya que permiten repeticiones de una o varias notas de la serie antes de terminarla.
4. El carácter del inicio es abstracto, casi violento, sin referencias nacionales.



5. El acompañamiento del tema es disonante, lo que subraya el carácter violento de este inicio. Intervalo característico de los acordes acompañantes es la segunda, sea de un tono entero o de un semitono.
6. La técnica constructiva se puede llamar *microcromatismo*.

Después de estos primeros ocho compases violentos, hay un cambio de ambiente. Un ritmo suave entre corno y violas en *legato* calma las aguas y prepara un tema en los violines: *cantabile* se alza el ritmo puntado al segundo compás de cuatro negras que, de nuevo, progresan cromáticamente (Si-bmol – Si, y Re – Do#) para terminar con un salto al tritono superior (Sol). Se puede ver que el carácter cambiado no altera la técnica compositiva; el microcromatismo es ubicuo, al igual que el tritono como intervalo clave.

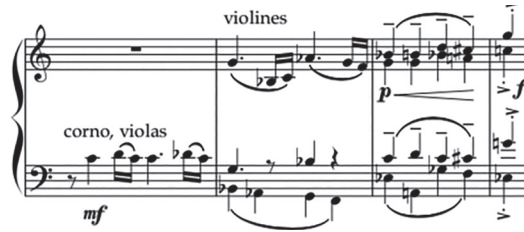


Fig. 54 Tema de violas y violines, compases 9-12

En el compás 12, Salgado manifiesta otro elemento compositivo fundamental: la polirritmia. Un arpeggio en tresillos sube y le acompaña una secuencia de corcheas.



Fig. 55 Polirritmia, compás 12

En el siguiente compás 13, interviene por primera vez el arpa, también con tresillos en *crescendo*, como en un diálogo con el piano. En este mismo compás, cuerdas y madera repiten, en forma variada, el compás 11, cuatro negras en *crescendo* que forman un tema microcromático. Sobre el acorde conclusivo sostenido en compás 14, el piano empieza a desarrollar varios elementos constructivos en libre combinación entre ellos: dos tresillos (el inicial y uno variado más alto) resultan en el ritmo puntado con el cual termina el 1er tema del piano (aquí, al final del compás 14; allá, al final del compás 8), seguido por el suave ritmo de corno y violas del compás 9.



Fig. 56 Combinación de varios elementos constructivos, compases 14-17

Este par de compases, en los cuales el solista en *piano unísono* unifica el brutal comienzo con la suave secuencia del tema, se repite un tritono (!) más abajo, para después dar espacio a una segunda sección mucho menos densa.

Al lector, le puede parecer exagerada esta mirada tan detallada al inicio del concierto. Sin embargo, los 17 compases iniciales contienen tantos elementos constructivos fundamentales para el desarrollo de la obra, que parecen ser el crisol de la composición, el compendio de las ideas básicas visto a través de un vidrio ustorio. Se trata de mucha información amanojada en apenas medio minuto de música.

A partir del compás 18, nuevamente son las violas las que tienen la voz cantante con un tema de cuatro compases que se mueve en tranquilos pasos de negras. Solamente el segundo tiempo de los primeros dos compases de la melodía consta de un caprichoso suspiro o canto a la tirolesa, que nuevamente torna cromáticamente sobre una nota; este es otro ejemplo del *microcromatismo* como elemento constructivo. El acompañamiento del piano consta, por una parte, de una línea de negras paralela a la de las violas, mayormente en intervalo de segunda; es decir, disonante. Una segunda línea de tresillos microcromáticos completa el acompañamiento.



Fig. 57 Tema de violas con acompañamiento del piano

Tres veces más se repite este diálogo del piano con la orquesta, donde se alternan entre el oboe, los violines y la flauta como los portadores del tema. En cada último compás de las frases hay recuerdos del ritmo suave de corno y violas del compás 9, que mantiene su función de “puente”.

En el compás 34, interrumpen fagotes, violoncellos y contrabajos este diálogo, con escalas ascendentes en quintillos de semicorcheas. Nuevamente, se intercalan pasos cromáticos con aumentados, en lugar de pasos “normales”, diatónicos. El piano contesta en cada segunda mitad de compás con tresillos microcromáticos.

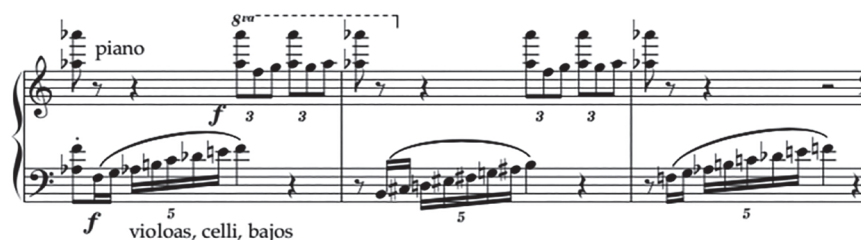


Fig. 58 Escalas orquestales y respuestas de tresillos en el piano, compases 34 - 40

Mientras las escalas de la orquesta suben al registro más alto, los tresillos del piano proceden en movimiento contrario *decrescendo* hasta *pianissimo*. En el compás 41, toman violoncellos y bajos el movimiento de tresillos desde el registro bajo y lo suben por pasos microcromáticos, en tres compases y en *crescendo*, a un acorde disonante del *tutti*. Este es el trampolín para los metales, en un compás de corcheas puntadas de carácter marcial. El piano contesta, igualmente *fortissimo*, con la célula germinal, con la pequeña variación de que el salto al tritono baja esta vez.



Fig. 59 Ritmo de metales y respuesta del piano, compases 44-45

Tres veces se da este dialogo marcial entre metales y piano –el triple llamado recuerda al triple llamado del inicio de la obra–; después, sube el piano por tres octavas, siempre en ritmo de tresillos y con variaciones de la célula germinal en múltiples maneras. En el compás 49, metales y piano cambian los papeles: enérgicos acordes

del piano provocan la respuesta de tresillos en los metales, dos veces en compás de 3/4, después nuevamente en el compás general de 4/4. Esta última subida de los metales acompaña el piano con feroces acordes *tremolo* en ritmo de semicorcheas, lo que introduce este valor rítmico por primera vez en la obra.

En doble línea de arpeggios, lleno de microcromatismo, baja el piano a tres compases casi estáticos de *smorzando* e *ritardando*, que marcan un claro descanso después de los acontecimientos mayormente densos del inicio de la obra (compases 54-56). Flautas y violines entonan una sencilla melodía cautivadora en el primer compás; la repiten y extienden su segunda mitad de cuatro corcheas staccato al tercer compás, lo que anuncia, claramente con *ritardando*, un nuevo episodio.



Fig. 60 Tema transitorio de flautas y violines, compases 54ss

Por segunda vez, participa el arpa, junto con el oboe. El clarinete prolonga las corcheas *staccato* e *piano dolce* de la transición, ahora más lento *In tempo ritenuto*, en clara función de acompañamiento. Es liderado por el corno inglés, con un canto nostálgico que se repite por cada dos compases como un mantra. Finos golpes del triángulo subrayan el ambiente meditativo. La expectativa que crea este “mantra” se cumple en el tercer compás, cuando el violoncello solista presenta el segundo tema de carácter declamatorio: cada dos compases, comenzando con un ritmo conciso de dos semicorcheas con dos corcheas, le sigue una cantilena expresiva de un compás y medio.



Fig. 61 Segundo tema del violoncello solo, compases 59ss

Cinco compases más tarde, el grupo de los violoncellos repite este nuevo tema. El piano se suma con un acompañamiento de semicorcheas juguetonas, que alterna entre compases en *legato* con otros en *staccato*. Después de una tercera repetición, se queda el clarinete solo con el inicio del tema, el ritmo conciso de las dos semicorcheas. Así, lo transforma en una cadena ininterrumpida de dos semicorcheas repetidas que sube hasta el más alto registro, en forma estrepitosa, en *crescendo*.

Maderas y cuerdas altos lo “reciben” con un acorde disonante, los últimos en *tremolo*; la paz que irradió el segundo tema es cosa del pasado. El acorde disonante mencionado es uno de los favoritos del menú armónico salgadiano: un acorde –aquí en fa-menor– que incluye la séptima y la novena. También, la fanfarria marcial que entonan cornos y trompetas medio compás más tarde está en claro fa-menor, por lo cual este lugar es un episodio tonal, enriquecido con muchas notas disonantes, por supuesto, que remplace la tonalidad *neutral* de la primera parte del movimiento.

La *fanfarria* de los metales toma de la iniciativa histórica del clarinete; las primeras seis semicorcheas en *staccato*, seguido por dos corcheas puntadas en un gesto heroico, patético, que crea el tema más llamativo de toda la obra. Como si fuera poco, la última nota de la *fanfarria*, una blanca de descanso, tiene que “aguantar” un golpe sincopado de los instrumentos bajos de la orquesta y del tambor. Esto intensifica el carácter militar, de banda, de este tema.



Fig. 62 Fanfarria de corno y trompeta, compases 75ss

En el cuarto compás de esta “intervención militar”, la trompeta repite el estrepitoso solo del clarinete, que suena aún más impresionante por la dificultad técnica para efectuarlo con este instrumento. Consecuentemente, la orquesta la recibe en *fortissimo*, donde se incluyen las percusiones pesadas, y la *fanfarria* se escucha en unísono por todos los instrumentos bajos de orquesta, primero dos veces reducida a un compás, hasta que, en el tercer compás, alcanza su forma original.

Desde el solo del clarinete, el piano no había participado. Ahora, a partir del compás 83, transforma la *fanfarria* en un grandioso solo elocuente, a la que enriquece con una lluvia de armonías deslumbrantes y variantes rítmicas. La extensión y el gesto de este solo son tales, que rompe los límites con una *Cadenza*; su dificultad técnica y su inmenso contenido musical-emocional recuerdan a los solos de piano en los conciertos de Rachmaninov. Una última citación de la *fanfarria* en registro bajo y en poderoso *unísono* termina este solo en el Fa más bajo del piano, con una fermata que evoca expectativa. El corno inglés la cumple con un nostálgico sextillo de semicorcheas que termina en un largo la-bmol, que confirma que todavía nos encontramos en el ambiente de fa-menor. Nuevamente, la fermata del piano y del corno inglés indica que va seguir un nuevo episodio. Oyentes experimentados con la forma del concierto de piano, desde Beethoven hasta Salgado, sospechan que esta fermata tiene la función de umbral entre exposición y desarrollo. Los acontecimientos siguientes confirmarán esta expectativa.



Fig. 63 Fanfarria transformada en solo de piano, compás 83ss

b) Desarrollo

Los instrumentos bajos entonan de nuevo la *fanfarria*, ahora en do-menor y, con ello, en función de dominante al anterior bloque en fa-menor. Lo hacen en dirección hacia lo alto, en lugar a lo bajo, lo que le da un sentimiento de expectativa, en lugar de lo resolutivo que tenía en su versión original. Como era de esperar, en el segundo compás, se presenta un elemento nuevo, ya que entran flauta y clarinete con el nostálgico sextillo de semicorcheas del corno inglés sobre la fermata, dos compases antes. Sin embargo, ahora lo hacen de una manera nada nostálgica, sino a *tempo*, anacrúsica y extendida a tres tiempos, con una corchea resolutiva al final.



Fig. 64 Fanfarria ascendente con contrapunto nuevo, compás 83ss

A la segunda *fanfarria* ascendente contestan flautas y violines con una melodía sincopada y disonante. El ambiente tonal cede nuevamente su lugar a la *expresión neutra*. Esta segunda respuesta recuerda el ritmo sincopado del primer tema del piano en compás

seis, mas no la melodía. Inmediatamente, se impone el nuevo tema de sextillos, ahora con la participación del arpa, primero en la versión establecida dos compases antes, en el segundo intento extendido a un compás y medio.

También, se impone la melodía nueva en forma sincopada, por toda la orquesta, con excepción del arpa y uno o dos instrumentos más que siguen con los sextillos. Se extiende a un himno majestuoso en *fortissimo*, pero algo cojo, ya que su característica más evidente es la síncopa. Además, la línea melódica lleva la disonancia de una segunda siempre consigo; este es un elemento armónico fundamental desde el primer acorde de la obra.

Con un último *sforzato* en el compás 113, el himno pierde energía y se diluye a un movimiento de corcheas continuas en *diminuendo* durante cinco compases, siempre acompañado de los incansables sextillos. Lo recibe un noble coral de cornos y fagotes en piano, altamente disonante, por supuesto. Después de dos compases idénticos, el tercero promete una extensión; sin embargo, esta se queda en el aire.

El piano toma nuevamente el mando, con una melodía larga *espressivo cantabile* que se subdivide en unidades de dos compases. Está acompañada de la mano izquierda con arpeggios y escalas que, más que un acompañamiento, crean un contrapunto autónomo igualmente expresivo.

The image shows a musical score for a piano solo. The top staff is the piano part, with the right hand playing a long, expressive melody and the left hand playing arpeggiated accompaniment. The bottom staff shows the woodwinds (cornos and fagotes) playing a dissonant, sustained chord. The woodwinds (maderas) play a soft, sustained chord. The score is in G major and 2/4 time. The piano part is marked 'espress. cantabile' and 'Piano solo'. The woodwinds are marked 'cornos, fagotes' and 'maderas'.

Fig. 65 Solo de piano con doble contrapunto, compás 120ss

Las maderas altas y la trompeta forman la primera parte del acompañamiento con un motivo sincopado, de valores pequeños y de carácter juguetón. Cornos y fagotes siguen con su coral, que pronto se fragmenta a repeticiones de solo dos notas. El solo de piano llega a su clímax en el compás 128, en cuya segunda mitad evoca a la *fanfarria*; la orquesta contesta, inmediatamente, de igual manera. El breve espacio que queda entre ambas intervenciones lo llenan clarinetes y arpa con arpeggios politonales. Se trata de un efecto pianístico que Salgado aplica en varias de sus obras.



Fig. 66 Desarrollo de la fanfarria entre piano y orquesta, compás 128ss

El siguiente episodio, entre los compases 132 y 140, es una verdadera delicia contrapuntística, ya que combina no menos de cinco líneas temáticas en un diálogo intenso entre piano y orquesta. Mientras el piano repite los arpeggios y la *fanfarria*, los violines toman su extensa melodía *espressivo cantabile* (del compás 120ss), literalmente. Cornos y fagotes siguen con “su” coral, mientras maderas y la trompeta repiten su motivo sincopado, igualmente tomado del compás 120. El arpa y el resto de la cuerda se reparten los arpeggios que contrapunteó la mano izquierda del piano en su primera aparición (del compás 120ss).

Terminada esta densa trenza contrapuntística, la *fanfarria* se apodera de nuevo de la situación (compás 140ss). Primero, es reducido a las seis semicorcheas iniciales con una breve corchea



terminal, a la cual responden los instrumentos bajos, pero no con el golpe seco marcial que se escuchó inicialmente (compás 76ss), sino con una variante que consiste en dos semicorcheas anacrúsicas y una corchea resolutive, lo que le acerca al ritmo de la misma *fanfarria*. Mientras tanto, la *fanfarria* se repite tres veces idénticamente en flautas, arpa y violines, en un ambiente de sol-menor ampliado. La breve respuesta de los instrumentos bajos, incluyendo al piano, vacila tonalmente y no confirma la tonalidad de la *fanfarria* aún.

Esta mínima, pero importante, variación de un simple golpe de los bajos le basta a Salgado para convertirlo en el siguiente motivo impulsor del desarrollo (compás 144ss): tres veces se repite este motivo, ahora en ascenso cromático y a cargo del piano, con golpes secos de la orquesta como respuesta. La cuarta vez, se convierte en una escala cromática ascendente de todo un compás. La orquesta lo repite inmediatamente, con la sutil diferencia de que su escala está en sol-menor, para preparar ya la tonalidad del siguiente episodio del *desarrollo*.

Este bloque (a partir del compás 148) retoma el elocuente solo de piano que había transformado la *fanfarria* en un canto heroico y elegíaco (compás 83ss de la exposición), nuevamente en instrumentación inversa. El tema en este episodio (compás 148ss) está a cargo de la orquesta, particularmente del arpa, mientras el piano se limita a los arpeggios y escalas de contrapunto.

Los violines terminan este episodio con un nuevo ritmo: un compás de tresillos puntados que las violas repiten dos compases más tarde. El tresillo de corcheas no había sonado en todo el desarrollo, hasta este momento. Su última apariencia era en el compás 101, un compás antes del inicio del *desarrollo*. Al ser el ritmo de la célula germinal de todo el movimiento, esta abstinencia puede asombrar. Sin embargo, en su forma abreviada, en valores de semicorcheas, el tresillo caracterizó mayormente a toda la primera parte del *desarrollo*, del compás 103 hasta 118.

El clarinete bajo repite, con expresión misteriosa, el tresillo, ahora en su forma original, por tres compases en *diminuendo*. Es un claro índice de que un episodio está llegando a su fin; a la vez, es un llamado a algo nuevo. El corno acompaña al clarinete bajo con un doble rudimento del tresillo puntado; la nota larga entre ambos rudimentos está en intervalo de segunda con el clarinete bajo (sol-la), lo que aumenta la tensión del momento. Aquí, se recurre al intervalo base de la obra, lo que es una nueva muestra de la máxima concentración y conciencia hasta en el menor detalle, por parte del compositor. Dos golpes *forte* de la orquesta (compás 159), donde se incluyen el timbal y gong, retoman este intervalo, lo que forma un acorde La-Sol-Si, modelo con séptima y novena que cuenta como uno de los preferidos de Salgado. Aquí, en su máxima reducción, prescinde de tercera y quinta.

c) Cadenza

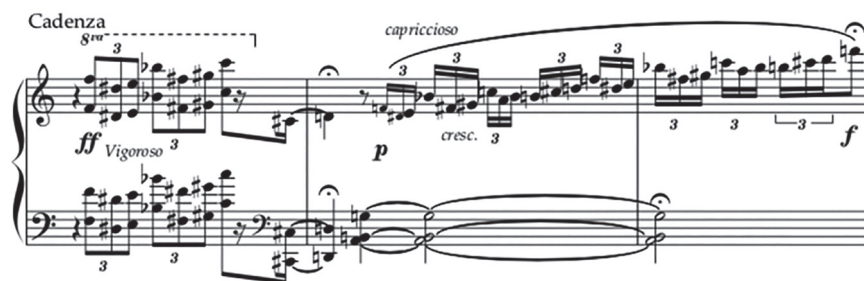


Fig. 67 Comienzo de la *Cadenza* del piano, compás 159ss

La entrada del piano *fortissimo* y unísono en cuatro octavas corresponde a la versión comprimida del primer tema, como se presentó a partir del compás 14. Mientras, en aquella ocasión tenía un carácter amable y juguetón, aquí su actitud es autoritaria, patética. Sin duda, el pianista ha comenzado con la *Cadenza*. Una *fermata* en el segundo compás da tiempo para “planear” lo siguiente, que son ocho tresillos de semicorcheas ascendentes en forma *capricciosa*. El acorde base lo forman, nuevamente, las mismas tres notas con



las cuales se despidió la orquesta, ahora en orden La–Si–Sol. Es innecesario mencionar que buena parte de los intervalos entre los tresillos ascendentes son de tritono.

Desde la primera cumbre alcanzada, el Fa alto, la línea desciende igualmente *capricciosa* en valor de fusas, pero en *piano decrescendo*, para terminar nuevamente con el final de la nueva versión del tema inicial, ahora no en actitud patética, sino *cantabile*. De nuevo sube la línea en fusas, ahora *Presto*, para desencadenar una secuencia de tresillos descendentes, armonizados a tres voces, con intervalos de tritono y séptima juntos, lo que da colores brillantes, energéticos y provocativos. Los tresillos terminan en *diminuendo e sostenuto*. Dos veces más suena el tema en su nueva versión, otra vez en *forte*, con la diferencia de que, la segunda vez, las últimas dos notas suben un semitono, lo que provoca una nueva cadena de tresillos ascendentes, *unísono* a cuatro octavas. Es importante mencionar que la línea melódica de estos virtuosos pasajes de tresillos se constituye de los mismos intervalos del tema, tanto en su versión descendente como ascendente, lo que aporta mucha cohesión temática hasta en estos virtuosos pasajes que, a pesar de sonar totalmente libres e improvisados, esconden un alto grado de organización a base de la célula germinal.

En triple *forte* (*fff*) descansa el pianista en un cuádruple Do alto de redonda (compás 172); a mitad de compás contraataca en los registros más bajos un gesto violento de semicorchea Do# – blanca Re. Este contramovimiento sigue en forma cromática por cinco compases, lo que crea uno de los momentos más impresionantes y dramáticos del movimiento. Por la alta complejidad de notación de tantas líneas cruzadas, Salgado tuvo que utilizar un pentagrama adicional para que quede clara su intención. Es interesante que Salgado ya había experimentado un contramovimiento parecido en la *Cadenza* de su concierto para violín y orquesta ocho años antes, obviamente sin poder alcanzar la majestuosidad y violencia que ofrece un piano moderno de cola en *fff*.



Fig. 68 Clímax de la *Cadenza* del piano, compás 172ss

En el sexto y séptimo compás de este desarrollo dramático (compases 177 y 178), las voces superiores –con ambas manos– se quedan en el acorde con el cual comenzó la *Cadenza*, La–Si–Sol, mientras, en los bajos, comienza otra línea octaveada ascendente de tresillos, que parte dos veces de la nueva versión del tema y repite la misma secuencia de notas de los compases 169-171, lo cual es difícilmente reconocible por la alta velocidad de esta última versión. Como conclusión de la *Cadenza*, se escucha una cascada descendente de tresillos *Impetuoso*, compuesta únicamente del acorde Sol–La–Si en sus tres inversiones.

En suma, se escuchó una *Cadenza* mayormente estrepitosa, extremadamente libre en el manejo armónico, que no solamente se basa en la versión acortada –y la más contundente– del tema principal, sino que lo utiliza como célula germinal de todos los demás elementos virtuosos de la *Cadenza*, los arpeggios, escalas y cualquier desarrollo lineal. El gran contraste estático del triple contramovimiento cromático en triple *fff* es, a la vez, el óptimo contraste y clímax de esta *Cadenza*, sumamente exigente para el intérprete y los escuchas.



d) Reexposición

Una breve *fermata* separa la *Cadenza* de la reexposición (a partir del compás 181), que sigue literalmente a la exposición hasta el compás 233, como de costumbre en los conciertos y sinfonías de Salgado. En el compás 234, debería comenzar el pasaje *Smorzando e ritardando*, que corresponde en la exposición a los compases 54-56, y que tiene función de transición al segundo tema. En lugar de eso, en el compás 234, Salgado repite los tres compases anteriores una tercera menor más bajo, con la clara intención de preparar la tonalidad del segundo tema que, según la regla, debe ser la tónica o parentesco de ella, pero no la misma como en la exposición.

Esta “maniobra” armónica, que Salgado aplica frecuentemente en sus obras de gran formato, es uno de los indicios que, a pesar de un cuadro sonoro en gran parte politonal, abstracto y hasta atonal, en el fondo hay una secuencia tonal correspondiente al plan armónico de un concierto clásico. De la misma manera, Salgado procedió en otras obras “sin tonalidad”, como por ejemplo la *Quinta Sinfonía* del año 1958, que esconde o preserva un esquema de Do-menor atrás de un lenguaje mayormente abstracto.

La reexposición, después del inserto modulador de tres compases, sigue al curso de la exposición, pero con la instrumentación cambiada. Esto arroja nuevas luces al material temático. El segundo tema, en la exposición a partir del compás 57 y aquí a partir del compás 240 en adelante, se construye de la siguiente forma: las corcheas en *staccato* se limitan al arpa, sin apoyo de los violines; el canto del corno inglés con carácter de *mantra* se duplica, lo comienza el fagot y lo repite el corno inglés, un compás más tarde en forma de *canon*. El cambio más notable es el solo del violoncello, que en esta ocasión pasa al violín solo, lo que le da un carácter más luminoso. Hasta los golpes del triángulo son remplazados por una melodía de los timbales.



Fig. 69 Segundo tema con instrumentación cambiada, compás 240ss

También con la entrada del piano, en el compás 247, siguen los cambios en el acompañamiento: la repetición del solo de violoncello por el *tutti* de cellos pasa al corno; el contrapunto –el “mantra”–, al oboe. Con el muy notable solo del clarinete, que prepara, con su escala de semicorcheas ascendentes en *staccato*, la siguiente *fanfarria*, la instrumentación regresa a su forma original, con la única diferencia de que aquí la *fanfarria* lleva como apoyo del corno el trombón y no la trompeta.

El siguiente episodio, la transformación de la *fanfarria* en un grandioso solo de piano elocuente (en la exposición compás 83ss, aquí compás 266ss) mantiene su gesto grandioso. Aquí, incluso, cuenta con la indicación *Con brio*, pero esta vez la orquesta lo acompaña en múltiples formas. Los alientos aportan versiones reducidas de la *fanfarria*; la cuerda, una versión *cantabile* de la misma. Las repeticiones de semicorcheas en *staccato* están cambiados por melodiosas fórmulas de corcheas en *legato*. A partir del compás 271, se suman el arpa y las flautas, con arpeggios cada fin de compás. Estos múltiples acompañamientos se vuelven cada vez más densos, lo que casi abrumba al piano en los compases 276 a 278.

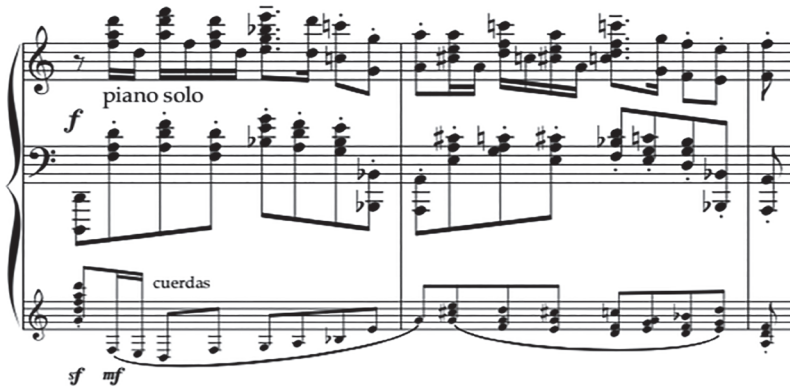


Fig. 70 Fanfarria transformada en solo de piano, con acompañamiento, compás 266ss

Para la última parte de este solo de piano, la orquesta finalmente calla y el pianista se precipita *strepitoso* a la última citación de la *fanfarria*, en registro bajo y en poderoso *unísono*. Pero esta vez, no hay una fermata que evoca expectativa y un corno inglés que la cumpla con un nostálgico sextillo, –lo que era el umbral al *desarrollo* al final de la *exposición*–, sino el *tutti* de la orquesta azota al piano con golpes en *secco* y disonantes. Esto le obliga a desesperadas repeticiones abreviadas de la *fanfarria*; solo en el tercer intento la puede completar y terminar en un Fa bajo resolutivo.

e) Coda

Con los golpes de la orquesta, el movimiento llegó a la *Coda*, que se nutre únicamente de la *fanfarria*, sea en su versión más reducida, sea en la versión más extendida, que presenta la orquesta enseguida de la nota final del piano, en poderoso *unísono* que termina nuevamente en un Fa bajo. Un arpeggio del piano y, después, del arpa prepara el último acorde que, aparte de la nota Fa como base y el La-bmol y Do para completar el acorde de Fa-menor, tiene Re y Mi-bmol, y, con ellas, la pequeña segunda disonante que, desde el inicio, ha sido elemento armónico prominente.

Conclusión

El primer movimiento del *Tercer concierto para piano y orquesta* de Luis Humberto Salgado está compuesto en el ecléctico estilo personal del compositor, que une episodios dodecafónicos y politonales con otros que dejan entrever una clara relación con un centro tonal. Si se puede definir como tonalidad fundamental Fa-menor, hay que manifestar, al mismo tiempo, que no hay ni un solo acorde en puro Fa-menor en todo el transcurso del movimiento, ya que Salgado siempre enriquece acordes tonales con notas adicionales. A menudo, lo hace con los más disonantes, como la séptima, novena y tritono. La dificultad para encontrar una orientación tonal clara aumenta por el principio del acompañamiento, que consiste en el intervalo de segunda, casi omnipresente.

Los índices más claros en cuestión de tonalidad son puntos de descanso entre los episodios de exposición, desarrollo y *Cadenza*, donde el piano llega al cuádruple Fa en unísono. Este sonido se graba en el subconsciente del oyente. Mientras el complejo del primer tema es tonalmente no muy definido o identificable, el Fa-menor aparece con claridad en el segundo tema, el solo de violoncello. Sin embargo, también hay melodías tonalmente definidas, como la mencionada, que no se prestan con facilidad para su identificación, ya que el o los acompañamientos nuevamente relativan la identidad tonal con contrapuntos disonantes y politonales.

Este segundo tema aparece en la reexposición en Re-menor, un pariente cercano al Fa-menor principal, pero no en la jerarquía tonal acostumbrada, en la cual su primera apariencia debería haber sido en Do, y la segunda en Fa. Si bien Salgado respeta los bloques formales tradicionales, los ensambla a su gusto y en una secuencia de tonalidades diferente a la acostumbrada, lo que muestra la libertad con la cual utiliza modelos consagrados.



En el aspecto formal, son claramente identificables exposición, desarrollo, *Cadenza* y coda. Incluso hay fermatas antes y después del desarrollo, lo que ayuda a ubicar el cambio entre los diferentes episodios. La cantidad del material temático, sus múltiples apariencias y el complejo acompañamiento, mayormente disonante, dificultan la fácil ubicación del oyente, pero la mirada analítica ofrecida finalmente ilumina y explica la secuencia de sucesos y permite, así, una escucha consciente.

El gesto emocional de este movimiento recuerda al último Beethoven, un tanto heroico e imponente, hasta llegar a cierta violencia, pero con el tierno segundo tema contrastante se mantiene el equilibrio clásico. Naturalmente, forma y contenido son difícilmente identificables en una obra tan compleja, y en gran parte disonante; por ello, es aún más sorprendente el alto grado de organización y disciplina con la cual está compuesta y que distingue su grandeza.

II. Andante emotivo

a) Andante emotivo

El segundo movimiento *Andante emotivo* está notado en compás de 5/8 y en la tonalidad de Si-bmol Mayor. El compás de 5/8 no es inusual para Salgado; por ejemplo, el movimiento lento de la *Cuarta Sinfonía* contiene una sección en este *metrum*. El primer tema de notas largas tiene un contrapunto obligado más movido; así, se puede hablar de un doble tema. En su primera apariencia, está repartido entre instrumentos altos, tanto de maderas como de cuerdas, que llevan el canto lento y los instrumentos bajos con el contrapunto movido. La armonía es bitonal, los instrumentos bajos aportan, con su intervalo Mi-bmol/Sol, un elemento de subdominante al tema superior que se desarrolla en claro Si-bmol-Mayor. Esta bitonalidad le aporta colores impresionistas al conjunto tema-contrapunto. En el tercer compás, el contrapunto se eleva con una escala de fusas a un gesto casi heroico, con un acento expresivo en la quinta corchea. En el cuarto y quinto compás, la melodía se disuelve en una expresiva línea descendente de fusas, primero en los violines y luego en los violoncellos, para dar lugar al primer solo del piano, con las dos últimas corcheas de los violoncelli. Esta es la doble función de resolución para el tema inicial, que sirve a la vez como anacrusa para el solo de piano.



Fig. 71 Segundo movimiento, primer tema (versión del piano), compás 6ss.



El piano repite el doble tema literalmente; *amoroso* es la indicación interpretativa. Con esta indicación y el anexo *emotivo* del *Andante*, ya son dos indicaciones para el contenido emocional del movimiento que los intérpretes deben buscar y respetar. A partir del tercer compás del solo (compás 8), el piano extiende el doble tema, tanto en su canto en las voces superiores –donde se incluyen ritmos puntados que le otorgan cierto dramatismo o heroísmo–, como en el contrapunto, que se convierte en una línea ininterrumpida de fusas entre escalas y arpeggios que suben y bajan expresivamente. En el compás once, el metro cambia a 3/8 por dos compases y la tonalidad cambia, sorprendentemente, a Si-menor. Esto representa, a la vez, un descanso provisional.

El piano sigue con un segundo tema, siempre en Si-menor, pero ahora en un compás de 4/8, más liviano, con apoyaturas y notas separadas en terceras que le dan un carácter lúdico.



Fig. 72 Segundo tema del piano, compás 13-16.

La orquesta se hace cargo del nuevo tema a partir del compás 17, pero en una versión abreviada, comprimido a fusas y semicorcheas en compás de 3/8, lo cual cambia el ambiente emocional del movimiento hacia lo festivo. Trompeta y trombones transitan en tres compases en *crescendo* al regreso del primer tema, lo que incluye la modulación a la tonalidad original de Si-bmol Mayor.



Fig. 73 Segundo tema en versión orquestal, compás 17-24.

El regreso al primer tema (compás 25ss) sucede en pleno *forte* de la orquesta y en la versión extendida que había ofrecido el piano en su primera intervención. Las fusas continuas acompañantes a partir del tercer compás vienen ahora en *staccato*, lo que les otorga un carácter patético, inapropiadamente ruidoso. Consecuentemente, el último compás de la intervención orquestal, el compás 29, debe realizarse en *diminuendo*, ya que la siguiente repetición por parte del piano retoma la dinámica original, *piano*. Esta vez, le acompañan los violines con un velo armónico de notas largas, que mantiene la bitonalidad como principio compositivo armónico.

El piano termina su solo *senza misura*, es decir, en forma de una *Cadenza*, con las expresivas líneas descendentes de fusas que habían introducido los violines y violoncellos en el cuarto y quinto compás del comienzo del movimiento. Ahora, son prolongadas hasta descansar en el Si-bmol más bajo del instrumento. De ahí, se animan para subir nuevamente en arpeggios de fusas *crescendo ed animando*, para llegar a un doble trino en *fortissimo* que tres llamados de tres corcheas acentuadas interrumpen. La tercera vez, se ablandan hacia un gesto de petición con la tercera menor descendiente *legato*, Si-bmol – Sol, en *diminuendo sostenuto*. Este intervalo ya es parte del tema principal desde el primer compás del movimiento. También, los acordes acompañantes se suavizan cromáticamente, al descender al acorde de meta en puro Sol-menor.



b) Allegretto mosso

Con el acorde en Sol-menor (compás 46) comienza una nueva sección *Allegretto mosso* en compás de 6/8, un *metrum* que normalmente tiene un carácter dancístico y amable; aquí, sin embargo, ocurre casi lo contrario. Al suave acorde en Sol-menor en las alturas del piano contestan violoncellos y bajos igualmente *piano*, pero con un torpe motivo en *staccato*, que además termina en Do#, el tritono de Sol. A un nuevo acorde del piano, ahora en Sol-Mayor (enriquecido con tritono y sexta), contestan con la misma figura, cromáticamente cambiada pero que igualmente termina en el tritono. El mismo juego de dos compases se repite casi idéntico, “sin mejora” pero en *crescendo*.



Fig. 74 Comienzo del *Allegretto mosso*, compás 56ss

El cuarto intento finalmente libera el motivo de los instrumentos bajos a una cadena ininterrumpida de semicorcheas ascendentes. Se suman, primero, el clarinete bajo y el fagot; en el compás 51, toman el relevo las maderas y cuerdas altas. En el siguiente compás, el piano toma el mando, con el mismo motivo de semicorcheas, pero en dirección inversa, hacia abajo y en una prolongación a cuatro compases. Todos los vientos acompañan con la misma nota mi-bmol, en diferentes alturas y con un ritmo sincopado, como tomado del código *Morse*. Más que un apoyo del piano, se escucha como un intento de frenarlo, sin éxito, ya que en el sexto compás se extingue en una nota larga.

Mientras tanto, el piano ha expandido su cadena de semicorcheas *staccato* a un veritable solo, que sube con mucha expresión por dos octavas, siempre en triple *unísono*. Este movimiento se diferencia para los compases 56 a 58 en dos líneas: la superior baja por intervalos de tercera (el intervalo inicial del movimiento) en corcheas; las dos líneas acompañantes, en semicorcheas en intervalos de sexta, lo que forma dos escalas descendientes. Ambas líneas se ejecutan en *staccato*. Con esta frase, ha comenzado una extensa *Cadenza*.

El segundo elemento de esta *Cadenza* son dos compases expresivos en *legato*, alrededor de un motivo giratorio de semicorcheas que se resuelve en una negra con corchea adjunta. La mano izquierda acompaña en *canon*, medio compás más tarde.

El tercer elemento de la *Cadenza* es una variante del primero, pues es una secuencia de corcheas que proceden por terceras menores, acompañadas por dos líneas de semicorcheas en *staccato*. Estas líneas, en conjunto, tienen un carácter impresionista, por su delicado equilibrio entre armonías consonantes y disonantes.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system (measures 56-58) features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a melodic line with a slur and a 'gru' marking above it. The bass staff has a rhythmic accompaniment with a 'f' (forte) dynamic and a 'stacc.' (staccato) marking. The second system (measures 59-61) continues the melodic and rhythmic patterns. The third system (measures 62-64) shows a change in dynamics to 'mf' (mezzo-forte) and includes a 'mf' marking in the bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Fig. 75 Los tres elementos de la Cadenza, compás 56ss

En el transcurso de la *Cadenza*, primero alternan los elementos dos y tres; el segundo es cada vez más expresivo, grandioso y en *forte*; el tercero regresa al *piano* en cada aparición. El primer elemento interrumpe *forte* en el compás 75; después, sigue de nuevo la alternancia entre los elementos dos y tres. La última palabra pertenece al segundo elemento, con una expansión del canto a tres

compases, primero en flautas en registro alto y luego uno más bajo en la mano izquierda. Con un nostálgico arpeggio *piano smorzando ed allargando* termina la *Cadenza* como un sueño en La-bmol (enriquecido con sexta y séptima mayor).

Con el solo de violín en el compás 91, la orquesta regresa al escenario. Utiliza el motivo dos de la *Cadenza* del piano en triple ascenso, para luego completar el acorde en La-bmol; los contrabajos contribuyen discretamente con Do y La-bmol en *pizzicato*. El clarinete contesta al violín en dirección contraria, con la misma melodía que se conoce desde el cuarto compás del movimiento y, luego, como parte de la primera *Cadenza* del piano en el compás 36. Por encontrarnos todavía en la parte *Allegretto mosso* del movimiento, la anotación en semicorcheas del solo de clarinete tiene la misma velocidad que las fusas en el compás cuatro. La línea del clarinete la continúan sucesivamente el fagot, el violín solo y el violoncello, con lo cual el movimiento ha regresado, imperceptiblemente, a los compases 4 y 5 de su inicio.

c) Tempo Iº (Andante emotivo)

Lógicamente, sigue el piano, de nuevo en *Tempo primo* (compás 100ss), con el tema principal, ahora con múltiples voces de acompañamiento, donde se incluye el arpa. El contrapunto del doble-tema comienza su vida propia: en flautas y arpa por dos compases; después en los cornos; en el compás siguiente, en los violoncellos. Los violines aportan un nuevo contrapunto en los compases 102 y 103, por lo cual, en esta reexposición, el sencillo doble-tema se ha convertido en una trenza polifónica de cinco voces.

Solo con el segundo tema (aquí en el compás 112, la primera vez en el compás 13ss), el piano regresa por cuatro compases al solo absoluto. La repetición variada de la orquesta (visto por primera vez en el compás 17) sigue sin variedad al modelo inicial, pero la siguiente sección, la del tema principal a cargo de toda la orquesta, se



ve nuevamente enriquecido, en esta ocasión, con un triple unísono del piano, que retoma el contrapunto de los violines del tercer compás de la reexposición (aquí, compás 124ss; allá, compás 100ss).

Esta densa trenza entre segmentos conocidos desde la exposición, pero enriquecidos con nuevos contrapuntos en la reexposición, llega a un fin *calmo* a partir del compás 129, cuando el piano repite el tema principal en *piano* con el tenue velo de los violines, tal como se escuchó en los compases 30 a 35 de la exposición. La única voz adicional es la del arpa, con unos pocos armónicos apenas audibles. El movimiento termina con los primeros tres compases de la *Cadenza* que habían terminado la exposición, y, finalmente, en el Si-bmol más bajo del piano. La última palabra la tiene el corno, con una nostálgica figura en *pianissimo*, muy parecida a la del corno inglés al final de la exposición del primer movimiento. Es un delicado elemento unificador.

Conclusión

El segundo movimiento tiene la forma A–B–A, pues cuenta con la acostumbrada forma de *Lied* en la tradición europea de los movimientos lentos, con las secciones exposición y reexposición muy parecidas y una parte central *Allegretto mosso* más movida. El compás 5/8 otorga una interesante inestabilidad métrica al dobletema inicial, cuyo sencillo lirismo contrasta, de manera ideal, con el tumultuoso final del primer movimiento.

III. Allegro con anima

Introducción

El inicio del tercer movimiento retoma el gesto violento inicial del primer movimiento. Con eso da, por una parte, el mayor contraste al final soñador del segundo movimiento, como un despertar brusco; por otra parte, regresa al lenguaje abstracto microcromático, más cerca al dodecafonismo que a las estructuras armónicas tonales o impresionistas del movimiento lento. Si bien está indicada la tonalidad de Fa-Mayor, inicialmente no se percibe como tal, a lo mucho subliminalmente. El ambiente armónico es atonal y disonante.



Fig. 76 Inicio del 3er movimiento

Piccolo y violines anticipan, con una escala ascendente, una figura precipitada que alterna dos semicorcheas ligadas con dos en *staccato*, en intervalos de séptima y tritono. Estas armonías ya han sido un elemento constructivo en el primer movimiento. Debajo de esta figura agresiva, que mantiene, por su carácter monótono, un perfil acompañante, se presenta, en el tercer compás y en todos los instrumentos bajos, un tema enérgico, cromático, y, sobre todo, sincopado que, dos compases más tarde, culmina en una disonancia sostenida de tritono. Con ello, muestra todas las características rítmicas y armónicas del primer tema del primer movimiento. Dos veces más lo repiten los instrumentos graves, cada vez en forma más abreviada, hasta que entra el piano solo, con una escala descendente en Fa-Mayor, alterada por la sexta Re-bmol en lugar de Re-natural.



La orquesta acompaña esta entrada con un ritmo sincopado de un acorde disonante con base de Si-bmol, que cambia cuatro compases más tarde a otro disonante sobre Do. Con ello, se establece una relación cadencial subliminal subdominante – dominante, casi clásica. La insistencia sobre la nota Do en el piano y timbal – 29 Do's seguidas, aparte de los Do's en la orquesta – hace lo suyo para crear una expectativa, la de escuchar la tónica Fa, con urgencia.

Exposición

Sin embargo, el solista no comienza con un tema definido sino con una fantasía juguetona (compás 24) – y no en Fa-Mayor –, lo que da la impresión de que se tratara de un acercamiento o una búsqueda de tema, más que un tema como tal. Inicia con un motivo de cuatro corcheas ligadas en Sol-menor con acompañamiento cromático de semicorcheas para, inmediatamente después, seguir con una doble escala de semicorcheas en contramovimiento. Poco a poco, se percibe como elemento rítmico predominante el ritmo de dos semicorcheas anacrúsicas con una o varias corcheas que les siguen.



Fig. 77 Comienzo del piano

Efectivamente, al décimo compás (compás 34), se cristaliza un tema de cuatro compases basado en el ritmo de dos semicorcheas de anacrusas con dos corcheas en *staccato* que, por la triple repetición de este motivo, en forma descendente, es fácil de identificar; incluso, es pegadizo. El acompañamiento de la mano izquierda lo ubica en el ámbito de Mi-bmol y es imitado, en forma de canon, por el oboe y clarinete. En el cuarto compás, cornos y trompeta imitan el ritmo

del tema, mientras la segunda mitad del mismo consta de una cadena microcromática de semicorcheas descendentes en *staccato*, acompañada por tritonos que igualmente descienden en manera cromática en *legato*. Flautas y oboes repiten este *staccato* lúdicamente en dirección opuesta (compases 41-42); el piano contesta con una escala veloz en Do-menor y en *unísono*; y, para finalizar este bloque del tema principal, la cuerda repite el *staccato* en registro bajo y con un gesto algo amenazante.



Fig. 78 Tema principal del 3er movimiento

Cabe mencionar que el primer compositor en la historia que exigió simultáneamente *staccato* y *legato* al pianista ha sido el alemán Carl María von Weber, compositor de la inmortal ópera *El cazador furtivo*, al comienzo del siglo XIX. Sigue siendo una exigente técnica virtuosa para cualquier pianista.

En resumen, después de una introducción algo violenta y disonante de la orquesta y la primera entrada del piano, igualmente no muy definida, el solista presenta un tema lúdico, con comentarios orquestales igualmente juguetones que, a pesar de la factura atonal del lenguaje, se ubica en el ambiente de un *Scherzo*, como si fuera un *champagne extra dry*.

