



**UNIVERSIDAD DE CUENCA**  
**FACULTAD DE ARTES**  
**CARRERA DE MÚSICA**

**Análisis formal de tres Rapsodias para piano**  
**de Luis Humberto Salgado**

Tesis previa a la obtención del título  
de Licenciado en Ejecución Musical en  
Piano

**Autor:** Lucas Santiago Bravo Lituma

**Director:** Dra. Susan Khachatryan



Cuenca-Ecuador

2016



## Resumen

El presente trabajo consiste en el análisis de las tres rapsodias para piano de Luis Humberto Salgado. Éstas rapsodias fueron compuestas con un estilo nacionalista, en el período nacionalista del Ecuador, sin embargo ninguna de las obras contienen un estilo único por el mismo hecho de que las tres rapsodias fueron compuestas en distintos años, además que éstas obras están compuestas por danzas o ritmos ecuatorianos los mismos que serán parte del análisis estilístico y formal. Además de su descripción tanto gráfica como escrita serán complementarios para el entendimiento global.

## PALABRAS CLAVES

PIANO, ESTILO, FORMA, CORRIENTES MUSICALES, NACIONALISMO, DISCURSO MUSICAL, DANZAS ECUATORIANAS, RAPSODIAS, HIBRIDACIÓN, MÚSICA VERNÁCULA.



## Abstract

The present work is the analysis of the three piano rhapsodies Luis Humberto Salgado. These rhapsodies were composed with a nationalistic style in the nationalist period in Ecuador , however none of the works contain a unique style by the very fact that the three rhapsodies were composed in different years , in addition to these works are composed of dances or Ecuadorian rhythms them to be part of the stylistic and formal analysis. In addition to its graphic and written description will be complementary to global understanding.

## KEYWORDS

PIANO, STYLE, SHAPE, RUNNING MUSIC, NATIONALISM, SPEECH MUSIC, DANCE ECUATORIANAS, RHAPSODIES, HYBRIDIZATION, VERNACULAR MUSIC.



## ÍNDICE

DEDICATORIA .....	8
AGRADECIMIENTO .....	9
Introducción.....	10
Capítulo I.....	11
Luis Humberto Salgado y su Música .....	11
1.1 Vida .....	11
1.1.1 Reseña Histórica.....	11
1.1.2 Influencias musicales .....	12
1.1.3 Pensamiento Musical.....	13
1.2. Nacionalismo Ecuatoriano .....	14
1.3 Resumen del Catálogo musical de Luis Humberto Salgado .....	15
1.3.1. Catálogo Musical para piano.....	16
1.3.2 Forma Rapsodia: .....	17
Capítulo II.....	19
Metodología del análisis formal.....	19
2.1 Análisis Musical.....	19
2.1.1 Conceptualización de Análisis.....	19
2.2.2 Aspectos a analizar sobre el Estilo musical.....	20
3 ANÁLISIS FORMAL MUSICAL DE LAS TRES RAPSODIAS ECUATORIANAS .....	25
3.1 Análisis gráfico de la Rapsodia 1 .....	25
3.1.1 Análisis textual de la Rapsodia 1 .....	38
3.2 Análisis Gráfico de la Rapsodia 2 .....	43
3.2.1 Análisis textual de la Rapsodia 2.....	65
3.3 Análisis gráfica de la Rapsodia 3 .....	73
3.3.1 Análisis Textual de la Rapsodia 3 .....	87
Fuentes primarias .....	91



Fuentes secundarias .....	92
Conclusiones: .....	92
Recomendaciones .....	94
Bibliografía .....	95
3 Anexos.....	96



## Clausulas

Yo, Lucas Santiago Bravo Lituma, autor de la tesis “Análisis formal de las tres Rapsodias para piano de Luis Humberto Salgado”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de licenciado en artes musicales, El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor

Cuenca 21 de Marzo del 2016

Lucas Santiago Bravo Lituma

CI: 0104048996



Yo Lucas Santiago Bravo Lituma, autor de la tesis “Creación y Análisis del Drama Musical “Análisis formal de las tres Rapsodias para piano de Luis Humberto Salgado”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca 21 de Marzo del 2016

A handwritten signature in purple ink, consisting of a large, stylized 'L' and 'S' followed by 'Bravo Lituma', written over a horizontal line.

Lucas Santiago Bravo Lituma

CI: 0104048996



## DEDICATORIA

A mi esposa Mayrita quien me ha acompañado en todo momento y que por su amor hemos podido formar más que un compromiso un lazo fuerte entre el amor más la música y que ha formado parte de éste trabajo de principio a fin, siendo mi compañera de noches y días en éste pequeño trecho, a mis padres por su apoyo, cariño y todo el aprendizaje en el tiempo debido el cual ha sido de gran ayuda para culminar éste trabajo, a mis maestros Susan Khachatryan y David Encalada, quienes han sido la rampa para encaminar un sueño hacia una pequeña meta, a todos mis amigos pianistas y músicos en general con quienes he compartido experiencias y conocimientos y han sido parte indirecta o directamente de éste trabajo.





## AGRADECIMIENTO

Agradezco a Dios por la vida, por todas las oportunidades brindadas hasta éste punto de mi vida. Agradezco a mi esposa por el amor su comprensión y ternura en cada día de lucha y triunfos en los acontecimientos y retos de cada día. También quisiera agradecer a mi amigo Carlos Hernández quien ha sido fundamental aporte con sus conocimientos y amistad para la conclusión de éste trabajo.