Desarrollo

A partir del compás 47, el tema se repite literalmente, pero solo por cuatro compases. Esta vez, le siguen los cuatro últimos compases del solo introductorio del piano; esta frase inmediatamente la repiten los instrumentos bajos. Se combina con una variante del solo de flautas y oboes que conocemos de los compases 41-42; además, cuenta con otra variación en el piano, que retoma el solo de arpa de unos compases antes (aquí, compases 53-56; allá, compases 50-52). Esta complicada descripción de unos pocos compases de carácter lúdico e inocente demuestra que, aún en los pasajes menos significativos, nuevamente cada nota de la partitura se justifica temática o motivicamente, como si estas frases vendrían de la mano de Haydn o Beethoven.

El compás 56 introduce un elemento nuevo, una *fanfarria* de los metales, que recuerda a su concordancia en el primer movimiento (allá compás 44 o 75ss), como motivo imponente que, a la vez, interrumpe lo anterior y da otro impulso al desarrollo. Sobre los dos acordes largos que incluye la *fanfarria*, el piano “improvisa” arpeggios y *glissandi* virtuosos. Es innecesario mencionar que estos acordes son de la especie favorita de Salgado, donde se incluyen tritono, séptima grande, etc. Como “alegremente disonante” se puede caracterizar a este pasaje, ya que estas disonancias no tienen intención o efecto dramático, solo son parte picante del carácter lúdico general del movimiento.

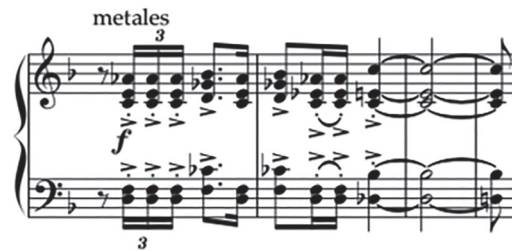


Fig. 79 Fanfarria del 3er movimiento

La nueva repetición del tema en el piano, a partir del compás 65, tiene un compás de preparación, que es el primer compás del primer solo “preparativo” del pianista. Este es el segundo ejemplo de la utilidad de esta introducción, primeramente poco plausible o explicable, pero que ahora permite ir descubriendo su función en el contexto. El canon acompañante del tema, esta vez, no se limita a flauta y oboe, sino que incluye todas las maderas, y, en su tercera repetición expansiva, a toda la orquesta. Este *crescendo* termina en un acorde disonante del *tutti* sostenido por dos compases, con una escala irregular del pianista encima, irregular, porque cada primera y tercera nota corresponden, exactamente, a las notas que componen el acorde sostenido de la orquesta. En cierta forma, la escala explica, diseña, el acorde nota por nota. Salgado usa esta técnica de componer acordes disonantes simultáneamente con su versión descompuesta a menudo en sus sinfonías; siempre lo hace para mayor goce y comprensión de estos acordes enriquecidos con notas disonantes.

Del acorde sostenido, y a la vez disecado, salen orquesta y pianista conjuntamente en el compás 77, con un motivo melódico de cinco corcheas onduladas: la orquesta en *legato* y el piano en *staccato*. El último subdivide la línea en semicorcheas martilladas. Este movimiento se interrumpe por una triple *fanfarria* corta de cornos y trompetas, liderados por los violines, quienes, además, terminan cada intervención con un ritmo puntado agudo. Este ritmo agudo se independiza por pasos ascendentes y se queda en el más alto registro, limitado a las notas Fa y La. Este es el primer índice claro de que el movimiento tiene esta tonalidad Fa-Mayor como base. El piano acompaña con arabescos, también en Fa-Mayor, pero con el detalle de la sexta menor adicional, el Re-bmol.

Este detalle es una linda variante moderna del acorde con sexta añadida (*le sixième ajouté*) que inventó el gran compositor y teórico barroco francés Jean-Philippe Rameau. Incluso, se puede interpretar como un homenaje a Rameau, maestro muy respetado por Salgado, como manifiesta en más de un artículo. Oboes y clarinetes completan este *postludio* de la exposición con el mismo acorde: Fa-La-Do-Re-bmol que, además de ser característico para este movimiento, retoma la segunda menor (Do – Re-bmol) como elemento armónico

constructivo del primer movimiento. Este procedimiento es típico para el método compositivo de Salgado, que en los primeros compases de una obra grande establece principios armónicos, melódicos o rítmicos, que son, a la vez, obligatorios o, por lo menos, vinculantes para toda la obra, aún en sus diferentes movimientos. Esto sigue al pensamiento beethoveniano, que busca la unidad en la diversidad y la cohesión subliminal hasta en sus obras más extensas. El mismo acorde, en registro bajo y sostenido durante un compás y medio, termina claramente esta sección de desarrollo y da lugar a un nuevo capítulo, en tiempo más lento *Più moderato*, a partir del compás 97. Este está reservado, por lo pronto, a la orquesta, sin participación del piano.

Più moderato

El hecho de que la flauta comienza esta nueva sección con la misma escala ascendente en Fa-Mayor, donde se incluye la sexta disminuida (Re-bmol), con la cual el piano había terminado el desarrollo anterior, disimula la transición de una sección a la siguiente. Este es un principio compositivo que Salgado aplica a menudo. Una vez arribada la flauta a la nota de destino, el Fa alto, en el compás 99, los metales contestan con una variante de la *fanfarria* que se conoce del compás 56. Aquí acompaña a la flauta en *mp* (*mezzopiano*). En el siguiente compás, retoman clarinete bajo y violoncelli el ritmo puntado con el cual los violines terminaron la sección anterior, y que tiene su origen en los compases 71 y 72. Ahí, aparece en el piano como expansión de su tema principal.

The image shows a musical score for the beginning of the *Più Moderato* section, measures 97 and 98. The score is for piano (pp) and features three staves: Flauta (flute), metales (brass), and clarinete bajo, celi (bassoon and cello). The flute plays a melodic line starting on F major, marked pp. The brass enters in measure 99 with a fanfare, marked mp. The bassoon and cello enter in measure 100 with a dotted rhythm, marked mp.

Fig. 80 Inicio del *Più Moderato*, compás 97ss.

La combinación de estos tres elementos se repite, pero cuando el piccolo y luego los violines modifican la escala de la flauta, solo queda como contrapunto el motivo punteado, que se ha desarrollado hacia un verdadero tema adicional. Es un proceso evolutivo que Salgado utiliza, desde su segunda sinfonía (1954), en las secciones de desarrollo para fragmentos o motivos ya presentados en la exposición. En el compás 110, lo retoma el oboe y combina la escala en Fa, que incluye le *sixième (salgadien) ajouté*, con el motivo puntado, para terminar con la escala descendente. Trombón y contrabajos comentan con el mismo ritmo punteado algo quejoso. Este ritmo se vuelve aún más insistente en los violines y descarga su energía en una escala ascendente de semicorcheas durante dos compases en acordes de sexta, con apoyo del arpa.

Esta preparación masiva en *crescendo* se resuelve en una nueva variante o combinación de estas células germinales en pleno *forte* de toda la orquesta. Este suma una corchea, el ritmo punteado y cuatro semicorcheas en *staccato* para crear un nuevo tema, con actitud resolutiva y definitiva.



Fig. 81 Nuevo tema del desarrollo, compás 120ss

Este tema suena festivo y definitivo; pero, a pesar de la importancia que se quiere dar a este fragmento, el verdadero clímax de este interludio orquestal se hace esperar hasta el compás 130, cuando finalmente nace, una vez más, un tema nuevo. Ahora es un



tema grandioso, jubiloso y en *fortissimo* del *tutti*, a base de corcheas, entonces a la mitad de la velocidad del tema anterior y enriquecido con varios elementos adicionales. De ellos, los dos más importantes son el timbal, que mantiene el ritmo puntado conocido, y los metales y percusiones, que aportan una variante nueva de la *fanfarria*, que consta de un tresillo de semicorcheas ascendentes y dos corcheas en *legato*. Este tema culminante tiene, en combinación con la *fanfarria*, parentesco con el primer tema del tercer movimiento, allá, en el compás 3, arcaico y rudo, donde se tropezaba por la síncopa; aquí, en el compás 130, noble, elegante y *cantabile*.



Fig. 82 Clímax del desarrollo, compás 130

Cuando la energía disminuye y los instrumentos desaparecen paulatinamente (compás 138ss), queda como elemento restante la séxtuple repetición de la *fanfarria* en los cornos bajos en *diminuendo* e *ritardando*, hasta que, en el compás 144, el piano finalmente retoma el mando. Lo hace con “su” versión del último tema jubiloso, el cual canta en octavas, pero con un contrapunto de constantes tresillos en medio, además de los arpeggios de la mano izquierda. En conjunto, resulta ser un solo majestuoso que recuerda a los de Rachmaninov, fallecido veinte años antes de la composición de este concierto. ¿Se podría pensar en un homenaje discreto al virtuoso compositor-pianista ruso?



Fig. 83 Tema de piano, compás 144

Al piano le acompañan solamente las cuerdas bajas, mientras los violines divididos repiten, cada tres compases y en registro alto, la *fanfarria* que, por el registro alto, suena como un recuerdo extraño, caricaturesco, de la misma. Con el *rinforzando* del piano y su expansión ascendente, se suman instrumentos al conjunto: primero aparecen los cornos y violoncelli que duplican la línea de constantes tresillos; luego, está el clarinete, que se suma a la melodía del piano, cuyo acompañamiento de la mano izquierda cambia también a ritmo de tresillos, mientras el arpa y las cuerdas, en *pizzicato*, completan la armonía.

A partir del compás 162, el piano repite su solo una octava más alto, lo que incluye la “asistencia” de cornos y violoncelli para los tresillos de en medio. Juntos descienden por dos octavas para una nueva versión del tema jubiloso (compás 172ss): ahora *Quasi moderato*, es decir, aún más lento, *fortissimo* y con agresivos tresillos *staccato* en la mano izquierda, que solo alternan entre Sol y La. El tema, antes amable, se ha vuelto monstruoso. Consecuentemente, la *fanfarria* de los metales comenta en la misma actitud agresiva y en *fortissimo*. Seis compases más tarde, toda la orquesta se suma a esta versión “exagerada” del tema, cuya nobleza desapareció a favor de un *fortissimo* desesperado, una exaltación exagerada, con golpes apocalípticos de tam-tam, bombo y platillos, que dejan consternado al oyente.

Finalmente, queda exhausto el tema transfigurado. A partir del compás 183, solamente se mantiene con energía la *fanfarria*; el solo de piano se disuelve paulatinamente en fragmentos de las



escalas ya conocidas (Fa-Mayor con sexta menor). Parecido al *diminuendo* general que siguió a la primera aparición del tema jubiloso en el compás 138 y subsecuentes, queda también aquí solo la triple repetición de la fanfarria en los cornos bajos, que luego baja aún más a los fagotes, a distancia extrema de las últimas figuraciones del piano, que se pierden en el registro más alto del instrumento en *pianissimo*. Definitivamente, el capítulo *Più Moderato*, que comenzó en el compás 97 con la escala de flauta y en el cual dominó el tema jubiloso, ha llegado a su fin.

Reexposición

El movimiento regresa a la vida con el primer compás que tocó el piano en su primer solo de este movimiento (allá, compás 24; aquí, compás 193), que consta de cuatro corcheas ligadas en sol menor con acompañamiento cromático de semicorcheas. Este motivo comienza en los clarinetes y se repite cuatro veces en la orquesta *tornando al Iº Tempo y crescendo*, como indica Salgado. Este pequeño motivo ya tenía la misma función de bisagra en el compás 64, por lo cual su insignificancia y discreción compiten con su importancia funcional como enlace temático. Cuando, como séptima repetición, el piano retoma este compás, queda manifiesto que ha comenzado la reexposición (compás 200ss). No obstante, a cambio de sus apariciones anteriores, esta vez la trompeta toca, como contrapunto, un corto recuerdo de la *fanfarria*, como un discreto saludo desde el pasado.



Fig. 84 Reexposición

La reexposición sigue, literalmente, la exposición, como Salgado suele proceder, para facilitar al oyente la comprensión de sus obras complejas y exigentes, hasta el compás 264. Los siguientes cuatro compases, que confirman la tonalidad de Fa-Mayor en el ritmo puntado de los violines, junto con los arpeggios del piano en la misma tonalidad, pero con le *sixième (salgadien) ajouté*, aportan como novedad escalas ascendentes del arpa, en el mismo tenor de las figuraciones del piano, lo que incluye la sexta menor. Estos cuatro compases, en contraste al *diminuendo* en la exposición, llevan la indicación *incalzando*, sinónimo de *crescendo*, para llegar a la última parte del movimiento, la Coda en *Più animato*.

Coda

En esta sección, por primera y única vez, toda la orquesta se apodera, súbitamente y de manera algo ruidosa, del tema principal, donde se incluyen los contrapuntos conocidos y la participación de percusiones, mientras el piano fantasea con cadenas ininterrumpidas de semicorcheas altamente cromáticas, como para festejar el triunfo del tema principal. De repente, en el compás 276, se detiene la fiesta y Salgado pone los reflectores sobre un detalle del tema, hasta ahora no explotado, que son sus compases tres y cuatro, respectivamente siete y ocho, cuando torna el gesto juguetón y *staccato* general del tema a un motivo expresivo en *legato*, con expresión casi operística.

Fig. 85 Compás 276ss

Primero, lo presenta el piano solo en *piano* y la orquesta contesta de igual manera; luego se repite este juego de pregunta y respuesta una vez más. La tercera vez, piano y orquesta extienden el gesto a lo heroico por dos compases en *crescendo*, para culminar en el acorde *fortissimo* que corresponde al mismo del compás 78. En esta ocasión, es retenido por los seis compases novedosos arriba descritos.

También, la salida del acorde dramático en el compás 284 dista de su equivalente en la exposición. Como resumen del elemento constructivo más destacado del movimiento, Salgado combina el acorde de Fa-Mayor con sexta menor, que martilla el piano cuadruplicado y con el ritmo novedoso de tresillos de corcheas, que acelera el pulso general del movimiento por cincuenta por ciento. Se suman las escalas de toda la orquesta, desde contrabajos hasta *piccolo*, en la misma tonalidad Fa-Mayor, donde igualmente se incluye la sexta menor. La indicación para este pasaje es *Risoluto*; en esta ocasión, va más allá de una instrucción interpretativa, ya que implica lo resolutivo, la quintaesencia del principio compositivo.

Fig. 86 Compás 284ss

En el compás 290, el sexto de la Coda, trombones y cuerda baja retoman los tresillos del piano, esa vez, junto con toda la orquesta, repiten un solo compás tres veces. Junto con el acorde sostenido en

los compases 293 y 294, se confirma lo dicho, ya que nuevamente consta de Fa-Mayor con la sexta menor, lo cual no significa otra cosa que la tremenda fricción que produce la segunda menor Do – Re-bmol como parte de este acorde. Sería sinónimo de un final terrorífico si no siguiera la última sección del concierto *Presto*.

También este *Presto* (compás 295ss) se constituye de los mismos elementos: escalas acórdicas, ahora en tresillos muy veloces, y acordes sostenidos de Fa-Mayor con le *sixième (salgadien) ajouté*. El último acorde también es un “típico Salgado”: Mientras la orquesta mantiene en *fortepiano* el multimencionado acorde, el arpa lo disea en veloces arpeggios desde abajo hacia arriba, para que todos terminen en un golpe seco *sforzato*.

Conclusión

El tercer movimiento tiene una forma, a la vez, de simetría clásica de sonata, con introducción, exposición, desarrollo, reexposición y coda. Por otra parte, su parte central, el *Più moderato*, que es también la de mayor peso emocional, no cabe en este esquema, ya que un movimiento de sonata normalmente no incluye extensos pasajes en un tiempo diferente y contenido novedoso. Por ello, se trata de una forma híbrida, sin modelo ni antecedente; esto confirma que Salgado, a partir de los años sesenta del siglo XX, experimenta con las formas convencionales y las modifica y extiende a su gusto. Esta tendencia, la alegría de experimentar, se manifiesta también en sus sinfonías, a partir de la *Sexta* (1968), con dobles desarrollos y dobles reexposiciones. Esto confirma su genial libertad en el uso de formas y contenidos, sin jamás someterse a ellos.

En este movimiento, se manifiesta también el pensamiento motivico general y trascendental del compositor, que utiliza elementos armónicos como la segunda menor en acordes sostenidos –que pueden parecer equivocados por contener notas “falsas”, al escucha imparcial– desde el comienzo del primer movimiento, aunque su “explicación” tiene que esperar hasta el movimiento final. Ahí, esta



disonancia forma parte de otro invento salgadiano, el acorde mayor con sexta menor, una versión moderna, suya, de *le sixième ajouté*, el acorde que 200 años antes inventó Jean Philippe Rameau. Salgado conoció a detalle los tratados de armonía de esta gran compositor y teórico barroco francés. Esto se deduce de los comentarios que manifestó en varios de sus 150 artículos sobre música, que publicó en el transcurso de su vida en varios medios quiteños e internacionales²².

Hay que iluminar un hecho inusual de este concierto, que es su subtítulo: *con arpa obligado*. Si bien en la partitura se ve una notable participación del arpa, esta no va más allá de su uso en las sinfonías. Además, no llega a la importancia de un segundo instrumento solista, como si fuera una *sinfonía concertante* o un *doble concerto*. Sin embargo, el director de orquesta que presenta el *Tercer concierto para piano y orquesta* de Salgado debe posicionar el arpa en un lugar preferencial, para que se escuchen con claridad sus intervenciones, sobre todo cuando suceden simultáneamente con el piano. Una discreta sonorización del arpa también puede ayudar para alcanzar el equilibrio sonoro deseado.

En comparación con los dos primeros conciertos para piano y orquesta de Salgado, este tercero se distingue por prescindir de alusiones nacionalistas o folclóricas. Su lenguaje abstracto es universal, o, mejor dicho, personal. Si, por ello, su valor se debe estimar más alto que el de sus antecesores con referencias nacionales, el oyente debe decidir, si quiere, su enorme complejidad. Su gesto beethoveniano, grandioso y muchas veces provocativo habla por sí y eleva este concierto a una de las manifestaciones musicales más importantes de Salgado.

²² Vea también: Meissner, Michael: *Luis Humberto Salgado – Escritos sobre Música*, Editorial UPress, Universidad de Cuenca, 2024.

An abstract geometric design featuring several black lines and vertical bars. A horizontal line is at the top left. A vertical line descends from the top center. A diagonal line runs from the top right towards the bottom left. Another diagonal line runs from the top left towards the bottom right. In the top right corner, there are several vertical bars of varying heights. At the bottom, a horizontal line is on the left, and a diagonal line runs from the bottom left towards the top right.

Concierto para violín y orquesta.

Quito, 1953



Ensayo de una reconstrucción por Michael Meissner (2022)

Del concierto para violín y orquesta de Luis Humberto Salgado, actualmente solo existe la parte autógrafa de violín solo, con digitaciones a lápiz de otra mano. Estas digitaciones son probablemente del violinista estadounidense Jack Abel, con el cual Salgado había estrenado su sonata para violín y piano (1961) en el año 1969 en Quito y con quien llevaba una relación amistosa. La partitura orquestal e incluso la reducción de piano están perdidas.

Del año de la composición, 1953, data también la Sinfonía Nº 2 de Salgado, que muestra el mismo estilo maduro ecléctico del maestro. En el concierto para violín no se encuentran referencias nacionales o folcloristas. Su ubicación ideológica y estilística yace en el estilo personal salgadiano, que incorpora las avanzadas técnicas compositivas de su tiempo, donde se incluye la dodecafonía.

Antes de entrar en detalle a la reconstrucción, quiero aclarar que esta solamente se justifica como intento de rescatar del olvido el concierto para violín y orquesta de Salgado. Sin embargo, de ninguna manera reclama autenticidad o exclusividad; empero, la belleza y originalidad de la parte solista merece el esfuerzo de buscar la forma de poder ofrecer esta obra al público de forma completa, respectivamente completada.

Para la reconstrucción, me ayudó mi experiencia con la orquestación de la 5ª sinfonía de Salgado, que, en esta versión, se estrenó en 2018 en Cuenca, así como mis digitalizaciones de los demás conciertos de Salgado existentes, tres para piano y uno para violoncelo, otro para corno y uno para guitarra. Por supuesto, es mucho más fácil y cercano a la posible intención del autor la orquestación de una sinfonía, de la cual existe una reducción para piano a dos manos completa (con excepción de las percusiones, arpa, etc.), que una reconstrucción de una obra orquestal con casi total ausencia de indicaciones de cómo era la partitura original.

Formalmente, indica la partichela del solista una obra de dos movimientos, en la tonalidad principal de Mi–mayor. El primero es un *Allegro con anima* con una breve introducción *Andante*; el segundo consta de dos partes, primero un extenso *Andante*, seguido, después de una breve fermata, por un *Allegro con vita*, que es un veritable tercer movimiento. Así, se sigue al modelo del concierto clásico, tal como los demás conciertos de Salgado. En este caso, se cuenta con la particularidad de que los movimientos dos y tres están encadenados.

El abundante material temático del concierto, así como unas pocas guías, en la parte del violín solo, que indican en letra reducida el último compás de un instrumento orquestal, antes de la siguiente entrada del solista, hicieron posible una reconstrucción completa de la obra. La única excepción de un trozo más amplio anotado por el compositor tiene que ver con los primeros seis compases del primer movimiento con la melodía inicial en los primeros violines, además de una guía adicional de flautas en el sexto compás (guía 1) que parece ser acompañamiento, antes de la primera entrada del violín solo. Generalmente, busqué, para la factura de la partitura, un trabajo temático y contrapuntístico que permita aprovechar al máximo el material temático que ofrece la parte del solista, donde se incluye la combinación de varios temas y su uso parcial, también en forma retrógrada y de inversión, como contrapuntos a la línea del violín solo. Esta técnica de derivar la temática del solista de los temas de la orquesta e viceversa, Salgado ya la había empleado en sus primeros dos conciertos para piano, de los años 40 del siglo XX.

Aparentemente, representan un mayor reto las partes del descanso del solista, donde había que “llenar” *tuttis* sin participación de él. Sin embargo, si se sigue la lógica del desarrollo habitual de un concierto para solista y orquesta, los espacios “vacíos” se completaron con facilidad. En el primer movimiento, hay *tuttis* entre el término de la exposición y el comienzo del desarrollo (compases 137 – 143), y del clímax (198 – 218) hasta la *cadenza* del solista, con dos pequeñas interrupciones del solista, de un compás cada una.

Para concluir, se puede manifestar que la intención principal para la reconstrucción del concierto es la idea de que la música expuesta en la parte del solista se acompañe, en lo posible, con sí misma y en vestimenta orquestal, para abstenerse de la necesidad o tentación de inventar demasiado material ajeno al que ofrece el violín solo. Salgado procede en sus demás conciertos ampliamente de la misma forma. El trabajo motivico y quebrado beethoveniano es característico para sus obras orquestales, escritas en las formas clásicas de sinfonía y concierto. Espero que este propósito, tanto técnico como ético, será justificación suficiente para la aprobación del atrevimiento que representa esta reconstrucción y satisfaga igualmente a intérpretes, públicos y críticos.

Enseguida, se enlistan las mencionadas guías con su ubicación en el contexto de la obra, así como se exponen los criterios generales para la orquestación en cada sección y frase en los diferentes movimientos. He dividido la partitura en 30 secciones, correspondientes a cambios significativos en la orquestación.

Guía 1 (1er movimiento, compases 6, 143, 394)



Guía 2 (1er movimiento, compás 210)



Guía 3 (2ª movimiento, compás 66)



Guía 4 (3er movimiento, compás 66)



Fig. 88 Los cuatro guías que incluye la partichela solista

Primer movimiento: Andante (a piacere) – Allegro con anima

Primer movimiento: forma de sonata

Introducción	(compases 1 – 25)
Exposición	
Primer tema	(compases 26 – 39)
Puente (continuación)	(compases 26 – 90)
Segundo tema	(compases 91 -143)
Desarrollo	(compases 144 - 217)
Cadenza	(compases 218 – 277)
Reexposición	(compases 278 – 435)
Coda	(compases 436 – 460)

1. Compases 1 – 12 Andante (a piacere)

La obra comienza con una introducción lenta *Andante* (*a piacere*) cuyo tema docetonal es, a la vez, el tema principal del segundo movimiento. Se trata de una particularidad formal y sustancial que Salgado retomará en la 7ª sinfonía (1970). Además, se transforma el mismo tema en el tema principal del siguiente *Allegro* del primer movimiento. Para la introducción, no hay tonalidad indicada, lo cual no significa Do-Mayor, sino una introducción sin tonalidad fija, un ambiente docetonal o de expresión neutra, como Salgado llama la armonía que se construye con varias tonalidades sobrepuestas. En el sexto y último compás de este tema, Salgado anota adicionalmente un pulso de negras disonantes que alternan séptima y tritono *staccato* en las dos flautas (guía 1), lo que hace suponer que este motivo formó parte del acompañamiento desde el inicio, así como para la siguiente entrada del violín solo, que retoma la melodía inicial un tono más abajo.



Fig. 89 Introducción del 1er movimiento, 1er tema, compás 1ss.

Aparte del mencionado acompañamiento disonante en flautas (al inicio, clarinetes, por la tesitura baja), opté por un acompañamiento a base de cuerdas, igualmente docetonal, sobre una línea cromática descendiente.



Fig. 90 1er guía (compás 6): Acompañamiento de flautas

2. Compases 13 – 25

El violín solo sigue, después de la repetición del tema inicial, con cadenas de trinos sobre la nota Sol en tres octavas diferentes, mientras el oboe y los primeros violines repiten el tema, nuevamente un tono más abajo. Dos ascensos del solista preparan una *cadenza* de virtuosos semicorcheas que termina en Si-Mayor, la dominante del siguiente *Allegro*. Aparte de la preparación armónica, la *cadenza* también anticipa el movimiento rítmico del siguiente *Allegro*, con la indicación de tiempo *Allegro con anima, alla breve*. Por ello, aquí se cambia la anotación de semicorcheas de la introducción a corcheas, sin que la velocidad del movimiento se altere. Cabe mencionar que, mucho más tarde, en la transición de la *Cadenza* del violín solo a la reexposición, Salgado procederá en forma muy similar.

3. Compases 26 – 43 Exposición (primer tema) Allegro con anima

Con el *Allegro*, cambia la tonalidad a Mi-Mayor, la tonalidad principal de la obra, la tónica. Esta tonalidad principal prevalece en el fondo de la consciencia del oyente, a pesar del acompañamiento primordialmente politonal o, a veces, dodecafónico. Salgado, normalmente, evita pasajes prolongados de identidad tonal demasiado obvia; los acordes puramente diatónicos son la excepción

en sus obras orquestales de corte clásico. El movimiento de corcheas ininterrumpidas del solista al inicio del *Allegro* tiene carácter de acompañamiento o, cuanto mucho, tiene la importancia de un tema adicional. Solo hasta el compás 38, el solista retoma el tema principal del *Allegro*, que no es otro que una variante alegre del tema introductorio lento del comienzo de la obra.



Fig. 91 Tema adicional del 1er tema del *Allegro*, (violín solo)

26 **B** All° con Anima (♩=112)

Fig. 92 1er tema del *Allegro*, (flauta)

Consecuentemente, al inicio del *Allegro*, el tema principal lo presenta la flauta (compases 26 – 33), mientras la cuerda aporta la armonía en un ritmo sincopado, que se deduce de la misma línea melódica del tema. Durante los restantes cuatro compases, hasta que el solista retoma el tema principal en el compás 38, sus corcheas ininterrumpidas forman un acorde quebrado de tritono y séptima sobre la base La. Son los mismos intervalos que presentaron las flautas en la “guía 1” al comienzo de la obra. Los alientos acompañan homofónicamente con el mismo ritmo sincopado mencionado; en cierta forma, ese es el ritmo principal (“*Hauptrhythmus*”, en la tradición de los dodecafonistas) del primer movimiento. De esta forma, el tema principal aporta, a la vez, los elemento melódicos y rítmicos más importantes para la elaboración del acompañamiento.



4. Compases 38 – 53 Repetición del 1er tema y continuación

En el compás 38, el violín solo presenta el tema principal, en una versión ligeramente variada de seis compases, acompañado del así llamado tema adicional en los violines primeros. La cuerda restante completa con el ritmo sincopado. A continuación, el solista retoma el movimiento de las corcheas continuas, ahora en staccato y en línea quebrada descendente y en *diminuendo*, una progresión típica para el compositor, que se puede describir como “microcromatismo”, ya que está enredada entre el dodecafonismo y la cromática, en intervalos que no sobrepasan una tercera. Un acompañamiento adecuado ofrece nuevamente la “guía 1”, el movimiento de negras disonantes *staccato* de las flautas de la introducción. Cuatro compases más adelante (compases 48 - 50), el movimiento del solista se aligera en *piano* y con pausas en cada tercer tiempo, lo que es ideal para colocar acordes cortos que retoman la armonía mencionada de los compases 34 – 37.

5. Compases 54 – 65 Primer clímax y primer tutti orquestal

El primer clímax en *fortissimo* se alcanza en el compás 54, después de un nuevo ascenso del solista, esta vez cromático y *crescendo*, lo que justifica el refuerzo del redoble del timbal. Los siguientes cuatro compases retoman la *cadenza* de la introducción, esta vez en puro Mi-menor (allá, compases 21–26; aquí, compases 54–57).

Para “llenar” los siguientes ocho compases (58–65) sin solista, solo hubo que seguir la tradición del concierto clásico, que regularmente lleva una “explosión” de la orquesta en *forte*, después del primer bloque de solista con acompañamiento. Este, por naturaleza, requiere un comportamiento dinámico modesto de la orquesta para no aplastar con la masa orquestal los límites sonoros naturales de un violín solista. Eso significa que aquí ha llegado el lugar para la primera liberación del sonido pleno del *tutti* con la repetición del primer tema principal, acompañado e intercalado con el tema adicional.

6. Compases 66 – 90 Retorno del solista y transición al 2º tema

Cuando el solista retoma el mando (en el compás 66), lo hace nuevamente con el movimiento de corcheas en *staccato* y la armonía sobre La con tritono y séptima que conocemos de los compases 34–37; en esta ocasión, lo hace por un tiempo prolongado de once compases (del compás 66 al compás 76) y en varias modulaciones. Para acompañar este pasaje, se ofreció, por un lado, utilizar la cabeza del tema principal de un compás y medio de duración, lo que se aplicó en los compases 70 y 74. Para no cansar este motivo demasiado, había que pensar en una alternativa para los compases restantes. Recurrí a un recurso salgadiano de anticipar fragmentos de futuros temas como elementos constructivos que se presentan en forma subconsciente, sin darse a conocer abiertamente como tema aún. En este sentido, la anticipación del futuro segundo tema (compás 90ss) en forma fragmentaria y todavía subdesarrollada constituye el acompañamiento en los compases 72-73 y 75-76.

A partir del compás 77 hasta el compás 79, aparece el primer momento algo experimental y modernista en la parte del solista, cuando primero efectúa dos compases en terceras cromáticas con trinos y después otros tres compases en *trémolo* con una serie de tritonos y luego sextas cromáticas ascendentes. El efecto surreal de los últimos tres compases invitó a subrayarlo con un redoble del tambor militar. La respuesta de la orquesta en el siguiente compás y medio (compás 82s), que deja libre el solista, es nuevamente la cabeza del tema principal. Aquí, no se hace en forma “ordenada” de una sola línea, sino casi confusa, en acordes completos; se trata de una exaltación “provocada” por la última intervención excéntrica del solista (compases 82-83). Con eso, está libre el campo para otro atrevimiento modernista: una bella línea dodecafónica ascendente en forma ondulada del solista nos lleva nuevamente al ámbito armónico sin tonalidad o “neutral”. Nos da la bienvenida al mundo schönbergiano.



Fig. 93 Línea dodecafónica, compás 83s

Ambos elementos se repiten en disminuyendo. La tercera y última intervención orquestal consta solamente de un dúo de clarinete y fagot en tiempo *ritenuto* y con modulación aparentemente “falsa”, pero lógica para transitar al mundo del segundo tema, sin tonalidad prescrita y de ambiente misterioso.

7. Compases 91 -136 Segundo tema *Allegretto*

El segundo tema tiene muchos aspectos extraordinarios: primero, el solista lo presenta en *pizzicato*, proceder inaudito en la literatura tradicional²³. Segundo, está en un tiempo más lento *Allegretto*; con ello, cambia y frena el flujo del movimiento drásticamente. Tercero, tiene una estructura melódica microcromática en torno a una sola nota (Fa) y su extensión interválica no pasa de una quinta. Cuarto, su ritmo estático de negras invariables se interrumpe cada cuatro compases, primero sobre el tritono inferior de Fa (Do-bemo), luego sobre la cuarta inferior disminuida (Do#). En suma, este segundo tema produce desconcierto, perplejidad y confusión.



Fig. 94 2º tema, compás 91ss

²³ Salgado retomará esta técnica 24 años más tarde en su concierto para violoncello y orquesta, también en Mi-Mayor (1976).



Para orquestrar un tema tan inusual, recurrí a una línea cromática ascendente en los bajos –lo contrario al *Andante* de la introducción– con una armonización igualmente docetonal y al ritmo sincopado ya conocido, en la misma técnica de *pizzicato* como el solista, con apoyo de múltiples percusiones sin afinación. Esto se hizo para subrayar su carácter casi “abstracto” y modernista. El tema consta de ocho compases que se dividen en dos mitades idénticas, con excepción de las últimas dos notas, lo que constituye una estructura melódica típica para Salgado. Estos ocho compases se repiten varias veces en diferentes técnicas.

En la primera variación, el solista cambia el *pizzicato* por *arco* y presenta el tema en las alturas de su instrumento en octavas onduladas en ritmo de corcheas, entonces menos rígido que en su primera aparición.

La segunda repetición, a partir del compás 107, solo llega hasta el segundo compás. De repente, se ve interrumpida por un pasaje de lo más contrastante. Cuatro compases, a mitad de tiempo y en compás de 3/4, con una dolorosa, nostálgica cantilena, interrumpen la atmósfera austera del segundo tema con una reminiscencia de expresión hiperromántica. Lo acompaña un coral de los bronce a la usanza wagneriana, que alterna acordes disminuidos con otros disonantes, que están de acuerdo con la línea descendente altamente cromatizada del violín solo.

La repetición de esta variante desemboca en la tercera variación del segundo tema, a partir del compás 121, nuevamente en compás ordinario. En esta variación, el solista presenta un contratema de pesados trinos descendientes, encadenados cromáticamente. Esto hace buen juego con la línea cromática ascendente en los bajos como fundamento del acompañamiento, además de combinar a la perfección con el segundo tema, lo que hace probable que este nuevo elemento haya estado planeado por Salgado para hacer juego con el segundo tema.



En la cuarta variación, a partir del compás 129, el solista presenta el segundo tema en el más alto registro del instrumento en forma de armónicos. El acompañamiento pasa a un cuarteto de maderas, que lo adelgaza, correspondiente al finísimo sonido del solista. Este ambiente celestial confirma la impresión “extraterrestre” que provoca este segundo tema desde su primera aparición, al hacer el perfecto contraste beethoveniano al florido primer tema, en el contexto del pensamiento clásico, transportado al pensamiento moderno del siglo XX. Con esta variación, se despidió el segundo tema *smorzando* y el solista entra en silencio por siete compases.

8. Compases 137 – 143 Transición al Desarrollo

Para transitar a la sección del desarrollo, había que salir del ambiente sombrío final del segundo tema en *pianissimo smorzando*, para alcanzar el *forte* agresivo con el cual seguirá el solista siete compases más tarde. Primero, opté por una última repetición del segundo tema en registro bajo, acompañado de los conocidos trinos encadenados, lo que crea una atmósfera de sueño o pesadilla, una contemplación meditativa de lo anteriormente sucedido en el registro más contrastante posible a la última variación del solista. Sin embargo, al último de los primeros cuatro compases lo volteeé en forma ascendente, con un *crescendo violento*, para despertar de la pesadilla con un llamado de atención. Para seguir, se ofreció la melodía docetonal ondulante, que ya en su primera aparición tuvo la función de interrupción violenta, con lo cual se resolvió la transición sin necesidad de inventar material nuevo. Combiné esta figura con el motivo de la “guía 1”, que anticipa la entrada del solista en compás 144, al utilizar el mismo motivo de tritonos y séptimas, pero con un fraseo agresivo de *staccato forte*.

9. Compases 144 – 169 Desarrollo, primera parte

El violín solista sube tres octavas en solo dos compases (144–145) y repite, durante tres compases más, los intervalos disonantes de tritono y séptima. Con eso, Salgado manifiesta que, si bien este

motivo tiene poco valor melódico, adquiere, en este lugar, gran importancia motivica o temática. Como lo ha practicado desde antes, en obras importantes (p.e.: 1ª sinfonía, 1er movimiento), un motivo de aparentemente poca importancia puede volverse protagónico y dominante. Naturalmente, el acompañamiento o, más bien, el contrapunto ideal para este momento estático pero agresivo es la línea dodecafónica ondulada.

Un segundo ascenso del solista lleva al mismo motivo de la “guía 1“, pero ahora desciende cromáticamente, primero por siete compases con la misma arcada agresiva de corcheas repetidas en *staccato*; después, lo hace en *legato*, por grupos de cuatro notas durante seis compases más. Se ofreció, como contrapunto, por el momento, el 2º tema en duro *pizzicato*, al aprovechar su perfecta compatibilidad con líneas cromáticas, tal como se vio en su primera aparición en línea ascendente (compás 91 ss); aquí, desciende. Cuando el solista cambia el fraseo a *legato*, el contrapunto consta del motivo de la “guía 1” (Fig. 84, compás 161ss) igualmente *legato*, que ya había sido anticipado en la transición de la exposición al desarrollo.

Este largo descenso del solista desemboca en una nueva variante del 2º tema, esta vez en el registro más bajo del violín, que termina en la nota más baja del instrumento, Sol. Esta se sostiene por dos compases enteros (compases 268-269). Como este “resultado” ya había aparecido al momento de la salida de la exposición (compás 137ss), aunque lo hubiese hecho con carácter rudo, era natural reutilizar, como contrapunto, la cadena de trinos, también en registro bajo. Igualmente, es obvia la salida de la orquesta, todavía sobre el largo Sol del violín solo, con el motivo dodecafónico ondulado. En esta ocasión, por motivo de encontrarse en el desarrollo, contrapuntea consigo mismo en constricción (compases 168-169).

El solista retoma este movimiento de grupos de cuatro notas en *legato* (compás 170ss), pero ya no en forma docetonal y, además, en una agrupación métrica hemiólica. Cada doce notas forman una



unidad, correspondiente a un compás y medio, por lo que se produce el efecto de hemiola, de un metro diferente. Suaves golpes del timbal subrayan la hemiola; también lo hace la distribución igualmente asimétrica del motivo de la guía 1 en legato.

Este ascenso del solista desemboca en un nuevo motivo anacrúsico de solo tres corcheas repetidas en bajada, que deja pausas cortas sobre los tiempos dos y cuatro de cada compás. Esto, naturalmente, invita a llenarlas con cortos acordes del ensamble de metales en *staccato* ligero. También en la sinfonía N° 2 del mismo año, Salgado introduce nuevos motivos en la sección del desarrollo, para combinarlos con el material temático existente.

10. Compases 178 – 189 Desarrollo, 2ª parte

El motivo rítmico del violín solo de tres corcheas se estanca alrededor de una sola nota Re en octavas (compás 178ss); es una invitación obvia a la orquesta para tomar el papel protagónico en este lugar. Lo hace con el segundo tema en su articulación original *pizzicato*, pero reducido a dos compases y, nuevamente por encontrarse en el desarrollo, en velocidad más aprisa *Allegro moderato*. Debido a esta enajenación de su carácter retardado original, adquiere una personalidad nueva, diferente, un recurso preferido del compositor. El solista interrumpe con un motivo nuevo de dos compases (182–183) que consta de una cadena de corcheas octaveadas descendentes cromáticamente, seguido por un nuevo ritmo sincopado. Esta vez, lo hace en tempo acelerado, con acentos sincopados sobre la cuarta y octava corchea del compás. Para resaltar este ritmo extraordinario y exigente, tanto para músicos como para oyentes, lo apoya el cuarteto de maderas. Este pasaje excitante se repite una vez más en versión extendida (compases 184–189) antes de pasar a la siguiente sección del desarrollo.

11. Compases 190 – 217 Desarrollo, 3ª parte

La tercera y última parte del desarrollo acelera nuevamente el tempo a la velocidad original del *Allegro*, con la indicación *Con ánima* (compás 190ss). El solista presenta repentinamente el tema principal del movimiento, lo que podría despertar la impresión de haber llegado ya a la reexposición. Sin embargo, por una parte, lo saben los conocedores de la forma del *Concierto*, que todavía falta la *Cadenza* que debe aparecer en algún momento, y, por otra parte, todo el desarrollo, hasta este momento, se refirió a variantes del segundo tema, por lo cual no es más que natural la repentina aparición del tema principal. Además, la tonalidad del tema aquí es Do–Mayor y no la tónica Mi–Mayor; lo que subconscientemente se registra como una advertencia de que no se puede haber llegado a la reexposición aún.

Después de los cuatro compases temáticos del solista, este sigue con virtuosos tresillos sobre la nota Sol. Es una figura acompañante que permite la repetición del tema en la flauta, antes de una brusca modulación a un acorde de Fa–Mayor (Compás 198), con el cual, el solista termina su participación en el desarrollo. Así, abre el habitual espacio para un gran *tutti* de la orquesta, antes de la esperada *Cadenza*.

Este *tutti* tiene su secuencia casi obvia con la pronta repetición del tema principal en la tonalidad sorpresa Fa–Mayor en pleno *forte* durante tres compases (198–200). Lo sigue, en confrontación directa, con tres compases del segundo tema con sus respectivos trinos como contrapunto. Esta compresión de la esencia temática del movimiento en solo seis compases se repite una vez más, pero se extingue paulatinamente hasta *piano*. Con este bloque de la doble confrontación, o combinación de ambos temas, se llena exactamente la pausa de doce compases que tiene la parte solista (compases 198–209).

En este momento, aparece en la partichela del violín solo la “guía 2”, un corto motivo de semicorcheas ascendentes del clarinete, que termina en una negra *staccato*, que incluye, nuevamente, el intervalo del tritono.



Fig. 95 Guía 2, motivo del clarinete

A este motivo de carácter sorpresivo y de interrupción, sigue un compás del solista, que consta de repeticiones en corcheas de una sola nota Do por dos octavas. Ambos motivos, en conjunto, producen cierto vacío de expectativa que ya indica la aproximación de la *Cadenza*. Una vez más, se repite la pareja de motivos, medio tono más abajo, sobre la nota Si, que no es otra que la dominante de la tónica Mi del movimiento, con lo cual el camino está abierto para la *Cadenza*.

12. Compases 218 – 277 *Cadenza*

La extensa *Cadenza* de 59 compases, más la repetición de seis compases en medio de ella, consta de varios episodios encadenados. Primero, brillan durante quince compases virtuosos escalas en tresillos de corcheas que modulan, a través de diferentes tonalidades (Si-menor, Mi, Do, Fa, Sol, Do-menor), y que abarcan todos los registros del violín (compases 218–232). Enseguida, alternan respectivamente tres corcheas ligadas descendentes con una corchea en acorde ascendentes, que forman un acorde de Do-menor con la sexta adicional La. Este episodio tiene la indicación *Poco ritenuto*.

Aún más lento, en tiempo *Andante*, le siguen cuatro compases (238–241) que alternan en registro alto el ritmo semicorchea-corchea con punto, que combina los intervalos séptima con tritono, con acordes en registro bajo en *arpeggio*. Estos siguen, en gran medida, el mismo plan armónico. Lo extraordinario de este pasaje es el contrapunto que forman las notas pico de las semicorcheas altas con las notas fundamentales de los acordes bajos: los primeros forman el segundo tema y los segundos, su inversión. Además de su magistral manejo temático-contrapuntístico, el pasaje tiene un encanto acústico inaudito.

Le siguen dos compases de corcheas regulares que repiten la secuencia séptima-tritono en descenso cromático sobre un punto de órgano La. Este conjunto de seis compases (del 238 al 243) se repite, se puede suponer, para dar una segunda oportunidad al oyente en el intento de entender la complicada secuencia temática y armónica de esta frase.

La secuencia de corcheas cromáticamente descendientes en su orden séptima-tritono sigue después de la repetición, primero sobre el punto de órgano Re, luego nuevamente sobre La, con la indicación *diminuendo é allargando*. Tres negras en tempo *Largo* transitan al siguiente episodio *Andante mosso* (compases 256-263). Se trata de una melodía expresiva en movimiento de negras, acompañada por un contrapunto de semicorcheas en movimiento *Alberti*, lo que produce acústicamente una factura de un canto a tres voces. Aunque esta melodía no tiene referencia directa en el resto del concierto, se puede entender como una exaltación del 2º tema. La secuencia de negras se libra de su camisa de fuerza microcromática y se abre gustosamente.

Lo interrumpe el siguiente episodio *Risoluto* que, por tres compases, retoma el motivo del compás 230ss, antes de aligerar el movimiento de corcheas continuas paulatinamente, hasta que queda reducido a la octava Si, en *accelerando*. Con ello, alcanza la velocidad principal de *Allegro con ánima* y, con ello, la reexposición. El último episodio de la *Cadenza* tiene, además, gran parecido con el fin de la introducción *Andante* del primer movimiento, lo cual ilustra el pensamiento simétrico de Salgado con máxima claridad formal en cada movimiento.

13. Compases 278 – 435 Reexposición

La reexposición sigue casi literalmente a la exposición, como a menudo sucede en las obras orquestales de Salgado, que siguen a las formas clásicas de sinfonía o concierto, con mínimas alteraciones, como la ubicación del 2º tema medio tono más abajo que la primera

vez – para acercarlo más a la tónica Mi-Mayor. Así también, hay variantes en la figuración de la parte solista que, no obstante, dejan sin efecto el acompañamiento orquestal.

14. Compases 436 – 460 Grupo final

El grupo final aporta nuevos elementos (compás 436ss) que, por sus características, señalan y provocan una atracción permanente hacia el final del movimiento. La indicación *Con fuoco* hace un resto, junto con una secuencia de cada vez dos acordes *forte* en ritmo de negras seguidos por dos pausas, que naturalmente se aprovechan para una respuesta igual del *tutti*, un efecto muy beethoveniano. A partir del compás 446, le siguen acordes quebrados en movimiento de corcheas ascendentes, donde se alternan Mi-Mayor con Sol-Mayor, una alternación plagal que muchos compositores utilizaron para el efecto final de movimientos rápidos. Un trino sobre Fa-natural en el registro alto del violín solo, con una breve *fermata*, combina los efectos retardado y plagal antes de los dos compases finales en brillante Mi-Mayor.

Para subrayar la ligereza y el ímpetu del grupo final, fue obvio un acompañamiento acórdico homófono *staccato* en alternancia plagal con la tónica (Sol-Mayor – Mi-Mayor). Mientras tanto, el mencionado trino del solista, tres compases antes del final, dio la oportunidad para una última colocación de la cabeza del segundo tema en *forte*, como punto final.

Segundo movimiento: Andantino – Allegro con vita (3er mov.)

Segundo movimiento: forma de sonata

Introducción	(compases 1 – 6)
Exposición:	
Primer tema	(compases 7 – 19)
Puente (continuación)	(compases 20 – 42)
Segundo tema	(compases 43 - 70)
Puente (continuación)	(compases 71 – 113)
Reexposición	(compases 114 – 143)

15. Compases 1 – 6 Introducción

El segundo movimiento *Andantino* en Mi-menor en compás de 9/8 comienza con una introducción sin solista de seis compases. En el séptimo compás comienza el solista con el tema principal, que es una variante de la introducción *Andante* del primer movimiento, transformado del compás de 4/4 al compás de 9/8. Aunque, en esta ocasión y a diferencia de la mencionada introducción al primer movimiento, no existe una guía para los primeros compases del segundo movimiento; sin embargo, se puede proceder en la misma forma e introducir el tema principal anticipadamente y un tono arriba de la tonalidad del solista, tal como inicia el concierto. Así comienza el segundo movimiento con el tema principal dodecafónico presentado por el oboe, acompañado por los clarinetes y, a partir del cuarto compás, por las flautas con el motivo de las corcheas *staccato* en séptimas y tritonos (guía 1), así como con un fundamento de la cuerda docetonal y cromáticamente descendente.

Fig. 96 Primer tema del *Andantino*, por el solista

16. Compases 7 – 19 Primer tema con el solista

Cuando el solista repite el tema a partir del compás siete, lo hace con importantes cambios. Ya en el tercer compás abandona el modelo que dejó el oboe y continúa en un compás de 2/4 dos veces con el cuartillo que forma el final de los compases 1 y 2. El cuarto compás de su solo es una inversión del primero, antes de que se repita este bloque de cuatro compases una tercera menor más alto. Para subrayar la modificación del tema que ofrece el cuarto compás (compás 10), coloqué abajo suaves acordes de los metales; estos marcan, en cierta forma, el “punto final” de esta primera frase. Así, dejan constancia de que el tema consta de cuatro compases y no más. Este bloque de los primeros cuatro compases del solo se repite una tercera menor más arriba (compases 11–14). Enseguida, el solista lo presenta en forma inversa, pues comienza en registro alto. De esta forma, la curva melódica desciende hasta alcanzar la séptima mayor debajo de la nota inicial.

Cabe mencionar que Salgado utiliza con frecuencia esta tensión interválica de la séptima mayor en sus melodías lentas; lo hace, por ejemplo, en el segundo movimiento de su cuarta sinfonía. Dos veces más se repite el primer compás del tema en versión original en registro alto (compases 18 y 19), antes de que el patrón cambie con *accelerando* e *crescendo*.



17. Compases 20 – 36 Primer puente figurativo

Con dos compases *apassionato* (compases 20–21) a dos voces, nuevamente con la séptima y el tritono como intervalos centrales, el solista cambia dramáticamente el ambiente nostálgico y contemplativo del primer tema, por lo cual se prestan acordes cortos de los metales para su acompañamiento. Esta erupción se calma *poco rallentando e diminuendo* con la cuádruple repetición descendente del cuartillo que forma el final de los compases 1 y 2 del primer solo de violín. Enseguida, inicia un largo pasaje figurativo de acordes quebrados que ascienden por tres octavas en staccato, seguido por descensos ondulados en *legato*. La armonía de este pasaje alterna nuevamente en forma plagal, como al final del primer movimiento, aquí entre Sol–Mayor y Mi–bemol–Mayor ampliados. Estos cambios armónicos no coinciden con los primeros tiempos de cada compás, lo cual produce un cierto nervosismo métrico que evita una secuencia demasiado regular o previsible. Los cambios armónicos se subrayan con acordes de los metales. Este es un elemento algo severo, que casi “empuja” al virtuoso violín solo.

Después del tercer ascenso del solista, su veloz intervención se calma nuevamente con la triple repetición del cuartillo descendente con la cual comenzó este pasaje (allá, compás 22; aquí, compás 31). Luego, descansa literalmente, ya que repite tres veces el mismo compás que torna alrededor de un Mi largo, antes de subir a la dominante Si, donde permanece por tres compases enteros. Ese descanso melódico de los últimos seis compases (31–36) en forma de un punto de órgano alto invita a una armonización de cadenza clásica plagal que es efectuada por los alientos de madera, que casi imitan a un órgano.

18. Compases 37 – 42 Transición y segundo tema

El violín solista despierta con un doble ascenso, primero a un acorde en Mi–menor, con inclusión de tritono y séptima, a la usanza salgardiana, luego a otro acorde de Do–Mayor con la séptima menor, cuyo carácter de doble dominante permite al solista modular hacia el segundo tema. Este tema lleva la indicación *Andantino mosso* en Si–bemol–Mayor.



Fig. 97 2º mov., segundo tema

El solista presenta un tema jubiloso a dos voces en sextas y terceras (compás 43 ss), que da la impresión de ser folclórico, pero no pertenece ni a la región andina ni a ningún otro país. Más bien, es un folclor imaginario, ¿quizás de un país ideal, futurista, inexistente? Esta idea no es ajena al pensamiento modernista transcultural del Salgado de los años 50 del siglo XX.

La estructura de este tema de diez compases de extensión es típicamente salgadiano: los primeros dos compases se repiten literalmente, con excepción de la última nota, que lleva a los dos siguientes compases que divide ocho corcheas ligadas en cuatro grupos de dos. Esto ocurre antes de que repitan, nuevamente, los primeros cuatro compases del tema.

19. Compases 53 – 70 Contraste dramático y segundo tema en el *tutti*

Le sigue un pasaje dramático de cuatro compases (53–56) en compás de 3/4, en donde el solista presenta una cadena de trinos; son tres compases con un ritmo puntado con acentos sincopados y el cuarto compás es de corcheas ascendentes. Todo se hace con un gesto sumamente dramático. Para el acompañamiento de este pasaje, es obvio, y casi obligatorio, un contrarritmo marcial, compuesto de metales brillantes y percusiones agresivas, como le gusta a Salgado, en pasajes de esta característica, en sus sinfonías.

Los siguientes diez compases de silencio del solista (compases 57–66) incitan una repetición del segundo tema que tiene, precisamente, diez compases de extensión en el *tutti*. Es una fuerte erupción sonora, lógica en el contexto. En el compás 66, se encuentra

nuevamente una guía en la partichela del solista (guía 3), una figura acompañante de semicorcheas tipo *Alberti*. Sus notas pico, sin embargo, tienen calidad melódica.



Fig. 98 Guía 3

Como esta guía se encuentra en el último compás del *tutti* anterior, se puede suponer que representa el patrón de acompañamiento para toda la frase precedente. Lo tocan los primeros violines, tal como indica la “guía 3”. La duplicación en los segundos violines, una tercera más abajo, completa la armonía de Si-bemol-Mayor a la perfección. Debido al ritmo regular del segundo tema, para el acompañamiento restante se optó por un ritmo mayormente sincopado, para contrarrestar la sencillez rítmica del tema.

El solista retoma el mando en el compás 67. Lo hace con la repetición literal del contraste dramático conocido de los compases 53-56. Para evitar una repetición esquematizada, se optó por otro ritmo marcial acompañante, para ofrecer diversidad en la unidad de ideas.

20. Compases 71 – 80 Transición y repetición del 2º tema

En el compás 71, cambia el orden métrico bruscamente al compás de 6/8, lo que da inicio a un pasaje de “puente”, con dos compases de virtuosas escalas ascendentes del solista en múltiples modulaciones. Estas terminan en un compás de semicorcheas descendentes ligadas, que forman el acorde de Si-bemol–Mayor. Para apoyar las notas pico de cada escala, se colocaron acordes cortos de la cuerda en *pizzicato*. La repetición de esta frase de tres compases es, primero, literal, pero con los acordes *pizzicato* en lugares sincopadas. En el tercer compás, sin embargo, las semicorcheas ligadas forman diferentes acordes que, durante cinco compases, regresan en hermosa secuencia armónica a la tonalidad de partida Si-bemol–Mayor. Con ello, vuelven nuevamente al segundo tema, el del “folclor anónimo”



(compás 81ss). Para variar el acompañamiento, la flauta “improvisa” una cadena de semicorcheas adicionales en *staccato*, lo que subraya el carácter campestre del tema.

Este pasaje concluye, también, con la última repetición del contratema dramático (compases 91–94), cuyo acompañamiento, en esta ocasión, alterna los dos ritmos marciales conocidos.

21. Compases 71 – 113 Transición al *Tpº primo* y primer tema

Nuevamente, cambia el metro al compás de 6/8. El violín solista introduce un ritmo puntado sobre la octava descendente de Si, seguido por una especie de trino sobre la misma nota. Este compás se repite para terminar sobre el Si bajo que, con una escala ascendente, llega otra vez al Si inicial. Tanta repetición de la misma nota y poco movimiento melódico indica que se trata de una fórmula secundaria o acompañante, lo cual se verifica en los tres compases siguientes, cuando el solista presenta un veritable tema, oscuro, perteneciente al ámbito de Mi-bemol–menor y con la indicación (4º), que significa la cuerda de Sol para garantizar el color oscuro del tema. Nuevamente, se combinan perfectamente ambas mitades de esta frase, los compases 95–97 con los de 98–99; por ello, forman su propio contrapunto, sin necesidad de otro acompañamiento.

Del compás 102 hasta el 109, el solista solamente toca la primera corchea de cada compás en registro bajo, y termina con la cuádruple repetición de la nota Si natural, lo que podría representar un dolor de cabeza para completar la partitura. Gracias al perfecto ensamble de contrapunto de los tres últimos compases mencionados, diferentes combinaciones de instrumentos (violines con violas, clarinete con violonchelos, contrabajos con tuba), que tocan simultáneamente los dos elementos, se resuelve el problema satisfactoriamente, lo que lleva la música a las tinieblas de la orquesta. Este es un efecto muy querido por Salgado, como lo demuestra un pasaje parecido en su 9ª sinfonía.

En los cinco compases restantes, antes de la reexposición, pausa el solista. Para transitar del final del bloque central a la recapitulación, se logró obtener un resultado satisfactorio al mantener, en el timbal, por una parte, el ritmo puntado característico para el último episodio, desde el compás 71, sobre la misma nota Si, que dejó el solista “en el aire”. Este Si no es otra cosa que la dominante de la tonalidad principal y, con ello, la perfecta preparación armónica para la reexposición. Por otra parte, convino anticipar el acompañamiento de la reexposición venidera, correspondiente a otra preferencia de Salgado, de disimular la transición de una sección formal a otra. Debido a que el compás indicado todavía sigue siendo de 6/8, la distribución rítmica del acompañamiento, que originalmente está en compás de 9/8, produce un ligero efecto hemiólico, en oposición al ritmo de 6/8 del timbal, que es, a la vez, irritante y satisfactorio.

22. Compases 114 – 143 Reexposición

Con el compás 114, inicia la reexposición, que sigue literalmente a la exposición, como es usual para Salgado en muchas de sus obras orquestales. Las pequeñas diferencias se limitan a que el solista comienza con el tema principal una octava más alta que la primera vez, lo que produce un contraste luminoso al final oscuro de la parte central.

La reexposición avanza hasta el lugar de los tres compases idénticos del solista, ya que repite tres veces el mismo compás, que torna alrededor de un Mi largo, antes de subir a la dominante Si. Ahí, a diferencia de la primera vez, no permanece por tres compases sobre este Si, sino que apoya la cadenza clásica plagal que efectúan los alientos de madera que le acompañan con un cambio Si – Mi – Si. En lugar de repetir el siguiente bloque de la exposición, una breve *fermata* interrumpe el movimiento y lo da por terminado en suspenso, ya que termina en la dominante Si–Mayor, en lugar de la tónica Mi–menor. Esto produce una tensión considerable, que Salgado resuelve magistralmente con una nueva sorpresa.



Tercer movimiento: forma de sonata – rondó

Introducción	(compases 1 – 18)
Exposición:	
Primer tema	(primer ritornelo o estribillo) (compases 19 – 39)
Segundo tema	(primer couplet) (compases 40 – 58)
	segundo ritornelo (compases 59 – 62)
	segundo couplet (compases 63 – 83)
Parte central <i>Andante</i>	(tercer couplet) (compases 84 – 106)
Reexposición:	
Primer tema	(primer ritornelo o estribillo) (compases 107 – 127)
Segundo tema	(primer couplet) (compases 128 – 146)
	segundo ritornelo (compases 147 – 150)
	segundo couplet (compases 151 – 160)
Coda <i>Con bravura</i>	(compases 161 – 186)

23. Compases 1– 18 Introducción al 3er movimiento *Allº con vita*

Con el cambio de tiempo a *Allegro con vita* y la indicación de Mi–Mayor como nueva tonalidad, se evidencia el comienzo del tercer movimiento. La forma de este movimiento se puede interpretar en diferentes maneras; la más apropiada es la de sonata–rondó, muy querida por Mozart, para los últimos movimientos de sus conciertos, ya que combina elementos de ambas formas. De la sonata, tiene elementos como una introducción y una exposición con dos temas contrastantes. El lugar del desarrollo toma el *Andante*, en el centro del movimiento; luego, sigue la reexposición y una *Coda*. La secuencia de ritornelos y couplets tiene la forma de *Rondó*; el *Andante* sería el tercer couplet en tiempo lento. También se podría ver como un extenso *Scherzo* con varios temas, con el *Andante* central como *Trio*.

Debido a que el solista entra hasta el compás 16, había que preparar esta entrada con un preludio adecuado. El compositor nos ayuda con una nueva guía, la guía 4 en el compás 15, que es una secuencia de tres negras cromáticas en los segundos violines.

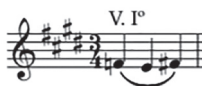


Fig. 99 Guía 4

Al usar este compás repetidamente como motivo de giro y en *crescendo*, se logra una preparación buena con tensión creciente, para preparar la entrada del solista. Es poco probable que este motivo de los segundos violines haya sido pensado como único elemento preparativo; más bien, tiene función de pico del *iceberg*, por lo cual lo armonicé con las cuerdas bajas y lo introduje a partir del compás nueve.

Para los primeros ocho compases, recurrí a un recurso salgadiano que tiene sus orígenes en el folclor andino, entre otras fuentes. Este consta en comenzar una canción o danza con una breve preparación en los instrumentos percusivos, todavía sin melodía. Así, encadené los dos primeros ritmos importantes del siguiente *Allegro con vita*; el primero corresponde a los dos primeros compases del tema principal (compases 19-20) y el segundo corresponde a los compases 63–64. Esto da una secuencia de dos ritmos interesantes que producen tensión y expectativa.

Con este doble ritmo, comienzan los timbales en *pianissimo*, al formar un acorde en Si-Mayor. En el quinto compás, se suma el tambor militar, junto con un motivo adicional, que no es otro que una variante de la “guía 1” del primer movimiento; se trata de las notas en *staccato* en intervalos de tritono y séptima, aquí en forma de corcheas y agrupadas en grupos de dos compases, lo que corresponde al modelo rítmico ya establecido. Este motivo comienza, igual que el tambor, en el compás cinco, con clarinete y fagot en *pianissimo*. A ellos, en el compás nueve, se juntan los demás alientos de madera y, conforme al *crescendo* general, a partir del compás 13, también se suman los metales. Con estos tres elementos, la “guía 4” que indica la partichela del violín solo, los dos ritmos anticipados del movimiento venidero y

una variante de la “guía 1” del primer movimiento, se construyó una introducción sin necesidad de recurrir a material ajeno, sino una que combina elementos inherentes de la obra.

Este *crescendo* se interrumpe repentinamente en el compás 16, para dar lugar a la entrada del solista. Lo hace con un virtuoso “cuete” de veloces tresillos de corcheas ascendientes, que se frenan bruscamente en el tercer tiempo del compás 18, interrumpido por un acorde forte *staccato* del *tutti* con base Si, la dominante de la tonalidad principal. Es un acorde bitonal sobre Si, que combina Si-Mayor con Do-Mayor. Así, se da el brillo agudo bitonal que los acordes tonales no poseen; esto es fiel a la teoría y usanza de Salgado. Una fermata sobre la barra de compás 19 separa esta introducción, por un instante, del inicio temático del tercer movimiento.

24. Compases 19 – 33 3er movimiento, 1er tema (1er ritornelo)



Fig. 100 Tercer movimiento, 1er tema

El solista comienza con el tema principal del tercer movimiento (compás 19) desde el registro más alto del violín, a donde le había llevado el “cuete” de su entrada, para descender, durante cuatro compases por dos octavas. Estos cuatro compases constan de dos pares de compases simétricos; al primer compás, lo caracteriza un ritmo punteado y al segundo, tres negras, dos ligadas y la tercera *staccato*. Juntos, recuerdan a un vals rápido. La estructura armónica de la melodía es tonal, ya que los cuatro compases corresponden a los acordes quebrados de Mi-Mayor, Fa#-Mayor, La-menor y Si-Mayor, lo que representa una *cadenza* perfecta de tónica a dominante. Enseguida se repiten estos cuatro compases, literalmente. Para



apoyar el carácter ligero y bailable del tema, el acompañamiento tiene que ser igualmente ligero, por lo cual consta de una especie de acompañamiento de vals, con corcheas en *pizzicato* en el primer tiempo en violonchelos y bajos. Los mordentos de la cuerda alta alternan entre la mitad del compás en el primer compás y en el tercer tiempo, en el segundo de cada par de compases. Esta distribución asimétrica de los mordentos evita un esquema rítmico demasiado rígido y previsible. Adicionalmente, siguen las corcheas disonantes staccato en las maderas, como elemento irritante modernista, lo que aleja este vals aún más del siglo XIX.

En la repetición literal de estos primeros cuatro compases del tema principal, he introducido, como contrapunto adicional, un tema en el oboe, que es el mismo tema principal, pero en forma retrógrada e inversa. Primero, es una imitación del segundo compás de las tres negras; luego, del primero, con el ritmo punteado. Todo ello ocurre en dirección ascendente.

A partir del noveno compás del tema (compás 27ss), el violín solista desarrolla el tema en forma opuesta a la del inicio, ya que comienza en registro bajo y asciende en cuádruple repetición, para parar en una cadenza plagal de dos acordes de Si-bemol–Mayor y La–Mayor. Como elemento unificador, entre este pasaje desarrollador y el tema principal, se mantiene el contrapunto del oboe con el tema en forma retrógrada e inversa.

25. Compases 33 – 39 Transición al 2º tema

Los siguientes siete compases (33 – 39) tienen función de preparación del segundo tema. Después de una doble repetición caprichosa de las notas Si-bemol y La, el solista repite dos veces la estructura rítmica del tema, reducida a las dos notas La y Do#; otras dos veces, repite solo su segundo compás de las tres negras. Es obvio que esta estática reducción melódica a dos notas requiere de un acompañamiento armónico progresivo. La meta es clara: preparar la súbita aparición del segundo tema en Si-bemol–Mayor en el compás

40ss. En cuatro pasos, se llega, en forma natural y compás por compás, a la nueva tonalidad, al armonizar la línea descendente del violonchelo Fa# – Mi – Re-nat. – Do-nat. – Si-bemol (compases 36 – 39).

26. Compases 40 – 43 3er movimiento, 2º tema, 1er couplet



Fig. 101 Tercer movimiento, 2º tema

El segundo tema de cuatro compases (40–43), que se puede leer igualmente como primer *couplet*, si vemos a este movimiento como *Rondó*, contrasta con el primero por su gesto grandioso, heroico. El solista lo introduce *forte*, además en octavas, en la repetición en tercetas, lo que aumenta su pastosidad. Para el acompañamiento, conviene aprovechar el sonido majestuoso que producen los alientos; primero son los metales y luego las maderas las que subrayan el carácter modal y eclesiástico del pasaje. La prolongación del tema (compás 48ss) cambia su carácter radicalmente ya que, aparte de la dinámica *piano*, el segundo compás sustituye las pesadas negras por ligeras corcheas en *staccato*, que durante ocho compases, sin interrupción, se precipitan al registro alto del instrumento, para desembocar en el tema principal, respectivamente *ritornelo* (compás 59). Esta cadena de corcheas no es más que una variante de aquellas corcheas que inician el movimiento, por lo cual es obvio utilizarlas también en el acompañamiento. Eso produce el efecto de un virtuoso *perpetuum mobile*, un elemento muy querido en el pensamiento sinfónico de Salgado, como demuestra su 9ª sinfonía.

27. Compases 59 – 62, 3er movimiento, repetición del 1er tema, (2º ritornelo)

Solo cuatro compases dura el regreso al ritornelo, o 1er tema. La esperada repetición ya no toma lugar sino, sorpresivamente, el solista introduce un nuevo ritmo, el mismo que sirvió para desarrollar el comienzo del tercer movimiento (aquí, compás 63 – 64; allá, compás 3 – 4).

28. Compases 63 – 83 Nuevos ritmos y segundo couplet (*tutti*)

Este ritmo de dos compases solo se presenta una vez, seguido por dos compases de pausa, que consecuentemente se aprovechan para repetirlo, únicamente con timbal y tambor militar. Apenas se percibe y concientiza este nuevo ritmo, cuando el solista lo cambia por otro igualmente novedoso (compases 67–71). Ya que la melodía de este nuevo ritmo solo consta de las dos notas Si-bemol y La, el timbal le puede acompañar literalmente, para, junto con el tambor, quedarse sobre el último Si-bemol y con el mismo ritmo, dos compases más allá del solista, quien ha entrado en un silencio de trece compases.

El *diminuendo* al *pianissimo* de timbal y tambor sobre la nota Si-bemol sugiere seguir en la misma dinámica y tonalidad con un *tutti*; esta vez no es grandioso, más bien es, al contrario, misterioso. Para no repetir el material ya presentado por el solista, opté por recurrir a la versión retrógrada e inversa del primer tema, que había sido introducida brevemente por el oboe en el compás 23ss, cuya triple repetición en cuerdas – maderas – cuerdas de bloques de cuatro compases llena perfectamente la pausa que deja el solista.

La tercera repetición queda convenientemente incompleta, ya que el solista entra nuevamente con una escala ascendiente en Mi-Mayor con séptima en *diminuendo*. Esta es la dominante del nuevo tema en La-Mayor.

29. Compases 59 – 62 Parte central (Trio), *Andante*



Fig. 102 Tercer movimiento, parte central (Trio, 3er couplet)

Esta parte central *Andante* en La-Mayor tendría, en la forma sonata del movimiento, la función del desarrollo. Se trata, sin embargo, de un término inadecuado en gran parte, ya que no desarrolla ninguno de los temas previamente expuestos. En el contexto del rondó, representaría el tercer couplet que es adecuado, a pesar del tiempo lento y la tonalidad cambiada. Si fuera este movimiento un *Scherzo*, esta parte ocuparía perfectamente el lugar del *Trio*. La mejor solución es verlo como una auténtica forma salgadiana, a quien le gustaba modificar formas clásicas a su criterio, como demuestran ampliamente sus últimas sinfonías. Se trata de un canto del violín solista tipo *Cadenza*; este, de un *Trio*, tiene la particularidad de parcialmente constar de tres voces, como en la auténtica música tradicional de los Alpes. En ese tipo de música, esta parte de las danzas, hasta la fecha, se improvisa por tres músicos.

Esta *Cadenza* tiene un tema compuesto de pares de dos compases. Cada primero consta de seis corcheas onduladas; cada segundo, de tres negras, todo *legato*. El primer tiempo de cada primer compás está a tres voces, así como el segundo tiempo de cada segundo compás. A partir del quinto compás (88), el patrón cambia a corcheas ininterrumpidas en *legato*, que se mantiene por dos compases, más las tres voces en los segundos tiempos; luego, se cambia a un canto a dos voces, por cinco compases seguidos. El noveno compás de la melodía es su punto final, ya que sus dos notas a dos voces completan un acorde en La-Mayor puro.

El solista sigue con repeticiones y variantes de los patrones presentados hasta este momento, pero ya no como un tema contundente, sino como insinuaciones del mismo. Por ello, se justifica, en este momento, agregar la actuación de la orquesta, aunque en forma discreta, para no estorbar la percepción de las sutilezas polifónicas del solista. Esto se debe a que, a partir del compás 92, el tema combina perfectamente con la secuencia del violín solista; por ello, la flauta, apoyada por los primeros violines, lo introduce. Ellos son acompañados por discretos *pizzicati* en segundos violines y violas.

La *Cadenza* termina con una nota alta y larga La de tres compases con *fermata*, tal como ya había sucedido en varias ocasiones en los movimientos previos. Por ello, recibe el mismo acompañamiento, que es una especie de coral de los maderas, que tocan una *cadenza* plagal que confirma la tonalidad de La-Mayor de esta sección lenta.

30. Compases 107 – 153 Reexposición

Tal como en su primera presentación en el compás 19, el solista comienza con el tema principal desde el registro más alto del violín, a donde le había llevado la última nota del pasado *Andante*. La reexposición sigue, literalmente, la exposición, como de costumbre para Salgado, por lo cual se puede prescindir de una descripción detallada. Se pasa por los dos pares de primer ritornelo (compases 107–127) - primer couplet (compases 128–146) y segundo ritornelo (compases 147–150) - segundo couplet (compases 151–160). Sin embargo, este último segundo couplet abandona el patrón de su primera aparición ya que, a partir del compás 155, la parte del solista se convierte en una secuencia descendente del primer compás del tema principal a dos voces, lo que conforma un mismo acorde disminuido durante seis compases seguidos (compases 155–160). La orquesta de cuerdas hace lo mismo con acordes disminuidos ascendentes en *pizzicato*, colocados en la mitad de cada compás, lo que corresponde a la breve pausa del solista. Así, se produce un efecto rítmico hemiólico.

31. Compases 161 – 185 Coda, Con bravura

Con la indicación *Con bravura* se llega, en el compás 161, a la última sección del movimiento. El cambio de compás a 9/8 no se nota, debido a que las nueve corcheas por compás corresponden a tres tresillos en el compás 3/4 precedente, por lo cual la indicación métrica pasa inadvertida. Siete compases de veloces escalas ascendentes del solista en un ambiente armónico de Si-Mayor ampliado llevan nuevamente al primer tema, ahora a dos voces. El tema se reduce a su primer compás, ocho veces repetido en diferentes tonalidades; primero, lo hace en línea descendente y después sube otra vez. En la secuencia de tonalidades, alternan Mi-Mayor con Si-bemol-Mayor y Do-Mayor, lo que forma cadenas plagales de acordes, muy frecuentes en finales de conciertos clásicos. La orquesta de cuerdas, junto con las maderas, sigue el mismo plan armónico, con acordes colocados en la mitad de cada compás que corresponde a la breve pausa del solista. Así, se produce nuevamente un efecto rítmico hemiólico, tal como en el pasaje de los compases 155–160.

Una vez más, el violín solista sube durante tres compases en veloces tresillos de corcheas (compases 176–178), en una línea ondulada que combina un acorde disminuido que se forma por las primeras notas de cada tresillo, con uno en Si-Mayor de las notas restantes. Durante los siguientes cuatro compases, el violín solo pausa para dar oportunidad al último *tutti* de la orquesta. Para este *tutti*, recurrí a la secuencia de tonalidades Mi-Mayor, Si-Mayor, Mi-Mayor y Do-Mayor, donde se utiliza el primer compás del tema principal, tal como lo hizo el solista siete compases atrás, lo que repite el fulminante efecto terminante de esta secuencia (aquí, compases 179–182; allá, compases 172–175). Una última escala ascendente del solista, que alterna cromática con tonalidad libre, lleva los tresillos en octavas del solista al acorde final en Mi-Mayor. La orquesta apoya con acordes secco que abarcan todos los doce semitonos de la octava. El tambor militar se junta al ritmo de tresillos del solista.

Resumen

Este reporte ha mostrado, con muchos detalles, cómo, para cada frase del *Concierto para violín y orquesta* de Luis Humberto Salgado, se ha buscado exitosamente, como fórmula principal, que el acompañamiento orquestal se construya, en la medida de lo posible, del mismo material temático y motivico que contiene la parte solista. Preferiblemente, se busco que se lo haga en técnica contrapuntística y polifónica. Esta misma técnica, que se puede llamar “autoacompañamiento”, Salgado la practica ampliamente en sus demás conciertos para solista y orquesta, lo cual garantiza una profunda conexión entre solista y orquesta y fortalece la presencia del material temático en cada momento, aunque sea en forma variada, inversa, retrógrada, abreviada, reducida o diferentemente modificada. Esto se hace con el propósito de garantizar la unidad en la diversidad en cada momento.

La enorme riqueza temática de este concierto y su trabajo motivico en la tradición beethoveniana en la misma parte solista ha dado un sinnúmero de pistas y resoluciones relativamente fáciles u obvias para encontrar un acompañamiento lógico y adecuado en cada momento de su desarrollo. El hecho de que puede haber muchas alternativas para acompañar cada frase o secuencia del concierto queda indiscutible; la propuesta aquí presentada solo es una entre muchas otras posibles. Pero es una versión que permite, por primera vez, que este hermoso concierto pueda ser escuchado por el público y complete nuestro conocimiento y admiración del enorme catálogo de Luis Humberto Salgado. Él, con cada obra, ilumina su asombroso y visionario genio creativo.

An abstract geometric design featuring several black lines and vertical bars. A horizontal line is at the top left. A vertical line descends from the top center. A diagonal line runs from the top right towards the bottom left. Another diagonal line runs from the top left towards the bottom right. In the top right corner, there are several vertical bars of varying heights. At the bottom, a horizontal line is on the left, and a diagonal line runs from the bottom left towards the right edge.

Primer concierto para corno y orquesta.

1968



Fig. 103 Portada original del *Primer Concierto para Corno y Orquesta* de Luis H. Salgado (1968)



No tenemos datos biográficos que pudiesen relacionar la génesis del concierto para corno con algún músico quiteño o internacional; eso impide irradiar una luz sobre el posible motivo para su composición. Sin embargo, el cornista guatemalteco Haroldo de León, cofundador de la Orquesta Sinfónica Nacional de Ecuador y, durante más de 30 años, su cornista principal, además de haber conducido diferentes programas de radio relacionados a la música, podría haber sido el motivo para la composición. Es una influencia parecida a la de Jack Abel sobre las obras con violín de Salgado. Generalmente, Salgado se abstuvo de dedicar sus obras a personajes públicos, artistas o mecenas; cuanto mucho, las relacionó con algún evento histórico, como revela la 7ª sinfonía, escrita para el bicentenario del natalicio de Beethoven, o la 8ª sinfonía, que conmemora el sesquicentenario de la batalla de Pichincha. También hay obras dedicadas a su patria, como la 1ª y la 4ª sinfonía, sobre todo en su creación temprana. Sin embargo, todas estas relaciones no denuncian el origen del *Concierto para corno*. Interesante detalle ofrece el título *Primer concierto para corno*. Intencionalmente, debe haber pensado en una serie (¿mozartiana?) de conciertos para corno que, por razón desconocida, no se cumplió.

Salgado conocía, seguramente, los conciertos para corno de Mozart y Richard Strauss; de otros contemporáneos, como el suizo Othmar Schoeck (1886-1957) o el sueco Kurt Atterberg (1887-1974), no tenemos testimonio alguno. El concierto para corno de Paul Hindemith (1895-1963), pudo haber sido la excepción; este fue compuesto en el año 1949. Esta posible influencia se puede deber a que hay muchas menciones de Hindemith en los artículos sobre música que Salgado publicó durante su vida, en medios quiteños y españoles. En favor de esta suposición, habla también una particularidad del concierto de Hindemith, ya que incluye un *Recitativo*, hasta con declamador; este hecho podría haber inspirado a Salgado para comenzar su *Concierto para corno* con un *Recitativo*. Sin embargo, no existen pruebas fehacientes para esta suposición; todo queda en calidad de especulación.

El hecho de que el *Concierto para corno* tiene tres movimientos en el orden tradicional: *Recitativo – Allegro giusto, Andante sostenuto y Final – Allegro con vita* ya indica que, probablemente, se trata de una

composición con trasfondo formal clásico, que sigue los modelos del *Concierto para violín* (1953) y del *Tercer Concierto para piano* (1963). No obstante, el año de su creación es 1968, año en el cual también nació la *Sexta Sinfonía*, que lleva importantes innovaciones formales, únicas en la historia de la sinfonía. Por ello, habrá que mirar atentamente este *Concierto para corno*, sobre todo en el aspecto formal, ya que la politonalidad, el micro-cromatismo en la construcción de los temas y la polirritmia ya eran estándares para Salgado en su sexto decenio. Un detalle importante es el hecho de que el *Concierto para corno* es la primera composición grande de Salgado sin indicación de tonalidad, lo cual no indica que hay que tomarlo por *Do-Mayor*.

En este contexto, se debe mencionar una nota de la mano del compositor, que se encuentra tanto en la portada como al final de la composición: *2 de Diciembre de 1968, Luis Heráclito*. Salgado firmó algunas de sus composiciones con un seudónimo, pero solamente cuando las entregó a concurso y el seudónimo era obligatorio. No hay testimonio de que, con el *Concierto para corno*, haya participado en un concurso. Hay que mencionar que Salgado ganó el primer premio en el mes de diciembre del mismo año 1968 en el *Primer Concurso de Música Autóctona*, organizado por el Municipio de Quito, con su sanjuanito *Priostes del festejo*, bajo el seudónimo de *Pentafónico*²⁴. Al recibir el premio, el 21 de diciembre 1968, aseveró, en el diario quiteño *El Tiempo*: “Yo me he nutrido de la música popular desde mis comienzos, y con esas raíces se ha hecho mi música”. Esta frase confirma que Salgado pudo componer simultáneamente obras altamente abstractas, sin referencias folclóricas, como el *Concierto para corno* y piezas populares como el mencionado sanjuanito. Referente al seudónimo *Heráclito*, este pudo haber sido muestra de su fino humor, ya que del filósofo griego nos han llegado frases como: *nada es permanente a excepción del cambio*, además de haber introducido el término logos. Ambos términos son principios composicionales fundamentales de Salgado, por lo cual, la selección de este seudónimo no es arbitraria ni una casualidad.

²⁴ Información del libro de Pablo Guerrero Gutiérrez: *Luis Humberto Salgado – grandes compositores ecuatorianos*, CONMUSICA, Quito, 2001.



I. Recitativo – Allegro giusto

Primer movimiento: forma de sonata

Introducción (<i>Recitativo</i>)	(compases 1 – 34)
Exposición:	
Primer tema	(compases 35 – 52)
Desarrollo del Primer Tema	(compases 53 – 78)
Segundo tema	(compases 79 – 88)
Desarrollo del Segundo tema	(compases 89 – 129)
<i>Moderato cantabile</i>	(compases 130 – 139)
Reexposición	
Primer tema	(compases 140 – 161)
Desarrollo del Primer Tema	(compases 162 – 189)
Segundo tema	(compases 190 – 202)
Cadenza	(compases 203 – 225)
Coda	(compases 226 – 241)

Recitativo

Con el *Recitativo* inicial, Salgado nos invita a su mundo musical, a la vez libre y altamente organizado. Nos recuerda a sus dos primeros conciertos para piano; no obstante, en esta ocasión, no hay referencias ecuatorianas o folclóricas. El *recitador* es, naturalmente, el corno solista; las diferentes secciones de la orquesta reaccionan, comentan o interrumpen las propuestas del solista. Este comienza con un tema *sostenuto* que se caracteriza por dos corcheas puntadas en el primer y tercer tiempo, y corcheas regulares en los tiempos dos y cuatro, pero con gestos nada uniformes. Mientras el inicio del tema es *piano* y *legato*, el final del primer compás cambia drásticamente su actitud a *staccato* y *forte* acentuado, al terminar en una redonda sincopada *forte*. Consecuentemente, la respuesta de la cuerda con tres golpes en *pizzicato* ya no es *Sostenuto*, sino *Vivo*, casi al doble de la velocidad del primer compás. Esta velocidad rápida la retoman, en el tercer compás, las maderas altas, lideradas por el oboe, que introduce un contratema al del corno: cuatro semicorcheas ligadas,

corchea puntada y una negra concluyente en *staccato*. Le siguen cuatro semicorcheas anacrúsicas, repartidas entre flautas y clarinetes, y el dramático final del primer comentario orquestal, que forman fagot y trombón con una nota baja de tres tiempos, nuevamente con anacrusa sincopada desde la séptima superior. Un golpe de los platos completa el efecto agresivo. Si se conoce el pensamiento arquitectónico salgadiano, se puede pensar que cada uno de estos elementos inicialmente presentados tiene función de célula germinal para futuros desarrollos. Por ello, se justifica la detallada mirada a este inicio de la obra.

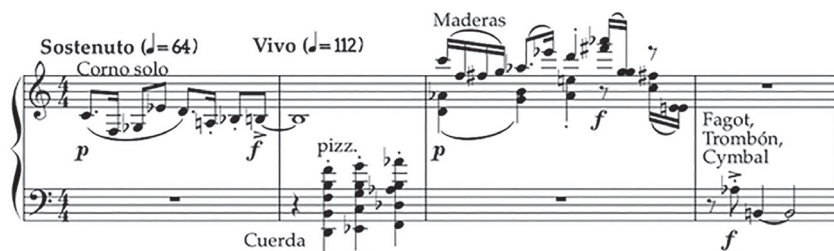


Fig. 104 Comienzo del *Concierto para corno*, compases 1-4

La secuencia *Sostenuto*, por parte del solista, y la respuesta *Vivo*, por parte de la orquesta, se repiten en forma variada en el compás cinco. El cambio más notable tiene que ver con los golpes *pizzicato* de la cuerda, que aumentan a cuatro y son reforzados por toda la orquesta. La redonda sincopada *forte* con que termina el segundo recitativo del solista, esta vez, está en la altura del instrumento (La agudo), de la cual el corno baja con una cadena de semicorcheas repetidas en *frullato*. Es una especie de trino o tremolo sobre cada nota, producidos por el aleteo de la lengua. La orquesta contesta en *unísono* con ocho semicorcheas onduladas en *legato*, que resuelven en una negra, lo que amplía el primer motivo del oboe del compás tres. Junto con el largo Re del corno (que suena Sol, ya que el corno transporta una quinta hacia abajo), este motivo completa diez notas

de la escala cromática, por lo que forma, entonces, casi una serie dodecafónica entera. Por la belleza natural del motivo, su compleja estructura y su trasfondo teórico pasan desapercibidos.

Ahora (en el compás 9ss), se independiza el dramático final orquestal. Tres veces repiten fagot, trombón y címbalo su “golpe bajo”; el corno contesta dos veces con tremendos *glissandi*, formados por las cadenas de armónicos naturales desde lo más profundo del instrumento hasta alturas vertiginosas. Solo la tercera respuesta del corno regresa a los campos civilizados, y en tiempo reducido *Moderato espressivo* (compás 13ss). Esta respuesta es la repetición literal del motivo dodecafónico, ahora en función de inicio de un veritable tema expresivo de tres compases (compases 13 a 15) que enseguida se repite, medio tono más bajo.

Fig. 105 Tema del *Moderato espressivo*, con doble contrapunto, compases 13-15

De sus dos contrapuntos, destaca el de los violonchelos, que retoman el “golpe bajo”, ahora en *piano*, pero que mantienen sus acentos amenazantes y su anacrusa desde la séptima superior. El segundo contrapunto lo ofrecen los violines: dos veces, suben cuatro veloces fusas a un motivo algo quejoso, una negra que cae en *legato* a una corchea, una tercera menor más abajo. Esta melodía de los violines termina en cuatro corcheas ascendentes, la inversión exacta de la parte central del tema de corno. Además, sus notas centrales corresponden exactamente a las del tema del corno, una quinta

más alto, por lo que este contrapunto de los violines no es otra cosa que una versión abreviada y acortada del tema mismo. Estos pocos detalles demuestran el estricto trabajo motivico que Salgado emplea en la construcción de sus temas y la arquitectura de la partitura. Se generan y derivan de las células germinales que se introducen en los compases iniciales de la composición.

La segunda terminación del tema del corno no es natural, como la primera, sino consta de un salto de una octava hacia arriba a un trino histérico *forte* que acaba con el idilio del *Moderato espressivo*. Flauta y clarinete reaccionan asustados con la cuádruple repetición en contramovimiento de las fusas, que habían introducido los violines en su contrapunto. Con ello, la introducción y el *recitativo* regresan al *Vivo* (compases 19-22), con los cuatro golpes de la orquesta y un nuevo *frullato* descendente del corno. Como la primera vez, le sigue el motivo ondulado “casi dodecafónico” y el “golpe bajo”, con anacrusa de séptima superior.

En el compás 23, el corno regresa a su tema inicial del concierto en *Sostenuto*. Esta vez, lo hace bajo un tenue velo de los violines, acordes largos compuestos de las mismas notas que forman el solo de corno y, por ello, producen un efecto disonante. En este compás, se materializa la teoría dodecafónica de Schönberg de que una serie (*Reihe*) se puede manifestar horizontalmente, como sucede aquí con la melodía del corno, o verticalmente, al conformar los acordes acompañantes, en esta ocasión a cargo de los violines. Le sigue un compás del corno con diferentes ritmos sobre la única nota Fa, como tomado del alfabeto *Morse*, con la trompa tapada (por la mano derecha del cornista); se trata de un sonido casi irreal, de *lontano*. Una vez más, se apoderan los tres golpes *pizzicato* en *Vivo* del evento, seguido por los compases tres y cuatro del inicio, el veloz tema del oboe y el “golpe bajo”. Este conjunto *Sostenuto* – *Vivo* se repite una vez más, pero el *Vivo* llega solamente hasta los tres *pizzicati* de la cuerda. Incluso, su energía se pierde paulatinamente en *diminuendo*, para terminar en tres acordes pesados de los metales en *Largo* (compases 33-34), que marcan el final del *Recitativo*.



Para resumir los sucesos en este *Recitativo*, que tiene la función clásica de *Introducción* libre a un movimiento rápido, si lo vemos en forma de sonata, se pueden diferenciar los elementos sólidos y constructivos, como es la cuádruple repetición del compás inicial del corno o la parte central *Moderato espressivo*, con su noble tema con doble contrapunto; por otra parte, hay elementos fantasiosos, libres y con mucho efecto pero con poca estructura en las partes *Vivo*. En conjunto, dan una buena idea de los polos emocionales, entre los cuales se establece este *Concierto para corno*.