## Introducción

La presente tesis consiste en un análisis estructural con un enfoque sobre el estilo, a partir de la ejecución e interpretación de las tres rapsodias para piano de Luis Humberto Salgado. Ello se ha realizado con la finalidad de que la Universidad de Cuenca sea una institución pionera en realizar propuestas musicales en los campos prácticos y teóricos de compositores relevantes dentro de la historia musical del Ecuador. En una vista retrospectiva hacia los últimos años, en algunos estudios e interpretaciones, se pueden encontrar partituras y grabaciones así como los cuales son de gran relevancia como punto de enfoque de éste gran compositor. La necesidad de realizar un trabajo basado en una metodología analítica-interpretativa.

En el siglo presente, distintos historiadores, músicos y musicólogos, han realizado escritos y recuperación de partituras del compositor Luis H. Salgado y ello ha permitido revalorizar cada obra de su amplio y vasto Catálogo musical; sin embargo, muy poco material ha podido ser difundido, puesto que muy pocas obras han sido ejecutadas. A ello se suma la inexistencia de un análisis formal, musical pianístico del ciclo de las tres rapsodias, las cuales representan a opinión del autor, cúspides musicales en donde explota el virtuosismo tímbrico y técnico del piano.

La hibridación musical de L. H. Salgado es el desarrollo y resultado de un estudio escolástico plasmado con el folklor y melos Ecuatoriano que se plasman en algunos de los pasajes de gran dificultad anunciando a éste ciclo de obras de Salgado como algunas de las obras más virtuosas desde el punto de vista pianístico e interpretativo, que llevan a la música vernácula a ser expresada a su máxima expresión compuestas con las tendencias contemporáneas en el siglo XX.



## Capítulo I

### Luis Humberto Salgado y su Música

#### 1.1 Vida

##### 1.1.1 Reseña Histórica

Nace el 10 de Diciembre de 1903, en Cayambe. Francisco Salgado Ayala quien fue su padre y maestro fue un músico de muy alto nivel. En 1907 se trasladan a Quito donde su padre toma la Educación musical de sus hijos, en 1910 entra en el Conservatorio Nacional de Música.

“Siendo el mayor de ocho hermanos, Salgado mostró desde su niñez una gran disciplina y dedicación a los estudios, prodigada en parte por la templanza y rigurosa enseñanza de su padre”<sup>1</sup>

En el año de 1921 se gradúa como Bachiller en Filosofía y ya era conocido como compositor de piezas populares. Como actividad laboral tocaba el piano en películas silentes, en los cines Edén y Puertas del Sol, también acompañaba a las compañías de Ópera y algunos concertistas instrumentistas tales como: el cellista Bogumil Sykora, el violinista Henryg Szering. En el año de 1928 presenta su gran concierto práctico de graduación, interpretando el concierto en Mi bemol mayor de Franz Liszt.

Tanto en el siglo XIX como en los primeros años del XX, dentro de la historiografía Ecuatoriana no hay una lista específica y detallada de los compositores y músicos que hubo en éste tiempo, por ende es muy difícil contar y anotar los antecedentes musicales y tutores que tuvo Luis H. Salgado, quien fue siempre creativo y virtuoso realizando un amplio catálogo musical que conlleva géneros y formatos musicales tales como: sonatas, preludios, temas con variaciones, suites, ballets, sinfonías, formatos de cámara.

---

<sup>1</sup> (Cruz, 2003-2004, pág. 23)



Un artista innovador, crítico, pedagogo, director, laureado constituye uno de los mayores exponentes en la época del nacionalismo ecuatoriano, quien fallece en Quito el 11 de diciembre de 1977.

### 1.1.2 Influencias musicales

Una de sus mayores influencias compositivas fue su padre Francisco Salgado, ya que él estuvo dentro de la primera generación de músicos nacionalistas ecuatorianos y por lo tanto su hijo heredó aquel ideal nacionalista, el cual sería en un tiempo posterior motivo de conversaciones con su padre, en donde puntuaban temas dentro de las formas musicales, contrapunto, melodía y rítmica en donde podrían realizar aportes significativos aprovechando aquellas conclusiones para realizar propuestas musicales innovadoras.

De igual manera, el material que le suministraba su hermano era de gran importancia ya que al mismo tiempo que estudiaba los aportes musicales de algunos de los compositores trascendentales europeos podía fusionar y enriquecer la música vernácula en algunas de las corrientes musicales tales como: el dodecafonismo, el romanticismo, el neoclasicismo, entre otras, haciendo de cada composición una obra elevada a un tecnicismo y musicalidad que resultarían más que un estudio musical, un folklor ecuatoriano llevado hacia un camino de evolución en la expresión máxima de la música universal y éste, representaría el legado musical de Salgado.



### 1.1.3 Pensamiento Musical

El pensamiento musical hacia la música Vernácula Nacional se formó de dos corrientes: Nacionalista y Vanguardista. La primera se debe a la influencia que se produjo del pensamiento Nacionalista en nuestro país, en donde la ideología fue el poder resaltar a través de cualquier tipo de arte expresivo las costumbres, el dialecto, las vivencias, danzas, *melos*<sup>2</sup>, etc. Y justamente ésta ideología fue transmitida a través de su padre, quien fue motivado a través de su profesor italiano Domingo Bresia,<sup>3</sup>

El nacionalismo de Salgado es tomado como una reunión de las características propias del folklore como los ritmos y danzas autóctonas andinas entre ellos: el yaraví, Yumbo, Danzante y también los ritmos creados a través del mestizaje y la fusión de los mismos como: El Aire típico, Albazo y Alza.