Allegro giusto

El tema principal del siguiente *Allegro giusto* (compás 35ss) es una variante del tema inicial del *Recitativo*, con lo cual Salgado sigue el modelo que había establecido en su *Concierto para violín*, diez años antes, al utilizar el mismo material temático en diferentes velocidades y, con ello, en diferentes ámbitos emocionales. Por la velocidad aumentada, los intervalos se reducen a lo mínimo, en forma de pasos microcromáticos, y el fraseo se vuelve más viril, casi militar. La cabeza del tema, una corchea puntada seguida de dos corcheas en *staccato*, inmediatamente se vuelve omnipresente en la mayoría de las voces acompañantes; mejor dicho, en los contrapuntos. Esto se debe a que todos ellos tienen su vida propia y producen, junto con la voz cantante del corno, una discusión entre muchas voces, una factura polifónica.

Allegro giusto (♩ = 112)

Violines

Corno solo

mf

f

mf

p

Celli, Bajos

p

Fig. 106 Tema principal del *Allegro giusto*, compás 35ss

El tema principal se extiende a seis compases, pero los últimos dos y medio de ellos reducen la dinámica hasta *piano* y tienen un gesto *cantabile* amable, por la combinación de semicorcheas ligadas y notas largas de descanso. Estas semicorcheas recuerdan, nuevamente, tal como en varias ocasiones del Recitativo, a la primera apariencia de ellas, por el oboe en compás tres. También el clarinete las aporta en su contrapunto que, en combinación con las del corno, dan una cadena continua de ellas por un compás y medio, en los compases 38 y 39. El tema principal del *Allegro giusto* es, entonces, emocionalmente bipolar. Comienza enfáticamente *forte*, con mucha presencia rítmica, casi marcial, pero termina en *piano*, con un gesto lírico.

Una vez presentado, el tema se repite literalmente, pero reducido a su primera parte; la parte lírica se queda fuera. Los contrapuntos de la cuerda se vuelven más densos e insistentes, y son protagónicos ya en el compás 46, cuando la cuerda se apodera de la cabeza del tema encima del corno. Este primer bloque temático termina en el compás 52; el predominante gesto rítmico, finalmente, se ha ablandado en *legato*. El tema se volvió lírico, sin llegar a citar la segunda parte *cantabile* del tema original.

En este punto, en el compás 53, se esperaba un segundo tema contrastante. Sin embargo, Salgado encadena enseguida un desarrollo del primer tema. Eso corresponde a su inclinación para variar el esquema formal del movimiento sonata a su gusto, lo que demuestran otras obras de la misma época; por ejemplo, puede hablarse de sus sinfonías, a partir de la Sexta. El desarrollo del primer tema se basa en una variante del mismo, que el corno ya había presentado al final del primer bloque, en el compás 47. Esto deja el característico ritmo puntado para la segunda mitad del compás, mientras la primera mitad consta de una negra y cuatro semicorcheas, con una función anacrúsica.



Fig. 107 1er desarrollo del tema principal del *Allegro giusto*, compás 47ss

Solo dos compases más adelante, estas cuatro semicorcheas se apoderan del evento y se vuelven protagónicos. Incluso, se extienden primero a ocho semicorcheas seguidas, después al doble, un compás completo en línea ascendente, presentado por todos los instrumentos bajos en el compás 64. Este es el clímax de este primer desarrollo. Si bien el corno solista participa en este desarrollo sin pausar, no es protagónico o dominante, sino forma parte en la discusión que mantienen los diferentes grupos instrumentales.

El corno se vuelve solista indiscutible a partir del compás 65, cuando retoma, en libre variación, la cadena de semicorcheas. La orquesta se limita a cortos comentarios aislados. La situación cambia sustancialmente a partir del compás 69, cuando una larga cadena de semicorcheas del corno obtiene tres contrapuntos a la vez. Primero, hay un solo de oboe, que se caracteriza por su segundo compás de tresillos de negras cromáticamente descendientes, lo que representa una variante o interrupción muy notable del pulso ordinario de cuatro a seis negras por compás. El segundo contrapunto lo aporta el clarinete, en forma de una progresión de negras en *staccato*, igualmente con algunos pasos cromáticos. El tercer contrapunto es un tema en los violines, a base de corcheas en *staccato*, con dos interrupciones sincopadas en el segundo compás. La instrucción *sul ponticello* le otorga cierto carácter irreal, grotesco y *capriccioso*.

Tres compases más tarde (compás 72ss), se repiten estos cuatro elementos en instrumentación variada: ahora el corno toma el tema *capriccioso* de los violines; trombón y violonchelos transportan el tema del oboe al registro bajo y el tema del clarinete camina al fagot y contrabajos. La cadena de semicorcheas del corno se traslada a violines altos y al *piccolo*. Encima de todo, la trompeta aporta un nuevo tema adicional con atrevidos *glissandi* en el segundo compás. El cambio radical de registro e instrumentación de los cuatro temas simultáneos en su repetición imposibilita su pronta identificación auditiva. Se ve con claridad en la partitura, lo cual dista mucho de la experiencia acústica-auditiva del oyente, que solo puede adivinar vagamente el parentesco de ambas frases.

The image shows a musical score for a quintuple counterpoint in measures 72 and 73. The score includes staves for Piccolo, Violines, Corno solo, Trompeta, and Celli, Bajos. The Corno solo part features a quintuple counterpoint. The Trompeta part includes a glissando. The Celli, Bajos part includes triplets.

Fig. 108 Contrapunto quíntuple, compás 72ss

A pesar del tejido contrapuntístico quíntuple, sumamente complejo, el pasaje mantiene su ligereza juguetona y no presenta ninguna tarea pesada o desagradable para el oyente. Además, sería tarea imposible, hasta para el músico más erudito, identificar a detalle este tejido complejo solo al escucharlo; aquí, la complejidad compositiva sobrepasa, por mucho, la capacidad auditiva del ser humano. Es un fenómeno que conocemos desde los polifonistas renacentistas y del *Arte de la fuga* o del *Clave bien temperado* de Johann Sebastian Bach. Solo el subconsciente puede registrar



procesos tan complejos; los compositores contrapuntistas, donde se incluye Luis Humberto Salgado, lo tenían muy claro y no se les presentó ningún problema o lamento al escribir texturas tan densas, inalcanzables para la consciencia humana. Los límites auditivos, incluso del escucha más consciente, nunca han sido un límite para la fantasía de los grandes compositores; ellos sabían que su música va más allá de lo intelectualmente comprensible y penetra profundamente el subconsciente, en regiones donde yacen los misterios y valores más valiosos del arte y no solamente de la música. En ese lugar, estos valores alcanzan los reinos del espíritu humano sabio y las profundidades del alma. Muchos grandes músicos han confirmado que la música comienza donde terminan las palabras; se puede agregar que la música termina mucho más allá de los sonidos.

Resumimos este primer desarrollo. Podemos confirmar que, para Salgado, “desarrollo” significa, en el sentido mozartiano, la desintegración de los temas a sus células germinales o motivos, y, por otra parte, la ampliación de los mismos, como se pudo ver con el ejemplo del motivo de las cuatro semicorcheas, que de repente se volvieron ocho y luego dieciséis. También, la última frase de este desarrollo, la del compás 75 al 78, comprueba lo dicho: un *tutti* casi ruidoso se basa en una cadena de corcheas *staccato e poco marcato* en todos los instrumentos bajos, que no es otra cosa que la cadena de semicorcheas anterior en forma aumentada. Se trata, nuevamente, de un parentesco íntimo de dos frases seguidas, pero casi imposible identificarlas como tal. El corno aporta a estos últimos cuatro compases otro detalle muy salgadiano: la anticipación del venidero segundo tema en forma comprimida. Por el volumen sonoro del *tutti*, Salgado indica al cornista que debe tocar esta frase *pabellón en alto*, lo que aumenta sustancialmente la potencia sonora, aparte del efecto visual espectacular.



Violines, Violas

2º tema

Corno solo con sentimiento

Celli, Bajos

mf *p dolce* *mf* *f*

Fig. 109 Anticipación comprimida (1er compás) y 2º tema, compases 78-80

La música, difícilmente puede ser más compleja e intrincada que la de estos últimos doce compases. Sin embargo, este pasaje no tiene rasgos severos o densos, sino que mantiene su gesto juguetón y alegre, por lo cual nos llega otra vez Mozart a la mente: ¿tal vez Salgado echó una mirada de soslayo a la Coda del Finale de la *Sinfonía Júpiter* al componer estos compases? El contrapunto quíntuple en un tejido musical de “seriedad juguetona” hace obvio la sospecha.

El segundo tema de cuatro compases (79-82) ofrece el contraste clásico al primero: una línea *cantabile* y *legato* – Salgado incluso indica *con sentimento* al intérprete – forma el primer compás. Tres corcheas anacrúsicas se dirigen al tercer tiempo, que resuelve en un ritmo sincopado descendente, como un suspiro. Enseguida, la melodía se expande hacia la séptima superior, un intervalo de mucha tensión; es uno de los preferidos de Salgado en sus segundos temas. Hay muchos ejemplos en las sinfonías que comprueban esto.

Este intervalo algo extremo aparece no menos de cuatro veces en el transcurso de este segundo tema. El segundo compás es una variante del primero; se repite la síncopa en el tercer tiempo, pero la primera mitad del compás incluye un ritmo caprichoso, un tresillo de fusas que solo se puede producir con un lengüetazo rapidísimo. Esta técnica particular de los instrumentos de metal le debe haber enseñado a Salgado un virtuoso en Quito, ¿podría haber



sido el mencionado Haroldo de León? Los compases tres y cuatro del segundo tema son variantes del segundo, lo que da como resultado un primer compás expresivo, seguido por tres compases diferentes, pero muy parecidos entre ellos.

A pesar del contraste emocional y de fraseo entre el primer y este segundo tema, ambos llevan, en su interior, la misma secuencia de cuatro notas descendentes. Esto, lejos de ser una casualidad, garantiza unidad en la diversidad o, dicho al revés, variedad en una unidad superior, global. Ese es otro pilar del pensamiento clásico vienés y salgadiano. Como si Salgado hubiera agarrado el gusto, el segundo tema también está acompañado en contrapunto cuádruple, de factura filigrana y discreta, como música de cámara, pero altamente complejo.

Los cuatro compases siguientes repiten el segundo tema en forma casi idéntica, pero con otra sonoridad, ya que el corno lo toca *bouché*. Es un sonido metálico e indirecto, que se produce al introducir la mano derecha a la trompa o al utilizar una sordina. También, los diferentes contrapuntos cambian su instrumentación, con el mismo efecto de alienación o distanciamiento del pasaje anterior; lo que nuevamente garantiza unidad en la variedad. A la expresión diferente también contribuye la indicación *pianissimo*; una frase tocada en voz alta no es la misma que casi susurrada, aunque sean las mismas palabras, respectivamente notas. Como un eco, la trompeta repite dos veces más el segundo compás del tema; aún más nostálgico suena el suspiro sincopado en la segunda mitad del compás.

La orquesta retoma este ritmo sincopado enérgicamente y en *crescendo*, con lo cual se inicia enseguida una sección de desarrollo de este tema, tal como sucedió con el primer tema. Con una triple repetición del motivo sincopado, la orquesta llega a un *forte con fuoco*. Los instrumentos altos descienden cromáticamente en una cadena de acordes a pulso de negras; los instrumentos bajos lo hacen en dirección contraria. Esto forma un acorde disminuido con dos semicorcheas anacrúsicas ante cada paso. Tambor militar y platillos

subrayan el brusco cambio de ambiente. El clarinete resuelve el entramado con una intervención juguetona, al estilo del *Don Quijote* de Richard Strauss, *poco sostenuto e ritenuto*.

Esta secuencia de cinco compases (89-93) se repite. En la segunda vez, la intervención del clarinete se extiende por un compás más. En el compás 101, el corno solitario recuerda al segundo tema en registro bajo, al que le contesta, de nuevo, el clarinete. También este discurso se repite; la segunda vez, el corno extiende y transforma su segundo tema, en diálogo directo y simultáneo con el solo del clarinete. Merece ser mencionado también el acompañamiento de estos dos solistas, clarinete y corno. No menos de seis veces, se repite un comentario de corcheas en *staccato* de fagot, trombón, tuba y timbal, secco, irónico, y un poco fuera de contexto, como si fuera de Stravinsky.

The image shows a musical score for measures 103-106. It features three staves. The top staff is for the Clarinet, the middle for the Horn soloist, and the bottom for the Fagot, Trombón, and Tuba. The Clarinet part begins with a rest, followed by a melodic line starting in measure 103. The Horn soloist part starts with a rest, then enters in measure 103 with a melodic line. The Fagot, Trombón, and Tuba part enters in measure 103 with a rhythmic pattern. The score includes dynamic markings like *mf* and *p*, and a triplet in the Horn part.

Fig. 110 Diálogo de clarinete y corno, compases 103-106

En el siguiente episodio de este desarrollo del segundo tema (compases 107-111), el corno sube en triple ascenso *fortissimo* a la línea cromática que habían introducido los instrumentos altos de la orquesta, pero le aplica el ritmo caprichoso de fusas de lengüetazo. La cuerda baja, igualmente, repite su contramovimiento ascendente.

Nuevamente, en el compás 112, cambian el orden de ideas y la instrumentación. Ahora, el corno solista toma el caprichoso tema del clarinete y los violines presentan un contrapunto que incluye el ritmo de fusas; naturalmente, ellos cambian el lengüetazo por un *martellato* de tambor del arco, que produce el mismo efecto con otras medidas. El fagot acompaña con negras ascendentes en *staccato*. Durante los dos compases siguientes, siguen las mismas tres ideas, pero, como por doble vuelta de un caleidoscopio, se intercambian dos veces los instrumentos participantes. Difícilmente percibe el oyente que estos tres compases constan del mismo material, pues la instrumentación cambiada esconde la verdad.

Como si ya fuera suficiente con delicados juegos polifónicos, el *tutti* interrumpe en el compás 115 y en el 116 *energico*, con cuatro golpes secco cada medio compás. En los tiempos dos y cuatro de estos dos compases, los instrumentos altos articulan una línea cromática ascendente; los bajos, a la vez, una descendente. El ritmo uniforme de esta triple progresión consta de dos semicorcheas y una corchea. Inmediatamente después de este bloque rítmico, el nuevo motivo cromático se vuelve el centro de un nuevo tema en los violines, que lo combina con el ritmo de fusas, el *lengüetazo* del segundo tema, y el ritmo puntado característico del primer tema, que se presenta dos veces seguido. Este tema, aunque poco prominente acústicamente, no es menos que la quintaesencia de lo sucedido hasta este momento. Se trata de un resumen de los dos temas y sus desarrollos, aunque todo está reducido a un solo compás.

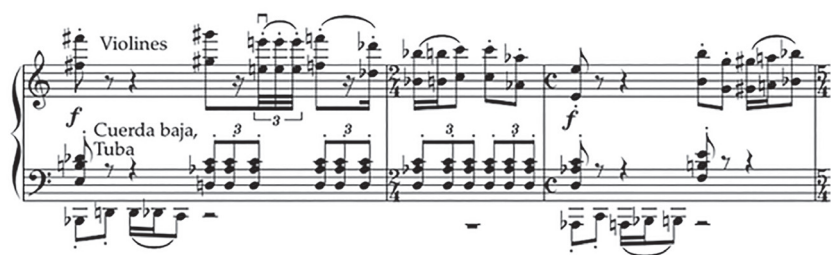


Fig. 111 Melodía de violines, compuesto de elementos de los temas 1 y 2, compases 118-120

La atención del oyente, sin embargo, está desviada por un ritmo de tresillos de corcheas martillados por una buena parte de la orquesta, donde se incluye el timbal. Este ritmo aparece por primera vez en este movimiento y lo hace con singular insistencia. A pesar de su violencia, cuatro compases más tarde, desaparece y se sobrepone el nuevo motivo cromático contextualizado con dos corcheas *staccato* que lo anticipan; así, después de dos compases de alternarlo entre instrumentos altos y bajos (compases 120 y 121), se queda en los últimos en forma perpetua en *diminuendo* y *stentato*, que es sinónimo de *ritardando*. Salgado aplicó esta forma de *ostinato* con función de relajamiento y transición en manera parecida diez años antes, en su *Segunda Sinfonía*. Creó, así, un efecto de punto de órgano con un motivo microcromático ritmizado. El movimiento descansa en el compás 129 sobre un acorde disminuido con *fermata*; este es el acorde icónico para crear expectativa, ya que es ambivalente, por no tener un centro tonal definido.

La expectativa se cumple con una sorpresa: como si hubiera venido de otro mundo, el corno presenta una melodía elegíaca de dos compases en tiempo más lento *Moderato cantabile*, en la sonoridad *sotto voce*. Es decir, lo hace con un sonido casi susurrado. De la misma forma, le acompañan, primero, las maderas bajas y, en el segundo compás, un cuarteto de cuerdas en su registro más alto.

Estos dos compases no tienen un pulso simétrico, sino que están en 5/4 respectivamente 7/4, lo que subraya su carácter flotante, como si se tratara de un cuento de hadas. Se podría suponer que esta interrupción del *Allegro giusto* tiene relación con el *Recitativo* introductorio, pero no se encuentra parentesco motivico alguno, solo en el sentido de la simetría superior que este movimiento contiene: su forma de sonata en tiempo *Allegro giusto*, y dos incursiones lentas, el *Recitativo* inicial y esta incursión *Moderato cantabile*. Ciertamente existe con el segundo tema del *Allegro giusto*, ya que ambos comienzan con una triple anacrusa de corcheas y agrupan las notas Do#, Re, Fa, Mi, lo que permite la conclusión de que este *Moderato cantabile* es un recuerdo lejano al segundo tema. Se trata de una nostalgia imprecisa, como un sueño que transfigura el espacio y tiempo de una realidad y la lleva a otra dimensión.

The image shows a musical score for measures 130 and 131 of the Moderato cantabile section. The score is written for Violines, Corno solo, Corno inglés, Fagot, Clarinetes, and Cuerda. The Corno solo part is marked 'mezza voce' and the Corno inglés part is marked 'sotto voce'. The score is in 7/4 time and features a complex melodic line for the Corno solo and a more rhythmic, descending line for the Corno inglés. The Fagot and Clarinetes part is marked 'Cuerda' and features a descending line. The Violines part is marked 'mezza voce' and features a descending line. The score is divided into two systems, with measures 130 and 131 in the first system and measures 132 and 133 in the second system.

Fig. 112 Transformación del segundo tema en el *Moderato cantabile*, compases 130-131

El conjunto de los dos compases en 5/4 y 7/4 se repite literalmente. En un compás adicional, el corno transita a misteriosos *pizzicati* de los contrabajos, hasta que un redoble de timbal y platillos en *crescendo e stringendo* nos regresa a la realidad; es decir, al *Tempo primo* o *Allegro giusto* (compás 140). A diferencia de muchas reexposiciones en obras salgadianas, esta vez no comienza literalmente, con el solo del corno en *mezzoforte*, sino el *tutti* en unísono sobre cinco octavas trompetea el tema en *fortissimo*. El corno reacciona, también en *fortissimo*, con la cadena de semicorcheas descendientes que había presentado en los compases siete y veinte de la introducción (*Recitativo*), en técnica de *frullato*. Ahora, la toca en *staccato* y, con un elegante *diminuendo*, con lo cual regresa a la dinámica original *mezzoforte*. Con ello, la reexposición puede tomar su camino acostumbrado y convertirse en la repetición literal de la exposición (aquí, compás 142ss; la primera vez, compás 15ss). Antes de que el corno pueda repetir su tema principal, siete compases después, el *tutti* interrumpe nuevamente el transcurso de la reexposición con el mismo *unísono fortissimo* (vea compás 140). También el corno repite su escala descendiente con *diminuendo*, y, finalmente, puede fluir la reexposición sin más interrupciones, lo que incluye el desarrollo del primer tema, hasta el compás 176, el cual es un compás adicional. Salgado utiliza este compás adicional con el fin de realizar la modulación hacia la tónica.

Por el compás 176 adicional, el seguimiento de la reexposición transcurre un tono más abajo que en la exposición, a partir del compás 177. A este recurso técnico, a través de un compás adicional que transpone la reexposición a partir de cierto momento a la tonalidad fundamental, Salgado ha recurrido en muchas de sus obras grandes, notoriamente en sus sinfonías. Para el oyente, es prácticamente imperceptible. Gracias a este recurso, el movimiento llega naturalmente al segundo tema en el compás 190, un tono más bajo que en la exposición.

El corno termina su segundo tema en el compás 198. Es el mismo compás en el cual la trompeta repite la última parte, con la novedad de que, también en este lugar, Salgado añade un compás extra, para una modulación ulterior. El auge con el motivo sincopado, que en la exposición inició el desarrollo del segundo tema, ahora queda trunco, ya que termina en el segundo compás (202) sobre un acorde con *fermata*. La orquesta cesa y deja lugar para la esperada *Cadenza* del corno solista.

The image shows a musical score extract for three instruments: Trompeta (Trumpet), Corno solo (Solo Horn), and Trombón (Trombone). The Trompeta part is in the top staff, featuring triplets and a crescendo from *ff* to *mf*. The Corno solo part is in the middle staff, featuring triplets and a crescendo from *ff* to *mf*. The Trombón part is in the bottom staff, featuring a double bass line with a crescendo from *ff* to *mf*.

Fig. 113 Extracto de la *Cadenza*, compases 215-217 (referentes a los compases 109-111)

El corno comienza la *Cadenza* en el compás 203, con una doble combinación del último compás del segundo tema, el que incluye el *lengüetazo* y el motivo sincopado, con la escala descendiente en *frullato*, la que interrumpió dos veces el inicio de la

reexposición. En el quinto compás de la *Cadenza*, el corno desciende con un virtuoso septillo en *staccato* a un La bajo extendido, sobre el cual, inesperadamente, interviene la trompeta. Ella copia, del corno, la combinación del motivo sincopado, *frullato* y septillo descendiente en *staccato*. Con ello, ya queda manifiesto que no se trata de una *Cadenza* tradicional del solista para mostrar su virtuosismo, sino de una especie de desarrollo adicional en *petit comité*. Incluso, con la entrada del trombón en el compás 211, se vuelve una conversación a tres bandas, la cual llega, en el compás 215, a una primera *fermata* en *fortissimo*.

Enseguida, retoman los tres solistas un pasaje del desarrollo del segundo tema (aquí, compases 215-217; allá, compases 109-111). Trompeta y corno descienden disonantemente con el ritmo de *lengüetazo*; el trombón imita la escala ascendiente que estaba a cargo de los bajos. Tres compases más adelante, en el compás 218, el corno se impone con un virtuoso solo sobre dos octavas, para luego ascender nuevamente con el ritmo de *lengüetazo* y con *accelerando* e *crescendo* a un segundo alto en el compás 221. Enseguida, el corno cita al *Recitativo* de la introducción, precisamente a la parte más espectacular: dos veces sube por tres octavas con un *glissando* vertiginoso. Trompeta y trombón responden con la misma intervención rítmica que se escuchó en el *Recitativo*, reducido a dos voces. Con la última respuesta del trombón en *fortissimo*, la *Cadenza* llega a su fin.



Fig. 114 Comienzo de la Coda, tema nuevo, compases 226-227

Con el mismo gesto enérgico, la orquesta retoma el mando en el compás 226, para comenzar la *Coda*. Mientras los instrumentos bajos repiten el motivo sincopado, ampliado a un compás y medio, los instrumentos altos presentan un nuevo tema caprichoso que termina en el segundo compás en dos negras *fortissimo*. En la repetición de estos dos compases, estas negras se descubren como las mismas con las cuales inició el *tutti con fuoco* del compás 96. Esta es la frase que, unos momentos antes, también los tres solistas de la *Cadenza* habían citado. Los compases siguientes 232-233 son nuevamente derivados de una cita, del caprichoso solo de clarinete quijotesco que sigue al bloque de negras en contraflujo, tal en el desarrollo del segundo tema como aquí en la *Coda*.

Con esta triple cita, la *Coda* reúne y resume tres pasajes del desarrollo del segundo tema, en lugar de material “más importante”, como podrían haber sido los temas uno o dos. Es una selección que, seguramente, obedece al equilibrio de fuerzas superior entre los materiales de orden primario y secundario. No hay que olvidar que la sección de desarrollo del segundo tema, en la reexposición, ya no aparece; por ello, la inclusión de los pasajes mencionados en la *Coda* hace cierta justicia al segundo tema en el equilibrio global del movimiento. Salgado siempre tomaba estas decisiones con el afán de mantener un equilibrio clásico entre forma y contenido.

El último párrafo del primer movimiento, finalmente, consta de un recurso que, hasta ahora, había utilizado solo una vez; se trata de una secuencia de tresillo de corcheas en los compases 116-119. Ahora, del compás 234 *Più animato* hasta el fin del movimiento, el tresillo se impone como ritmo exclusivo, primero en forma de una línea descendiente que forma un acorde a base de Re, ampliado por la sexta menor Si-bmol y la séptima mayor Do#. Esta línea, la repite el corno que asciende en *staccato*, y luego desciende en *legato*, para finalmente confirmarse como acorde sin más movimiento melódico en los últimos dos compases.



Conclusión

Con este final, se confirma la tonalidad Re (ampliado) como tónica, lo que es perceptible solo en forma subconsciente, ya que no hay ningún acorde puro de Re- mayor o Re-menor en todo el movimiento. Tampoco hay cadenzas muy obvias que indicarían una relación clara de dominante-tónica o tónica-subdominante, con excepciones fugaces, como la transición entre los compases 40 y 41. Esta, por el contexto altamente cromático, tampoco se puede percibir conscientemente como tal. La ambivalencia tonal, o politonalidad, predomina y disfraza el orden armónico; no obstante, en un nivel superior que solo se percibe en el subconsciente del oyente, esta relación existe. Una de las pruebas es la modulación en el desarrollo del segundo tema, con el propósito de regresar a la tónica, por más imperceptible que esta modulación sea.

En términos formales, este primer movimiento cumplió con la sospecha, mejor dicho, expectativa, de presentar novedades en el orden formal. El *Recitativo*, inusual para comenzar un concierto “clásico”, se puede entender como una introducción predominantemente lenta que prepara el *Allegro giusto*. Por sus múltiples elementos poco convencionales y los constantes cambios de velocidad y expresión, el término *Recitativo* es el adecuado, comparable a una *Toccata*, como preámbulo libre a una fuga de Bach. Igualmente, puede verse como un “préstamo” del mundo de la ópera, en donde, a menudo, *recitativi* anteceden arias de ópera. El *Allegro giusto* es novedoso, en el sentido que tanto el primer como el segundo tema llevan enseguida sus propios desarrollos; por ello, en lugar de la sección del desarrollo clásico, seguido a la exposición, se encuentra el pasaje *Moderato cantabile*, un momento calmo de reflexión con una relación subliminal al segundo tema, pero que no tiene “actitud” de desarrollo. La reexposición lleva como novedad la doble anticipación o interrupción con el *unísono* de la orquesta, antes de transcurrir en la secuencia acostumbrada de la sucesión de acontecimientos.



La *Cadenza* es, más bien, una conversación de tres bandas que retoma importantes elementos, tanto del *Recitativo* como del *Allegro giusto*. Con ello, este movimiento, en suma, cumple, por una parte, con el esquema tradicional del movimiento sonata; por otra parte, lo sacude con toda una serie de novedades. Por ello, adquiere la importancia superior de ser novedoso en todos los sentidos; es refrescante y exigente para el oyente y los intérpretes.



II. Andante sostenuto

Segundo movimiento: forma de sonata

Introducción	(compases 1 – 10)
Exposición:	
Primer tema (Andante sostenuto)	(compases 11 – 30)
Segundo tema (Andantino)	(compases 31 – 43)
Climax	(compases 44 – 50)
Transición	(compases 51 – 73)
Introducción	(compases 74 – 75)
Reexposición	
Primer tema	(compases 76 – 95)
Prolongación del Primer Tema	(compases 96 – 107)
Segundo tema	(compases 108 – 115)

El segundo movimiento lleva el compás de 9/8, y, al igual que el primero, sin indicación de tonalidad. Esta es una novedad importante en el catálogo del creador. Este compás es doblemente ternario, ya que se subdivide en tres unidades de 3/8; tiene, por naturaleza, una tendencia dancística. El primer tema lo confirma. En el corno inglés, una melodía columpiante alza el vuelo, para balancearse en el segundo compás con una anacrusa puntada; es un ritmo que le otorga, a la vez, gracia y precisión. Los violines altos contestan en descenso y sin este detalle rítmico destacado, pero con un cuartillo de semicorcheas al final de su primer compás. Se trata de una alteración del pulso natural del compás 9/8 igualmente remarcable.

Al final del segundo compás, la flauta prepara la entrada de los violines con una anacrusa de cuatro semicorcheas ascendentes. Clarinete, fagot y violonchelos apoyan al corno inglés, armónica y rítmicamente. Lo mismo hace la cuerda alta para los violines en el compás 3 y 4, con el resultado de que este tema de cuatro compases consta de dos mitades de sonoridad tan opuesta, que apenas se puede comprender como una unidad. Estos primeros cuatro compases se repiten textualmente, salvo que el conjunto modula medio tono hacia

arriba. Después de la repetición, corno inglés y fagot insisten en *unísono* y sin acompañamiento, una vez más en la elegiaca respuesta de los violines. Ahora lo hacen en su registro natural una o dos octavas más abajo.

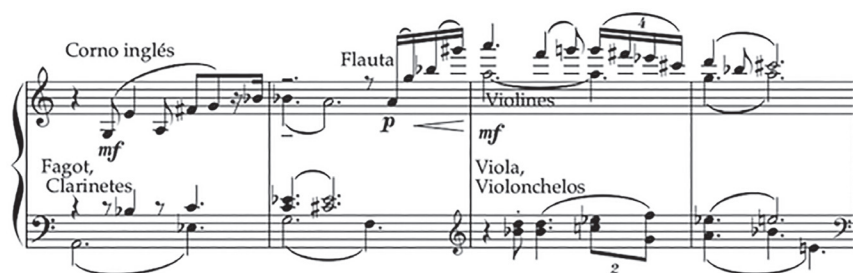


Fig. 115 Comienzo del Segundo movimiento, *Introducción*, compases 1-4

Después de esta breve introducción, entra el corno solista en el compás diez. Imita la anacrusa de la flauta del segundo compás para luego desarrollar su cantilena propia; se trata de una extensión y expansión del tema que combina fragmentos melódicos de lo expuesto por el corno inglés y los violines. Por ejemplo, el segundo compás del corno (compás 12) copia el ritmo del primer compás del corno inglés (compás 1) y su línea melódica es casi la inversión del mismo ejemplo. El clarinete acompaña, al principio de cada compás, con la mencionada anacrusa. Esta línea es continuada por los violines en *pizzicato*; ahí, se incluye el gracioso ritmo puntado del primer compás.

El contrapunto más notable del solo del corno es, no obstante, una cantilena lenta a dos voces de los violonchelos y contrabajos, que otorga un fundamento serio y noble al conjunto. La progresión melódica de estas dos líneas bajas se puede describir como *microcromática*, ya que descienden a pasos de medio tono o tono entero, no más. Los violonchelos aligeran esta cantilena en medio del compás 15, con un motivo más movido que contiene tres semicorcheas y el corno lo retoma enseguida.

Fig. 116 Comienzo del Solo del corno, compases 10ss

Como si fuera incansable, continúa el corno con su “melodía infinita” (Wagner), a partir del compás 19 en el registro bajo. El acompañamiento se queda exclusivamente en el cuarteto de maderas, que se adapta en sus comentarios a los cambios dinámicos del solista. La diferencia de esta frase, a un veritable quinteto de maderas, del cual el corno tradicionalmente forma parte, es la distribución del registro. En el quinteto de maderas, el fagot tiene la voz más baja, mientras que, en este pasaje, el corno siempre se ubica debajo de las voces acompañantes, inclusive del fagot. Esto subraya la exclusividad del solista en este registro impresionantemente sonoro y enfático.

Este extenso solo es más que una referencia directa a los compases introductorios; se trata de una elocuente fantasía sobre las diferentes posibilidades de combinaciones rítmicas y melódicas que ofrece el carácter oscilatorio del compás 9/8 por naturaleza. Lúdicamente, la cantilena incluye repeticiones del pequeño motivo que los violonchelos habían introducido unos compases antes. El carácter lúdico se intensifica cuando, a partir del compás 22, el solista introduce mordentes y grupetos en su línea. Con estos adornos, que recuerdan a tiempos barrocos, se perfila un par de compases como subtema por su triple repetición (compás 22ss). Este es orgánicamente integrado en la cantilena, la cual, finalmente, descansa en el compás 30 en el Sol grave, que es una de las notas más bajas del instrumento. No menos que veinte compases ha tocado el corno sin cesar, lo que permite explotar todo

su enorme registro y su gran fuerza expresiva. Una cantilena de estas características, no solo por los ornamentos “barrocos” mencionados, recuerda mucho a un *Aria* de Bach; en este caso, es uno que va del registro de un bajo-barítono hasta el de una soprano.

A partir del compás 31, el corno descansa y el corno inglés vuelve a ser protagonista. Suena un poco más fresco que el corno, debido a la nueva indicación de tiempo *Andantino senza rigore*. Su tema consta de cuatro compases, de los cuales sus dos mitades son casi idénticas. Esto es un característico frecuente en los temas de Salgado. El primer y tercer compás se caracterizan por el intervalo de séptima mayor descendiente al final del compás, el más expresivo que puede haber dentro de una octava; los dos compases restantes están marcados por un ritmo sincopado nervioso, inmediatamente después de la séptima mencionada. Al corno inglés acompañan violonchelos y contrabajos, con un ostinato tranquilo de dos compases que se repite cinco veces. Esta vez, lo hacen en unísono y con intervalos que abarcan una novena, no como el acompañamiento *microcromático* al solo inicial del corno. A partir del tercer compás (33), se suma el violín solo en registro alto, que nuevamente explota la riqueza expresiva que ofrece el compás 9/8. Esto incluye trinos y un *glissando*, por lo que evoca la imagen de una alondra que se balancea encima de los campos. Por las constantes modulaciones del solo de violín, fácilmente se pasa por alto que tanto el ritmo de cada par de compases como su estructura melódica son idénticos, en cuádruple repetición.

Fig. 117 *Andantino senza rigore*, compás 31ss

Al regresar al solo del corno inglés, el iniciador de este pasaje *Andantino senza rigore*, su frase de cuatro compases se repite a cargo de la trompeta, a partir del compás 35. Esta es acompañada por la segunda trompeta, que aporta un contrapunto, que es la inversión del ostinato de violonchelos y contrabajos. En una tercera repetición, oboe y clarinete tocan el tema; el fagot apoya al ostinato de los bajos y su inversión pasa de la segunda trompeta al corno de la orquesta, no al corno solista. En el compás 41, el metro cambia de 9/8 a 6/8 y el movimiento se aviva, al combinar los motivos del primer y tercer tiempo del segundo compás del solo de corno inglés (compás 32) en orden inverso. Los instrumentos bajos encienden un desasosiego adicional, con una síncopa en cada comienzo de compás. En tres compases, el *tutti* lleva un *crescendo* general al clímax *fortissimo*, que explota en un ritmo colectivo de doble síncopa, sobre uno de los acordes preferidos de Salgado, que incluye tritono y séptima mayor; es decir, se trata de uno de los más disonantes posible (compás 44). Salgado ya había empleado este ritmo impactante en combinación con acordes disonantes en otras ocasiones; por ejemplo, lo hizo al inicio de su *Cuarta Sinfonía*.

Oboe, Clarinete, Violines

mf

Violine 2

mf

Fagot, Cello, Bajos

mf

ff

ff

Fig. 118 Preparación del clímax de doble síncopa, compases 41-44

Una vez alcanzado el clímax, el corno solista se suma de nuevo a la orquesta, lo que prolonga la salida del ritmo colectivo, que consta de seis fusas cromáticamente descendientes en flauta

y violines. Estos se unen como una descarga eléctrica después del impacto masivo del *tutti*. El corno retoma este movimiento relámpago en forma de un tresillo anacrúsico al siguiente compás, igualmente *fortissimo*; sin embargo, como una tormenta eléctrica que se aleja, la doble repetición del compás de clímax pierde fuerza y estas repeticiones suceden en *diminuendo*, y, cada vez, una tercera menor más baja.

En lugar de una cuarta repetición, el metro cambia de nuevo a 9/8 y el ritmo sincopado retoma fuerza, al extenderse por una nueva síncopa, en el compás 47. También, esta extensión se ve nuevamente ampliada a un bloque de 12/8, que Salgado subdivide en dos compases de 6/8; el primero, lo hace con la doble síncopa y el segundo, con una hemiola de tres negras. Esta combinación rítmica es muy compleja y sin partitura en mano sería difícil descifrar el valor métrico de cada golpe. Con el *crescendo* que exigen estos últimos compases 48 y 49, se convierten en el “clímax del clímax”. Complicaciones rítmicas extremas, inauditas y combinados entre sí eran una de las especialidades de Salgado; su fantasía rítmica era extraordinaria.

Fig. 119 Nuevo clímax de doble síncopa y hemiola, compases 48-49



Con un golpe seco *sforzato* del *tutti* sobre la primera corchea del compás 50, finalmente acaban las tensiones rítmicas y el corno solista comienza “como liberado” una cadena de semicorcheas, algo nerviosa, nuevamente en compás de 9/8. Tres veces más golpea la orquesta el primer tiempo y baja gradualmente, igual que el solo del corno. Solo la cuerda alta a tres voces con *tremolo* acompaña al corno; se trata de un tembleque que se puede interpretar como réplica de las tensiones rítmicas recientes. En el compás 53, con el cuarto golpe de la orquesta, la línea nerviosa del corno pasa a los primeros violines en su registro más alto, del cual bajan, en caída vertiginosa, por tres octavas, en dos compases. El corno tampoco ha superado los efectos del clímax pues, junto con la caída de los violines, retoma dos veces más el ritmo de doble síncopa en forma variada, *forte* y acentuado.

Los violonchelos y contrabajos continúan con la línea de los violines hacia abajo, pero nuevamente se regresa al ritmo de los tres compases preparativos del clímax (aquí, compases 55ss; allá, compases 41-43). Durante los primeros tres compases 55-57, la segunda mitad del ritmo lo completan oboes, clarinetes y trompeta; a partir del compás 58, los instrumentos bajos lo llevan completo en progresiones *microcromáticas*. Es decir, lo hacen en intervalos que no sobrepasan una tercera menor, mayormente limitados a semitonos o tonos enteros, hasta llegar a un acorde *fortissimo* en Si-bmol, que incluye la séptima mayor La. Como ya se ha dicho en múltiples ocasiones, este es uno de los acordes preferidos de Salgado.

La siguiente entrada del corno retoma este acorde en forma descompuesta, nota por nota, al “explicarlo” y convertirlo en cuádruple anacrusa para la continuación de la línea de chelos/bajos, con el mismo ritmo, pero con una secuencia melódica mucho más amplia y expresiva que ellos. La dinámica para el corno nuevamente es *fortissimo*, pero esta fuerza se pierde paulatinamente conforme baja la línea melódica. Además, se cierran los intervalos que la componen a pasos *microcromáticos*, hasta estancarse en una cuádruple repetición del mismo compás *allargando*, para terminar sobre una sola nota, el Fa bajo durante tres compases completos. No obstante,

este Fa no es tan estático como parece, ya que presenta un *crescendo* y un *diminuendo* en cada compás, dentro de un *diminuendo* general. Más que una nota sostenida por tres compases, parece la melodía de *timbres* sobre una misma nota, que inventó Anton von Webern²⁵, compositor muy respetado por Salgado.

Con este punto de descanso, llega a su fin la extensa parte central *Andantino senza rigore* de este segundo movimiento. En el compás 74, regresa al *Tempo Iº* y, con ello, a la reexposición, en forma abreviada. Los diez compases de introducción (compases 1-10) se reducen a los dos últimos de ellos, antes de que el solista repita, literalmente, su extenso tema inicial de veinte compases ininterrumpidos (compases 76-95). La continuación del tema, esta vez, no está a cargo del corno inglés, sino comienza en el compás 107 con el oboe y las violas en octavas, y queda reducida a solo dos compases. El segundo de ellos únicamente consta de la prolongación de la última nota del primero. Además, en esta ocasión, falta la indicación *Andantino senza rigore*; consecuentemente, la velocidad no aumenta, sino que se mantiene en el *Andante sostenuto* inicial.

En el segundo compás, el corno solista toma la iniciativa, pero no continúa con la melodía del corno inglés, sino que “brinca” diez compases hacia delante, al motivo que corresponde al compás 41 de la primera parte, el cual comprime, a un compás de 6/8, el primer y tercer tiempo de la melodía en orden inverso. Después de esta interrupción, la “melodía de continuación” sigue su curso, ahora en clarinete y segundos violines; pero, es como si la interrupción del corno le hubiera irritado de alguna forma.

²⁵ Compositor austriaco (1883-1945), alumno de Schönberg y precursor del serialismo. Inventó la *melodía de timbres* sobre una misma nota.

The musical score for Figure 120 is divided into three systems, each containing two staves. The first system features the Oboe (top staff) and Fagot, Celi, Bajos (bottom staff), both marked *mf*. The second system features the Clarinete (top staff) and Corno solo (bottom staff), both marked *mf*. The third system features the Clarinete (top staff) and Fagot, Celi, Bajos (bottom staff), both marked *mf*. The score illustrates a pattern of alternating between isolated melody staves and interruption staves, with the Corno solo instrument playing a role in the interruption staves.

Fig. 120 Alternación entre compases aislados de la melodía e interrupción, compás 48ss

El juego de alternar entre compases aislados de la melodía e interrupción por el corno se repite tres veces más, hasta que se acaba la melodía interrumpida. Incluso sigue dos veces más a base de los compases que correspondían la primera vez a las trompetas (allá, compases 37-38; aquí, 104-107), lo que incluye las dos interrupciones del corno. En todo este proceso de alternancias orquesta-corno, el último cambia la tonalidad en cada intervención; primero, lo hace por saltos ascendentes de cuarta Fa/Si-bmol/Mi-bmol, y las últimas tres veces lo hace en progresión *microcromática* Re/Mi/Mi-bmol. No obstante, estas modulaciones no influyen en la secuencia de la melodía misma ni en el acompañamiento de la línea de los instrumentos bajos, que mantienen su tonalidad original. Esto causa un efecto irritante, ya que las intervenciones modulantes del corno arrojan a cada compás de la melodía una luz diferente, como a través de un prisma en movimiento. Este efecto de alienación de un tema, por ubicarlo en un contexto diferente al original y por desorientarlo, es un recurso frecuente de Salgado, sobre todo en los episodios de desarrollo de sus obras tardías.



El movimiento termina con el segundo tema en su versión original (compás 119ss), lo que incluye su tiempo original de *Andantino*, cantado por el oboe, en diálogo con el corno solista, que aporta el contrapunto del violín solo. Este último no había aparecido después de su única intervención, en el compás 33ss. Los últimos compases pertenecen al corno que, en libre continuación del tema de violín, lo lleva en un acorde quebrado a base de Do-menor a su registro más alto. El oboe mantiene el diálogo, reducido a una sola nota sostenida, el Fa#, es decir el tritono de Do. Esta es una de las disonancias preferidas de Salgado en sus acordes finales.

III. Tercer movimiento (Final), Allegro con vita

Tercer movimiento: forma de sonata

Introducción	(compases 1 – 16)
Exposición:	
Primer tema	(compases 17 – 30)
Desarrollo del Primer Tema	(compases 31 – 56)
Transición	(compases 57 – 68)
Segundo tema	(compases 69 – 91)
Grupo final (Transición)	(compases 92 – 102)
Reexposición - Desarrollo	
Primer tema	(compases 103 – 130)
Segundo tema	(compases 131 – 146)
Transición	(compases 147 – 156)
Coda	(compases 157 – 165)

El tercer movimiento, *Allegro con vita* en compás de 3/4, comienza con una gran sorpresa, ya que, a pesar del máximo contraste de velocidad al movimiento anterior, la música es la misma. El rapidísimo tema inicial de los violonchelos no es otro que el tema de “interrupción” que el corno había repetido seis veces unos instantes antes, al final del movimiento lento. Un compás de 6/8 del *Andantino* se convierte, entonces, en dos compases de 3/4 del *Allegro con vita* a velocidad aumentada. Por la altísima velocidad y la naturaleza del motivo, cada dos compases se perciben como una unidad, sin registrar la barra de compás entre ellos. Se podría repetir lo dicho sobre la alienación de temas salgadianos; he aquí un nuevo ejemplo, más radical aún que el anterior.



Fig. 121 Introducción al tercer movimiento, compases 1-4

En cinco repeticiones, el tema *unísono* crece desde el *piano* de los violonchelos al *fortissimo* del *tutti*, para resolverse en tres acordes politonales descendientes de dos compases cada uno, en función de *cadenza* que permite transitar al siguiente *Allegro con grazia* (compás 17ss), así como al tema principal del corno solista.

Fig. 122 Tercer movimiento, primer tema *Allo con grazia*, compás 17ss

Este tema principal del corno de ocho compases nuevamente tiene características asombrosas. A primera vista, mejor dicho, a primera escucha, parece una monótona repetición de un solo compás sobre un acompañamiento igualmente monótono. Visto más de cerca, revela una estructura tanto simétrica como asimétrica. La primera parte consta de tres compases, uno preparativo, anacrúsico, que parte de Fa# y resuelve, en el segundo, una cuarta más arriba, en una negra con punto Si. Este segundo compás se repite casi idéntico, para regresar después al primero; luego, copia este conjunto de tres compases. Los últimos dos compases del tema repiten el ritmo de los compases dos, tres y cinco, pero llevan la melodía hacia una octava arriba, hacia una nueva idea. Lo que provoca el carácter monótono o incansable de este tema es, por una parte, su ritmo casi uniforme de negra y seis corcheas por compás –o negra puntada y cinco corcheas en los compases dos, tres, cinco y siete–, y, por otra parte, su línea melódica, que oscila por seis compases entre Fa# y Si, con progresiones *microcromáticas*, no mayor a una tercera menor. Esto sucede con excepción de los últimos compases, que rompen esta “camisa de fuerza” y abren el rango interválico a una octava.



El acompañamiento es igualmente insistente o uniforme. La cuerda repite siete veces *pizzicato* el mismo acorde bitonal sobre el primer tiempo de cada compás. Flautas y oboes contestan estoicamente en cada segunda mitad de compás con un par de acordes que, sutilmente, subrayan la subdivisión del tema en dos grupos de tres y uno de dos compases, en lugar de los acostumbrados dos grupos de cuatro. No obstante, también en este acompañamiento reina la impresión de monotonía, debido al hecho de que la uniformidad rítmica predomina sobre los pequeños cambios armónicos apenas perceptibles. En resumen, es un tema enigma: un pequeño *perpetuum mobile*, a la vez uniforme y asimétrico, que recuerda a un mantra.

La nueva idea, que se conecta con el tema sin interrupción en el compás 25, tiene mucho que ver con el tema mismo. Una redonda alta se liga con una variante del primer compás del tema, cuyas corcheas, no obstante, ya no progresan en manera *microcromática*, sino por saltos de sextas, lo que representa un cambio significativo. Tres veces se escucha este par de compases, en progresión descendente. Los primeros violines lo contrapuntean, en orden inverso; primero, imitan el compás de las corcheas saltantes, luego la redonda. También se puede ver al revés: que son ellos, los violines, los que tiran la primera piedra y el corno imita. El acompañamiento orquestal se limita a golpes secco en cada primer tiempo.

Fig. 123 Tercer movimiento, segunda idea entre violines y corno, compás 25ss

Como si esta variante hubiese sido demasiado extravagante, en el compás 31, el tema regresa a su versión minimalista. Sin embargo, no lo hace desde el comienzo, sino a partir de la segunda mitad del quinto compás (aquí, compases 30-32; la primera vez, compases 21-23). Estos dos compases se repiten enseguida, seguido por otra repetición, una cuarta más arriba, que se limita al primer compás, el cual desciende en cuádruple repetición a la altura original. Para llegar a la cuarta superior, se utiliza el primer o cuarto compás del tema, respectivamente. Ellos son idénticos, como hemos visto. Una vez más, se repite este compás combinado con el primero del tema en *piano* (compases 39-40).

Lo que sigue no es una variante que interrumpiera el *perpetuum mobile*, sino la prolongación del mismo, ya que regresa al inicio del *Allegro con grazia*. Los ocho compases del tema se presentan completos (compases 41-48), pero con una novedad, ya que en el compás 47, el séptimo del tema, el acompañamiento cambia a un nuevo modelo sincopado, después de haber repetido el patrón original no menos de 16 veces, desde el compás 31. Los eternos *pizzicati* de la cuerda y respuestas de flautas y oboes callan a favor de acordes sincopados en clarinetes, fagotes y cornos. El corno solista continúa con una nueva variante del tema, que se caracteriza por intervalos más grandes y trinos sostenidos en los compases cuatro y ocho (compases 52 y 56). Esto ocurre antes de, finalmente, descansar, después de haber tocado ininterrumpidamente desde el inicio del *Allegro con grazia*, en el compás 17 y durante cuarenta compases.

Los cornistas saben manejar estas situaciones sin sufrir por la falta de oportunidades para respirar; al público, no obstante, tal *tour de force* puede producir angustia, reforzada por la insistente monotonía temática y del acompañamiento. Salgado tenía cierta afición a los *perpetui mobili*. Las últimas dos sinfonías lo confirman; por ello, la consternación que producen era calculada.

En el compás 57, los violines retoman la línea virtuosa de corcheas en *staccato* en forma invertida, para llevarla, en tres compases, a un nuevo tema del *tutti*. Esa es la melodía simplificada del segundo compás del tema principal (aquí, compás 60; por primera vez, compás 18), que mantiene el mismo ritmo.



Fig. 124 Tercer movimiento, tema del *tutti*, compás 60ss

Este tema triunfante y maestoso de cuatro compases en los instrumentos altos del *tutti* consta de un compás que se repite una vez; luego, se repite este par de compases una tercera menor más abajo. Enseguida, cambia a los instrumentos bajos, que lo llevan en cuatro compases y progresión *microcromática* descendiente *diminuendo*, dos octavas más hacia abajo. Este *diminuendo* y un brusco cambio de tempo a *Lento* indican que el *perpetuum mobile* ha llegado a su fin. El compás de transición está a cargo de los segundos violines, que continúan con las corcheas *staccato* en *pizzicato*. El contrapunto *legato* del fagot es una línea diatónica ascendente (compás 68).

Después de una breve *fermata*, comienza una sección titulada *Allegretto cantabile e ondulante*, en la cual el corno canta un hermoso tema de ocho compases; primero, lo hace con *sonidos cubiertos* y luego lo repite *ordinario*, una cuarta más arriba (compás 69ss). El acompañamiento lo aportan violas, segundos violines y flautas, que alternan el compás preparativo de los segundos violines (compás 68) pero *legato*, a partir del compás 73, reforzado por una escala diatónica descendiente de las violas, la que había anticipado el fagot

en dirección contraria. Las figuras ondulantes de violas y flauta terminan, cada vez, en una redonda, que aporta calma adicional a este episodio relajante y armonioso. Significa un gran contraste con el primer bloque del movimiento.



Fig. 125 Tercer movimiento, segundo tema, *Allegretto cantabile e ondulante*, compás 69ss

Cuando el corno repite su tema *ordinario*, a partir del compás 78, el acompañamiento cambia a alternancias entre oboe y violonchelos. Los últimos alternan una expresiva cantilena a pulso de blancas con la escala descendiente de corcheas, lo que crea un verdadero contrapunto más que un acompañamiento. En el postludio del tema del corno, de repente aparecen, discretamente, tres corcheas en *staccato* (compás 87), que desembocan en el tema triunfante que había presentado el *tutti* en el compás 60. No obstante, en este contexto del *Allegretto cantabile e ondulante*, el tema no tiene nada triunfante; más bien, suena juguetón y relajado. Esta impresión es reforzada por la trompeta, que lo duplica.

En solo dos compases de *animando*, este tema regresa a su carácter original de triunfante en oboes y clarinetes (compás 92ss). El corno acompaña, –como asustado por el brusco fin de su episodio *cantabile*–, con corcheas en *staccato*. Estas nos regresan al mundo del primer tema. Cuando el “tema triunfante” pasa a los instrumentos bajos en línea descendiente (aquí, compases 96-99; la primera vez

compases, 64-67), se auto-acompaña en los instrumentos altos con su propia ampliación. Este es un recurso barroco, estándar en las fugas de Bach y muchos otros.



Fig. 126 Tercer movimiento, tema del *tutti* con su propia ampliación, compás 96ss

En el compás 102, se alcanza el clímax *fortissimo*, después de una nueva alza en los dos compases anteriores. Del mismo, flautas y clarinetes se precipitan en una caída de tresillos de corcheas en *staccato* hacia un nuevo episodio. Este nuevo episodio tiene características tanto de un desarrollo como de una reexposición; la preferencia de Salgado por experimentos formales no permite conclusiones precipitadas. Conviene, entonces, seguir con el análisis del movimiento y sacar conclusiones formales hasta el final de la obra. Algo enigmático es la indicación *Con spiritu*, a partir del compás 103, en lugar de *Allegro con grazia* o *Tempo primo*, que serían alusiones directas a la exposición. *Con spiritu* puede significar algo más que un regreso a una parte ya conocida, pues Salgado siempre fue meticuloso con estos detalles en las indicaciones interpretativas de sus partituras.

Para que fuera un *desarrollo*, habla el hecho de que, encima del tema principal, que está en los violines, el corno, junto con un acompañamiento de oboe, fagot y corno orquestal, presenta un contratema nuevo, cuyo curso melódico, fraseo y dicción son inauditos hasta este momento. Eso es algo poco usual para reexposiciones de Salgado, que suelen ser repeticiones literales de la exposición.



Fig. 127 Tercer movimiento, reexposición con nuevo contrapunto, compás 103ss

Para que fuera la *reexposición* habla de que, solo ocho compases más tarde (compás 111ss), se repite literalmente la secuencia del tema principal, que hemos llamado “segunda idea entre corno y violines”, conocida desde el compás 25 de la exposición. Después de esta “segunda idea”, el movimiento sigue el mismo decurso que en la exposición, pero nuevamente en forma variada: el tema principal lo toman, primero, flauta y clarinete, luego, oboe y trompeta, mientras el corno solista contrapuntea parcialmente, con el contrapunto nuevo del compás 103ss.

En los siguientes cuatro compases, del 124 al 127, el corno solista descansa y la orquesta toma el relevo con fuerza, al recurrir a una parte del tema principal que originalmente había sido su sexto compás (compás 22). Sin embargo, en la forma que se presenta aquí, cuatro veces seguido en caída y *diminuendo*, lo había presentado el corno solista en los compases 35 a 38. En el compás 128, se queda el fagot solo con el motivo, en inversión de intervalos y *diminuendo* hasta *pianissimo*.

Sin querer, se podría decir, nos encontramos con el segundo tema del corno, aquí con la indicación *Poco meno*, en lugar de *Allegretto cantabile e ondulante*, como se llamó en la exposición (aquí, compás 131ss; la primera vez, compás 69ss). Los compases transitorios del fagot modularon para que este segundo tema ahora aparezca un tono más abajo que en la exposición. Los contrapuntos



ondulantes de segundos violines y flauta se mantienen junto con un nuevo contrapunto tranquilo del trombón, *con sordina*, al igual que los *sonidos cubiertos* del corno solista. Cuando este último cambia a *ordinario*, ya no repite el tema como en la exposición, sino solamente los tres compases de postludio (aquí, compases 139-141; la primera vez, compases 85-87), para enseguida transitar a la preparación del “tema triunfante”. En esa ocasión, es apoyado por el oboe, en lugar de la trompeta.

Después del breve *animando* en los compases previos, el “tema triunfante” del *tutti* se apodera con *fuoco* del momento (compás 147ss), primero sencillo, luego simultáneamente con su ampliación. Así, llega al clímax *fortissimo* en el compás 157. A diferencia de la primera vez, el corno solista participa en esta alza sin cesar, inclusive se apodera de la caída de tresillos de corcheas en staccato, que la primera vez estaba a cargo de flautas y clarinetes (aquí, compás 157; allá, compás 102).

Con este compás 157 inicia la breve *Coda*, que domina el corno solista, primero con tres compases de la misma virtuosa escala descendente, seguido por dos compases del ritmo puntado, con el cual inició el concierto (!), para culminar con un alto Re, que no por último confirma la tonalidad base del concierto. Sobre esta nota larga, una vez más se precipitan los instrumentos altos de la orquesta hacia abajo en brillante Re-Mayor, donde se incluye la sexta alterada Si^bmol. Cuatro acordes estridentes en *Presto* confirman la tonalidad, ahora incluyendo la séptima grande Do[#], con lo cual termina este movimiento y, a la vez, el *Concierto para corno*.

Conclusión

Hemos visto un *Finale* brillante, breve, lleno de sorpresas, tanto de contenido como formales. La corta introducción, casi una prolongación acelerada del segundo movimiento, emboca en el tema principal, el cual muestra la forma de un *perpetuum mobile*, uniforme en melodía, ritmo y acompañamiento que, a vista y audición superficial, repite muchas veces lo mismo. Esto es inusual hasta para Salgado, a pesar de su predilección por los *perpetui mobili* y temas complejos que se componen de partes iguales. Si se pone atención, se distinguen muchas variantes melódicas y motívicas en el *perpetuum mobile*, las cuales, más adelante, se separan del eterno tema y muestran sus cualidades particulares. Por decirlo sin rodeos, este tema parece tener incluido su propio desarrollo de una vez.

En este contexto, caben dos frases de Salgado. Estos son extraídos de su artículo “Expresión musical neutra”²⁶:

El grado de sensibilidad artística se halla en relación directa al estrato de cultura musical del auditor.

Y más adelante:

El sistema dodecafónico que dio origen al puntillismo, a las concepciones seriales y postseriales – es un vástago abstracto del romanticismo; hay que comprenderlo con el cerebro en tensión y escuchar con el ánimo inmerso en la contemplación auditiva de las imágenes sonoras que emergen del ingenio creativo del compositor.

Si escuchamos este tema *con el cerebro en tensión*, es decir, con suma atención, podemos distinguir la diversidad en la unidad, las diferencias entre sus diversas partes que, a primera audición, se parecen demasiado. Al tema principal del tercer movimiento, le sigue

²⁶ El Comercio, Quito, años 70 del siglo XX. Posiblemente idéntico a: El sentimiento musical neutro, en: El Comercio. Quito, 10 de diciembre de 1969.



una breve transición orquestal, un *tutti* de costumbre que encadena en el segundo tema más lento, cantabile y contrastante al primero. El siguiente *tutti*, que regresa a la velocidad original y que introduce un “tema triunfante”, derivado del primero, termina la exposición de un movimiento sonata, usual para los *Finales* de los conciertos de Salgado.

El siguiente episodio, que correspondería al *desarrollo*, plantea un enigma, ya que combina elementos del *desarrollo* con los de la *reexposición*, y así habrá que verlo: será una reexposición muy distinta a la exposición o un desarrollo integrado en la reexposición, una variante nueva en la tradición de la forma *sonata*, inventada por Salgado. Interesantemente, no regresa el primer tema en forma prolongada o *perpetuum mobile*, sino dividido en sus diferentes subsecciones, lo que incluye instrumentaciones diferentes y contrapuntos nuevos. La transición al segundo tema omite el “tema triunfal” para restarle importancia, para que no llegue a dominar a los dos temas principales.

El segundo tema aparece en forma abreviada, mientras el *tutti* posterior es completo e incluye la participación permanente del solista. Este último también domina la breve *Coda*.

Entonces, es la novedosa combinación simultánea de desarrollo y reexposición que plantea enigmas, que deja en el oyente tradicional la sensación de que “falte” una sección completa en el esquema formal del movimiento *sonata*. Además, en la reexposición, ambos temas se acortan y también parte de los puentes o transiciones entre ellos, lo que subraya la impresión de un movimiento “algo” corto, a la manera de los “sacaborachos” o “botarates” barrocos y preclásicos. A menudo, esa era la única función de los *Finali* en aquellos tiempos.



A pesar de muchas novedades, Salgado cierra el concierto con este *Finale* en forma cíclica, simétrica y, con ello, clásica, ya que el primer y tercer movimiento tienen muchos detalles en común, desde la *Introducción* –que no es frecuente en un *Finale*– hasta los tresillos descendientes en la *Coda*. Estos detalles, el auditor difícilmente los percibe a la primera escucha; sin embargo, al subconsciente aportan la satisfacción de una obra cerrada, redonda y acabada.

La fantasía del compositor y las ganas de Salgado de experimentar con variantes de las formas consagradas triunfan nuevamente sobre expectativas prefabricadas y enésimas repeticiones de lo ya visto y compuesto, sin violar las reglas clásicas superiores. Vence, de nuevo, el *ingenio creativo del compositor*.

An abstract geometric design featuring several black lines and vertical bars. A horizontal line is at the top left. A vertical line descends from the top center. A diagonal line runs from the top right towards the bottom left. Another diagonal line runs from the top left towards the bottom right. In the top right corner, there are several vertical bars of varying heights. At the bottom, a horizontal line is on the left, and a diagonal line runs from the bottom left towards the top right.

**Concierto para
violoncello y orquesta
– en Mi Mayor –**

1976

D

Allegro patético

Concierto para Violoncello y Orquesta
- En Mi Mayor -

FM0032.053

Luis H. Salgado

Nota: Orquestación iniciada el 18 de Junio del 1946

Fig. 128 Primera página del *Concierto para el Concierto para Violoncello y Orquesta* de Luis H. Salgado (1976)

En el orden cronológico de los siete conciertos de Salgado, al *Concierto para corno* del año 1968 le sigue el *Concierto para Violoncello y Orquesta en Mi Mayor* del año 1976. La génesis de este concierto resulta de las anotaciones que el compositor adjuntó en el margen inferior de la partitura, como solía hacerlo. Reducción (para violoncello y piano): 21 de septiembre, 1974 – 5 de enero, 1975. Orquestación: 12 de junio, 1976 – 3 de septiembre, 1976. A diferencia del *Concierto para corno*, el cual terminó en dos meses, desde el inicio de la reducción hasta finalizar la orquestación, el *Concierto para Violoncello* le tomó casi cuatro meses para terminar la reducción y, después de una interrupción de un año y medio, otro tiempo igual para la orquestación. No era inusual para Salgado separar los procesos de reducción –la primera anotación de la composición– de la orquestación; otros compromisos le interrumpieron a menudo. En el caso del *Concierto para Violoncello*, estaba trabajando simultáneamente en el *Concierto para guitarra y en la Sinfonía N° 9 (Sinfonía Sintética N° 2)*.

No hay indicios para la fuente de inspiración que pudiese haber ocasionado la composición. La colaboración con el violonchelista ruso Bogumil Sykora fue 35 años atrás y se descarta por ello mismo. No obstante, hay un dato comprobado del año 1974, que es la participación de Salgado y del violonchelista quiteño Ramón Serrano en un concierto de cámara el 3 de abril en el Teatro Sucre en Quito, donde se estrenó el 1er movimiento del *2º quinteto para cuerdas y piano* de Luis Humberto Salgado. Si, a partir de esta fecha, por iniciativa de Serrano o por iniciativa propia de Salgado, haya nacido la idea de componer un concierto para violonchelo y orquesta es, por lo menos, una posibilidad que sugiere la coincidencia de la fecha.

Llama la atención que la partitura del *Concierto para Violoncello* lleva el subtítulo *En Mi Mayor*, con lo cual únicamente el 3er Concierto para Piano (1958-1963) y el *Concierto para corno* (1968) prescinden de la indicación de una tonalidad; es decir, o son politonales o Salgado no vio la necesidad o no sintió apropiado indicarla. Los cinco demás conciertos tienen una tonalidad definida,

sea esta muy notable o escondida atrás de un tejido armónico politonal y abstracto. Las indicaciones de tempo para los tres movimientos siguen el orden acostumbrado rápido-lento-rápido; sin embargo, la denominación *Allegro patético* es única en el catálogo salgadiano. Probablemente, la escogió para evitar un tiempo demasiado rápido y ligero por parte de los intérpretes.



I. Allegro patético

Primer movimiento: forma de sonata

Introducción orquestal (primer tema)	(compases 1 – 19)
Exposición:	
Primer tema del solista	(compases 20 – 52)
Segundo tema	(compases 53 – 75)
Desarrollo del Segundo tema	(compases 76 – 98)
Desarrollo del Primer Tema	(compases 99 – 130)
Cadenza	(compases 131 – 152)
Reexposición	
Primer tema del solista	(compases 153 – 199)
Segundo tema	(compases 200 – 214)
Desarrollo del Segundo tema	(compases 215 – 233)
Desarrollo de ambos temas juntos	(compases 234 – 251)
Coda	(compases 252 – 257)

El primer movimiento del *Concierto para Violoncello* comienza directamente con la exposición del tema principal del *Allegro patético* por el *tutti*, sin participación del solista aún, tal como es el caso en la gran mayoría de los conciertos clásicos y románticos. El gesto grandioso, imponente o, como dice Salgado, *patético*, del comienzo es diferente a una *Introducción*; el concierto va directo al grano con el tema principal. El tema se presenta en *fortissimo* en la cuerda y tiene carácter marcial, al combinar tres elementos característicos: a una corchea punteada Sol# alta sigue, una octava más abajo, “su” semicorchea y una negra acentuada, de la cual se desprenden cinco corcheas de tresillos en *staccato*, que suben nuevamente a la nota inicial. El acompañamiento en los instrumentos bajos repite el ritmo inicial un tiempo más tarde; su línea melódica avanza en contraflujo a la línea del tema, al bajar a la mediante Sol#. La armonía es predominantemente Do#-menor, que es la tonalidad paralela menor de Mi-mayor, con disonancias de séptima y novena.



Fig. 129 Primer movimiento, exposición orquestal, compases 1-4

El segundo compás es una repetición casi idéntica del primero, adaptado a la tonalidad de Sol#. En compás tres, la melodía resuelve, medio tono más arriba, en una triple secuencia de acordes disminuidos sobre el ritmo puntado inicial que lleva, de nuevo, al compás de inicio. Esta vez, se hace con papeles invertidos: trombón, tuba y contrabajo tocan el tema. Los alientos restantes aportan el contrapunto un poco acortado, rítmicamente reducido a la anacrusa de semicorchea para las dos negras en la segunda mitad del compás, sin la corchea punteada que le antecede.

De este modo, se puede ver que el tema principal, desde el inicio, está contrapunteado consigo mismo y el ritmo puntado inicial es una de las células germinales principales del movimiento. Este ritmo determina al tercer compás entero, para “dejarlo bien claro”. Es un tema muy compacto de dos compases, casi idénticos entre sí, con un tercer compás que lo regresa a su inicio, para repetirlo en instrumentación opuesta (a partir del compás 4), casi simétrico.

La continuación de la repetición invertida (en el compás 6), está a cargo de la cuerda alta y prolongada por un compás y medio más, también en contraste a los metales del compás tres. Sin embargo, no retoma el ritmo puntado de ellos, sino los tresillos que constituyen la segunda mitad del primer compás y que estaban a cargo de la cuerda. La bajada cromática de las violas en los compases seis y siete, que corresponde a la bajada cromática del trombón en el compás tres, junto con los acordes quebrados de los violines, terminan la repetición del tema en *piano*, ya nada patético, más bien



juguetón, y con la doble corchea punteada en el compás ocho, casi simétrico. Un corto postludio del oboe a base de un ritmo de cuatro fusas anacrúsicas y una corchea resolutive (compases 8-9) termina este bloque temático inicial y llega a un primer breve acorde en Mi mayor en el compás diez, con el cual se confirma la tónica.



Fig. 130 Postludio del primer tema en el oboe, compases 8-9

De esta primera frase, se desprende de inmediato un nuevo tema, también de tres compases, que inicia con la inversión del compás tres. Es decir, inicia con el triple ritmo punteado en ascenso que resuelve en dos compases abiertamente dancísticos, como un recuerdo a una *Bourrée* barroca, con una alegre síncopa en el segundo compás. Esta frase de tres compases se repite literalmente, con lo cual muestra la misma simetría que el tema patético principal, solo que en un carácter ligero y alegre. Nuevamente, el oboe anexa su comentario juguetón; los violonchelos lo retoman, pero se estancan sobre la misma nota Si, *smorzando e ritenuto* sobre una *fermata*, algo perplejo.



Fig. 131 Versión dancística del primer tema, compases 10-12

Si miramos las dos mitades de esta primera exposición orquestal conjuntamente, la *patética* y la dancística, *no patética*, son como dos caras de una misma moneda. Son contrarias en expresión y carácter, pero muy similares en construcción y estructura, como el *Yin* y el *Yang*. No hay que olvidar que Salgado era un compositor muy pensante, filosófico, que siempre subordinó la suma de detalles heterogéneos y disonantes a una simetría, armonía superior, lo que mantenía la diversidad en la unidad y la unidad en la diversidad. Una de las razones por las cuales sobresalen y convencen sus composiciones es esta gran coherencia de fondo.

La *fermata* del compás 19 indica el momento para que intervenga el violoncello solo (compás 20ss), y lo hace con la misma nota Si y el mismo motivo del oboe, cuatro fusas anacrúsicas y una corchea resolutive, de la cual se desprende un elocuente monólogo predominantemente en ritmo de semicorcheas. En el primer compás (compás 20), seis semicorcheas siguen, cada vez, a la corchea en el primer y tercer tiempo, respectivamente. El siguiente compás alterna tres veces una corchea con dos semicorcheas, y el tercer compás retoma, primero, el gesto melódico-rítmico del primero, para resolverlo, con una síncope, en la segunda mitad del compás.



Fig. 132 Comienzo del violoncello solo, compás 20ss

Nuevamente, nos enfrentamos con un tema de tres compases, que confirma uno de los principios composicionales que aplicó Salgado desde el *Concierto para corno*, diez años antes; se trata del

principio de romper, en cierta forma, la expectativa del auditor hacia las subdivisiones clásicas de dos o cuatro compases de cada frase. La subdivisión ternaria no se detecta fácilmente y, por ello, otorga al flujo musical una calidad flotante, no determinada, indefinida, que mantiene la atención del auditor centrada, o, como dijo Salgado, *el cerebro en tensión*. A pesar de que lo había pronunciado referente a la recepción de la temática dodecafónica, también aplica para los procesos rítmicos y métricos, en un sentido más amplio del serialismo, del uso weberniano.

La narración del violoncello sigue con semicorcheas ininterrumpidas, ahora ya no ligadas en grupos de dos o seis, sino *detaché*, nota por nota, a veces con una progresión por pasos *microcromáticos*²⁷, a veces diatónicos, pero también por intervalos mayores, más expresivos. Nuevamente, tres compases (!) más adelante y a partir del compás 26, un *crescendo* prepara un primer clímax en el discurso del violonchelo solo, lo que incluye dos compases con dos corcheas punteadas, –el ritmo inicial–, pero ablandado por ligaduras y apoyaduras juguetonas nada *patéticas*. El solista regresa a los dos primeros compases de su intervención (compases 29 y 30), como si tomara aire para un nuevo acto, al arrastrar a la flauta y los violines en *crescendo* a un *forte* colectivo en el compás 32, donde la orquesta repite el segundo tema dancístico de la introducción (la primera vez, en el compás 11ss). Mientras tanto, el solista lo parafrasea en virtuosas sextas, con el ritmo disuelto en semicorcheas continuas.



Fig. 133 Primer clímax, el tema dancístico acompañado del solista, compás 32ss

²⁷ Este neologismo caracteriza progresiones melódicas que se limitan a semitonos, tonos y terceras, sin utilizar intervalos más grandes.

Este primer clímax en *forte* otorga cierta calidad patética a “la danza”; el contrapunto cromático de fagotes, tuba y contrabajos le confiere severidad adicional. Fiel al modelo original, esta erupción del *tutti* dura tres compases, luego se repite la “danza acompañada” por otros tres compases más en forma variada, en *piano* y restringida a la cuerda. Una *cadenza* clásica subdominante-dominante-tónica en la cuerda, junto con la caída precipitada del virtuoso violonchelo, terminan este bloque en puro Mi-mayor en compás 39.

Este último detalle, que ya había tenido varias semi-terminaciones en Mi-mayor, explica el cuidado del compositor en incluir, como subtítulo de la obra, la leyenda en *Mi-mayor*. A diferencia del *Concierto para corno*, compuesto diez años antes, las referencias tonales en este *Concierto para violoncello* son más claras; por ello, para la asignación armónica de la obra, el término *tonal ampliado* sería el adecuado; mientras el *Concierto para corno* es politonal o atonal, las tonalidades de fondo de sus tres movimientos (Re-mayor, Do-menor, Re-mayor) solo se perciben en el subconsciente del auditor y con cierta claridad en los últimos compases de cada movimiento. Parece que Salgado cambió, en este *Concierto para violoncello*, la complejidad armónica por la métrica, precisamente por la periodicidad ternaria. Esto se debe a que la subdivisión de las frases en unidades de tres compases es omnipresente, pero no evidente y es difícilmente perceptible.

En el compás 39, comienza un interludio orquestal, habitual después de la primera intervención grande del solista, que presenta un nuevo tema lúdico, derivado de las cadenas de semicorcheas del solista en su primer solo. Cinco semicorcheas anacrúsicas *staccato* de los alientos y timbal resultan en una corchea; los instrumentos bajos contestan algo desamparado en la misma forma. El juego se repite dos veces más, casi idéntico, con variantes *microcromáticas*; sin embargo, en lugar de la tercera respuesta de los instrumentos bajos, intervienen los instrumentos altos con una variante del tema dancístico. Casi es su inversión interválica.



Fig. 134 Interludio del tutti, compás 39ss

La flauta unifica los pedazos que forman el nuevo tema y lo repite íntegro *piano* y en forma variada a partir del compás 43. Solo los violines la acompañan en *spiccato*; son tres compases de filigrana composición en el sentido literal de la palabra, que, sin embargo, no son mucho más que una transición a la siguiente erupción *fortissimo* del *tutti* en el compás 46. De la nada, se impone dos veces un ritmo compuesto de seis semicorcheas y una corchea. La descripción sugiere gran parecido con el tema del interludio; no obstante, este nuevo motivo no es anacrúsico, sino su primera nota es la más acentuada y coincide con los dos acentos naturales del compás de 4/4, que son el primer y el tercer tiempo. Además, su línea melódica es descendiente, por lo que su parecido se reduce al ataque golpeado, *staccato*, de ambos.

Como asustados, salen en *piano* de este ruidoso compás trompeta, violines y fagotes, para subir al siguiente compás 48, que confronta dos líneas opuestas. Mientras la flauta, oboe y trompeta ofrecen una versión mutilada del compás 46, que tocan en sín copas y en línea ascendente solo cada segunda semicorchea, como tartamudeando; a su vez, cornos y fagotes llenan, con una cadena de corcheas, sobre el tiempo, y de manera exacta, las pausas de semicorcheas que dejó la línea de aquellos. Teóricamente, la combinación de ambas líneas debería producir un ritmo de semicorcheas continuas; no obstante, por la gran diferencia tímbrica y de tesitura entre ambas líneas, el oído las percibe por separado, contrarias, polífono.

Tres veces suena esta combinación heterogénea, hasta que trompetas y trombones “ponen orden” en el compás 49, con un ritmo claro en *unísono*, como resultado del crisol rítmico de los compases anteriores. Siguen las seis semicorcheas y una corchea, tal como en el compás 46, pero la cuarta y quinta de ellas están ligadas, lo que produce una síncopa. Esta síncopa fue introducida por flauta, oboe y trompeta en el compás 48. Por estas características, además de la importancia que adquirirá en el transcurso del movimiento, este ritmo toma el papel del *Hauptrhythmus* (*ritmo principal*), un término que nació de la Segunda Escuela de Viena, cuando Schönberg y sus seguidores serialistas señalaron elementos centrales de sus partituras con siglas como *HR* (*Hauptrhythmus*). A este motivo nuevo, resultante, lo atrapa el violonchelo solo, pero lo transforma, inmediatamente y más allá del mero ritmo, en una fórmula melódica. Se trata de un motivo ascendente que fantasea como “Venus que emerge del baño de espuma”. Dos veces más, trompetas y trombones se quieren imponer, pero pierden fuerza en *diminuendo*, mientras el violonchelo se impone con su versión inspirada del motivo.



Fig. 135 *Hauptrhythmus* y su transformación en tema, compás 49ss

Hemos sido testigos del nacimiento de un motivo, desde sus orígenes burdos, caóticos y poco definidos. Es como un bloque de mármol sin labrar. Solo era ritmo, hasta que tomó su forma definitiva, hermosa, melódica; se trató de una metamorfosis musical. Se ha mencionado que este proceso, nuevamente, se desarrolló por entidades

de tres, mayormente triple repeticiones de medio compases, lo que confirma el número tres como periodicidad constructiva fundamental también para esta sección.

A partir del compás 53, el violonchelo amplía este motivo a un tema completo de tres (!) compases. Está acompañado, en forma de un coral, por los trombones e imitado, un compás más tarde, primero por el clarinete y luego por el oboe. El segundo y tercer compás del tema ya no se basan en el motivo sincopado de semicorcheas, sino ralentizan el movimiento con negras y corcheas. Es la primera *cantilena* calma del solista desde el inicio del movimiento.



Fig. 136 Segundo tema, compás 53ss

Al terminar el segundo tema, tres compases después, el solista retoma el motivo sincopado en la forma que preparó el segundo tema y lo explota en forma “asimétrica”, en tres compases de 5/4. Flauta y violines asisten con un contrapunto igualmente juguetón (compases 56-58), que utiliza el ritmo punteado del primer tema al inicio del concierto. No es una coincidencia aleatoria, sino un sutil acercamiento de ambos mundos; es decir, ambos temas.

En el compás 59, el *metrum* regresa al compás de 4/4 y el solista se apodera del contrapunto de flauta y violines, mezclado con la parte *cantabile* de su segundo tema. Se termina este bloque con nuevas citas del motivo sincopado a partir del compás 64. Primero, lo

hace el corno y luego, la trompeta, en dirección inversa; finalmente, lo replica el violonchelo solo, que eleva la pieza, poéticamente, al registro alto de su instrumento. Esto causa la fuerte sensación de que un episodio del movimiento se ha terminado y otro está por comenzar.

Definitivamente, nos encontramos en el umbral entre exposición y desarrollo. Este último comienza enérgicamente, con el mismo motivo sincopado con que terminó la exposición. La flauta lo protagoniza en la misma forma que, poco antes, lo hiciera el violonchelo solo en los compases que antecedieron al segundo tema (aquí, compás 68; allá, compás 52), con la diferencia de que las últimas dos notas, la semicorchea y corchea que siguen la síncopa, ahora ganan importancia y ocupan toda la segunda mitad del compás. El violonchelo solo lo contrapuntea con la misma melodía de flauta y violines de los compases del 5/4, extendida y *legato*, lo que transforma su carácter completamente, a pesar de usar exactamente las mismas notas. Es notable que esta primera frase del desarrollo consta de cuatro compases, igual que todas las siguientes; ello facilita la escucha, ya que, métricamente, cumple con la expectativa acostumbrada del fraseo clásico que se basa en múltiplos de dos, contrario a la exposición. Esta última, mayormente, agrupó unidades de tres compases.



Fig. 137 Comienzo del desarrollo, compás 68ss

Dos compases más adelante, en el compás 70, el clarinete toma el motivo de la flauta y extiende su segunda parte, la semicorchea con corchea a un compás y medio en séxtuple repetición. Aún más



tranquila es la siguiente frase, del compás 72 a 75; es la primera, desde el inicio del concierto, sin semicorcheas. Se trata de un diálogo del solista con la cuerda baja de la orquesta, que termina con *ritardando* en puro Re-menor en el compás 75 como un coral.

De nuevo, ataca el segundo tema a partir de compás 76. Ahora lo protagonizan los violonchelos de la orquesta, en constante repetición compás por compás. *Non staccato* es la indicación, pero tampoco *legato*, lo que le otorga un carácter notorio, misterioso y un poco amenazante. El contrapunto más notable aporta un dúo entre clarinete y fagot a paso de negras, derivado de los últimos compases de la sección anterior, cuando la cuerda baja acompañó al solista.

¿Y el solista? Extrañamente, solo comenta este mismo dúo con notas iguales pero en ritmo de corcheas pausadas; es, discretamente, parte del todo, sin ambición protagonica. Solamente las flautas aportan un elemento más llamativo; se trata de acordes disminuidos ascendentes en semicorcheas *staccato* en cada segunda mitad de compás, cuando el grupo de violonchelos toca valores más grandes de negras o corcheas. Así, se completa un pulso permanente de semicorcheas en cada compás.



Fig. 138 2ª fase del desarrollo, compás 76ss

Una variante de esta combinación de voces se escucha cuatro compases más tarde (compás 81ss). Ahora, se reparten los violines el dúo de clarinete y fagot; el solista sigue doblándoles, pero los violonchelos orquestales cambian el fraseo del segundo tema a *staccato*, tal como se conoce de la flauta al inicio del desarrollo (aquí, compás 80ss; allá, compás 68ss). Este pasaje *va en crescendo* y lleva a un nuevo bloque a partir del compás 84; son dos compases del *tutti* sin solista, divididos cada uno en mitades simétricas. En la primera mitad, tocan los instrumentos altos la cabeza del segundo tema, el motivo sincopado, mientras los instrumentos bajos acompañan con el dúo de negras. En la segunda mitad del compás sucede lo mismo, pero con los papeles invertidos.



Fig. 139 *Tutti* simétrico, compases 84-85

Scherzando se suma el solista a este juego motivico simétrico por tres compases, a partir del compás 86. Es apoyado por el clarinete en *unísono*, y solo contrapunteado por la flauta. La última variante del segundo tema en el desarrollo comienza de manera parecida al inicio de todo el desarrollo mismo: el solista toma el segundo tema, en la versión en la que la flauta lo comenzó en el compás 68, acompañado por el dúo, ahora a cargo de los trombones. En el siguiente compás, el tema pasa al oboe y el violonchelo solo forma parte del dúo acompañante. Este par de compases se repite una quinta más alto y el oboe se cambia por la flauta.



Este lúdico intercambio de voces, en *piano* y en un ambiente relajado, llega a un brusco final en el compás 93. Cinco golpes secco de los metales en acordes disminuidos convierten el cantable dúo en una sentencia. Flauta, oboe y violines se precipitan en semicorcheas por tres octavas hacia abajo. En el compás siguiente, el solista repite esta escala vertiginosa, al terminar en el segundo tiempo del compás 95, en el Do# bajo. Este Do# bajo del violonchelo solo es el trampolín para que la orquesta conteste con el ritmo punteado del compás 1; por ello, súbitamente, nos encontramos en el mundo del primer tema. Una vez más, se repite el compás de “regreso” al inicio. Dos compases adicionales de escalas en contramovimiento, unas de ellas en ritmo ordinario y otras altamente sincopadas, completan el regreso a la reexposición.

Se puede observar que la sección del desarrollo se ocupó exclusivamente del segundo tema, en una gran variedad de versiones, extensiones, combinaciones, cambios de ambientes y de carácter. Es como un caleidoscopio que arroja constantemente nuevas luces y colores sobre él. El primer tema quedó excluido de esta sección. Los últimos cuatro compases del desarrollo (compases 95-98) apenas lo anuncian vagamente.

Vehementemente, se apodera el primer tema de los hechos en el compás 99. Esta vez, lo hace en ambiente de Do-menor, medio tono más abajo del inicio del movimiento, lo que obedece al plan superior armónico del compositor de cuánto y dónde alejarse de la tónica Mi-mayor. Aparte de la tonalidad y de la instrumentación diferentes, la última se limita a los metales, la reexposición repite exactamente los primeros seis compases de la exposición, con la diferencia de que falta la continuación lúdica del oboe. En lugar del solo de oboe, el *diminuendo* en el sexto compás transita el tema de los metales a un nuevo episodio, inaudito en la exposición. El solista, en unísono con el fagot, insiste en dos apariciones del ritmo punteado por compás, conectadas entre sí con virtuosas escalas de fusas, lejano recuerdo al solo de oboe. En dos compases ascendentes, esta preparación resulta en una variante del tema dancístico, que se conoce del compás 10 de la introducción.



Fig. 140 Variación del tema dancístico, compases 107-108

Con estos pocos cambios en el comienzo de la reexposición, se nota que Salgado, en contra de su costumbre, no planea una reexposición literal, es decir, en exacta repetición de la exposición, sino variada. Una de las razones para esta decisión puede ser que el primer tema no se trabajó en el desarrollo, pero hacerlo en la reexposición sería una novedad absoluta en la tradición clásica de la forma sonata. Será, entonces, la reexposición el lugar para desarrollar el primer tema.

Después de esta referencia al tema dancístico, muy cambiado por cierto, sigue en el compás 109 otro episodio nuevo; es decir, inexistente en la exposición. Este es liderado por una sencilla melodía del violonchelo solo en *pizzicato*, que es un experimento sonoro arriesgado que Salgado ya había probado en el segundo tema de su *Concierto para violín*, veinte años atrás. El acompañamiento afiligranado garantiza que se logre el propósito, ya que únicamente la flauta contrapuntea con una cadena de corcheas con apoyaturas *con leggerezza*. Las corcheas pausadas en cornos tapados y *pizzicati* de los segundos violines tampoco logran opacar la melodía *pizzicato* del solista.



Fig. 141 Nuevo tema del violonchelo en pizzicato, compás 109ss

En el compás 114, este plácido juego se acelera bruscamente y se convierte, en el compás siguiente, en una versión totalmente opuesta y *vigorosa*. Si bien se mantiene el paso uniforme de negras, una inspección más detallada revela que las negras son una combinación de fusa con corchea punteada, pariente lejano –lombardo– que invierte el ritmo punteado del compás uno.

Sobre un punto de órgano de cornos, timbal y contrabajos sobre la nota Si, la dominante de la tónica Mi, el solista se apodera de este nuevo ritmo en el compás 119 y lo expande melódicamente, en dobles de sextas, a intervalos más grandes. Dos compases más tarde, lo convierte en una cadena de corcheas que suben en pasos *microcromáticos* y que, en el compás 123, se aceleran a semicorcheas. En el compás 125, el solista regresa a paso de negras, al mantener su “autodiálogo” en dobles que alternan sextas con tritonos. Clarinete, oboe y luego flauta mantienen, como contrapunto, las cadenas de semicorcheas de los dos compases anteriores, hasta que, en el compás 128, la cuerda atrapa el motivo *microcromático* por tres compases, en continuo *accelerando e crescendo*, hasta interrumpirse bruscamente con una *pausa generale*.

Con estas últimas frases, el flujo temático se ha descompuesto y disuelto en ideas nuevas que, si bien tienen cierta relación temática entre sí, no son una reexposición. Más bien, son lo contrario; se trata

de una descomposición de la exposición, como un dramático recitativo de ópera sin texto. Esta manera de transformar una reexposición en una sección libre y fantasiosa es absolutamente novedosa en la historia de la música y muestra la fantasía sin límites de Salgado. Esta fantasía no solamente modifica su material temático, sino también se aplica a la forma de la composición misma; se aplica para reinventar la forma sonata, nada menos.



Fig. 142 Preparación de la Cadenza, compases 128-131

La siguiente sección de tres compases (131-133) combina, en tiempo *Maestoso*, el ritmo *patético* del inicio del movimiento en los metales, alternado con el último motivo microcromático acelerado, en manos del solista. Es otro pasaje más que propone material conocido, pero sin actitud resolutive de reexposición; más bien, crea más tensión aún. Eso cambia en la sección que sigue (compás 134ss), cuando el violonchelo solo, por primera vez, toca, como liberado de las tensiones anteriores, el tema principal en su versión original y en tiempo original *Allegro maestoso*. Es acompañado, solamente, por cortos acordes de los metales al inicio de cada compás.

Por el acompañamiento minimalista y la instrumentación inusual, esta entrada no se puede confundir como si fuera la reexposición “verdadera”. Más bien, da la impresión de que se trata del comienzo de la esperada *Cadenza* del solista. En el cuarto y quinto compás, el solista lo repite en la versión dancística, al dejar a la flauta y luego al clarinete los tresillos ascendentes de la versión original.



También el fagot aporta un último comentario orquestal, el motivo de fusas con que el oboe prolongó el tema principal. Aquí, está reducido a un solo mordente y un largo Do.

Sobre este fundamento, baja el violonchelo solo en *tremolo glissando* por dos octavas, un gesto atonal que apaga a la orquesta completamente. Una vez que está solo en la *Cadenza*, alterna el tema dancístico con una variante del tema del oboe, para luego quedarse con el tema primero, siempre en pisadas dobles. Esto le ofrece una multitud de variantes armónicas complejas sobre este tema originalmente tan sencillo. En el compás 149, llega a una cadenza en puro Mi-mayor, como noble fin de este discurso filosófico elevado sobre un tema sencillo e inocente.

Con una nueva imitación del tema del oboe, el violonchelo baja una vez más por dos octavas y llega así al final de la *Cadenza*. Se queda sobre el mismo motivo rotatorio de fusas como el grupo de violonchelos en el compás anterior a su primera intervención en este movimiento (aquí, compás 152; allá, compás 19).