Entre las obras de Salgado existen algunas que son muy notorias en si forma nacional y su tratamiento formal de manera sencilla, sin menospreciar la genialidad de Salgado sino como explicación como es el caso de la suite “Aires Nativos”, en donde no existe un virtuosismo técnico pero el tratamiento armónico caracteriza una obra llena de improvisación y experimentación tanto rítmica como armónica en el encuentro de nuevos colores musicales, logrando toda una gama de posibilidades nacionales; Otro ejemplo es el tema con variaciones en do menor, que es una obra polifónica en la cual se desarrolla una fuga y posterior a ésta aparecen algunas variaciones, en donde se pueda apreciar el tema nacional presentado y sin perder la esencia vernácula, hace de ésta una obra llena de recursos barrocos con pentafonías mestizas las cuales son el principal recurso melódico de ésta obra nacional en estilo barroco.

De igual manera es imprescindible citar su San Juanito futurista, en donde el dodecafonismo es el recurso con el que realiza una obra vanguardista que rompe con el esquema tonal y Salgado mismo lo menciona “El sistema dodecafónico, que dio

---

<sup>2</sup> Melodías populares criollas, mestizas, negras o de cualquier identidad Cultural.

<sup>3</sup> (Cruz, 2003-2004, pág. 23) Domingo Bresia impulsaba : “crearan obras que exaltarán los valores de la música vernácula Ecuatoriana”



origen al puntillismo, a las concepciones seriales y posteriores, es un vástago abstracto del romanticismo...”<sup>4</sup>. Dando un final y un nuevo comienzo hacia nuevos horizontes musicales dentro de su exploración musical.

Las Rapsodias se ubican en el centro de su catálogo musical por lo que podría llamarlo una cumbre en todo su trabajo pianístico tanto en el espacio compositivo como el uso de los recursos técnicos ya antes experimentados en el instrumento y sin quitar valor a ninguna de sus creaciones, las rapsodias realizan un compendio de casi todas sus corrientes de su creación vernácula vanguardista y que podemos escuchar desde un danzante pesante, un desarrollo virtuoso marcato del tema, armonía cuartal, pasando por armonías jazzísticas haciendo de éste ciclo de obras, un laboratorio de análisis e interpretación musical para el entendimiento basto pero resumido del pensamiento de Luis H. Salgado.

## 1.2. Nacionalismo Ecuatoriano

Posterior a su independencia del yugo español en 1822. Surge el realismo social, expresado en la pintura y literatura en los años de 1920 y 1930, que manifiesta la explotación de la piel oscura (el indio, el cholo, el negro, el montubio).

Hasta los finales del siglo XIX el indígena se mostraba en un paisaje indígena de forma pasiva y natural. A partir de 1930 se muestra la realidad indígena en el contenido social y netamente expresivo: miseria, explotación y sufrimiento. Dentro de ésta corriente está Jorge Icaza en la literatura, José de la cuadra, Rómulo Gallegos Lara, entre otros; En la pintura a Oswaldo Guayasamín, Diógenes Paredes, entre otros.

La música tomó de distinta manera la realidad indígena ya que tomaron las melodías del folclor indígena para sus composiciones a través de suites, danzas, como el danzante, pasillo, san Juanito, yaraví, describiendo sus fiestas, rituales, ceremonias como una sublime visita del pasado.

---

<sup>4</sup> Fragmento de la frase dicha por Salgado. Pág. 55. (Cruz, 2003-2004)



Para llegar a una manifestación clara de corte Nacionalista, Ecuador tardó mucho más que los otros países sur americanos, ya que no existía un concepto ni la necesidad de una identidad musical universal nacionalista.

A partir de la llegada del italiano Domingo Brescia, motiva a usar ritmos y melos del folklore ecuatoriano. Entre sus alumnos están Segundo Luis Moreno y Francisco Salgado, quienes llegaron a realizar orquestaciones y re-armonizaciones a partir de danzas autóctonas y mestizas.

### 1.3 Resumen del Catálogo musical de Luis Humberto Salgado

L.H. Salgado es el culmen de la experimentación y conceptualización musical ecuatoriana, evolucionando en sus composiciones y nuevos conceptos que se enlazan a un nuevo horizonte, lleno de posibilidades e infinitamente extenso en los melos folklóricos mestizo o andinos y éstos en la hibridación o síntesis de las corrientes modernistas del continente Europeo.

Sin embargo Luis H. Salgado aparte de su ideología modernista, nacionalista y vanguardista se enlaza aquella época romántica en la expresión del virtuosismo y exploración tímbrica dentro del piano, con un catálogo musical extenso para piano solo y con acompañamiento ya sea música de cámara o concierto. Entre ellas tenemos obras como conciertos, mosaicos musicales, rapsodias, sinfonías, variaciones, danzas entre otras.

Su período compositivo comienza a partir de los treinta no obstante a los cuarenta comienza a florecer su estilo personal a través de las Vanguardias compositivas sin dejar el sentido Nacionalista único que lo caracterizaba. En éste segundo período están los seis ciclos de las Rapsodias Ecuatorianas las cuales son de un estilo dodecafónico es decir, que su distribución de las tonalidades irá desarrollándose sin repetirse entre sí, claro está que comienza éste desarrollo en la primera rapsodia y continuará hasta la tercera. La distinción de Rapsodia es justamente por el constante cambio y a veces hasta dramático sin preparación de tempos, ritmos y danzas que se exponen en cada una de las Rapsodias.



### 1.3.1. Catálogo Musical para piano.

#### Suites:

- Suite “Fiesta de Corpus en la Aldea” Escenas típicas serraniegas. Quito 1940 / 6 de marzo de 1941
- Suite en 6 partes “Galería del folclor andino – ecuatoriano” Quito, 1942
- Suite de cuatro números Quito 18 de Febrero de 1944
- Suite para piano. Estampas Serraniegas Serie de 6 Danzas Ecuatorianas para piano Quito, 1947
- Suite para piano “Mosaico de Aires Nativos”. Quito 5 de Julio de 1956

#### Variaciones:

- Variaciones en Estilo Folklórico “ Tema Nacional con Variaciones” Quito, 21 de Febrero de 1948

#### Sonatas:

- Sonata Dramática No 1 Quito, 20 de Mayo de 1950
- Segunda Sonata para piano Quito, 13 de Mayo de 1951
- Sonata No 3 para piano Quito, 6 de Julio de 1969

#### Conciertos:

- Concierto Programático “La Consagración de las Vírgenes del Sol”. Quito 9 de Abril de 1942
- Concierto Fantasía en solm para piano y orquesta. Quito 16 de Febrero de 1945
- Concierto #3 para piano, obligado de arpa y orquesta plena. Quito 1958 a 12 de Septiembre de 1963

#### Rapsodias:

- Rapsodia No 1 “En el templo del Sol”. Quito 1932
- Rapsodia Ecuatoriana No2 para piano. Quito 26 de Mayo de 1945





- Rapsodia Ecuatoriana No3 para piano. Quito 8 de Noviembre de 1947
- Seis fases Rapsódicas para Piano. Quito 26 de Septiembre de 1957

Obras de corte folklórico:

- Idilio a Orillas de un Lago. Barcarola. Quito – 1929
- Inti Raymi: Fiesta del Sol. Ballet para piano. Quito Mayo de 1933
- Tríptico Aborigen. Tres Danzas Vernáculos. Quito, 1938 – 1940
- Brisas del Cayambe “One step para piano”. Quito, 1942
- Visiones proféticas de Viracocha Preludio para piano. Quito
- Fox Preludio. Quito 26 de Octubre de 1940
- El Páramo Preludio Andino Ecuatoriano. Quito, 20 de Diciembre de 1942
- Mascarada Indígena Sanjuanito. Quito, 19 de Marzo de 1943
- Iarana Antañera Alza para piano. Quito 21 de marzo de 1944
- La despedida Yaraví. Quito 01/09/ 1944
- Romance Criollo Aire típico. Quito 7 de Enero de 1944
- En la Corte del Rey Shyri, danza ritual. Quito 11 de Noviembre de 1944
- Baile del Arroz Quebrado. Albazo Quito, 9 de Agosto de 1944
- Noche Buena de Antaño Sanjuanito Quito, 18 de Febrero de 1944
- Sanjuanito Futurista micro danza dodecafónica Quito, 11 de Marzo de 1944
- Mascarade de Inocentes. Sanjuanito para Blancos Quito, 7 de Enero de 1945
- El Postrer Brindis. Quito 10 de Enero de 1945
- Marcha Solemne. Quito 20 de Marzo de 1949
- Quadrivium Preludio – Toccata – Coral – Fuga. Quito, 4 de Enero de 196811

### 1.3.2 Forma Rapsodia:

El término rapsodia tiene su origen en la poesía épica de Grecia, sobre todo en los poemas de Homero. Estas poesías eran cantadas por los rapsodas acompañados de instrumentos de cuerda.

Este término fue utilizado musicalmente por primera vez por Thomásek en sus "Seis piezas para piano", obra compuesta en 1803. Es este un primer ejemplo de Rapsodia,



así como también algunas fantasías libres sobre algún héroe o personaje épico tituladas con el nombre de Rapsodias.

Se puede decir que la rapsodia es una pieza integrada por varias partes, sin demasiada relación entre sí, con enlaces libres y cuya principal finalidad es la de ofrecer un efecto de brillantez.

La Rapsodia como forma musical, aparece en la escuela europea ya desarrollada e impuesta en la época romántica. Es una forma compositiva en la cual se presentan distintas danzas, temas, secciones en las cuales puede como no haber un enlace entre cada una de las secciones. Uno de los aportes de Salgado en ésta estructura musical, está basado en el uso estricto de danzas ecuatorianas, las cuales, de manera repentina realizan contrastes muy severos en algunas ocasiones, por el cambio brusco de especificaciones y tiempo además de los recursos temáticos y rítmicos que componen cada una de las danzas.



## Capítulo II

### Metodología del análisis formal

#### 2.1 Análisis Musical

##### 2.1.1 Conceptualización de Análisis

Antes de enumerar algunas de las herramientas del análisis musical, es necesario definir etimológicamente a la palabra “análisis”, que es la capacidad de distinguir y separar de las partes de un todo hasta llegar a conocer sus principios o elementos.

Por tanto, el Análisis de una obra nos ayuda como método para poder conocer los recursos compositivos, antecedentes estéticos que influenciaron a una época o persona específica.

Entre los paradigmas del análisis musical está la visión de Jan La Rue<sup>5</sup>, propuesto de la siguiente manera:

*El Análisis puede aumentar el grado de nuestra percepción de la riqueza imaginativa de un compositor, su grado de complejidad, su experiencia en la organización y en la presentación del material que pone en juego”<sup>6</sup>*

Así que, para introducir los esquemas tanto sociales como musicales que rodeaban a Luis Humberto Salgado, será necesario realizar un análisis musical y paulatinamente mientras se describa algunos de los aportes musicales, se podrá destacar datos importantes fuera del ámbito musical, como los paradigmas técnicos, compositivos, sociales, culturales hasta personales los cuales serán de gran importancia para la de la creación y posteriormente la interpretación musical de Salgado.