Fig. 143 Fin de la *Cadenza* y reexposición, con contrapunto nuevo, compás 153ss

Consecuentemente, el solista sigue con “su” reexposición en forma literal, enriquecida por un extenso solo de violines como contrapunto nuevo. Es un efecto jubiloso, que ya Antonín Dvřorak utilizó en el *Finale* de su *Concierto para violoncello*; así mismo, Salgado lo hizo en el segundo movimiento de su *Concierto para*

corno. A partir del compás 164, y hasta el compás 171, la reexposición sigue exactamente el curso de la exposición. En el siguiente compás, se esperaría el interludio orquestal. En su lugar, escuchamos la reexposición del violonchelo otra vez, pero dos octavas más alta e interpretada por la flauta, lo que le quita cualquier aspecto laborioso. Le da el aire del vuelo y canto de una alondra, caprichoso e ingrátido (compás 172ss). El violonchelo solista atrapa la oportunidad para hacerse cargo del solo de violines para acompañar a la flauta. El resto de la orquesta sigue con su acompañamiento habitual, fiel a la exposición.

El interludio orquestal tuvo que esperar hasta este momento, en el compás 184 (en la exposición, compás 39). El resto de la reexposición toma su camino acostumbrado, lo que incluye el segundo tema, ahora una cuarta más abajo, para dar la contraparte a la exposición en el plan armónico general de Salgado. Incluso, el inicio del desarrollo del segundo tema aparece de nuevo (aquí, compás 215ss; en la exposición, compás 68ss), hasta la parte *calma*, cuyo acompañamiento, esta vez, se cambia de la cuerda baja a trombones y tuba. Esto le otorga aún más solemnidad a esta frase.

Otro detalle merece mención: los dos últimos compases de este “coral” se repiten (compases 223-224), una quinta más alto, para acercar la armonía a la tónica. Pero ya no lo hacen dentro del *ritardando*, sino a *tempo*; eventualmente, la idea es quitarles el sabor eclesiástico y regresarlos al ambiente “laico” y abstracto del concierto.

En la exposición siguió a este “alto” un segundo desarrollo del segundo tema, liderado por el grupo de los violonchelos. Aquí, en la reexposición, mantiene el solista la voz cantante con *brio*, con una nueva variante del segundo tema, su inversión melódica y la triple repetición del ritmo sincopado (compás 225ss). Esta versión la presentaron por primera vez flauta y clarinete al inicio del desarrollo en el compás 68ss. Aquí, acompaña el dúo de fagotes a paso de negras que alterna sextas con *tritoni*, contrapunto que, en la exposición, perteneció a un episodio posterior.



Fig. 144 Reexposición del segundo tema, variado, compás 225ss

Las cadenas de semicorcheas del solista *con brio*, a partir del compás 225, se subdividen en frases de tres compases. Alternan escalas *microcromáticas* descendentes con ascendentes que culminan cada tercer compás en *forte*, al acompañar a trompeta y violines en una escala descendente de corcheas. Este largo pasaje de nueve compases de semicorcheas ininterrumpidas recuerda un poco al primer bloque del solista en la exposición, pero no tiene referencias directas ni al primer ni al segundo tema. Es una narración libre. En su *Concierto para corno*, Salgado utiliza el mismo recurso que uno de los elementos del *perpetuum mobile* con la técnica de los conciertos barrocos de Vivaldi y Bach, que es la técnica de la *hilatura continua* en frases extensas de notas breves.

En el compás 234, la orquesta participa nuevamente en forma temática, al combinar el primer y el segundo tema simultáneamente, como quintaesencia del trabajo motivico que inventó Haydn, que llevó a su cúspide Beethoven y que cultiva Salgado, como su fiel heredero, en la mayoría de sus obras grandes. Mientras los instrumentos bajos repiten dos veces la cabeza del segundo tema en el primer y tercer compás, los instrumentos altos hacen lo mismo con el primer tema; es decir, con el ritmo punteado. En los compases dos y cuatro ocurre lo mismo, pero con papeles invertidos: el violonchelo solista, junto con los trombones, se ocupan del primer tema; las flautas y violines, del segundo.

Fig. 145 Ambos temas combinados, compás 234ss

El segundo tema se declara ganador en el quinto compás (238). El motivo sincopado, es decir, su primera parte, se escucha no menos de ocho veces seguidas, y sube desde los contrabajos hasta la flauta por más de cuatro octavas. Las corcheas *staccato* acompañantes sobre cada tiempo, junto con las síncopas del violonchelo solo, le dan un toque irónico al acompañamiento, como si fuera un *Ragtime* de Scott Joplin; la combinación rítmica es idéntica. Al aprovechar el buen humor que irradian estos compases, la orquesta se anima a probar su suerte con el difícil solo del violonchelo anterior. En el compás 242, comienzan los violonchelos a imitar el compás 227 del solista, un tono más arriba; a partir del siguiente compás, siguen los violines con no menos de seis compases de semicorcheas ininterrumpidas. Esta es una tarea complicada por las progresiones *microcromáticas* de digitación exigente.

Ya había un pasaje parecido en el desarrollo, en el compás 172ss, cuando la flauta repitió literalmente el primer solo del violonchelo solo, para darle al solista la oportunidad de enriquecer la factura con un contrapunto nuevo. Salgado ha utilizado esta técnica de “democratizar” la estructura de un concierto para solista y orquesta desde el *Concierto para violín y orquesta*, ya que ha pasado exigentes solos del protagonista a instrumentistas de la orquesta, para poder ampliar el trenzado polifónico en los momentos dados. El violonchelo solo acompaña la hazaña de los violines con escalas en octavas, al alternar con el “duó” de negras en sextas y *tritoni*, todo en registro alto, no menos espectacular que el solo de los violines.



La combinación de ambos temas se impone de nuevo en el compás 249. En esta ocasión, el solista insiste en el primer tema, primero junto con los instrumentos altos de la orquesta y los dos compases siguientes, de nuevo con los trombones. Todos mantienen un acorde de La-menor ampliado, la subdominante de la tónica. La tónica se alcanza en la primera corchea del compás 252, con un acorde *sforzato* en puro Mi-mayor del *tutti*; este, por su claridad resolutive, indica el inicio de la *Coda*. Esto significa que, a partir de este momento, solo puede haber confirmación de lo sucedido en la tonalidad principal, pero no más desarrollos armónicos.

Del acorde *sforzato* se libera una última subida del solista a dos voces y altamente cromática sobre un redoble de timbal. Los metales continúan esta subida liderados por la trompeta, que se queda dramáticamente en el Si alto, la dominante de Mi-mayor. Los últimos tres compases pertenecen al ritmo principal (*Hauptrhythmus*) del movimiento que se introdujo en la exposición y que ha determinado, en gran parte, al segundo tema. El ritmo suena primero dos veces en el *tutti* como acorde de cuarta y sexta sobre el bajo Si, en función de dominante, y, finalmente, en puro Mi-mayor, a cargo del violonchelo solo y del timbal. Se termina el movimiento “*con rudeza*”, como indica el compositor. Se trata de un final muy dramático, similar al del segundo movimiento de su *Quinta Sinfonía*.



II. Andantino

Segundo movimiento: forma libre de sonata

Exposición:

Primer tema (Andantino) (compases 1 – 41)

Segundo tema (con ánimo) (compases 45 – 56)

Desarrollo:

Allegretto vivo (Variación I) (compases 57 – 88)

(Variación II) (compases 89 – 114)

Reexposición (Tempo Iº)

Ambos temas combinados (compases 115 – 148)

Coda (Transición al 3er movimiento) (compases 149 – 156)

El primer movimiento mostró extensos pasajes solistas a cargo de instrumentos de la orquesta, sobre todo de la flauta y el violín. El segundo movimiento le supera, en este aspecto, por mucho, ya que comienza con un largo solo del corno inglés y luego del fagot, sin acompañamiento alguno por 17 compases. Es una novedad absoluta en la historia del concierto solista con orquesta. En este contexto, vale recordar el *faux pas* del violinista español Pablo de Sarasate, quien rechazó tocar el concierto para violín y orquesta de Johannes Brahms porque el primer solo del segundo movimiento está a cargo del oboe y no del solista. Se debe haber arrepentido después, ya que le cayó la burla de todo el mundo encima, por no haber reconocido el inmenso valor de la obra. Pero el aspecto de la vanidad del solista formó parte del género *concierto* hasta entrado el siglo XX. Así, el atrevimiento “democrático” de Salgado es grande, aún para el año 1976.

El segundo movimiento comienza con un canto monódico del corno inglés en compás de 3/4 y en la tonalidad de Fa#-menor, sin acompañamiento alguno. Este, por su carácter solitario y nostálgico recuerda un poco al *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy; no obstante, el tema de Salgado tiene sus particularidades que marcan diferencias al famoso ejemplo impresionista. Los dos intervalos descendentes iniciales en tiempo lento desde el Fa#,

una segunda y una séptima disminuida, crean *a priori* un ambiente melancólico. Sin embargo, la siguiente figuración de un sextillo de semicorcheas, que sube la melodía cromáticamente de la nota más baja Sol# por una tercera a Si, es tan elocuente, que inmediatamente nos encontramos en medio de una narración que evoca recuerdos al *canto monódico* o *gregoriano* medieval. Esta impresión gana peso en la siguiente figura, que acelera las fusas que primero llegan hasta la nota más baja de la melodía, el Fa#, una octava abajo del Fa# inicial, para luego subir la escala interrumpida a Do# y Re. Aquí, ya en el cuarto compás, el movimiento se ralentiza nuevamente a sextillos de semicorcheas para terminar al paso tranquilo inicial de corchea y negra con una síncopa expresiva que extiende la melodía a Sol y Sol#, para finalmente caer al La, como parte del acorde de la tonalidad principal Fa#-menor.



Fig. 146 Segundo movimiento, inicio del corno inglés, compás 1ss

Una pequeña pausa de una corchea separa esta primera frase de la siguiente que, por dos compases, es su repetición. A partir del tercer compás (compás 7), en lugar de acelerar a fusas, la melodía sube en movimiento de tresillos y pasos *microcromáticos* con *crescendo* hasta *forte*. En el compás nueve, cambia a fusas que caen en figuras onduladas por dos octavas, para terminar la melodía con un gesto elocuente. Se trata de un ritmo punteado lento, cuya primera nota tiene dos accidentales, seguido por dos negras descendentes, como un suspiro. Desde tiempos medievales, el adorno de dos accidentales otorga a la nota fundamental importancia destacada, mientras que,

con el “suspiro”, termina el gran solo del corno inglés con el mismo intervalo con el cual empezó. Este es un importante detalle que le da simetría subliminal a toda la frase.



Fig. 147 Transición del corno inglés al fagot, compás 11ss

La melodía monódica no ha terminado aún, pero en el compás 12 pasa del corno inglés al fagot, ya que abarcará registros más bajos. El fagot primero repite el último compás del corno inglés, el ritmo punteado con los accidentales, y lo expande a un nuevo tema de dos compases. Después, sigue con las elocuentes fusas que llevan la melodía hasta el Si bajo, la nota más baja del instrumento. En esta bajada, introduce un nuevo ritmo sincopado que se repite en el compás 15, para terminar la melodía, finalmente y a partir del compás 16, con la misma figura con la que terminó el corno inglés y comenzó el mismo fagot. Los últimos tres compases del fagot solo son una reverberación de su largo solo, ya que en el compás 17 entra el violonchelo solista.

La entrada del violonchelo ocurre con el mismo tema principal del corno inglés, pero el momento de la entrada tiene algo precipitado, ya que el fagot no ha terminado su frase. Con esta entrada, manifiesta que participará en un tejido polifónico, como en una fuga, donde las entradas de las voces pueden ser simétricas, pero también “fuera de tiempo”. Esa era una de las preferencias de Bach para disimular el orden de las entradas y evitar su previsibilidad.

Aparte del contrapunto que constituye la reverberación del solo de fagot, aquí apoyado por los contrabajos, el oboe y la trompeta añaden otra voz en el compás 20, que comienza con la misma segunda descendente que el tema, pero a destiempo, en forma anacrúsica.

Esta entrada “falsa”, que no cumple con la expectativa para que siga el tema completo, es otro requisito barroco de sembrar “pistas falsas” en una fuga. Salgado lo utiliza también en el *Final* de su *Cuarta Sinfonía*, donde un tema dancístico tipo *Yumbo*, de repente, aparece anacrúsico en forma de *Danzante*. Es un sacrilegio en términos de la música folclórica, pero, a la vez, es un recurso extravagante y extraordinario en una sinfonía del siglo XX.

Dos compases más adelante (compás 20 con anacrusa), el oboe desarrolla su línea a un tema elocuente que, por una parte, incluye un tresillo de semicorcheas, parte esencial del tema principal; por otra parte, incorpora el “suspiro” del último compás del tema. Esta nueva figura coincide con el reinicio del tema en el violonchelo solista en “su” compás cinco. En el compás siguiente, lo repite la trompeta en una versión variada y elegante. En ambos compases, no faltan las segundas descendentes y el motivo inicial, en fagot y contrabajos.

En el compás 22, el *metrum* cambia a 2/4. En este mismo compás, el flujo de los sextillos se interrumpe por un momento, ya que este compás se repite una tercera menor más alto, con el fin de modular a otra tonalidad. Este recurso, de insertar un compás adicional en una frase para llegar a otra tonalidad, Salgado lo utiliza en casi todas de sus obras grandes. Lo hace siempre tan disimuladamente que el oyente jamás se da cuenta. En el compás 23, el insertado, el oboe se suma al tejido polifónico, con el mismo ritmo que introdujeron flauta y trompeta. También fagot y contrabajos desarrollan su línea para caminar paralelamente con el oboe.



Fig. 148 Variante del tema con un compás insertado, compases 22-24

Más adelante, cuando se oyen tres líneas independientes, ya no sirve el intento de encasillar este tejido en una tradición medieval –que no conocía la polifonía aún–, ni barroca, ni impresionista. Estamos en el mundo auténtico de Salgado, cuya polifonía imitativa con gran intensidad narrativa no tiene antecedentes ni modelos; es única, autónoma y producto de su fantasía creativa.

Los compases 27 y 28 corresponden a la transición del corno inglés al fagot, a los dos compases del “suspiro”. En este lugar, comienzan flauta y el grupo de violonchelos con la melodía del fagot; sin embargo, ya en el segundo compás (compás 29), el violonchelo solista les arrebató la secuencia, el fagot se calla y los violonchelos orquestales se suman al expresivo contrapunto de los contrabajos. Los violines aportan el contrapunto que había introducido la flauta en el compás 21. Esta última se suma un compás más tarde con una nueva línea, que incluye hasta la doble apoyatura. Este conjunto llega a su fin en el compás 32, donde las tres voces coinciden nuevamente con el “suspiro”.



Fig. 149 El “suspiro” como fin y comienzo de frase, compases 32-36

Con el mismo “suspiro”, siguen los violines en el compás 33, con una última variante de este bloque temático, que, después de cuatro estrofas, se ve dominado por el motivo del “suspiro” que inicia



y termina las estrofas. Es como el estribillo en una ronda, un canto ceremonial repetitivo, meditativo. En esta última estrofa, se escucha el motivo del “suspiro”, original o variado, en no menos de seis compases sucesivos, en hermosas terceras y sextas tonales, como un nostálgico recuerdo de tiempos pasados, bien sean estos ancestrales o románticos.

El solista termina este bloque con una elocuente melodía descendente de corcheas que descansa en el Re profundo. Inicia, con él, un nuevo episodio en Re-mayor. Los dos primeros compases del contrapunto en los instrumentos altos de flauta, oboe y violines altos contienen el semitono de “suspiro”. Este es el primer y principal intervalo del movimiento, y el más destacado a estas alturas de la composición.

Los primeros tres compases del siguiente episodio (compases 42-44) tienen función de transición. Sobre el Re del solista, se levanta una línea ondulada de tresillos, desde los violonchelos hasta los segundos violines, que confirma la nueva tonalidad. Pero esto no confirma el carácter de lo que viene, ya que el violonchelo solista ataca en el compás 45 con un nuevo tema *Con ánimo*; es decir, más rápido y *molto espressivo*.

Esta hermosa melodía de doce compases podría provenir de un concierto romántico, si no tuviese el acompañamiento que tiene. Hay una cadena ininterrumpida de tresillos de semicorcheas, que retoman la línea ondulada de los tres compases introductorios a doble velocidad; este es un cuerpo extraño al lado del tema del violonchelo. Dicho al revés, la melodía del chelo sucede en un ambiente extraño, se oye enajenada, alienada de su entorno, ya que la velocidad de los tresillos acompañantes no le permite irradiar la calma hermosura que ella posee.



Fig. 150 (Tema) Con ánimo, compases 45ss

Solo los cornos “entienden” al solista y acompañan su tema con acordes tonales en pasos tranquilos, aunque sin poder establecer un ambiente tranquilo o coherente. Esta ambivalencia, a menudo, ha sido un elemento inspirador para Salgado. No quiso componer una melodía claramente tonal y de carácter romántico con un acompañamiento adecuado; eso hubiera sido una recaída a tiempos pasados, lo que no era de su interés. Él quería transportar un relicto romántico a tiempos modernos y, por ello, tenía la necesidad de enajenarlo. Así logró construir un puente entre el pasado y la actualidad.

Este proceso es parecido a su tratamiento del folclor en sus obras orquestales, cuando enriquece, por ejemplo, el *sanjuanito* del primer movimiento de su *Sinfonía andina* con un contrapunto cromático. Ese procedimiento era inconcebible para los folcloristas tradicionales, pero muy conveniente para el propósito de Salgado de llevar el folclor ecuatoriano al mundo moderno internacional. Así, termina en el compás 56 este extrañamente hermoso episodio de doce compases con un acorde en puro Re-mayor, como si nada raro hubiera sucedido. Nos llega a la mente la imagen de la sonrisa misteriosa que era propia de Salgado.

El siguiente segmento *Allegretto vivo*, a partir del compás 57, parece, en varios detalles, ser una variación del episodio anterior. Aún en tiempo más rápido de 9/16, se mantienen los tresillos de semicorcheas en las maderas, ahora adicionalmente a cargo del violonchelo solo a doble voz. Esto sucede mientras la hermosa melodía

“romántica” pasa a los violines en forma invertida y simplificada, pero el semitono al principio de cada compás evidencia el parentesco melódico. También, en la versión *staccato* de flauta y oboe en los compases 62 y 63, aparece el semitono dos veces. Los indicios para que este *Allegretto vivo* sea una variación abstracta del anterior *Con ánima* se acumulan.



Fig. 151 (Variación I) *Allegretto vivo*, compases 57ss

En el compás 65, violonchelos y contrabajos toman el tema de los violines, pero en dirección contraria, ascendente. Un gran *crescendo* general lleva a un *fortissimo* del *tutti*. Encima de los incesantes tresillos, brilla la segunda Fa – Mi, ya no como suspiro, sino triunfalmente. Todo el pasaje se repite (compases 73-88) y transita sin pausa a la siguiente variación, que es un extenso solo de orquesta, mientras el solista descansa.



Fig. 152 (Variación II), compases 89ss

Esta variación retoma casi literalmente el tema original que había establecido el violonchelo solo en el compás 45, adaptado al tiempo más rápido *Allegretto vivo*. Trompeta y violines lo protagonizan noblemente, mientras los violonchelos, con el apoyo de flauta y oboe, aportan los tresillos veloces. Una última versión del tema presenta el *tutti* a partir del compás 107, en forma de la inversión de la línea melódica que, incluso, convierte el antiguo “suspiro” en “desafío”, que es todo lo opuesto. Una fermata en el compás 114 interrumpe este dramático fin de las variaciones. Lo que sigue no puede ser más sorprendente.

En *Tempo I^o*, es decir *Andantino*, más lento que lo anterior, regresa el tema inicial del movimiento, ahora a cargo del oboe, en lugar del corno inglés, y una octava más alto. Esto se debe a que el registro medio, propio del corno inglés, lo ocupa el violonchelo solista con su tema *Con ánima*, pero ya no en estilo romántico *legato*, sino con fuerza heroica y en competencia abierta con el oboe.



Fig. 153 *Tempo primo*, combinación de los dos temas principales, compás 115ss

Esta competencia sin sentido se convierte en un dúo armonioso cuatro compases más tarde, cuando el violonchelo solo reduce su dinámica a *mezzoforte* y el corno se suma a su línea con una segunda voz. La flauta, y después el clarinete, se apropian de la línea figurativa del oboe a partir del compás 123; dos compases más tarde, el solista está a cargo de ella. Las maderas le acompañan con el motivo del “suspiro”,

de nuevo en su forma original, mientras los violonchelos y contrabajos aportan el fundamento con el tema del *Con ánimo* en registro bajo. Las tres voces forman un *terzetto* que consta de los tres temas principales del movimiento. Es una síntesis apoteótica.



Fig. 154 Combinación de los dos temas principales con el "suspiro", compás 125ss

En el compás 127, el solista y los acompañantes fagot y contrabajos regresan a su primer encuentro del compás 17, con la diferencia de que ahora los violines aportan, adicionalmente, el tema del *Con ánimo*, que en aquella ocasión todavía era desconocido. Otras variantes en esta recapitulación consisten en dos cambios de instrumentación: el contrapunto del oboe y trompeta del compás 20 ahora está a cargo del trombón *con sordina* (compás 130), el del corno del compás 25 cambia a corno inglés (compás 135). Estos son cambios de color, atmosféricos, pero no son sustanciales.

Estos cambios siguen también en el siguiente episodio: el tema del "suspiro" pasa a los violines; por ello, cesan su contrapunto a la flauta. Algo parecido sucede en la última ronda, a partir del compás 143, ya que, en lugar de los segundos violines, es nuevamente el corno inglés quien tiene la melodía, junto con los primeros violines. Quizás, este es un recordatorio de que este instrumento comenzó el movimiento, totalmente solo, para darle una despedida digna. Es, formalmente, un componente de simetría.

El segmento que siguió en la exposición tenía que ver con los tres compases de transición hacia el tema del solista *Con ánimo*. Aquí sucede lo mismo, con una ligera variación. La tonalidad es La-mayor, la subdominante de la tónica Mi-mayor, y el compás es 9/8; esto, acústicamente, no significa ninguna diferencia, pero mentalmente nos cambiamos a un ambiente ternario. Consecuentemente, el tema *Con ánimo* ya no aparece de nuevo, sino que el clarinete se hace cargo de las corcheas. Junto con el acompañamiento del fagot, las acelera en cinco compases, para desembocar directamente en el tercer movimiento.

Conclusión

En resumen, este segundo movimiento, aparte de su extraordinaria primera parte de *solí* de corno inglés y fagot sin acompañamiento alguno, tiene una forma novedosa que no encaja en ningún modelo tradicional. Después de los mencionados *solí*, se suma el violonchelo solista con la misma melodía en un ambiente polifónico que se divide en diferentes frases: primero de ocho, luego de cuatro compases, como una *Ronda*. Cada frase comienza y termina con el mismo compás de “suspiro”. Un segundo segmento (*Con ánimo*) da lugar a una extensa melodía casi romántica del solista, con un extraño acompañamiento veloz de las maderas. A este tema, siguen dos variaciones en *Allegretto vivo*: la primera se hace con el solista a cargo del acompañamiento virtuoso; la segundo, sin solista, como un interludio de la orquesta. Cuando se regresa al *Tempo Iº*, ambos temas, el primero del *Andantino* y el segundo del *Con ánimo*, aparecen simultáneamente y desembocan en las secuencias de la *Ronda*, nuevamente con el característico elemento divisor del “suspiro”. Una transición en *accelerando* conecta el segundo tema *attacca* con el tercer movimiento.

En una visión global, este segundo movimiento tiene una forma cerrada como de sonata. Si consideramos los dos temas iniciales contrastantes como su exposición, la parte del desarrollo ocuparían las dos variaciones y la reexposición constaría de la combinación de



ambos temas. Jamás un desarrollo ha sido ocupado por variaciones y jamás una reexposición ha combinado tan meticulosamente los dos temas contrastantes de la exposición; sin embargo, la fantasía creativa del compositor ha pasado estos límites nuevamente y Salgado ha compuesto un hermoso segundo movimiento totalmente novedoso, en forma y contenido.



III. Tercer movimiento, *Quasi presto*

Tercer movimiento: forma de sonata

Introducción	(compases 1 – 6)
Exposición:	
Primer tema	(compases 7 – 22)
Continuación	(compases 23 – 30)
Repetición del Primer tema	(compases 31 – 42)
Entrada del solista	(compases 43 – 112)
Desarrollo del Primer Tema	(compases 31 – 56)
Transición	(compases 57 – 68)
Desarrollo	(compases 113 – 160)
Reexposición	(compases 161 – 204)
Primer tema	(compases 103 – 130)
Segundo tema	(compases 131 – 146)
Transición	(compases 147 – 156)
Coda	(compases 205 – 244)

Clarinete y fagot llevaron, con el *accellerando* al final del segundo movimiento, la velocidad de las corcheas orgánicamente al *Quasi presto* del tercer movimiento, cuya indicación de *metrum* es 6/8. Fagotes, trombón y timbal establecen, en los primeros dos compases, un ritmo entre dancístico y militar; es una fanfarria sobre la nota Si, la dominante de la tónica Mi-mayor. La trompeta lo convierte en un virtuoso motivo giratorio. Los violines y luego los violonchelos lo precipitan al Si bajo en el quinto y sexto compás. Con eso, cumple la introducción su función de establecer tiempo y armonía para que pueda aparecer el primer tema.



Fig. 155 Introducción del tercer movimiento, compás 1ss

El primer tema en Si-menor, a cargo de los primeros violines y con apoyo del clarinete, se alza por casi tres octavas al alternar dos típicas figuras del compás 6/8: negra con corchea y tres corcheas. Podría despertar recuerdos a la danza mestiza costeña *Alza que te han visto*, si no tuviera esta melodía extravagante que rompe cualquier tradición folclórica. Su contrapunto cromático en los violonchelos le aleja aún más del ambiente popular. Seis compases en *legato crescendo* hasta *forte* dura la subida de la elegante melodía; durante los últimos dos compases, es soportada por masivos acordes algo disonantes de fagotes y metales. La flauta y el oboe la descenden con una respuesta *microcromática* en *staccato diminuendo*, en los dos compases restantes, para completar una frase de ocho compases. Este tema se repite con una modulación a una quinta más abajo.



Fig. 156 Primer tema del tercer movimiento, compás 7ss

A esto, le sigue un interludio de la cuerda de ocho compases (compás 23ss) en *pizzicato*, cuyo cuarto y octavo compás constan de una figura giratoria divertida. Nuevamente, arranca el tema principal. Ahora, solo completa los primeros ocho compases; en los restantes cuatro compases, primero se confirma la tonalidad principal Mi mayor con una breve cadencia plagal, y luego suben los violines una vez más a su registro alto, para terminar dos veces en una segunda menor descendente, ¿tal vez un recuerdo al motivo de “suspiro” del segundo movimiento? Con sus últimas dos notas Si-bmol – La, entra también el solista con su tema, ¡en *pizzicato*! Desde el concierto de violín del año 1953, compuesto 20 años antes, a Salgado le gustaba presentar algún tema en esta técnica. El discreto acompañamiento de violonchelos y contrabajos, después de violines, también en *pizzicato*, permite que este tema se escuche con claridad.



Fig. 157 Primer tema del violonchelo solo en pizzicato, compás 43ss

Por el fraseo en *pizzicato* y el ritmo uniforme de corcheas, el tema del solista, a primera impresión, parece ser una variante de la parte de flauta y oboe al final del tema principal. Aunque su progreso avanza igualmente por pasos *microcromáticos*, la línea melódica es muy diferente a aquella intervención. Primero, sube en forma ondulada por una sexta, luego desciende rápido, en el ritmo complementario negra-corchea, para concluir en un acorde de Do#-menor. Esta frase de cuatro compases se repite; termina primero en Fa#-menor, y, después de un apéndice de dos compases adicionales, en Si-menor, lo que extiende el tema a diez compases.

En el compás 53, recogen las flautas, sin vacilar, el tema del violonchelo solo en *staccato*, en imitación del *pizzicato*. El solista acompaña con un contrapunto, ahora *con arco*, que se caracteriza por su ritmo sincopado en los primeros dos compases y sus expresivos intervalos de sexta. Los violonchelos y contrabajos siguen con su discreto acompañamiento en *pizzicato*, pero también con síncopas en los compases tres y cuatro del tema. Debido a la simetría del tema, lo mismo sucede en los compases siete y ocho, además en la “colita”, que se compone de los compases nueve y diez.



Fig. 158 Primer tema del violonchelo en flautas, contrapunto del solista *arco*, compás 53s

La siguiente frase, a partir del compás 63, se puede ver como un interludio de la orquesta, a pesar de que el solista sigue tocando, pero su línea de corcheas repetidas es solo complementaria. Las voces cantantes tienen oboes y clarinetes con el contrapunto del solista *con arco* del compás 53; fagotes y trombones retoman el primer solo del violonchelo en *pizzicato*, que las flautas tocaron en el pasaje pasado. En otras palabras, el interludio de la orquesta es una variación *forte* del dúo flautas – solista, diez compases antes.

La siguiente variación regresa al ambiente íntimo de música de cámara. La flauta repite su tema *staccato*, una viola sola se encarga del contrapunto *con arco* y el solista acompaña con dos compases

de notas largas, y luego en *pizzicato*, con el ritmo sincopado de los contrabajos. Esta distribución de partes revela la importancia del más mínimo detalle –los *pizzicati* de los contrabajos– como elementos compositivos esenciales y estructurales en el *procedere* salgadiano. Ahora, que están a cargo del solista, adquieren importancia primordial en la factura de la partitura.



Fig. 159 Los dos temas más un nuevo contrapunto del violonchelo, compás 73ss

Cabe mencionar que también las cuatro notas largas ya eran parte del tejido desde la primera entrada del violonchelo solo. Su papel ha crecido desde el acompañamiento discreto en las voces bajas, hasta este momento, cuando el solista destaca su importancia.

La siguiente variación de la estructura temática (compás 83ss) es un juego brusco de blanco y negro: dos compases *fortissimo* del *tutti* confrontan el tema *pizzicato-staccato* con las cuatro notas largas, ahora armonizadas. Después, siguen dos compases en *piano*, en los cuales el solista completa la frase, en *piano* y *con arco*; le acompañan trompeta y violonchelos con el ritmo sincopado. El mismo contraste *fortissimo-piano* se aplica también para los cuatro compases siguientes del tema. De la “colita”, se encarga el grupo de violonchelos en registro bajo.



Si esta variación era la más burda y tosca de todas, la que sigue es finísima (compás 93ss). El solista canta su tema *piano espressivo* y luego *piano*, naturalmente *con arco*. Acordes de patas ligeras de solo tres instrumentos, trompeta, corno y fagot, le acompañan discretamente. A partir del quinto compás, aún más ligero, flauta, oboe y clarinete también hacen su aparición. En el mismo ambiente fino, retoman los primeros violines el tema en el compás 103, *piano e molto espressivo*. El violonchelo solista acompaña con arpeggios finos en *spiccato*; los bajos aportan las cuatro notas largas ya mencionadas y los cornos las completan, armonizados y con la síncopa como antes.

Las condiciones cambian en la siguiente variación, a partir del compás 113, ya que la tonalidad indicada cambia a Mi-menor. El solista comienza con el primer tema del movimiento, que en el compás siete estaba a cargo de los violines, ahora en Re-mayor, en lugar de Si-menor. Sin embargo, ya en el segundo compás, le interrumpen los violines con un compás de *pizzicati*, que parafrasea el *staccato* de las flautas del final del tema. Mientras, el solista se tiene que quedar con un compás de dos notas largas descendentes – otro recuerdo al “suspiro” del segundo movimiento – antes de seguir con el tema.

Estas dos notas llaman la atención a los segundos violines, que contestan de igual manera, pero ascendente. De esta forma, el tema del solista avanza interrumpidamente, o, dicho de otra manera, en una nueva variante, donde cada segundo compás inserta un compás adicional diferente. El resultado es un tema nuevo, aun parcialmente conocido. Los últimos cuatro compases, con la bajada *microcromática* en *staccato*, corresponden al original. En el contexto global del movimiento, se puede denominar a esta parte como comienzo del desarrollo; su función es, precisamente, arrojar diferentes luces a los temas.



Fig. 160 Desarrollo, tema principal variado, compás 113ss

Inmediatamente después, le sigue el pequeño interludio conocido del compás 23ss; aquí, queda reducido a cuatro compases y es rítmicamente variado (compás 124ss). Empero, mantiene la figura giratoria divertida en el cuarto compás. Particularmente, los contrabajos le dan un sabor diferente con *pizzicati* sincopados. Con esos dos elementos al inicio del desarrollo, el violonchelo solo se ha apoderado de los dos temas iniciales que, en la exposición, aún le estaban “negados”.

El siguiente bloque, a partir del compás 128, repite el tema principal en su versión original orquestal, igualmente en la tonalidad Re-mayor. El pequeño interludio posterior mantiene la nueva estructura rítmica. Ahora es el solista quien aporta los *pizzicati* sincopados.

Enseguida, el desarrollo adquiere vida propia, con dos elementos nuevos que, en la exposición, no aparecieron (compás 144ss). El primero es un interludio orquestal algo ruidoso, en el que los instrumentos bajos introducen dos veces el ritmo del *Coriandro* (*largo-corto/corto-largo*), la combinación de los ritmos del *Danzante* y del *Jumbo*, que es propia del *Yaraví*, una especie de balada andina. No obstante, el tempo rápido del pasaje, su línea melódica *microcromática*, su ubicación en los instrumentos bajos y su fraseo acentuado le alejan a años luz de un *Yaraví* tradicional; por ello, el semblante es teórico, visible en la partitura, pero acústicamente irreconocible. No hay que olvidar que uno de los propósitos compositivos de Salgado era la



fusión de elementos folclóricos tradicionales con técnicas modernas; era la enajenación del material ancestral para ubicarlo en un contexto totalmente diferente. Visto desde este ángulo, el *Yaraví* alienado en este contexto pudo haber sido una decisión deliberada del compositor. Tantas danzas andinas están en compás de 6/8, que la tentación de esconder una u otra en este tercer movimiento en 6/8 debe haber sido grande y la decisión de realizarlo intencional.



Fig. 161 Desarrollo, el *Yaraví* “falso”, compás 144ss

El segundo elemento nuevo es otro ritmo marcado a partir del compás 149, a cargo de los instrumentos altos. Ellos, además y en quintuple repetición, bajan la línea melódica por dos octavas. Este ritmo tiene tinte de *Tarantella*; solo faltarían las castañuelas y la pandereta. El solista lo acompaña con una caída cromática estrepitosa que, al terminarse, se convierte en un motivo elegante, aunque sea solo por tres compases. Este es el último intento de escapar de la camisa de fuerza que imponen los bloques rítmicos orquestales.

Al final del compás 154 se impone, de nuevo, la fuerza rítmica del momento, con cuatro golpes hemiólicos que culminan en un acorde de dominante con séptima (Si-Mayor con La). Este acorde se mantiene por cinco compases, con la función clara de transitar a la tónica Mi-mayor. Primero los violines y violonchelos, y luego el solista, desmontan el acorde con dos “cuetes” de corcheas que suben por

tres octavas, lo que enseña, nota por nota, la composición del acorde. Salgado aplica a menudo, en sus obras orquestales, esta técnica de “explicar” acordes complejos sostenidos con su desmontaje simultáneo, sea con arpeggios del arpa u otros instrumentos.

En el compás 161, el acorde disonante se resuelve con la tónica Mi-mayor, precisamente con la fanfarria del inicio del movimiento, por lo cual, se puede constatar que aquí comienza la reexposición. Esta sigue literalmente a la exposición, con algunos detalles enriquecedores. Sobre el tema principal, en el compás 167ss, primero la trompeta y luego la flauta repiten el virtuoso motivo giratorio que la trompeta había introducido en el compás tres del inicio del movimiento.

También, el interludio de ocho compases que le sigue (compás 183ss) cambia primero del *pizzicato* de la cuerda a *staccato* de las maderas y luego a un diálogo entre fagot y corno. Este sigue con el motivo giratorio también durante la siguiente repetición del tema principal, tal como antes lo había hecho la flauta. Cabe mencionar que, a partir del interludio, el solista participa con contrapuntos nuevos, sean cantilenas expresivas o comentarios rítmicos discretos, sin ambición protagónica, solamente se integra en el juego polifónico general.

La transición a la entrada del violonchelo solista –que en la exposición estaba a cargo de la orquesta–, aquí lo lidera el solista mismo. En este punto, ya no la lleva al *pizzicato* de su primer solo, sino a un nuevo episodio del concierto, con la indicación *Con brio*, en compás de 2/4.



Fig. 162 Coda, *Con brio* en compás de 2/4, compás 205ss

Estas dos indicaciones significan una aceleración del tiempo base y un *metrum* nuevo, del ternario al binario. El pulso ahora es un 30% más veloz que el anterior. Aquí comienza la *Coda*, la parte final del movimiento y del concierto en su conjunto. Esta aceleración del pulso es un recurso muy querido desde tiempos clásicos, ya que produce un efecto de succión hacia el final y aumenta la adrenalina de ejecutantes y público.

Después de una breve *Cadenza* del solista, que por un momento interrumpe el ímpetu del tiempo nuevo, el violonchelo solo presenta un tema nuevo que alterna corcheas y semicorcheas, en forma parecida a la del primer tema *pizzicato* que hubo al comienzo del movimiento. Incluso la secuencia de las notas, la línea melódica, se puede ver como una transformación de aquella melodía. Hasta el acompañamiento ligero de flautas y fagotes recuerda a un pasaje comparable en la exposición (compás 97ss). Estas coincidencias conectan el tema aparentemente nuevo de la *Coda* íntimamente con lo anterior, por lo cual, la *Coda* es tanto novedosa como ligada a la historia del movimiento. Si faltaría más, su periodicidad es de diez compases, al igual que el primer tema del solista.



Fig. 163 Nuevo tema de la Coda, compás 209s

Los últimos tres compases de la repetición del tema nuevo requieren, del solista, máxima bravura. Las octavas en progresión *microcromática* en registro alto demandan, una vez más, el absoluto dominio técnico del instrumento.

Una última aceleración aporta el *Presto*, a partir del compás 229, con una reducción del ritmo de la fanfarria inicial, al compás de 2/4. En esta nueva vestimenta, este compás se impone como ritmo principal (*Hauptrhythmus*) o resolutivo. No es tan novedoso como parece, ya que tiene parentesco también con el ritmo del compás 49, del tipo *Tarantella*.



Fig. 164 Presto, apoteosis rítmica, compás 229ss

Con esta apoteosis rítmica concluye el *Concierto para violonchelo*, con un gesto tan imponente como comenzó, en claro Mi-mayor. Así, deja atrás tantas complicaciones armónicas en el transcurso de los tres movimientos, que finalmente caben armoniosamente en una tónica de trasfondo que raramente se descubrió abiertamente. Por ello, esta composición, en todos sus aspectos formales, melódicos, armónicos y rítmicos, es fiel a los conceptos modernistas de Salgado de los años 70 del siglo XX. Este *Concierto para violonchelo* enriquece el repertorio para violoncello enormemente, con una aportación única, novedosa, muy personal y, además, auténticamente ecuatoriana.

An abstract geometric design featuring several black lines and vertical bars. A horizontal line is at the top left. A vertical line descends from the top center. A diagonal line runs from the top right towards the bottom left. Another diagonal line runs from the top center towards the bottom right. In the top right corner, there are several vertical bars of varying heights. At the bottom, a horizontal line is on the left, and a diagonal line runs from the bottom left towards the bottom right.

Concierto ecuatoriano para guitarra y orquesta.

1976

Score

CONCIERTO ECUATORIANO
PARA GUITARRA Y ORQUESTA

Luis Humberto Salgado

Allegro animato

Piccolo

Flute 1 y 2

Oboe 1 y 2

Clarinet in Bb 1 y 2

Fagot

Horn in F 1 y 2

Trumpet in Bb 1 y 2

Trombone 1 y 2

Timpani

Percusión (Bombo y Platos)

Guitar

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

Contrabass

Allegro animato

Connexion

Fig. 165 Primera página del Concierto Ecuatoriano para Guitarra y Orquesta de Luis H. Salgado. Edición M. Meissner (2022)



No se sabe con exactitud de dónde Salgado pudo haber obtenido el estímulo para componer el *Concierto para guitarra*. No obstante, hay dos acontecimientos biográficos que pudieron ser indicio para ello. Por una parte, habla la *Nota explicativa*, redactada por el compositor en Quito, el 19 de septiembre de 1977, del dedicatorio de la obra:

*En resumen: el concierto, dedicado al emérito guitarrista ecuatoriano Luis Maldonado Lince, es un florilégio de los aires y canciones que más definen la fisonomía artística de la idiomática ecuatoriana.*²⁸

Esta nota encaja en el contexto de la relación que existió entre Salgado y músicos quiteños, tal como el violinista Jack Abel, el cornista Haroldo de León y el violonchelista Ramón Serrano, que fueron posibles estimuladores para los conciertos de Salgado para sus respectivos instrumentos. De ese círculo, Luis Maldonado Lince pudo haber sido un integrante más. Por otra parte, Salgado conoció al famoso guitarrista Andrés Segóvia en 1953, lo que se comprueba en una recensión de un recital de Segóvia que publicó en el diario quiteño *El Comercio* el 23 de abril del mismo año. Por los 23 años de lapso entre este encuentro y la composición del *Concierto para guitarra*, la posible influencia de Lince es más probable que la de Segóvia.

El sorprendente “regreso” al estilo nacionalista que sugiere el título *Concierto ecuatoriano para guitarra y orquesta*, después de los conciertos “universales” o “no andinos” para corno y violonchelo, entre otras obras tardías, no debe malinterpretarse como debilidad de un anciano, ya que Salgado estuvo en plenas facultades en 1976. Debe considerarse como ejemplo de su segunda pierna de apoyo, que durante toda su vida creativa han sido las composiciones relacionadas con su patria; mejor dicho, ha sido la música folclórica andina. Supo componer simultáneamente obras de inspiración opuesta, como por ejemplo sus sinfonías cuatro y cinco, la *Ecuatoriana* y la *Neorromántica*, tal como Beethoven lo hizo en sus sinfonías cinco y seis.

²⁸ Vea la nota completa en pág. 262

Como se verá en el análisis del *Concierto para guitarra*, la referencia a Ecuador no significa una restricción compositiva, donde se limitan las melodías a la pentatónica o se reduce la estructura rítmica a los modelos dancísticos andinos, sino que permite cierto color andino en la composición, sutiles insinuaciones o alusiones al lugar de proveniencia de la composición, a la manera del *Concierto de Aranjuez* (1939) de Joaquín Rodrigo o del *Concierto para guitarra* de Heitor Villa-Lobos. La técnica compositiva del *Concierto para guitarra* es tan moderna como la de los conciertos de corno y violonchelo anteriormente mencionados, solo el trasfondo inspirador emocional es relacionado a Ecuador. El concierto muestra a Salgado como un universalista que radica en su país andino, creador consciente y agradecido de sus raíces, cuyo espíritu, no obstante, se supo alejar de ellas, tan lejos como su fantasía imaginaria deseaba. Como dijo Goethe, *mutatis mutandis: dos almas, ah, habitan en mi pecho...*²⁹

No hay mejor introducción al espíritu del *Concierto para guitarra* que la *Nota explicativa* que Salgado publicó el 19 de septiembre 1977 en *El Comercio* en Quito, apenas tres meses antes de su prematura muerte:

Nota explicativa: 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 baza fundamental del primer movimiento, puesto que dicha danza 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 de junio; de ahí su denominación española- por su carácter heliolátrico, se presta a arquitecturas de diversas dimensiones.

²⁹ Johann Wolfgang von Goethe ((1749-1832): *Faust 1*, Verso 1112ff.



El segundo movimiento, Andante sostenuto, se halla insuflado por el espíritu conceptual del 'Yaraví', una especie de balada indo-andina, común a los pueblos de 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 rítmica³⁰ 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 tercero y último movimiento.

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

Nota: El 'Albazo' es una danza de metro ternario y de contornos festivos que se baila al amanecer, hecho que dio origen a su denominación: ésta es la semántico del vocablo.

Quito, 19 septiembre de 1977".

³⁰ [del tercer movimiento], Nota del editor.



Primer movimiento

El *Concierto para guitarra* consta de tres movimientos en el orden acostumbrado: rápido – lento – rápido. La secuencia de tonalidades indicadas es Si-bmol (1er movimiento), La - Mi (2º movimiento), Sol (3er movimiento), que son tonalidades que permiten el frecuente uso de las cuerdas abiertas y los armónicos del instrumento.

Las palabras clave de la citada *Nota explicativa* orientan al oyente sobre las características del primer movimiento:

El ritmo del ‘Sanjuanito’, en compás de 2/4, y de agógica movida... se presta a arquitecturas de diversas dimensiones.