---

<sup>5</sup> Musicólogo de nacionalidad Indonesia, nace en 1918, culminando su estudio de segundo nivel en Estados Unidos, realizó su Doctorado en la Universidad Harvard en 1952. Imparte clases en el Departamento de Música de la Universidad de NY desde 1957.

<sup>6</sup> (Rue, 2007)



### 2.2.2 Aspectos a analizar sobre el Estilo musical

Para esto cada una de las Rapsodias será abordada desde características generales para ampliar la visión estructural y tener un panorama más claro de la forma musical, hasta las características específicas que corresponden al análisis de compases específicos y conjuntos rítmicos.

*La perspectiva de esta propuesta incluye un enfoque analítico en el cual se pretende realizar un acercamiento al estilo del compositor, entendiéndose como estilo la concepción de LaRue como el uso continuo de un mismo tipo de elecciones musicales y el uso preferencial que hace un compositor con mayor o menor constancia, de determinados elementos y procedimientos musicales.*<sup>7</sup>

Para realizar el análisis primero se trabajará sobre el texto musical en las partituras mediante el uso de gráficos señalando las respectivas secciones formales y posteriormente se realizará el análisis desglosando detalladamente los aspectos indicados gráficamente indicados en las partituras.

El estilo musical, se da gracias a la conjugación de todos los elementos y herramientas musicales para una creación u obra, sin por lo que cada obra puede formar un diferente estilo según el tipo de elementos usados y organizados tan convenientes sea quien lo esté desarrollando por lo que Jan La Rue nos lo propone desde ésta perspectiva:

*“El análisis del estilo proporciona sistemáticamente muchas de las bases para la evaluación objetiva, y aunque podamos creer que el juicio estético debiera mantenerse lo más cercano posible a la intuición incluso los juicios intuitivos implican una escala de respuesta a las cambiantes intensidades generales y a las características específicas que se encuentran en una pieza.”*<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> (LaRue, 1989)

<sup>8</sup> (Rue, 2007)



Los elementos empleados en el análisis para cada Rapsodia serán:

a. Ritmo

Al ser uno de los elementos básicos de la música tanto en la medición como para el pulso musical, es necesario el uso de ésta herramienta como lo prescribe La Rue:

*“Un ritmo meramente por sí mismo, puede muy bien actuar como tema; y hay motivos rítmicos memorizables que no sólo ayudan a unificar una pieza, sino que refuerzan también poderosamente el impacto de las reapariciones melódicas”<sup>9</sup>*

Danzas ecuatorianas en cada Rapsodia:

- Rapsodia 1:

<p>Danzante</p>
<p>Yumbo</p>
<p>Capishca</p>

<sup>9</sup> (Rue, 2007)



- Rapsodia 2

**Danzante**



**Yumbo**



**San Juanito**



**San Juanito Variaciones**



**Albazo**



**Variación de Albazo**





- Rapsodia 3:

<p><b>Danzante</b></p> 
<p><b>Yumbo</b></p> 
<p><b>Danzante</b></p> 
<p><b>Capishca</b></p> 

b. Armonía:

Éste elemento musical es el que permitirá relacionar cada uno de los acordes, tonalidades y sonidos simultáneamente ejecutados o interpretados de manera melódica o acordal, con los estilos y la forma a analizarse, en donde La Rue nos da un concepto acerca de la Armonía en el estilo de la siguiente manera:



*“No sólo comprende el fenómeno del acorde asociado con el término, sino también todas las demás relaciones de combinaciones verticales sucesivas, incluyendo el contrapunto, las formas más o menos organizadas de la polifonía, y los procedimientos disonantes que no hacen uso de las estructuras o relaciones familiares de los acordes”<sup>10</sup>*

Salgado, en su tratamiento armónico también nos da la explicación de su visión acerca del eje en el cual realiza su desarrollo y exploración armónica en el siguiente texto:

*“Las Armonías, aunque elementales y encuadradas dentro del estrecho marco, son suigéneris y presentan frecuentemente acordes bi-modales en la dominante del tono fundamental”.*<sup>11</sup>

#### c. Melodía:

Se define como la *“sucesión de sonidos diferentes de altura y duración con un sentido musical completo”<sup>12</sup>*. Dentro de un orden jerárquico entre los sonidos de una obra, la melodía será quien deberá guiar y permanecer lúcida para el desarrollo y entendimiento claro de un discurso musical, por tanto es importante la perspectiva que expone Jan La Rue de ésta manera:

*“Destaca la melodía sobre los demás elementos musicales por un motivo bastante especial: la posibilidad de que pueda depender o derivar, hasta cierto punto, de un material preexistente, ya sea un canto llano, una canción popular de melodías corales de material tomado de otras composiciones o de componentes completamente externos tales como efectos de sonido de la actividad humana o de la misma naturaleza”*

---

<sup>10</sup> (Rue, 2007)

<sup>11</sup> (SALGADO, 1952) Página 5.

<sup>12</sup> (Dionisio, 2004)





### 3 ANÁLISIS FORMAL MUSICAL DE LAS TRES RAPSODIAS ECUATORIANAS

#### 3.1 Análisis gráfico de la Rapsodia 1

L u i s H u m b e r t o  
**SALGADO**



**RAPSODIA ECUATORIANA**  
No. 1  
“En el templo del sol”

P A R A P I A N O

Transcrito y revisado a partir del manuscrito por

*José Carlos Ortiz*

# Rapsodia aborigen N° 1

para piano

En el templo del Sol

Luis Humberto Salgado

1903 - 1977

Leyenda:  
Ritos lí-  
y vestal-  
vo día.  
una dan-  
del Sol.

Tema A

Andante sostenuto

*pp*

con pedal  
u.c.

Pequeño desarrollo del Tema

*decresc.*

Tercera aparición del Tema

Culminación de  
tema.

Nuevo material-Inicio de nueva sección

*cresc.*

*mf*

ten.

ten.

*t.c.*

Tema B

Desarrollo de tema "B" en mixturas cuartales

21 *Moderato*

*cresc.*

Reiteración de la 2° parte del tema B

25

*dim.*

Finalización Repetitiva del consecuente motivico

29

*smorz.*

Tema B'

Motivo rítmico símil en el acompañamiento del tema

33 *a tempo*

*p*  
*sentito ma sonoro*

Episodio en Ebm como prefacio para un desarrollo Armónico (*leiv motive*).

37

*mf* *cresc.*

Material Impresionista

B7

Tema expuesto en el registro grave, por mano lzq.

Material Sorpresa para siguiente sección

*Allegro risoluto*

Bb7sus4

"Estribillo" Pentafonía Ebm

*Allegretto* ♩ = 76

*Vivo*

Db7

8<sup>va</sup>

60

*pp*

3

3

*mp*

*cresc.*

*t.c.*

Poliritmia.

u.c.

63

*e accel.*

67

*f*

*Ier tempo*

8<sup>va</sup>

70

*pp*

3

3

3

5

*u.c.*

*più mosso*

72

*mf*

*1er tempo*

8va-----

76

*pp*  
*u.c.*

*Vivo*

79

*mp*  
*pesante*  
*leggiero*  
*pesante*  
*leggiero*

*t.c.*

8va-----

83

(8va)

*1er tempo*

8va-----

Variación Rítmica y Armónica.

87

*ritard.*  
*mf*

*Vivo*

90

Desarrollo Virtuoso del motivo presentado.

93

*ff*

Culminación de sección virtuosa

Armonía Disonante

98

*decresc.*

**F7**

*poco rall.*

Acompañamiento armónico impresionista

103

*enérgico* ♩ = 144

*f*

*ben marcato*

Tema inicial de la Rapsodia en otra tonalidad

106

*simile*

109

Tema inicial en una quinta ascendente.

Musical score for measures 112-114. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the right hand with a five-fingered scale (marked '5') and a bass line in the left hand with chords. A bracket above the staff spans from measure 112 to 114, indicating the initial theme.

Fin inconcluso en V° C#7

Musical score for measures 115-116. Measure 115 shows a five-fingered scale (marked '5') leading to a V° C#7 chord, which is circled. Measure 116 continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both featuring sixteenth notes and slurs.

Rítmica asimétrica, culmen de idea

Musical score for measures 117-118. Measure 117 features a five-fingered scale (marked '5') and a bass line with a five-fingered scale (marked '5'). Measure 118 continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both featuring sixteenth notes and slurs.

Rítmica asimétrica, culmen de idea

Musical score for measures 119-120. Measure 119 features a four-fingered scale (marked '4') and a bass line with a four-fingered scale (marked '4'). Measure 120 continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both featuring sixteenth notes and slurs.

Musical score for measures 121-122. Measure 121 features a five-fingered scale (marked '5') and a bass line with a five-fingered scale (marked '5'). Measure 122 continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both featuring sixteenth notes and slurs.



Melodía más clara

Sección moduladora

F7 modulante

Bb7 modulante

Emb

Bb7 último compás moduladorio hacia nuevo material

Tema inicial en la tonalidad Inicial

Desarrollo motívico

EXTASIS MUSICAL Y TEMÁTICO

133

Musical notation for measures 133-134, featuring a treble and bass staff with a key signature of three flats and a 4/4 time signature. The music consists of eighth-note patterns in both hands.

135

Musical notation for measures 135-136, continuing the eighth-note patterns from the previous system.

137

Musical notation for measures 137-138. Two ovals highlight specific musical elements: the first oval is under the first measure of measure 137, and the second oval is under the second measure of measure 138.

Nuevo material armónico

Tensión retardada hacia Bbm

139

Musical notation for measures 139-140, showing the continuation of the eighth-note patterns.

141

Musical notation for measures 141-142. An oval highlights the final measure of measure 142.

Bb7sus4



10

Re exposición de tema y desarrollo

Puente Armónico y melódico sobre B7/A



Reexposición con material musical del *Allegro risoluto*

11

155

8va-----

*sfz* *sfz* *sfz* *f*

Measures 155-162: Treble and bass staves. Treble clef has chords with a dotted line above labeled '8va-----'. Bass clef has chords. Dynamics: *sfz*, *sfz*, *sfz*, *f*. Time signatures: 3/4, 2/4, 2/4.

159

*tempo primo*

8va-----

*pp*

Measures 159-162: Treble and bass staves. Treble clef has chords. Bass clef has chords and a triplet. Dynamics: *pp*. Time signature: 2/4.

163

*Vivo* u.c.

*mp* *cresc. e accel.*

t.c.

Measures 163-165: Treble and bass staves. Treble clef has chords with triplets. Bass clef has chords with a quintuplet. Dynamics: *mp*, *cresc. e accel.*. Time signature: 6/8.

166

Measures 166-170: Treble and bass staves. Treble clef has chords. Bass clef has chords. Time signature: 2/4.