El *sanjuanito* existe en dos formas. La primera, la más antigua, indígena, es una danza ritual autóctona precolombina, relacionada a las fiestas de la cosecha del *Inti Raymi* (inti = sol, raymi = fiesta), que se celebraron en el solsticio de invierno el 24 de junio, en honor a la *Paccha mama* (paccha = tierra, mama = madre)³¹.

Con la llegada de los españoles, el *Inti Raymi* no volvió a ser el mismo. En 1572, el virrey Francisco de Toledo canceló la festividad, por considerarla una actividad pagana. Sin embargo, eso no detuvo las celebraciones y muchos indígenas siguieron festejando al dios Sol de forma clandestina. Por la coincidencia de la fecha con el natalicio de San Juan Bautista, la Iglesia Católica redirigió el evento en honor al santo Juan. La danza asimiló características de la *Contradanza* europea y se llamó *San Juan mestizo* o *San Juan de los blancos*, lo que resultó finalmente en *Sanjuanito*.

³¹ Como Ecuador y Perú pertenecen al hemisferio del sur, junio forma parte del invierno.



Primer movimiento: forma de sonata

Exposición:	(compases 1 – 140)
Primer tema de la orquesta	(compases 1 – 5)
Respuesta de la guitarra	(compases 5 – 7ss)
Bloque rítmico (<i>Hauptrhythmus</i>)	(compases 21 – 24)
Continuación	(compases 25 – 32)
Entrada del solista y tema de la flauta	(compases 33 – 46)
Desarrollo del Primer Tema y bloque rítmico	(compases 47 – 96)
Segundo tema	(compases 97 – 140)
Desarrollo	(compases 141 – 209)
Primer tema	(compases 141 – 167)
Segundo tema	(compases 168 – 209)
Reexposición	(compases 210 – 204)
Primer tema	(compases 210 – 268)
Segundo tema	(compases 269 – 306)
Transición	(compases 307 – 312)
Cadenza	(compases 312 – 322)
Coda	(compases 323 – 339)

Exposición – Primer tema

La primera entrada de la orquesta presenta al ritmo del *Sanjuanito* en forma ejemplar: la alternancia de corcheas y semicorcheas y el ritmo puntado ya están presentes en el primer compás. En un compás de 2/4, que consta de cuatro corcheas, cada una de ellas puede ser sustituida por dos semicorcheas, lo cual permite cuatro ritmos básicos:



Fig. 166 Cuatro ritmos básicos del Sanjuanito

Tres de estas variantes aparecen en los primeros tres compases de la obra. La primera es enriquecida por el ritmo puntado, en el primer compás, como inicio del tema principal; la tercera aparece en el tercer compás como solo del timbal; y la cuarta surge como anacrusa al cuarto y quinto compás, como una respuesta a los dos compases iniciales.

Fig. 167 Tema inicial, compases 1 – 7

El tema consta, entonces, de cinco compases, con el solo de timbal en el tercer compás como eje simétrico. Un *Sanjuanito* de cinco compases es inexistente en la música popular, que siempre se subdivide en frases de dos, cuatro u ocho compases. Esto manifiesta, de una vez, que esta composición no es un *Sanjuanito*, sino una obra abstracta inspirada en elementos rítmicos y melódicos de la danza tradicional. Para seguir con la asimetría, la guitarra repite los compases cuatro y cinco, lo que, en suma, resulta en un tema de siete compases; esta es una periodicidad nada folclórica, pero muy salgardiana. La pronta entrada de la guitarra recuerda a los conciertos dos y tres de piano y al concierto de corno que, igualmente, prescinden de una extensa introducción orquestal a favor del diálogo entre el solista y la orquesta, desde el inicio.



Se puede observar otra subdivisión del tema inicial, la del balance dinámico. Mientras los primeros dos compases ocupan una buena parte de la orquesta en *forte*, el resto del tema queda a cargo de un solo instrumento; primero, aparece el timbal en *piano* y luego el fagot en *mezzoforte*, con la repetición de la línea del fagot por la guitarra, incluso en *piano*. Con esta repartición de fuerzas dinámicas, la guitarra, debido a que es un instrumento relativamente “débil”, no se pierde en la masa orquestal, sino que Salgado cuida, en cada momento, que su sonoridad se integre orgánicamente en el conjunto orquestal.

Los primeros siete compases se repiten casi literalmente. Solo los primeros dos compases modulan y dejan la primera frase en el ámbito entre Si-bmol–Mayor y Sol–menor. El tema pentatónico podría pertenecer a ambas tonalidades; la nota Sol como único contrapunto en cornos y cuerdas inclina la balanza hacia Sol menor. Debido al uso de Sol-menor natural, sin alteraciones de sexta y séptima, el tema tiene características del folclor andino también en el aspecto melódico, al mostrar la típica alegría andina expresada en modo menor, sobre cuyo trasfondo filosófico y etnomusicológico, investigadores como Segundo Luis Moreno y otros han profundizado³².

Después de la doble frase de siete compases, que incluye la presentación temprana de la guitarra solista, la orquesta comienza, en el compás quince, un interludio que, en realidad, representa la introducción orquestal habitual. Basado en la secuencia de notas del octavo compás, los violines desarrollan un tema veloz que culmina en un acorde *sforzato* en el segundo tiempo del compás 19 en Sol-menor, ahora enriquecido con la sexta alterada (Mi-natural) junto con la séptima Fa. Esta disonancia produce la agudeza típica de la armonía salgadiana.

³² Segundo Luis Moreno: *Historia de la Música en el Ecuador*, Editorial de la Casa de la Cultura ecuatoriana, Quito 1972 (primera publicación 1929), p. 77



Fig. 168 Interludio de la orquesta, compás 15ss

Un virtuoso compás anacrúsico del trombón transita a un bloque rítmico de toda la orquesta, cuya melodía se limita a la escala pentatónica ya conocida. Su armonización, sin embargo, está nuevamente enriquecida con alteraciones de sexta y segunda menor (Mi-natural y La-bmol). Este ritmo conciso no es ninguno otro que el del primer compás de la obra, previsto de su melodía, la cual se reduce a dos notas por compás; esto le da el carácter monumental, arcaico e imponente. A diferencia de otras obras salgadianas, en las cuales un ritmo principal (*Hauptrythmus* lo llamó la Segunda Escuela de Viena, alrededor de Schönberg) aparece en el transcurso de la composición, aquí está inherente y manifiesto desde el primer compás. De la misma célula germinal, nacen tanto el primer tema como el ritmo principal del primer movimiento.



Fig. 169 Primer bloque rítmico-pentatónico, compás 20ss

A partir del compás 25, continúa la pentatónica en la cuerda en forma acelerada, con virtuosos pasajes de semicorcheas en cuartas que alternan con compases altamente cromáticos. Es, nuevamente, un estándar de la técnica compositiva de Salgado, que enlaza y mezcla el folclor con elementos modernistas en el mismo espacio. Con una *fermata* sobre la dominante Re en el compás 32, termina el interludio orquestal y se crea expectativa para la entrada del solista.

El solista comienza en el compás 33, con la misma temática que los violines en el anterior interludio orquestal. Es un pasaje de semicorcheas que parte del motivo inicial de la obra, la cuarta descendiente y el ritmo puntado, seguido por compases altamente cromáticos.

Fig. 170 Primer solo de la guitarra, compás 33ss

Al igual que la primera entrada del solista en el *Concierto para violín*, compuesto 20 años antes, la elocuente figuración con la cual comienza el solista aquí en el compás 33, no es el tema principal, sino un contrapunto acompañante. Esto se debe a que el tema predominante está a cargo de la flauta, una melodía florecida en sol menor que alterna negras y corcheas e incluye breves trinos que, en la obra de Salgado, casi siempre son un referente al folclor andino. Las

cuerdas bajas acompañan la flauta; por una parte, ellas confirman la tonalidad de Sol menor y, por otra, en los violonchelos, aportan un contrapunto cromático que relativa el carácter folclórico de la frase. Así, lo enajena y, con ello, lo internacionaliza.

Tal como en el interludio orquestal, la guitarra pasa enseguida al bloque rítmico en el compás 41. También este bloque rítmico está enriquecido con un contrapunto de los violines, que retoma el sencillo ritmo y las apoyaturas del solo de flauta, pero a la vez el cromatismo “anti-folclórico”. El primer solo de la guitarra termina con un nuevo recordatorio del motivo inicial de la obra y una virtuosa bajada por dos octavas.

Esta última frase del primer solo, la retoma la orquesta. Oboe y fagot la repiten literalmente, en función de un puente para la siguiente intervención de la guitarra. Este nuevo bloque, a partir del compás 51, repite el primer solo de la guitarra, donde se incluye el bloque rítmico. Este, no obstante, experimenta una importante ampliación con *crescendo*, para que, a partir del compás 63, participe toda la orquesta, de la misma manera en que lo hizo en el interludio, antes de que comience el diálogo con la guitarra.

El mismo ritmo persigue, en la siguiente frase a partir del compás 66, pero como acompañamiento de flautas y oboes en *piano* al solo de violonchelos. Estos, al partir del motivo inicial, lo exploran y lo desarrollan con variantes modulantes durante ocho compases de virtuosas semicorcheas. Cuando, en el compás 73, los violines toman el mando, recuerdan a su primer tema, que se conoce desde el compás 15, pero sin continuar con el bloque rítmico ya conocido, sino con una variante del mismo. Lo hacen a base de uno de los ritmos más típicos del *Sanjuanito*, cuatro semicorcheas seguidas por dos corcheas. Este *forte* general, a partir del compás 79, lo apoyan los metales con una secuencia de acordes a paso de negras descendentes, con un compás cromático, dos más diatónicos. Este contrapunto es tan poderoso que únicamente cabe en un episodio sin participación de la guitarra solista. Los trombones repiten estos dos últimos compases

en *legato e diminuendo*, lo que resulta, en suma, en una frase de cinco compases. Esta frase asimétrica rompe la expectativa rítmica del oyente, acostumbrado a subdivisiones múltiples de dos. Es un recurso que Salgado aplica a menudo, cuando el contexto musical se acerca demasiado a modelos folclóricos tradicionales, en cierta forma previsibles, o, mejor dicho, pre-audibles.



Fig. 171 Variante del bloque rítmico, compás 79ss

Este par de frases, el tema inicial de violines con el bloque rítmico variado, se repite a partir del compás 84, pero con actores cambiados. Los violonchelos inician con el tema de violines, y estos completan con el nuevo ritmo en séxtupla repetición en *diminuendo*. En esta ocasión, el sexto compás (compás 93) completa la frase asimétrica de los metales. Tanta repetición del mismo motivo significa su agotamiento y su función se vuelve transitoria. Lo confirma el timbal, que sigue tres compases más con el mismo ritmo sobre una sola nota Sol en *piano*, lo que indica, claramente, el fin de esta primera parte y, a la vez, anuncia algo nuevo.

Segundo tema

Efectivamente, el solista comienza con un nuevo tema que lleva la indicación *Giocoso*, lo que puede implicar un tempo un poco más lento, comparado con el *Allegro animato* de la primera parte. En

comparación con el primero, este segundo tema es más cantábile y lleva, como elementos *giocosos*, un ritmo sincopado, típico andino, y un *glissando*, en su tercer y cuarto compás, respectivamente.



Fig. 172 Segundo tema Giocosos, compás 97ss

El ritmo acompañante del tambor y de la cuerda corresponde a uno de los modelos rítmicos inherentes del *Sanjuanito*, con una sutil reminiscencia rítmica de violonchelos y contrabajos a la *Danza*, que en Europa sería la *Habanera*, en el cuarto compás. Terminado el tema simétrico de dos veces cuatro compases, los oboes se basan en el ritmo del séptimo compás para crear un nuevo pequeño interludio. Dos compases más adelante, les sigue la trompeta con otra variante; enseguida, esto lo aprovecha la guitarra, para hacer suyo este conjunto de cuatro compases.



Fig. 173 Prolongación del segundo tema, compases 106-109



Estos dos motivos ganarán importancia posterior en la sección del desarrollo. La guitarra los completa con dos compases más en libre variación rítmica-melódica y termina la frase con una reminiscencia al motivo del primer bloque rítmico. El hecho de que aparezca el ritmo principal en este lugar, aunque reducido a un compás, es sorpresivo y subraya la importancia de este motivo, ya que aparentemente puede imponerse cuando y donde quiera. Como en muchas otras obras de Salgado, a este compás habrá que considerarlo como ritmo principal (*Hauptrhythmus*), ya que tiene un valor temático importante, aunque no melódico.

La guitarra repite su nueva “adquisición” de seis compases; esta vez, la modula a Do-menor. La orquesta “pretende” un nuevo interludio; sin embargo, ya después de dos compases, se calla y un compás de pausa general interrumpe sorpresivamente los sucesos. La guitarra sola recomienza, y lo hace con el ritmo de acompañamiento que estaba a cargo de la cuerda cuando se presentó el segundo tema. Consecuentemente, los violines entonan este segundo tema dos compases después (compás 129ss). La guitarra lo termina con una nueva repetición del ritmo principal y, con eso, se da por terminada la exposición de este movimiento.

Destaca la técnica de repetición de pequeñas frases en la composición de esta exposición, que es un elemento importante en la música popular, ya que solo lo que muchas veces se repite se aprende con facilidad, “pega” y se vuelve popular. No es solamente la construcción de temas a base de ritmos típicos del *Sanjuanito*, los que utiliza Salgado al imitar la técnica folclórica a través de constantes repeticiones de motivos y frases cortas, también lo hace en el aspecto formal. En ese caso, naturalmente, la eleva a un alto grado de abstracción, con armonías politonales y períodos asimétricos, entre otros aspectos modernistas. Así, tenemos como resultado la fusión perfecta de la tradición andina con el modernismo compositivo internacional.

Desarrollo del primer tema

En el compás 140 comienza el desarrollo, que regresa al primer tema, pero con papeles invertidos. Salgado indica *con anima*, lo que corresponde al *Allegro animato* del inicio. La primera parte del desarrollo está a cargo de la orquesta y la guitarra descansa. La flauta inicia con lo que era el acompañamiento al primer tema, que en la exposición estaba a cargo de la guitarra (compás 33ss). El tema mismo se lo repartan violonchelos y fagot por dos compases cada uno. Por la predominancia sonora de la flauta, también se invierten los papeles de tema y acompañamiento. Aquí, la flauta le roba la atención del oyente y el tema mismo queda en segundo plano. Cuatro compases más tarde, se repite el juego y el tema se divide entre corno y flauta; el acompañamiento pasa a las violas.

La tercera repetición (compás 149ss) abandona el ambiente camerístico. Toda la orquesta se involucra en pleno *forte* y la factura se enriquece con dos contrapuntos más en cornos y trompetas. Una triple repetición del compás inicial de la obra culmina este bloque del desarrollo del primer tema y dos compases de semicorcheas descendentes transitan con un *diminuendo* tremendo desde el *fortissimo* del compás 156 a la siguiente intervención de la guitarra solista. Esta retoma el movimiento de semicorcheas en cuatro virtuosos ascensos –llamados cuetes– a acordes politonales del ambiente Do-menor – Sol-menor, al combinar, en el mismo acorde, tónica y dominante. Esta es otra especialidad del mundo armónico salgadiense³³. Seis compases más de virtuosos escalas cromáticas descendentes a dos voces siguen con el movimiento de semicorcheas, acompañados solamente por los fagotes con el ritmo principal.

³³ La superposición de tónica y dominante ya aparece en la Introducción del primer movimiento de la *Cuarta Sinfonía*, produciendo una interferencia acústico extraordinaria. El modelo inspirador histórico para Salgado pudo haber sido la Coda del 1er movimiento de la Sonata para piano op. 81^a (*Les Adieux*) de L. v. Beethoven.



Desarrollo del segundo tema

Con *poco rallentando* prepara el solista el siguiente bloque del desarrollo, a partir del compás 168 y dedicado al segundo tema. La indicación *In tempo primo* puede malinterpretarse, ya que el segundo tema requiere un paso un poco más tranquilo, *Giocoso*, como indica Salgado en su primera aparición en el compás 97. *In tempo primo* se refiere, entonces, a este tempo *Giocoso*, no al *Allegro animato* del primer tema. La tonalidad cambia a Mi-menor, la más ligera y luminosa para la guitarra. Parecido al primer tema en el desarrollo, también el segundo aparece casi escondido en los violonchelos, claramente dominado por un nuevo doble contrapunto en terceras y sextas que presentan oboe y trompeta. La guitarra acompaña con sencillos acordes quebrados, que apenas mantienen el ambiente del *sanjuanito*. También aquí, a pesar de que el segundo tema se mantiene en su forma original, la instrumentación cambiada y el ambiente nuevo creado por el doble contrapunto dan más peso a los elementos novedosos que al tema mismo. Si bien los elementos nuevos son de carácter juguetón y folclórico, ellos aumentan considerablemente la complejidad del tejido compositivo. Así, expanden el contenido de este *Concierto ecuatoriano* mucho más allá de los límites folclóricos tradicionales.

El siguiente episodio, a partir del compás 176, es aún más complejo. Se basa en los motivos que habían presentado oboe y trompeta como prolongación del segundo tema; aquí, están a cargo de cornos y fagotes, sucesivamente. La guitarra los repite, entrelazada con ellos. Encima de este juego, por sí complejo, “improvisa” la flauta un solo arpegiado y llamativo, nuevamente capaz de distraer la atención del auditor del trabajo temático.

Aparentemente, el distraer y desviar la atención del trabajo temático son los propósitos de esta sección de desarrollo; este es el sentido clásico del desarrollo. La distracción de la atención se hace con elementos novedosos, sumamente ligeros, juguetones, para mantener un ambiente festivo y “ecuatoriano”, que resta importancia

a la seriedad del trabajo subliminalmente presente. En otras palabras, Salgado crea un “anti-desarrollo”, único en la historia de la música. En este binomio, el trabajo temático, por una parte, y contrapuntos folclóricos distractores, por otra, yace el sentido profundo del título de la obra: *Concierto ecuatoriano*. En él, *concierto* representa el trabajo clásico temático europeo, mientras *ecuatoriano* está por la tradición folclórica andina.

Tal como en la exposición, la guitarra expande el trabajo motivico, acompañada por un nuevo contrapunto de las violas, y termina con el ritmo principal (compases 180-187). Enseguida, se repite el segundo tema, nuevamente con papeles invertidos: la cuerda y las percusiones aportan la base rítmica-armónica del *sanjuanito*, ahora con la típica síncopa en cada segundo compás, mientras la guitarra presenta el tema (compás 188ss). Este fino y lúdico ensamble se encuentra interrumpido bruscamente con el *tutti* en *forte*, con un motivo que se puede interpretar como la inversión del segundo tema; sin embargo, a la vez, utiliza la línea melódica del primero (compás 198). En lo que sigue, se impone el ritmo sincopado en forma violenta *rinforzando*, el mismo que momentos antes inocentemente acompañó la guitarra en su segundo tema. En triple repetición del mismo compás (compás 100) se llega a una resolución “falsa”, un acorde sorpresa *fortissimo* de Si-bmol-menor en primera inversión con cuarta adicional. De este, desemboca una secuencia que viene desde el compás 20 del movimiento, el “cuete” del trombón con el bloque rítmico. Aquí, está a cargo de cornos y fagotes y comprimido a siete compases (203-209) con un gran *diminuendo* que termina en silencio.

Reexposición

Primer tema

En este silencio ocurren dos cosas: el tiempo regresa al tiempo inicial *Con ánimo*, equivalente al *Allegro animato* del comienzo, y la tonalidad a Sol-menor. La guitarra retoma los sucesos con la repetición literal de su primera intervención en la obra, que era la



solitaria repetición de la parte del primer tema orquestal, a cargo del fagot. En esta ocasión, en el compás 210ss, le contestan solo el timbal y el triángulo, con lo cual se evidencia que este momento solitario nos ha regresado claramente al inicio de la obra. Con ello, nos encontramos en la reexposición del primer movimiento. Cuando la guitarra repite su “llamado” dos veces más, el piccolo le acompaña – o domina – con la misma línea figurativa que la guitarra en su primer solo, en el compás 33. Esto incluye el bloque rítmico, en el cual le refuerzan, discretamente, flautas y tambor (compases 223-227). La guitarra aporta, al bloque rítmico, el contrapunto “andino” que, en la exposición, estaba a cargo de los violines. Es “andino”, por las típicas apoyaturas en los primeros dos compases, pero también es enajenado y exportado a un mundo moderno, abstracto y alejado del folclor, por el atrevido cromatismo de su armonía. La cuidadosa reducción dinámica del bloque rítmico a tres flautas y un tambor permite que el contrapunto de la guitarra se escuche con claridad. Esta es una muestra del magistral manejo del balance con el cual Salgado “cuida” el delicado instrumento solista.

Nuevamente, sirven los dos últimos compases del solo del piccolo en su repetición por violines y violonchelos, para interponer un pequeño interludio orquestal, antes de que la guitarra comience con su “verdadera” reexposición en la instrumentación original (compás 232ss), que corresponde al compás 33 de la exposición. Hasta el compás 265, la reexposición sigue literalmente a su modelo en la exposición. Los restantes diez compases de la exposición, que eran repeticiones del tema en violonchelos y violines (compases 84-93), se omiten, para aprovechar la modulación a la dominante Re-mayor alcanzada en el compás 266. Así, se puede presentar el segundo tema en la tónica Sol-menor, fiel al esquema armónico clásico.

Segundo tema

El segundo tema de la guitarra se ubica en el registro más alto del instrumento, tres octavas arriba del Re de transición del timbal (compases 266-269). Para unir los dos ámbitos sonoros tan distanciados, Salgado lleva la guitarra con un “cuete” de semicorcheas

en el compás 269 a la altura requerida, igual que en la exposición; sin embargo, es más notable en este lugar, ya que el tema se ubica una quinta más arriba que la primera vez. Por la misma razón, se cambia, en ocasiones, la instrumentación del acompañamiento. Esto sucede, por ejemplo, en los dos compases 280 y 281; el contrapunto que, en la exposición, tocaba la trompeta, pasa al oboe. Cuando el segundo tema se repite, la guitarra baja su acompañamiento de *sanjuanito* una cuarta – subir una quinta o bajar una cuarta da las mismas notas, con la diferencia de una octava de altura –; consecuentemente, el tema pasa a clarinetes y violonchelos en lugar de a los primeros violines (compás 295ss). Nuevamente, termina el ritmo principal este bloque, que en la exposición marcaba su fin y el comienzo del desarrollo.

Cadenza

Un breve silencio, tal como al final del desarrollo, separa la siguiente sección de la reexposición. Nuevamente, regresa la música a un diálogo fagot–guitarra, al utilizar otra variante rítmica del *sanjuanito*. Este juego, el *tutti* lo termina bruscamente en *forte*, con el ritmo principal abreviado, que es la señal para que la guitarra comience su *Cadenza*. Al partir del nuevo motivo *sanjuanitesco*, una cascada de acordes de cuartas y séptimas baja la guitarra a su registro base, todavía acompañada por un acorde disonante de fagot y trombones, que igualmente se construye con cuarta y séptima sobre el Re bajo. Los mismos acordes que alternan cuartas y séptimas son llevados, nuevamente, al registro alto, ahora con ritmo punteado, por un motivo de cuarta y séptima que sube en tres pasos. En suma, toda la primera parte de la *Cadenza* está elaborada a base de estos dos intervalos, sea en forma de acordes o de progresión melódica. Un acorde de doble cuartas en *tremolo* marca un alto en el compás 321. Apenas a partir de este acorde, la partitura indica *Cadenza*, que deja la acostumbrada libertad rítmica al solista. Sin embargo, la *cadenza* está anotada minuciosamente. Salgado desconfiaba de cualquier improvisación, sea de quien sea.

Primero, baja una línea altamente cromática de semicorcheas al Fa# bajo de la guitarra con *sforzato*, para luego subir en forma inversa, y aún más rápido, en fusas. Ambas escalas culminan con

el tema orquestal inicial del movimiento, que corresponde a los compases uno y dos y que la guitarra, en este momento clave y por primera vez, lo hace suya en forma original. Salgado espera hasta este momento de máxima atención al solista para unirlo temáticamente con la orquesta; así, comparten el tema inicial, que es no menos que la célula germinal del movimiento. Una veloz escala ascendente en Sol-menor natural, sin alteraciones de sexta y séptima, termina la *Cadenza* y prepara la *Coda*.

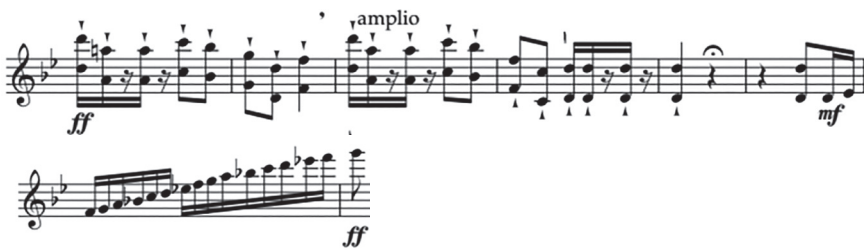


Fig. 174 Prolongación del segundo tema, compases 106-109

Coda

Como de costumbre, el solista descansa después del máximo esfuerzo que requiere la *Cadenza*, y la orquesta sigue con un breve interludio, que no es otro que el que se conoce desde el compás 15; aquí, está dos octavas más alto, lo que corresponde a la excitación del momento. Esto ocurre como un producto de la *Cadenza* y de la cercanía del fin del movimiento. Una nueva indicación de tiempo *Presto* anuncia la última parte del movimiento. La guitarra alterna ascensos cromáticos de semicorcheas con acordes de cuartas durante tres compases (330-332), para después descender velozmente por intervalos de cuartas y séptimas, lo que retoma la esencia de la *Cadenza*. Con una última citación del ritmo principal y dos compases de semicorcheas que suben por tres octavas, nuevamente en pasos de cuartas, la orquesta termina el movimiento. El último acorde confirma la tonalidad Sol-menor, enriquecida con cuarta, séptima y novena, lo que le da el típico brillo salgadiano.

Segundo movimiento – Variaciones y Fuga

Con las *Variaciones y Fuga* del segundo movimiento, Salgado retoma un modelo formal que había usado 30 años antes (1947) en las *Variaciones en estilo folclórico*, cuyo título alterno, *Cantares del terruño*, resalta la cercanía a la música popular de la obra. Esto le podía haber inspirado para integrar este modelo en su *Concierto ecuatoriano para guitarra y orquesta*. El tema que se establece puede variar en términos de melodía, ritmo, orquestación y contrapunto, al guardar el mismo patrón armónico. La tonalidad es Mi-menor, aunque solo se indica como tal a partir de la *Fuga* (compás 80ss); el inicio está sin tonalidad prescrita. La tonalidad Mi-menor corresponde a la afinación de las seis cuerdas de la guitarra (Mi, La, Re, Sol, Si, Mi), lo cual se aprovecha desde el inicio del movimiento. Las dos séptimas Mi-Re y La-Sol, así como la novena La-Si, inherentes en el acorde básico del instrumento, ofrecen disonancias suaves, sin semitonos. De ellos, Salgado hace uso amplio para crear armonías impresionistas que evocan la melancolía andina. Al respecto del carácter del movimiento y del orden de las variaciones, Salgado escribe en su “Nota explicativa”:

El segundo movimiento, Andante sostenuto, se halla insuflado por el espíritu conceptual del ‘Yaraví’, una especie de balada indo-andina, común a los pueblos de 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.

Segundo movimiento: forma de Variaciones y Fuga

Introducción	(compases 1 – 19)
Tema	(compases 20 – 27)
Variación 1	(compases 28 – 35)
Variación 2	(compases 36 – 43)
Variación 3	(compases 44 – 51)
Variación 4	(compases 52 – 59)
Variación 5 (Danzante)	(compases 60 – 71)
Transición	(compases 72 – 79)
Fuga	(compases 80 – 179)
Transición	(compases 180 – 184)
Reminiscencia a la introducción	(compases 185 – 1192)

Con la mención del *Yaraví* en la “Nota explicativa” de Salgado, queda establecido que el compás del movimiento es 6/8 y el tiempo *Andante sostenuto*. La última palabra de este texto, *Introducción*, describe lo primero que se oye en este segundo movimiento. Sobre un acorde *pianissimo tremolo* de los violines en armónicos³⁴ que solo tiene las notas Re, Sol y La – parte del acorde básico de la guitarra –, esta despliega una melodía, igualmente en armónicos, que lleva el suave ritmo del *yaraví*, sin ser un tema *cantabile* aún. Los intervalos principales son cuarta y séptima, lo que representa una clara referencia al primer movimiento.

En el séptimo compás, los violonchelos ofrecen una extraña respuesta a esta introducción flotante y suspendida, que es una melodía descendente en semicorcheas. Esta es estrictamente dodecafónica, por lo que se trata del máximo contraste posible al nostálgico ambiente de los armónicos pentatónicos “andinos”.

³⁴ Notas altas en instrumentos de cuerda, que se producen poniendo el dedo en los lugares principales de subdivisión de la cuerda vibrante (octava, quinta, cuarta etc.), sin que la cuerda roce el diapason. El sonido es suave, vidriado.

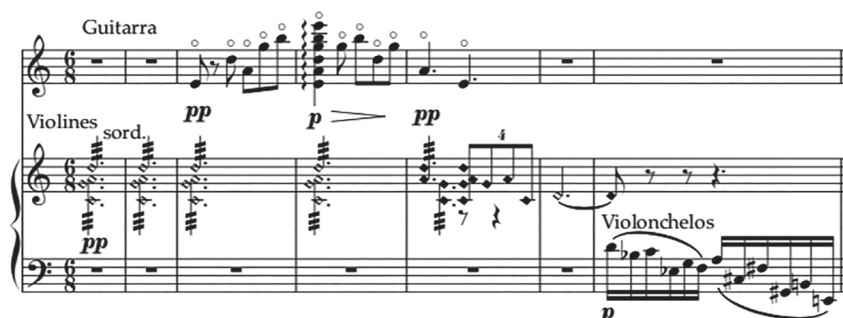


Fig. 175 Segundo movimiento – Introducción, compases 1 - 7

En el octavo compás, se anuncia el tema principal en las profundidades del fagot. Es un extraño registro para presentar un tema principal; consecuentemente, se queda como torso, un anuncio de solo cinco compases, además en la tonalidad de Si-menor, la dominante. La guitarra lo acompaña con una secuencia de acordes, cuyos notas picos primero avanzan en intervalos de séptimas, a partir del clímax en el compás once en cuartas. Esto demuestra la estricta disciplina teórica que Salgado mantiene incluso en los momentos más relajados y folclóricos, ya que estos dos intervalos son, nuevamente, reminiscencias al primer movimiento.

En el compás trece, se repite el juego de *armónicos* entre violines y guitarra. También, la respuesta dodecafónica de los violonchelos sigue, ahora una cuarta más alta. Además, el tema principal comienza una cuarta más alta, en puro Mi-menor, a cargo del corno inglés (compás 20ss). Este instrumento, desde el *Adagio* de la novena sinfonía de Antonín Dvorák, es protagonista prototipo del canto sentimental en movimientos lentos; también es uno de los instrumentos favoritos de Salgado para momentos de mucha seriedad y alta carga emocional. El contrapunto de corcheas en *staccato* se reparte entre contrabajos y flauta; a partir del quinto compás, cambia en *legato* a un doble contrapunto de corno y contrabajo. Son líneas polifónicas complementarias al tema del corno inglés, con las cuales el tema se vuelve polifónico.

The musical score for the second movement, measures 20-28, is presented in two systems. The first system contains measures 20-23, and the second system contains measures 24-27. The score is in G major and 3/4 time. The instruments and their parts are as follows:

- Guitarra:** Measures 20-23 feature triplets of eighth notes, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a forte (*f*) dynamic. Measures 24-27 feature a melodic line in the upper register, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a forte (*f*) dynamic.
- Fl:** Measures 20-23 feature staccato eighth notes. Measures 24-27 feature a melodic line in the upper register, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a forte (*f*) dynamic.
- Corno inglés:** Measures 20-23 feature a melodic line in the upper register, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a forte (*f*) dynamic. Measures 24-27 feature a melodic line in the upper register, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a forte (*f*) dynamic.
- Cb pizz.:** Measures 20-23 feature a rhythmic pattern of eighth notes. Measures 24-27 feature a rhythmic pattern of eighth notes.
- Corno:** Measures 20-23 feature a melodic line in the upper register, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a forte (*f*) dynamic. Measures 24-27 feature a melodic line in the upper register, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a forte (*f*) dynamic.
- Piano:** The right hand features chords and a melodic line. The left hand features a rhythmic pattern of eighth notes.

Fig. 176 Segundo movimiento – Tema, compás 20ss

En el compás 28, comienza la primera variación, que es rítmica, y se divide, igual que el tema mismo, en dos partes de cuatro compases. En los primeros cuatro compases, la guitarra se limita a unir los *pizzicati* de los contrabajos y los *staccati* de la flauta a pasos de corcheas en *staccato*, que acompañaron al tema del corno inglés. Este mismo no aparece. En los siguientes cuatro compases sí aparece el tema en la voz superior de la guitarra, incluso acentuado, mientras la voz inferior repite el contrapunto del corno. Solo acompañan fagotes y clarinetes, lo que completa, discretamente, la armonía.



Fig. 177 Variación 1, compás 28ss

La segunda variación aumenta la velocidad del movimiento a semicorcheas, por lo cual pertenece al género *variación melódica*. Flauta y guitarra se alternan en figuraciones de medio compás, cuyas notas pico corresponden al tema. Violas y violonchelos, y luego segundos violines, aportan la armonía, a paso del *yaraví*.

Fig. 178 Variación 2, compás 36ss

La tercera variación aumenta aún más el paso, ahora a tresillos de semicorcheas. Este principio del *accelerando* paulatino, variación por variación, tiene cientos de años de tradición. Con la velocidad en aumento, cada variación es más virtuosa que la anterior; con ello, también crece la tensión del oyente, a propósito del compositor. En esta variación, la guitarra descansa y el tema se esconde en las primeras notas de las veloces figuraciones de los violonchelos y contrabajos, completados, en cada segunda mitad de compás, por piccolo y violines. Triángulo y tambor colorean el ritmo y la armonía del *yaraví*. Así, la danza se vuelve más festiva.



Fig. 179 Variación 3, compás 44ss

Nuevamente, la guitarra toma el mando en la variación cuatro, ahora con un *perpetuum mobile* de fusas, la velocidad máxima posible al paso del *yaraví*. El tema está en la línea de los contrabajos y el resto de la cuerda complementa la armonía. Con 24 notas por compás, también en la línea de la guitarra, aparece, de alguna forma, el tema a escondidas. Esto no es perceptible para el oyente, solo subconscientemente.



Fig. 180 Variación 4, compás 52ss

La quinta variación sigue con el *accelerando* permanente, pero en otra forma (compás 60ss). Como explica el compositor, aquí el *yaraví* se remplaza por un *danzante*, cuyo tempo *Allegro moderato* deja atrás el mundo nostálgico de la *balada andina* y lo cambia por un ambiente festivo y alegre. Primero, se presenta el ritmo sincopado del *danzante* durante cuatro compases, repartido entre cornos, trombones y contrabajos en *unísono*; son cuatro compases que establecen la secuencia armónica Si-menor – La-menor – Si-menor – Re-mayor. Esta ya no corresponde a la del tema original. Por ello, esta variación es también armónica, aparte de los cambios drásticos de instrumentación, tiempo y gesto.



Fig. 181 Variación 5, Danzante, compás 60ss

A partir del quinto compás (64), la guitarra participa con veloces semicorcheas, apoyada por las flautas, lo que mantiene la frase de cuatro compases, con el clímax *forte* en el tercero. Estos cuatro compases se repiten de forma variada y terminan en Mi-menor en *piano*. Con ello, se restablecen la tonalidad básica (Mi-menor) y la dinámica suave. El fantasma o espectro del *Danzante* no duró más que doce compases...



Fig. 182 Variación 6, *Meno mosso*, compás 72ss

La sexta y última variación nos regresa a los inicios del movimiento. La guitarra sigue con su cadena de semicorcheas, pero en el tiempo relajado del principio, indicado por *Meno mosso*. Cada primera nota de los grupos de seis corresponde al tema del corno inglés; Salgado lo señala con una raya debajo de cada sexta nota. Solo los violines primeros acompañan *sul tasto* con un contrapunto que recuerda al primer contrapunto del corno; sus suaves síncopas evocan, una vez más, el mundo nostálgico del *yaraví*. Tres trinos seguidos subrayan el ambiente lúdico. Con un largo *rallentando*, se despiden el ciclo de variaciones y la expectativa se dirige hacia la *Fuga*.



Fig. 183 Fuga, *Allegro enérgico*, compás 80ss

El tema de la *Fuga* conlleva constancias y sorpresas. La constancia que une la *Fuga* al segundo movimiento es su estructura melódica. Cada primera nota de compás corresponde al tema principal del corno inglés. El ritmo en compás de 6/8 la une también a lo anterior, a pesar de la velocidad mucho mayor que lleva la *Fuga*. Su ritmo se parece mucho al del *Danzante* de la Variación 5; no obstante, la alta velocidad la caracteriza como otra danza andina, el *Albazo*. Además, aparece a la *Gigue* francesa.

Esta coincidencia merece un paréntesis, ya que recuerda al Final de la *Tercer Sinfonía, en estilo rococo*, compuesta veinte años atrás (1956). Aquí, como allá, Salgado señala que ambas danzas, la europea y la andina, son idénticas en ritmo y gesto. Es una prueba fehaciente para su teoría de que se pueden fusionar elementos musicales europeos y ecuatorianos sin caer en contradicciones. Al contrario, esta coincidencia es una legitimación centenaria de su teoría. El compositor retoma este recurso, que confirma y legitima la quintaesencia de su quehacer artístico, casi al final de su vida. Ofrece su obra como crisol de diferentes culturas, tiempos y estilos³⁵.

El tema de la fuga consta de cinco compases. Esta asimetría es una de las características de la *Gigue*, aparte de su ritmo puntado y sincopado en los primeros dos compases. La guitarra lo presenta sola, sin acompañamiento, en la tonalidad Mi-menor, la tónica. En el compás 85, lo toman las violas, en la dominante Si-menor, fiel a la tradición de la *fuga* barroca. La guitarra acompaña con el *comes*, que resalta el ritmo sincopado y cuyos últimos tres compases son casi una variante del tema en *retrógrado*.

³⁵ Vea también: Michael Meissner: *Las nueve sinfonías de Luis Humberto Salgado*, p. 156ss



Fig. 184 Fuga, primer contrapunto, compás 85ss

La siguiente entrada, en el compás 90, es irregular, ya que el clarinete comienza con una variante del tema a medio compás. Sólo el ritmo inicial corresponde al tema de la fuga; el resto es una libre variación que mezcla partículas del tema de manera diferente. Esta técnica de interrumpir el estricto seguimiento de la fuga con interludios libres se llama *Fortspinnung*, en alemán; la traducción al español sería *trama* o *fraseo continuado*, traducciones imprecisas que no captan la imagen de la “secuencia del hilado” que produce la palabra alemana, idónea para describir este proceso dentro de una fuga. Este interludio entre clarinete y guitarra solo dura cuatro compases (90 – 93). La siguiente entrada regular del tema la protagoniza el oboe en el compás 91; de nuevo en la tónica, el contrapunto original, el *comes*, está a cargo de los violonchelos. La guitarra descansa por el momento, lo que permite a la orquesta aumentar su volumen y llegar a un verdadero *forte* en la siguiente repetición del tema, que está a cargo de violines y flautas (compás 99ss).

Nuevamente, es el clarinete el que interrumpe el transcurso de la fuga con un nuevo interludio (compás 104ss), basado en la cabeza del tema de la fuga. Le acompañan los oboes y la cuerda baja con contrapuntos independientes; el resultado es un cuarteto polifónico. Al ser un interludio, Salgado lo limita nuevamente a cuatro compases. La guitarra lo retoma y crea su propio interludio a tres voces, ahora por ocho compases; mejor dicho, dos veces cuatro compases (108-115).

El tema de la fuga regresa con el fagot en el compás 116. La guitarra aporta su contrapunto en octavas, mientras la flauta y el clarinete aportan juntos una tercera voz independiente. La guitarra sigue en octavas con un nuevo contrapunto, también en la siguiente sección, en la cual el piccolo toca el tema y la flauta, el contrapunto original.

The image shows a musical score for three instruments: Guitarra (Guitar), Piccolo, and Flauta (Flute). The score is written for measures 121 through 125. The Guitar part is in the treble clef, playing a series of chords and single notes in octaves. The Piccolo part is in the treble clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) at the start and *mf* (mezzo-forte) later. The Flute part is in the treble clef, playing a melodic line that complements the piccolo. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 185 Fuga, tema y primer contrapunto en piccolo y flauta, nuevo contrapunto en la guitarra, compás 121ss

La siguiente frase es un nuevo interludio de la orquesta, derivado del último compás de la frase anterior, tanto del tema como del contrapunto. Piccolo y flauta lo presentan, en lógica continuación de su dueto temático anterior; mientras tanto, violonchelos y contrabajos aportan un nuevo contrapunto. Al ser un interludio, “naturalmente” dura solo cuatro compases (126-129).

La siguiente entrada temática del oboe y de la trompeta es incompleta. Solo los primeros dos compases corresponden al tema. Le siguen dos compases de libre continuación con prominente participación de cornos y trombones. Estos dos compases (132-133) se repiten, lo que transporta la fuga de la *Gigue* francesa al ambiente andino del *Albazo*, al sonido de la banda del pueblo que toca cortas frases repetidas.

También la siguiente entrada del *tutti* refuerza esta impresión (compás 136ss). A pesar de que se trata del tema y contrapunto originales de la fuga, la instrumentación con metales en *forte* y la participación de tambor, platillos y bombo evocan, irremediablemente, imágenes de una fiesta de pueblo andino. Es un nuevo triunfo del crisol multicultural salgadiano.

El siguiente episodio de la fuga aporta nuevas técnicas, igualmente de herencia barroca, sobre todo del genio de la fuga, Johann Sebastian Bach. La guitarra retoma la palabra con el tema, los violines aportan el contrapunto (compás 141ss), pero no pueden completar su frase, ya que la siguiente entrada de las violas viene anticipadamente, en la mitad del cuarto compás. Si bien el tema de las violas es completo, su entrada a destiempo provoca, a la guitarra y los violines, el inventar variantes del contrapunto. Esto desata una discusión, una conversación a tres bandas de *fugato libre* entre guitarra y cuerda alta, a base de fragmentos temáticos y libres continuaciones de las mismas. Tampoco el fagot logra poner orden con su entrada con el tema en el compás 154. Solo puede completar tres compases, hasta que le interrumpen los metales.

En el compás 157, las trompetas presentan el tema de la fuga a dos voces, lo cual lo sitúa inmediatamente en el ambiente de la música folclórica andina. Cornos y trombones lo completan con imitaciones, sobre todo del ritmo puntado del primer compás, que de repente cambia su lugar a la segunda mitad del compás (161ss). Esto le da la notoriedad de una danza desenfadada, lejos del espíritu académico de una fuga; así, la balanza se inclina hacia el folclor andino.

Con la indicación *Allegro risoluto*, la fuga regresa a su rigor a partir del compás 167, ahora en forma de *Stretto*, con entradas temáticas anticipadas o precipitadas, antes de que la anterior puesta del tema haya terminado. Esta es otra de las técnicas compositivas barrocas comunes de la fuga. Comienzan trombones y contrabajos con el tema pero, solo un compás más tarde, entran cornos y trompetas con

el mismo, a partir del tercer compás del tema, apoyados por oboes y violines. También el contrapunto se adapta a las entradas anticipadas. La frase termina con una repetición de los últimos dos compases del binomio tema/contrapunto, lo cual lo acerca nuevamente al ámbito dancístico popular. Por el gran despliegue de metales en *forte*, la guitarra se calla sabiamente; no tendría posibilidad de ser escuchada en estas complicaciones polifónicas a todo volumen.



Fig. 186 Fuga, *Stretto*, compás 167ss

El *Stretto* se intensifica, se estrecha aún más a partir del compás 175. Aquí, las entradas siguen a distancia de medio compás. Los trombones y fagotes logran completar su tema y la anticipada entrada de clarinetes y trompetas hace omnipresente el ritmo puntado y el carácter festivo del ambiente. La fuga ha llegado a su máxima complejidad y, con ello, a su fin.