170

*Ier tempo*

8va-----

*f* *pp*

u.c.

Measures 170-173: Treble and bass staves. Treble clef has chords. Bass clef has chords and a triplet. Dynamics: *f*, *pp*. Time signature: 2/4.



Tema andino expuesto en armonía tonal

Conclusión armónica y melódica

Poli-ritmia.

Tema andino en una octava descendente

Conclusión armónica y melódica

Pequeño Finale

Op. 16 (1932)

Registro más grave del piano

U.C.: Una cuerda, (una cuerda), en algunos pianos del siglo XIX y XX, existía la posibilidad de usar tan solo una de las tres o dos cuerdas que poseen algunas de las teclas del piano, se podía conseguir éste recuso con el pedal del extremo izquierdo del piano; de seguro L.H. Salgado necesitó el efecto sonoro que permitían éstos pianos al escribir sus obras.



### 3.1.1 Análisis textual de la Rapsodia 1

Esta 1ª Rapsodia Aborigen Óp. 16 “En el Templo del Sol”, fue escrita en 1932 a sus 39 años, con ésta y las otras dos Rapsodias funde su estilo compositivo orquestal, tomando elementos autóctonos, criollos y mestizos con el revestimiento de técnicas compositivas occidentales, las mismas que son el recurso para ampliar la gama sonora de cada obra, en éste caso la corriente y material musical con el que fusiona Salgado, es la corriente impresionista.

El tema inicial, es una danza ritual, con una rítmica de Danzante, la indicación del movimiento es *Andante Sostenuto*. El tema tiene un discurso melancólico con una pentafonía menor sobre Eb con una intensidad especificada en *pp*, la fusión que usa Salgado desde la pentafonía es en una Armonía completamente cuartal<sup>14</sup>, con esquemas cromáticos en el acompañamiento, nos da una exquisita exposición del Tema A el cual se expondrá la primera vez, la segunda aparición del tema es precedido por una escala descendente cromática para que se repita el Tema y en ésta ocasión tiene un pequeño desarrollo de 6 compases hasta el compás 13, como tercera vez se repite pero en un registro grave y sin más que la pentafonía sola en el sujeto del tema y su conclusión comienza en el compás 20 con una indicación de <sup>15</sup>*t.c.* es decir que será un *pp* pero con una evolución sonora hacia el final de un desarrollo musical religioso en una sonoridad abierta por sus dos últimos acordes.

En el compás 21 aparece un tema B de dos compases con un sujeto y un consecuente, éste consecuente se desarrolla en mixturas cuartales hasta el compás 29 donde culmina con una finalización repetitiva del consecuente motivico durante cuatro compases culminando con una ampliación rítmica de éstas repeticiones, en el compás 34 expone un tema B' el cual se desarrolla tomando como célula rítmica, el acompañamiento del tema A y éste episodio se presenta como prefacio para un

---

<sup>14</sup> Acordes estructurados por cuartas justas.

<sup>15</sup> *t.c.*: Tutti cordas, (Todas las cuerdas), en algunos pianos del siglo XIX y XX, existía la posibilidad de usar tan sólo un de las tres o dos cuerdas que poseen algunas de las teclas del piano, se podía conseguir éste recuso con el pedal del extremo izquierdo del piano; de seguro L.H. Salgado necesitó el efecto sonoro que permitían éstos pianos al escribir sus obras.



desarrollo armónico en *Leiv motive* que será posterior al compás 40 donde termina ésta sección.

En el compás 41 se desarrolla una armonía aparentemente fuera de un centro tonal, pero su función es la de mostrar un quinto grado distinto al de una dominante, el cual se desarrolla en una melodía por acordes. Salgado oculta la melodía al no ser destacada como monodia, sino en el conjunto de notas de los acordes y que en éste pasaje lleva hacia la exposición nuevamente del tema B', ahora éste tema se presenta en el registro grave del piano en el que debe ser ejecutado por la mano izquierda, se repite por dos ocasiones pero la segunda con un acompañamiento en un trino y éste prepara para un material sorpresa que se presenta en *Allegro risoluto*. Desde el compás 52 aparece un San Juanito y se desarrolla en 8 compases en donde expone un motivo el que culmina en el 59vo compás con un acorde de Bb7sus4, éste acorde da un color neutro al no tener la tercera y se maquilla de un quinto grado sin tensión sin embargo es el acorde final y de comienzo para que aparezca sin prefacio alguno el material como "estribillo" de dos compases en ésta rapsodia.

Aparece un nuevo material musical con la indicación de *Vivo* en el compás 62 con un ritmo de Capishca, en ésta danza es donde se desarrolla a través de secuencias melódicas y un motivo desarrollado que culmina en un *crescendo e accelerando*. Aparece nuevamente en el compás 70 el mismo material en *Allegretto*, a manera de "estribillo" y como puente transitorio hacia la siguiente sección, que se presentará en una danza de Yumbo en el compás 72 con una melodía muy andina y tonal, evocando claramente el melos nacional y que se desarrollará en 5 compases, seguido aparece por tercera vez el *Allegretto* "estribillo" que contrasta la rapsodia continuamente y aparece otro *Vivo*, en el compás 79 parecido al *Vivo* en su primera aparición con distinción que ahora su contraste en su consecuente será *pesante* y está alterada a favor del manejo melódico y a manera de secuencia armónica, pero ésta vez la secuencia será moduladora sobre su armonía más contrastante por un E7 con 9na y 6ta, muestrando un manejo virtuoso tanto en el registro sonoro del piano, como las dificultades técnicas de la mano izquierda con un arpeggio de quintas y terceras de forma descendente, posteriormente llega a un estribillo similar al *Allegretto* de Mi bemol pero ahora sobre La Mayor en el compás 89 y con un novenillo, el cual concluye y lleva