Fig. 187 Fuga, *Stretto*, segunda parte, compás 175ss

Una bajada figurativa en piccolo y violines y un *diminuendo* e *rallentando* general calman los ánimos y vuelven la música al tranquilo inicio del movimiento, al *Andante sostenuto*; la desenfrenada “fuga andina” no tiene la última palabra. Esta, más bien, pertenece al solista, quien protagoniza, como dice el compositor: *una síntesis o reminiscencia de la introducción*. Con una cadena tranquila de semicorcheas descendientes, compuesta con las seis notas del acorde básico de la guitarra, llega a descansar en la nota fundamental, el Mi bajo. Los violines repiten el movimiento en dirección inversa y pulso más lento, en corcheas, para terminar en su acorde inicial de armónicos en *tremolo*. La guitarra acompaña, primero con suaves arpeggios de su acorde básico –las cuerdas abiertas–, después con su melodía inicial, igualmente en *armónicos*, como último recuerdo del *yaraví*.



Tercer movimiento – *Allegro spiritoso*

Del *yaraví* provienen también los modelos dancísticos del tercer movimiento, *Aire típico* y *Albazo*, que usan los mismos patrones rítmicos, pero en tiempo rápido. Salgado lo describe en esta forma:

La vertebración rítmica [del tercer movimiento] 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 tercero y último movimiento.

Lo que tienen en común *Aire típico* y *Albazo* tiene que ver con el tiempo rápido, el carácter alegre y la periodicidad regular de ocho compases por frase, sin alteraciones. Es sintomática también la repetitividad de motivos y temas, lo que les da características de las danzas antiguas, lo que incluye las europeas, de forma de *Rondó*, donde *refrain* (ritornelo o estribillo) y *couplet* (estrofa) se alternan muchas veces. Esta regularidad de periodicidad casi previsible da la satisfacción al oyente de una fácil ubicación y reconocimiento. La diferencia entre *Aire típico* y *Albazo* yace en la métrica, pues el primero está en compás de 3/4, de pulso ternario y el segundo, en 6/8, de pulso binario.



Tercer movimiento: forma de Rondó-Sonata

Introducción	(compases 1 – 8)
Tema	(compases 9 – 40)
Ritornelo	(compases 9 – 24)
Couplet	(compases 25 – 32)
Ritornelo	(compases 33 – 40)
Introducción con solo de corno	(compases 41 – 48)
Couplet con desarrollo, solo orquesta	(compases 49 – 62)
Couplet y Cadenza de guitarra	(compases 63 – 80)
Tema en Si-bmol	(compases 9 – 40)
Ritornelo	(compases 81 – 96)
Couplet	(compases 97 – 104)
Ritornelo	(compases 105 – 112)
Variante del Ritornelo	(compases 113 – 133)
Couplet en forma de <i>Haupt rhythmus</i>	(compases 134 – 143)
Tema transfigurado	
Ritornelo, solo orquesta	(compases 144 – 159)
Couplet, versión original	(compases 160 – 175)
Ritornelo, versión original	(compases 176 – 183)
Albazo	(compases 184 – 198)
Presto	(compases 199 – 203)

El tercer movimiento, en compás de 3/4 y la tonalidad de Sol-mayor, comienza con una introducción algo minimalista. De los ocho compases de la introducción, la línea principal del clarinete parte siete veces de la misma nota Sol. También el ritmo es el mismo en los primeros cinco compases; en suma, son características de una introducción a un baile popular tradicional que establece ritmo y tonalidad antes de que comience la melodía. La secuencia armónica de estos ocho compases introductorios no es tan simple, ya que el segundo compás se desvía a la mediente inferior Mi-bmol y el quinto a la mediente superior Si-bmol. Estas son alteraciones armónicas inusuales en la música folclórica. Sin embargo, los compases uno, cuatro, siete y ocho en Sol-mayor no dejan lugar a dudas de cuál es la *tónica*, la tonalidad principal.

En el noveno compás, la guitarra presenta el tema principal, cuyo ritmo puntado en el segundo tiempo del primer y tercer compás transmite ligereza y alegría. El primer y el tercer compás inician con dos corcheas descendentes por una cuarta, lo que corresponde exactamente al inicio del primer movimiento. Es una prueba más del pensamiento formal cíclico y clásico de Salgado. Podrían sorprender los dos compases cromáticos cinco y seis, pero se integran naturalmente a la melodía. El tema llega, en su octavo compás, a la dominante Re-mayor; consecuentemente, sigue por ocho compases más para regresar a la tónica Sol-mayor. Los primeros cuatro compases de la segunda mitad del tema son idénticos a los del inicio del tema; se trata de preferencias tanto de la música popular como de Salgado mismo, a quien le gustaban los temas simétricos con mínimas diferencias entre ambas mitades, solo por necesidad armónica. Del acompañamiento, se ocupan clarinetes y violonchelos; los primeros lo hacen con el mismo ritmo *ostinato* de la introducción pero, a la vez, ilustran la compleja secuencia armónica.

Fig. 188 Tercer movimiento, *Allegro spiritoso*, tema principal, compás 9ss

En el compás 25 inicia la prolongación del tema por otros ocho compases, con las mismas dos corcheas descendentes iniciales, pero transpuesto a la medianta Si-mayor, dominante de Mi-menor, la tonalidad paralela menor de la tónica Sol-mayor. Este “brinco” armónico sorprende Sol-mayor – Si-mayor, donde Si-mayor es la

mediante superior de la tónica, es una de las secuencias armónicas más comunes, tanto en la música folclórica como en la académica. Si se ve a este tema como un *rondó* sencillo, esta inserción en Mi-menor corresponde al *couplet*, mientras el tema, en la tonalidad principal Sol-mayor, es el *ritornelo (estribillo)*. En efecto, este *ritornelo* retorna después de los ocho compases en mi-Menor, en el compás 33, a la *tónica*. Con ello, termina el primer bloque temático de 32 compases, en perfecta simetría y fiel a las tradiciones tanto clásicas como folclóricas. El carácter folclórico de este *couplet* de ocho compases lo acentúan las percusiones; tambor, bombo y platillos crean, inequívocamente, un ambiente de fiesta popular andina. La guitarra permanece en silencio.

Fig. 189 Tercer movimiento, *couplet* en Mi menor, compás 25ss

Nuevamente, regresa la música al inicio del movimiento, a la introducción. Ahora, está a cargo de la cuerda, con acompañamiento acórdico de la guitarra. Una cantilena adicional con *sonidos eco* del corno ennoblece este regreso al primitivismo del inicio. Guitarra y cuerda ocupan un segundo lugar acompañante; el solo del corno, más bien, tiene la función de una alternativa al tema principal.

Fig. 190 Tercer movimiento, solo del corno, compás 41ss

Esta vez, el tema principal, en su alternativa de solo de corno, dura solo ocho compases. En el noveno, interrumpe el *couplet*, ahora protagonizado por fagotes, trombones y contrabajos. Cuando las trompetas toman el mando en el quinto compás (53), no completan la frase como la primera vez, sino que insisten dos veces en el rígido ritmo de los primeros dos compases, para después expandir la frase con virtuosas terceras cromáticas y un “cuete”, que termina por tres compases en el Si-bmol alto de la primera trompeta. Esta funciona como la nota cumbre de un acorde disminuido. Debajo de ella, la cuerda modula del acorde disminuido a Si-bmol mayor, que será la tonalidad del siguiente episodio. Este *couplet* se salió del esquema, ya que adquirió calidad de desarrollo con función de modulación.

La guitarra participa, nuevamente, a partir del compás 63. Lo hace con una imitación del *couplet* en su última versión, ahora en Si-bmol. Después de solo dos acordes acompañantes de la cuerda alta, la orquesta se calla y deja a la guitarra espacio para una *Cadenza* que combina el primer compás del *couplet* con la línea ascendente de corcheas cromáticas que formaba el quinto compás del tema principal. En el compás 75, alcanza el *forte* con una enérgica línea pentatónica de corcheas que confirma, de nuevo, la tonalidad Si-bmol.

Después de esta *Cadenza*, que marcó un paréntesis en el desarrollo temático del movimiento, la orquesta sola recommienza con el tema principal (el *ritornelo* o *estribillo*) en Si-bmol en forma quebrada; es decir, está repartido entre piccolo y flauta, que se alternan cada dos compases. No menos de cuatro contrapuntos les acompañan. Mientras el oboe y la viola sola aportan cantilenas elegíacas que podrían haber venido de un vals lento, el violonchelo solo da el fundamento armónico-rítmico con una danza a base de negras cortas; se trata de un compás puntado y el siguiente es regular. El último contrapunto proviene del triángulo, que apoya el ritmo del violonchelo con su sonido plateado.

The musical score for the third movement, starting at measure 81, features the main theme in B-flat major. The Piccolo and Flauta parts play a rhythmic melody in a dotted half note and quarter note pattern. The Ob and Vla sola parts play a melodic line with a slur. The Vcl Solo part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Triang. part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamics are marked mf for the Piccolo, Flauta, and Vla sola, and p for the Triang.

Fig. 191 Tercer movimiento, tema principal con 4 contrapuntos en Si-bmol, compás 81ss

A partir del octavo compás, se suma el corno con un contrapunto más, con lo cual el inocente tema del *Aire típico* se encuentra envuelto en una fiesta polifónica muy compleja, sin perder su ligerezaailable ni un momento. Salgado combina, en forma magistral, lo típico con lo atípico, lo que crea un crisol de estilos que

resulta ser su estilo personal. Después del *ritornelo* orquestal completo de 16 compases, sigue en el compás 97 el *couplet*, protagonizado por la guitarra, a dos y tres voces. Clarinetes, fagot y contrabajos acompañan discretamente, mientras el violín solo aporta una cantilena durante cinco compases, para sumarse a la línea de la guitarra durante los últimos tres. Los siguientes ocho compases pertenecen al *ritornelo*, tal como en la primera exposición; en esta ocasión, aparece en la siguiente distribución de fuerzas: violines primeros y violonchelos con el tema, fagot y trombón con contrapuntos cantábiles, corno, timbal y contrabajo con el fundamento armónico-rítmico. La guitarra resiste con acordes a tres voces que marcan el ritmo del tema y, a la vez, la compleja estructura armónica que sostiene a la melodía sencilla.

Después de este gran despliegue de fuerza orquestal, el siguiente episodio, a partir del compás 113, regresa por momentos a la máxima sencillez de una sola voz. El tema, nuevamente, se quiebra o reparte, por cada dos compases, en el cuarteto de maderas. Comienza con el fagot y sube hasta la flauta. La repetición en los siguientes ocho compases, no obstante, no tiene nada de sencillo, ya que Salgado armoniza el tema con acordes disminuidos que lo ubican en un mundo enajenado, surreal, distanciado a años luz de su ámbito folclórico natural. Ya el segundo compás del tema es una variación cromática del original, armonizado con un acorde disminuido; en el tercer compás, el tema pasa a las violas y los violines acompañan disonantemente. La cadena de corcheas cromáticas ascendentes del quinto compás no solo se duplica por la tercera inferior, sino también se amplía por un doble contrapunto en dirección inversa, descendente, y en intervalo de tritono, el intervalo más disonante de todos. De hecho, durante siglos, este era prohibido por la iglesia católica, ya que era “el intervalo del diábolo” ...

En esta ocasión, solo provoca una nueva interrupción del *rondó*, se podría decir: del *ritornelo* armónicamente lastimado, además sufre la modulación de Si-bmol a Re- mayor. Una línea ondulada de los violines en *legato*, que es la inversión del penúltimo compás del tema, conduce, en dirección descendente, a los violonchelos que

Ahora, a partir del compás 144, con gesto jubiloso, la orquesta entona el *ritornelo* en brillante Re-mayor; no obstante, ya no está en la versión original, sino en la armónicamente “mutilada” del compás 121ss. Múltiples contrapuntos y voces adicionales lo transforman en un monstruo pesado y engorroso; el júbilo suena incómodo y laboroso. El tema ha perdido su inocencia encantadora y su sencillez folclórica se ha transformado en un dinosaurio sinfónico.

Quizás, Salgado había llegado a un punto en el cual ya no le era posible simplemente repetir otra vez el *Aire típico* tradicional, tonal y sencillo, sino, como lo hizo también Maurice Ravel en *La Valse*, a la vez compuso la destrucción de la misma danza. En el caso de Ravel, la versión apocalíptica del vals fue resultado de sus impresiones de la Primera Guerra Mundial. En el caso de Salgado, quizás fue reflejo de la Guerra Fría y el armamento nuclear desenfrenado de los años 70 del siglo XX. Sea cierta esta especulación o no, esta monstruosa versión del *ritornelo*, a partir del compás 144, ya no es más un *Aire típico*, sino al menos un “*Aire atípico*” con rasgos apocalípticos.

Dieciséis compases dura esta pesadilla del *Aire típico* transfigurado, *kafkiano*. El *couplet* que le sigue, en el compás 160, contrasta extremadamente, ya que regresa a su forma original, sencilla y amable, como si no hubiera pasado nada. Un contrapunto de notas largas en las violas, en forma de *armónicos* en *tremolo*, se estira como un hilo de plata encima del solo de la guitarra; además, los acordes cortos acompañantes de cornos y contrabajos, le dan un ambiente nostálgico, lo que anuncia el final del movimiento. Los ocho compases del *ritornelo* que completan la frase de los 32 compases son no menos que la corona contrapuntística del movimiento, ya que la guitarra, que acompaña el tema que entona la flauta, lo hace con el *couplet*, lo que combina, por primera vez, ambos componentes del bloque temático simultáneamente. Lo hace en forma muy particular: desciende con acordes disminuidos que, por su versatilidad armónica desde hace siglos, son el *deus ex machina* de la armonía. Así, repite el sentimiento de despedida que habían anunciado las violas en la frase anterior.

The image shows a musical score for three instruments: Guitarra (Guitar), Flauta (Flute), and Oboe. The Guitarra part is on the top staff, marked with a piano (*p*) dynamic. The Flauta and Oboe parts are on the bottom two staves. The music is in a key with one flat (B-flat major or D-minor) and a 3/4 time signature. The score depicts a complex interplay of rhythms and melodic lines across the three staves, with various articulations and phrasing marks.

Fig. 193 Tercer movimiento, ritornelo y couplet simultáneamente, compás 168ss

Un último contrapunto nuevo del oboe completa el trio de actores. Su tonalidad Do-menor, en cierta discordia con el tema en Re-mayor de la flauta y el *couplet* cromático de la guitarra, le da apariencia *quijotesca*. Queda algo perdido entre las dos voces principales.

Una última vez, la guitarra toma el tema principal (compás 176ss), con el acompañamiento original de clarinetes y contrabajos, tal como al principio del movimiento. El círculo se cierra.

Con la indicación *Con vita* y el cambio de compás de 3/4 a 6/8 en el compás 184ss, finalmente aparece el *Albazo* que Salgado menciona en su *Nota explicativa*. No obstante, este cambio métrico de un ritmo ternario a uno binario es prácticamente imperceptible, ya que cornos y violonchelos mantienen su pulso de tres negras por compás; esto es algo que, en el *Albazo*, causa un efecto *hemiólico* y es típico para esta danza. En esta ocasión, no obstante, se percibe como si el *Aire típico* siga su camino y vele por el comienzo del *Albazo*. Esta confusión es intencional; con ella, Salgado demuestra la estrecha relación entre ambas danzas. Además, es una prueba de su discreto humor musical.



Fig. 194 Tercer movimiento, comienzo velado del *Alvaro*, compás 184ss

A partir del quinto compás, se evidencia el ritmo binario, Mientras tanto, en el séptimo y octavo compás, contrasta nuevamente el ritmo hemiólico de tres pulsos por compás en los *pizzicati* de la cuerda alta con el ritmo binario en fagotes, violonchelos y contrabajos. Un vertiginoso “cuete” de flautas y violines lleva a un acorde disonante *fortissimo* del *tutti*; la guitarra sola lo contesta con otro “cuete” dodecafónico. Este desemboca en un bloque rítmico de toda la orquesta que se puede ver como variación del *Hauptrythmus*; es su adaptación al *Alvaro*.

Todavía hay un último cambio de velocidad para los restantes cinco compases de la obra; *Presto* es la nueva indicación. Aquí solo se prepara el último acorde en Sol-mayor, enriquecido con sexta y novena, pero el tambor insiste por última vez en este *Presto* en una nueva variante del *Hauptrythmus*. Salgado mantiene el trabajo temático-motívico hasta el último instante.



Conclusión

En resumen, también este tercer movimiento ofrece una gran cantidad de sorpresas. Por las constantes transformaciones rítmicas, melódicas y, se puede decir, psicológicas del inicialmente inocente *Aire típico*. Este *Finale* combina la forma de *rondó* con la de *Tema con variaciones*, donde se incluye el breve *Albazo* en el juego caleidoscópico de mutaciones y mutilaciones temáticas. También tiene rasgos de forma de un movimiento de sonata, si se consideran las grandes transformaciones del tema, tanto del *Ritornelo* como del *Couplet*, como extensa sección de desarrollo, con una breve reexposición a partir del *Couplet* en el compás 160 y una *Coda* que comienza con el *Albazo* en el compás 184. A Mozart le gustaban *Finales* de la forma mixta Sonata-Rondó. En este *Finale*, Salgado muestra el mismo gusto, aplicado al tema del *Aire típico* como *ritornelo*.

En este *Finale*, las danzas andinas se encuentran exportadas al mundo compositivo moderno internacional, en el cual tienen que defender su sustancia musical contra exigencias como la dodecafonía y procesos rítmicos casi destructivos. Tienen que mostrar que resisten a estos procesos por su esencia musical eterna. Salgado aboga por ellas magistralmente, precisamente por los procesos atrevidos a los que les somete, lejos de esconderlas en un rincón reaccionario, como lo hicieron y hacen muchos de sus colegas que, supuestamente, defienden el nacionalismo musical ecuatoriano. Parte de la grandeza de Salgado es su realismo; de pronto, los elementos andinos inspiradores para la temática del *Concierto Ecuatoriano* se encuentran en un mundo problemático, hasta apocalíptico, que anuncia que el folclor puede haber llegado a su límite, que se puede haber vuelto anacrónico en un mundo mecanizado, militarizado y mediático. Nunca el folclor andino ha servido como un inocente olvido de la dura realidad de vida de sus habitantes; más bien, la confirma. Por algo, su expresión natural es el género menor, por lo que Salgado lo saca del “traspatio” romántico y lo expone en la realidad de la segunda mitad



del siglo XX. Solo Luis Humberto Salgado logró la transformación moderna de las tradiciones andinas, al adaptarlas a las necesidades expresivas del siglo XX y, con ello, garantiza su permanencia justa en el concierto mundial actual y futuro.

La guitarra, un instrumento idóneo para el folclor y profundamente arraigada en la historia de la música hispana y latina, ha ganado, con este *Concierto Ecuatoriano*, un enriquecimiento magistral de su repertorio concertante del siglo XX, a la altura de las contribuciones del español Joaquín Rodrigo (*Concierto de Aranjuez*), del mexicano Manuel María Ponce (*Concierto del Sur*) y del brasileño Heitor Villa-Lobos. Con esta obra, Luis Humberto Salgado confirma, nuevamente, su lugar en el podio de los compositores más grandes del continente americano y del mundo entero.

The page features a minimalist, abstract design composed of various black geometric elements. In the upper right corner, there is a series of vertical lines of varying heights and widths, some of which are intersected by diagonal lines. A single diagonal line extends from the upper right towards the center. Another diagonal line runs from the upper left towards the center. A horizontal line is positioned in the upper left. In the lower right, a thick black line forms a stepped, staircase-like shape. The word "Glosario" is centered on the page in a large, bold, black serif font.

Glosario



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, p.e. 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 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 3 o 4 terceras menores y que se puede resolver en consonancias medio tono arriba de cualquier 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, 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 comúnmente 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 resta su valor.
Arpeggio	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 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 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 los 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>	Aumentando paulatinamente el 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 <i>Sonata</i> , es la parte central entre exposición y reexposición.
<i>Diminuendo</i>	Reduciendo paulatinamente el 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, que en la tradición occidental buscan resolución en una consonancia.
Dodecafonismo	Dodecafonia, (<i>Zwölftonmusik</i> en alemán), técnica de doce tonos, inventado por Josef Matthias Hauer en 1919, luego variado por Arnold Schönberg en 1923. Es un método de composición que democratiza los 12 semitonos de una octava, ya que ninguno puede ser repetido antes de que las 11 demás 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.
Fantasía	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, grupos. Incluye idiomas, bailes, música, leyendas etc., 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, 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> , lo que jala la cuerda con la yema del dedo índice. Además, arpa, guitarra, balaleíca etc. que no usan arco.
Instrumentos de madera	Flauta y piccolo (flautín), oboe, corno inglés, clarinete (en Mi bmo1, Si, La y clarinete bajo), ocasionalmente 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), 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.
Metrum	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 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 varios veces.
Partichela	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), címbalo, marimba, xilófono, Glockenspiel (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 <i>pp</i> 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.



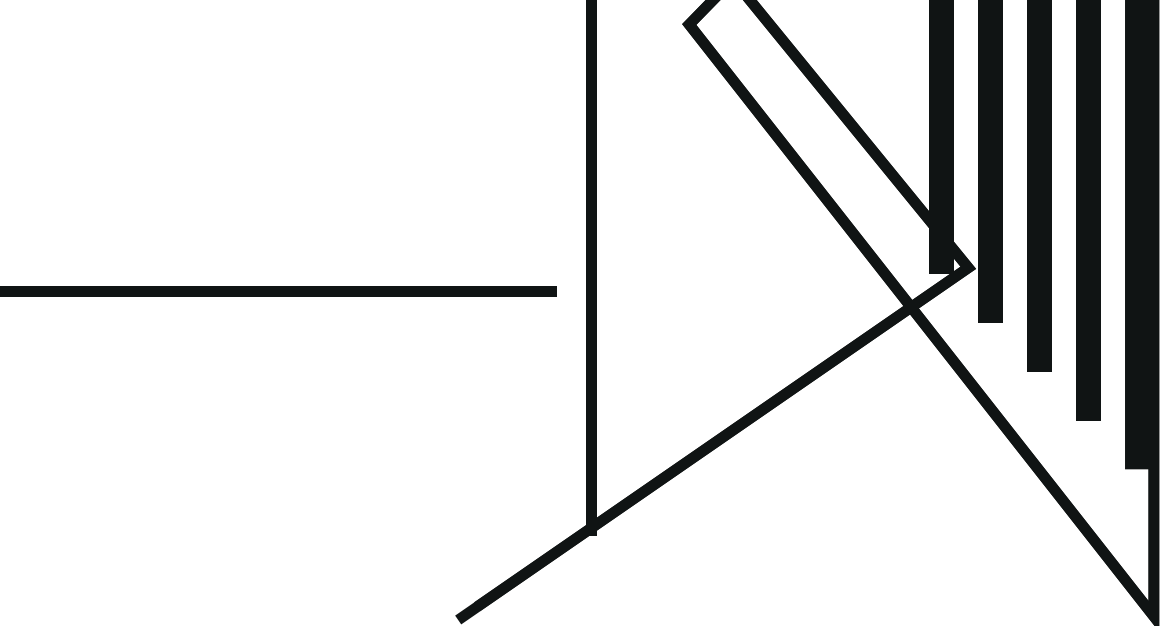
Polirritmia	Diferentes ritmos simultáneos.
Politonalidad	La combinación simultánea de varios acordes tonales, p.e. Do mayor (Do-Mi-Sol) con Sol Mayor (Sol-Si-Re), lo que produce disonancias.
<i>Presto</i>	Más rápido que <i>Allegro</i> , menos que <i>Prestissimo</i> .
Puntado	Un punto tras una nota prolonga 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>ritornelo</i> (<i>estribillo</i>), con cada vez 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, que desde Beethoven reemplaza el antiguo <i>Minueto</i> .
<i>Scherzando</i>	Juguetería.

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 en el orden: rápido (<i>Allegro</i> en forma de <i>sonata</i>), 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, y 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 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> , apretando el paso.
Subdominante	La cuarta encima de la <i>tónica</i> .
<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, que deja escuchar débilmente la nota.
Suite	Secuencia de piezas cortas, menos estructurada que una sinfonía, frecuente 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 define 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.
Tremolo	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.
<i>Unísono</i>	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, and several diagonal lines of varying thicknesses.

Bibliografía

Abstract geometric lines in the bottom right corner, including a horizontal line and a diagonal line.



Fuentes

Salgado, L. H.: “*La consagración de las vírgenes del Sol: Leyenda aborígen en tres escenas. Concierto programático para piano y orquesta.*”, autógrafo, Archivo Histórico del Museo Nacional de Quito, N° FM0033.044.

Salgado, L. H.: “ *Concierto-Fantasia en Sol menor estilo nacional para piano y orquesta. Segundo concierto para Piano en tres movimientos.*”, autógrafo, Archivo Histórico del Museo Nacional de Quito, N° FM0033.046.

Salgado, L. H.: “ *Tercer concierto para piano, obligado de arpa y orquesta.*”, autógrafo, Archivo Histórico del Museo Nacional de Quito, sn.

Salgado, L. H.: “ *Concierto para violín y orquesta* “, autógrafo de la partichela del violín solista, Archivo Histórico del Museo Nacional de Quito, N° FM0033.048/C.

Salgado, L. H.: “ *Primer concierto para corno y orquesta* “, autógrafo, Archivo Histórico del Museo Nacional de Quito, N° FM0033.051/A.

Salgado, L. H.: “ *Concierto para violoncello y orquesta* “, autógrafo, Archivo Histórico del Museo Nacional de Quito, N° FM0033.053.

Salgado, L. H.: “” *Concierto Ecuatoriano para guitarra y orquesta*”, autógrafo, Archivo Histórico del Museo Nacional de Quito, N° FM0033.055.

Salgado, L. H.: “Las 9 Sinfonías”, partituras, Edición Michael Meissner, Cuenca, 2019-2022.

Salgado, L. H.: “*El esquema sinfónico*” en: El Comercio, Quito, 5.3.1967

- Salgado, L. H.: "Proyecciones de la música contemporánea". En: El Comercio, Quito, c. septiembre-noviembre de 1960.
- Salgado, L. H.: "Estructura de una orquesta sinfónica normal", en El Comercio, Quito, 1972.
- Salgado, L. H.: "Música vernácula ecuatoriana, Microestudio", Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1952.
- Salgado, L. H.: "El sinfonismo contemporáneo". El Comercio, Quito 30 de junio de 1957.
- Salgado, L. H.: "Vigencia de artículos musicográficos", en: El Comercio, Quito, 1. Juni 1975.
- Salgado, L. 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.
- Salgado, L. H.: "*Nota explicativa*" (sobre el concierto de guitarra), *El Comercio*, Quito, 19 de septiembre 1977.



Literatura secundaria

Almon, H. (2001). *Modernismus, Nationalismus und die Dodekaphonie*. NZfM.

Behage, G. (1983). *La música en América Latina: Una introducción*. Monte Ávila Editores.

Bergson, H. (2013). *Philosophie der Dauer*. Felix Meiner Verlag.

Caro, R. (1626). *Días geniales o lúdicos*. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA.

De Andrade, M. (1928). *Ensayo sôbre a Música brasileira*.

d'Harcourt, R. y M. (1925). *La musique des Incas et ses survivances*.

De Oliveira Pinto, T. (2020). *Musik und Transkulturation: die Verbindung von Kultur, Geschichte und Gesellschaft in der Musikforschung*.

Flothuis, M. (1998). *Mozarts Klavierkonzerte*. Beck'sche Reihe, Beck Verlag.

Fugellie, D. (2018). *Musiker unserer Zeit, Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika*.

Guerrero, P. (2012). Música de identidad: Apuntes sobre los géneros musicales vernáculos del Ecuador. *Edosonia*, 10.

Guerrero, P. (2001-2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica.

Guerrero, P. (2016). *Luis Humberto Salgado – El nacionalismo musical de los Andes*. Quito, Marzo 2016.

- Guerrero, P. (2001). *Luis Humberto Salgado: Grandes Compositores Ecuatorianos*. Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA,
- Hudson, R. (1971). The Ripresa, the Ritornello, and the Passacaglia. *Journal of the American Musicological Society*, 24(3).
- Guerreo, J.A. (1876). *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*. Imprenta Nacional.
- Hudson, R. y Ellis, M. (s.f.). *Sarabande*. New Grove Online.
- Jourdain, R. (1997). *Music, The Brain and Ecstasy*. William Morrow & Comp.
- Karsten, R. (1935). *La lengua de los indios jívaros (shuar) del Oriente del Ecuador*.
- Krause, B. (1995). *Untersuchungen zur Vortragsbezeichnung con brio unter besonderer Berücksichtigung der Werke Ludwig van Beethovens*.
- Massin, J. y B. (1967). *Beethoven*. Fayard.
- Meza, G. (2018). *Cronología comentada de ejecución de obras (Luis Humberto Salgado)*. Fundación Luis Humberto Salgado.
- Meza, G. (2017). *Francisco Salgado - Himno a Mejía*. Sociedad de Egresados del Mejía.
- Monteros, R.M. (1942). *Música autóctona de la Región Oriental del Ecuador*. Impr. Del Ministerio de Gobierno.
- Moreno, S.L. (1972). *Historia de la música en el Ecuador*. Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.



Oosterveen, C. (1999). *Bourrée, Bourrée, Bourrée*. Verlag der Spielleute.

Paz, J.P. (1955). *Introducción a la música de nuestro tiempo*.

Ragossnig, K. (1978). *Manual de guitarra y laúd*. Schott.

Rodas, A. (1989). Caminatas. *Opus*, 31.

Rodas, A. (1989). Lista cronológica de las composiciones de Luis Humberto Salgado. *Opus*, 31.

Rodas, A. (1989). Luis Humberto Salgado, El Primero. *Opus*, 31.

Rodríguez, H. (1970). Luis Humberto Salgado, por él mismo. *El Tiempo*.

Rodríguez, H. (1977). Ha muerto la gran figura de la música nacional. *El Tiempo*.

Ross, A. (2007). *The rest is noise*.

Salgado, F. (1958). *Manual de fraseología musical*. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Ulm, R. (2009). *Las 9 sinfonías de Beethoven*. Bärenreiter.

Walther, J. (1967). *Léxico musical*. Bärenreiter.

Wong, K. (2003-2004). *Luis Humberto Salgado- un Quijote de la música*. Banco Central del Ecuador y Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Wong, K. (2013). *La Música Nacional*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Índice de ilustraciones

Fig. 1 Luis Humberto Salgado, ca. 1970 20

Primer Concierto para Piano y orquesta

Fig. 2 Portada original del Primer Concierto para piano y orquesta de L-H. Salgado (1942) 22

Fig. 3 Andante misterioso, compases 1 y 2 25

Fig. 4 Entrada del piano, poco più mosso, pesante, compás 12 25

Fig. 5 A tempo, segundo tema del piano, compás 24 26

Fig. 6 Compás 28 27

Fig. 7 Compás 40 28

Fig. 8 Compás 53, danza 29

Fig. 9 Interludio, compás 74 30

Fig. 10 Dúo de fagot y clarinete, compás 93 30

Fig. 11 Yaraví, compás 6 32

Fig. 12 Danza autóctona, compás 55 33

Fig. 13 Tema del piano, con anima, compás 77 33

Fig. 14 Nueva danza de piano con flautas, compás 104 34

Fig. 15 Ceremonial litúrgico, 1er tema en canon, compás 1 35

Fig. 16	Diálogo entre clarinete y piano, compás 35	36
Fig. 17	Danza ritual, compás 80ss	37
Fig. 18	Tema de la Danza, compás 102, flautas y percusiones	38
Fig. 19	Cadenza del piano, compás 157	39
Fig. 20	Nueva variante de la Danza, compás 179	39
Fig. 21	La Danza en el tutti, con contrapunto cromático, compás 203	40
Fig. 22	La Danza en legato, con contrapunto elegiaco, compás 216	41
Fig. 23	Diálogo de flautas y piano, compás 281	42
Fig. 24	La Danza inversa, compás 301	42
Fig. 25	Primer aviso del yaraví, compás 319	43
Fig. 26	Segundo aviso del yaraví en las notas acentuadas, compás 353	44
Fig. 27	Allegro no troppo, solo del timbal, compás 372	44
Fig. 28	Danza y Yaraví juntos, versión 2/4, compás 376	45
Fig. 29	Danza y Yaraví juntos, versión 3/4 resp. 9/8, compás 376	45



Segundo Concierto para Piano y orquesta

Fig. 30	Portada original del 2º Concierto para piano y orquesta de L.H. Salgado (1948)	50
Fig. 31	Andante sostenuto, inicio del 2º concierto para piano y orquesta	53
Fig. 32	Primer entrada del piano, compás 5	54
Fig. 33	Segundo tema de maderas, compás 17	54
Fig. 34	Allegretto (Alza), compás 60	56
Fig. 35	Tema del piano y flautas (Alza), con acompañamiento sincopado, compás 72ss.	57
Fig. 36	Segundo tema del piano, compás 88	58
Fig. 37	Variante de los violines, compás 104	59
Fig. 38	Solo de violín y violoncello, compás 114	59
Fig. 39	b) Allegretto, compases 60-170	61
Fig. 40	Transición piano-fagotes/violoncelli, compás 176ss	62
Fig. 41	Larghetto (compás 184)	64
Fig. 42	Mosso, compás 192ss	65
Fig. 43	Animando e crescendo (compás 239ss).	67
Fig. 44	Allegro moderato, solo de piano y acompañamiento de trompetas, compás 253ss	68

Fig. 45	La danza en versión atonal, compás 267ss	68
Fig. 46	Allegro brillante, compás 295ss	70
Fig. 47	Allegro brillante, compás 325ss	71
Fig. 48	Allegro spiritoso, triple contrapunto, compás 349ss	72
Fig. 49	“Cadenza” de las maderas, compases 360-361	73
Fig. 50	Descripción general del Segundo Concierto para piano de L.H. Salgado	74

Tercer Concierto para Piano y orquesta

Fig. 51	Portada original del Tercer Concierto para piano de L.H. Salgado, (1963)	80
Fig. 52	Primeros compases del Tercer concierto para piano. (compases 1-4)	85
Fig. 53	1er tema dodecafónico completo del piano, compases 5-9	86
Fig. 54	Tema de violas y violines, compases 9-12	87
Fig. 55	Polirritmia, compás 12	87
Fig. 56	Combinación de varios elementos constructivos, compases 14-17	88
Fig. 57	Tema de violas con acompañamiento del piano	89
Fig. 58	Escalas orquestales y respuestas de tresillos en el piano, compases 34 - 40	90
Fig. 59	Ritmo de metales y respuesta del piano, compases 44-45	90



Fig. 60	Tema transitorio de flautas y violines, compases 54ss	91
Fig. 61	Segundo tema del violoncello solo, compases 59ss	92
Fig. 62	Fanfarria de corno y trompeta, compases 75ss	93
Fig. 63	Fanfarria transformada en solo de piano, compás 83ss	94
Fig. 64	Fanfarria ascendente con contrapunto nuevo, compás 83ss	94
Fig. 65	Solo de piano con doble contrapunto, compás 120ss	95
Fig. 66	Desarrollo de la fanfarria entre piano y orquesta, compás 128ss	96
Fig. 67	Comienzo de la Cadenza del piano, compás 159ss	98
Fig. 68	Clímax de la Cadenza del piano, compás 172ss	100
Fig. 69	Segundo tema con instrumentación cambiada, compás 240ss	102
Fig. 70	Fanfarria transformada en solo de piano, con acompañamiento, compás 266ss	103
Fig. 71	Segundo movimiento, primer tema (versión del piano), compás 6ss.	106
Fig. 72	Segundo tema del piano, compás 13-16.	107
Fig. 73	Segundo tema en versión orquestal, compás 17-24.	108
Fig. 74	Comienzo del Allegretto mosso, compás 56ss	109
Fig. 75	Los tres elementos de la Cadenza, compás 56ss	111

Fig. 76	Inicio del 3er movimiento	114
Fig. 77	Comienzo del piano	115
Fig. 78	Tema principal del 3er movimiento	116
Fig. 79	Fanfarria del 3er movimiento	117
Fig. 80	Inicio del Più Moderato, compás 97ss.	119
Fig. 81	Nuevo tema del desarrollo, compás 120ss	120
Fig. 82	Clímax del desarrollo, compás 130	121
Fig. 83	Tema de piano, compás 144	122
Fig. 84	Reexposición	123
Fig. 85	Compás 276ss	124
Fig. 86	Compás 284ss	125

Concierto para Violín y orquesta

Fig. 87	Primera página de la partichela solista del Concierto para violín y orquesta de L.H. Salgado (1953)	130
Fig. 88	Los cuatro guías que incluye la partichela solista	133
Fig. 89	Introducción del 1er movimiento, 1er tema, compás 1ss.	134
Fig. 90	1er guía (compás 6): Acompañamiento de flautas	135
Fig. 91	Tema adicional del 1er tema del Allegro, (violín solo)	136
Fig. 92	1er tema del Allegro, (flauta)	136



Fig. 93	Línea dodecafónica, compás 83s	139
Fig. 94	2º tema, compás 91ss	139
Fig. 95	Guía 2, motivo del clarinete	145
Fig. 96	Primer tema del Andantino, por el solista	149
Fig. 97	2º mov., segundo tema	151
Fig. 98	Guía 3	152
Fig. 99	Guía 4	156
Fig. 100	Tercer movimiento, 1er tema	157
Fig. 101	Tercer movimiento, 2º tema	159
Fig. 102	Tercer movimiento, parte central (Trio, 3er couplet)	161

Concierto para Corno y orquesta

Fig. 103	Portada original del Primer Concierto para Corno y Orquesta de Luis H. Salgado (1968)	166
Fig. 104	Comienzo del Concierto para corno, compases 1-4	170
Fig. 105	Tema del Moderato espressivo, con doble contrapunto, compases 13-15	171
Fig. 106	Tema principal del Allegro giusto, compás 35ss	173
Fig. 107	1er desarrollo del tema principal del Allegro giusto, compás 47ss	175
Fig. 108	Contrapunto quintuple, compás 72ss	176

Fig. 109	Anticipación comprimida (1er compás) y 2º tema, compases 78-80	178
Fig. 110	Diálogo de clarinete y corno, compases 103-106	180
Fig. 111	Melodía de violines, compuesto de elementos de los temas 1 y 2, compases 118-120	181
Fig. 112	Transformación del segundo tema en el Moderato cantabile, compases 130-131	183
Fig. 113	Extracto de la Cadenza, compases 215-217 (referentes a los compases 109-111)	184
Fig. 114	Comienzo de la Coda, tema nuevo, compases 226-227	185
Fig. 115	Comienzo del Segundo movimiento, Introducción, compases 1-4	190
Fig. 116	Comienzo del Solo del corno, compases 10ss	191
Fig. 117	Andantino senza rigore, compás 31ss	192
Fig. 118	Preparación del clímax de doble síncopa, compases 41-44	193
Fig. 119	Nuevo clímax de doble síncopa y hemiola, compases 48-49	194
Fig. 120	Alternación entre compases aislados de la melodía e interrupción, compás 48ss	197
Fig. 121	Introducción al tercer movimiento, compases 1-4	199
Fig. 122	Tercer movimiento, primer tema Allº con grazia, compás 17ss	200



Fig. 123	Tercer movimiento, segunda idea entre violines y corno, compás 25ss	201
Fig. 124	Tercer movimiento, tema del tutti, compás 60ss	203
Fig. 125	Tercer movimiento, segundo tema, Allegretto cantabile e ondulante, compás 69ss	204
Fig. 126	Tercer movimiento, tema del tutti con su propia ampliación, compás 96ss	205
Fig. 127	Tercer movimiento, reexposición con nuevo contrapunto, compás 103ss	206

Concierto para Violonchelo y orquesta

Fig. 128	Primera página del Concierto para el Concierto para Violoncello y Orquesta de Luis H. Salgado (1976)	212
Fig. 129	Primer movimiento, exposición orquestal, compases 1-4	216
Fig. 130	Postludio del primer tema en el oboe, compases 8-9	217
Fig. 131	Versión dancística del primer tema, compases 10-12	217
Fig. 132	Comienzo del violoncello solo, compás 20ss	218
Fig. 133	Primer clímax, el tema dancístico acompañado del solista, compás 32ss	219
Fig. 134	Interludio del tutti, compás 39ss	221
Fig. 135	Haupttrhythmus y su transformación en tema, compás 49ss	222
Fig. 136	Segundo tema, compás 53ss	223

Fig. 137	Comienzo del desarrollo, compás 68ss	224
Fig. 138	2ª fase del desarrollo, compás 76ss	225
Fig. 139	Tutti simétrico, compases 84-85	226
Fig. 140	Variación del tema dancístico, compases 107-108	228
Fig. 141	Nuevo tema del violonchelo en pizzicato, compás 109ss	229
Fig. 142	Preparación de la Cadenza, compases 128-131	230
Fig. 143	Fin de la Cadenza y reexposición, con contrapunto nuevo, compás 153ss	231
Fig. 144	Reexposición del segundo tema, variado, compás 225ss	233
Fig. 145	Ambos temas combinados, compás 234ss	234
Fig. 146	Segundo movimiento, inicio del corno inglés, compás 1ss	237
Fig. 147	Transición del corno inglés al fagot, compás 11ss	238
Fig. 148	Variante del tema con un compás insertado, compases 22-24	239
Fig. 149	El “suspiro” como fin y comienzo de frase, compases 32-36	240
Fig. 150	(Tema) Con ánimo, compases 45ss	242
Fig. 151	(Variación I) Allegretto vivo, compases 57ss	243
Fig. 152	(Variación II), compases 89ss	243

Fig. 153	Tempo primo, combinación de los dos temas principales, compás 115ss	244
Fig. 154	Combinación de los dos temas principales con el “suspiro”, compás 125ss	245
Fig. 155	Introducción del tercer movimiento, compás 1ss	249
Fig. 156	Primer tema del tercer movimiento, compás 7ss	249
Fig. 157	Primer tema del violonchelo solo en pizzicato, compás 43ss	250
Fig. 158	Primer tema del violonchelo en flautas, contrapunto del solista arco, compás 53s	251
Fig. 159	Los dos temas más un nuevo contrapunto del violonchelo, compás 73ss	252
Fig. 160	Desarrollo, tema principal variado, compás 113ss	254
Fig. 161	Desarrollo, el Yaraví “falso”, compás 144ss	255
Fig. 162	Coda, Con brio en compás de 2/4, compás 205ss	256
Fig. 163	Nuevo tema de la Coda, compás 209s	257
Fig. 164	Presto, apoteosis rítmica, compás 229ss	258

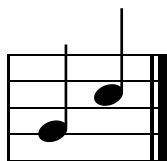
Concierto para Guitarra y orquesta

Fig. 165	Primera página del Concierto Ecuatoriano para Guitarra y Orquesta de Luis H. Salgado. Edición M. Meissner (2022)	260
Fig. 166	Cuatro ritmos básicos del Sanjuanito	265

Fig. 167	Tema inicial, compases 1 – 7	266
Fig. 168	Interludio de la orquesta, compás 15ss	268
Fig. 169	Primer bloque rítmico-pentatónico, compás 20ss	268
Fig. 170	Primer solo de la guitarra, compás 33ss	269
Fig. 171	Variante del bloque rítmico, compás 79ss	271
Fig. 172	Segundo tema Giocoso, compás 97ss	272
Fig. 173	Prolongación del segundo tema, compases 106-109	272
Fig. 174	Prolongación del segundo tema, compases 106-109	279
Fig. 175	Segundo movimiento – Introducción, compases 1 - 7	282
Fig. 176	Segundo movimiento – Tema, compás 20ss	283
Fig. 177	Variación 1, compás 28ss	284
Fig. 178	Variación 2, compás 36ss	284
Fig. 179	Variación 3, compás 44ss	285
Fig. 180	Variación 4, compás 52ss	286
Fig. 181	Variación 5, Danzante, compás 60ss	286
Fig. 182	Variación 6, Meno mosso, compás 72ss	287
Fig. 183	Fuga, Allegro enérgico, compás 80ss	287
Fig. 184	Fuga, primer contrapunto, compás 85ss	289



Fig. 185	Fuga, tema y primer contrapunto en piccolo y flauta, nuevo contrapunto en la guitarra, compás 121ss	290
Fig. 186	Fuga, Stretto, compás 167ss	292
Fig. 187	Fuga, Stretto, segunda parte, compás 175ss	292
Fig. 188	Tercer movimiento, Allegro spiritoso, tema principal, compás 9ss	296
Fig. 189	Tercer movimiento, couplet en Mi menor, compás 25ss	297
Fig. 190	Tercer movimiento, solo del corno, compás 41ss	298
Fig. 191	Tercer movimiento, tema principal con 4 contrapuntos en Si-bmol, compás 81ss	299
Fig. 192	Tercer movimiento, tema del couplet reducido a Hauptrhythmus, compás 134ss	301
Fig. 193	Tercer movimiento, ritornelo y couplet simultáneamente, compás 168ss	303
Fig. 194	Tercer movimiento, comienzo velado del Albazo, compás 184ss	304



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: 978-9942-577-29-0



9 789942 577290



**UNIVERSIDAD
DEL AZUAY**

Casa 
Editora