a la presentación de un Capishca con especificación de *Vivo* a partir del compás 91, con la misma característica armonía cuartal de la Rapsodia pero sobre la pentafonía de La, en éste *Vivo* estará desarrollado en secuencias cuartales con el mismo manejo pentafónico que desencadenará hasta ahora el punto culmen de un desarrollo sonoro en *ff*, el cual culmina con un pasaje virtuoso de cuartas al descender en grados conjuntos desde el compás 96; posterior a éste gran pasaje sonoro indica un *decrescendo* y *rall* a partir del compás 101 en el que aparece un F7 el cual da una sonoridad completamente extraña en la audición pero con una función de: sustituto de un acorde modulador y el mismo será capaz de introducir a la nueva sección en F#m.

*Enérgico ben marcato*, es la especificación para el desarrollo del tema en danzante en el compás 104, donde se expone el tema principal de ésta rapsodia pero en otra tonalidad y con una característica de que la melodía se presentará el registro grave de igual forma con armonía cuartal y en el registro agudo, la mano derecha realiza un singular acompañamiento en quintillos de fusas y grupos de 4, dependiendo de la melodía para adquirir la pentafonía correspondiente a cada nota del tema, hasta llegar a otro episodio. Después de ésta reaparición del tema génesis de la obra, obtendrá una atmósfera completamente impresionista, gracias a la velocidad y sutilidad de la intensidad de las notas y el manejo melódico sin perder el tema ya que será indispensable destacar de forma muy clara en todos éstos pasajes la melodía, por ello la necesidad de *ben marcato*, cabe recalcar que ésta sección es la más compleja en el trabajo interpretativo y de ejecución tanto en la tímbrica como en dar solución a la dificultad técnica; está presente el tema original de la rapsodia en ritmo de Danzante, aunque con distintos movimientos armónicos propuestos por Luis H. Salgado hay un centro tonal y como constancia tonal éste pasaje culmina en un acorde de C#7 como quinto grado de F#m7.

Comienza una nueva sección de evolución tímbrica ahora desarrollando como la sección impresionista más palpable de la rapsodia en el compás 116 con un compás de  $\frac{9}{16}$ , éste compas compuesto servirá para colocar y acentuar la danza del tema en un sin número de notas en donde se encuentra escondida la melodía, sin embargo el mismo Salgado resalta algunas de éstas notas para tener presente el tema en una coloración armónica, por ello en cada dos compases comienza un nuevo color





armónico con la presencia clara del tema inicial, en éstas notas que resalta Salgado sucede colores armónicos muy interesantes, disonantes pero muy agradables y sutiles como intervalos de séptima, novena o trecena, llevando hacia nuevas posibilidades desarrolladas hasta el compás 123, en el compás 124 empieza un nuevo pasaje símil a los anteriores presagios melódicos y virtuosos, pero ahora con la melodía muy clara y concisa al prolongarlas con notas largas y una modulación prominente hacia la última exposición de éstos pasajes en donde es necesario llevar la preparación sonora de ésta armonía moduladora que hacia la tonalidad original de la rapsodia y que reitera en el *ben marcatto*, en matiz de *ff*, presentando un escenario andino, en un paisaje musical muy sonoro, lleno del sentido nacionalista y de recursos que Salgado propone y cumple el objetivo de la cumbre musical en el desarrollo temático, ya que propone el tema con un acompañamiento muy cargado de notas e intensidades de doble forte, en ambos registros en ésta “variación última”, por así decirlo al desarrollo presentado en armonías sobre Ebm y Bbm complejo en su sonoridad y textura sonora. Un acorde que parece que estuviese fuera de contexto pero que tiene muchísima importancia en cuanto al esquema de contraste y hasta de dramaturgia, es un B7 en el compás 137 y que se suspende en el siguiente compás con un bajo en A natural como un acercamiento armónico hacia Bbm y Gb, pero que posee un final sin intención clara en un acorde de Bb7sus4 dando un color neutro al suspender la tercera de un V°7 que sería el antecedente de la reiteración de ésta sección en el compás 143, lo importante será presentar una sección tan frenética y sonora con una intensidad muy diferente y distante, como una alegre melancolía refiriéndonos al discurso de los melos nacionales tan característicos de nuestra música nacional. Ésta sección no concluye sino en el acorde de B7 con bajo en A natural el cual realiza un cambio de tempo en cuanto a compás en el compás 150 usando un *sfz*, hacia una tensión sonora y un interludio que pasará por un San Juan en  $\frac{2}{4}$ , reitera el danzante en  $\frac{3}{4}$  y éstos cambios producen un realce al acento con el cual se necesita tocar éstos cambios rítmicos antecediendo a lo que sería una re exposición de la rapsodia desde el “estribillo”, nuevamente en un Capishca sobre Ebm desde el compás 162 hasta el compás 179 en donde concluye por primera vez aquellas melodías y pasajes armónicos inconclusos y sorprendivos que tiene la obra incluso con un *rit*, necesario para llegar a una nueva sección ahora con mayor intervención de los temas andinos en ritmo de Capishca, en donde ocurre una



poli-ritmia junto a un cambio de compás, el primero es de  $\frac{9}{8}$  en la mano derecha y el segundo es en la mano izquierda presentando un compás de  $\frac{3}{4}$  en el compás 181, produciendo una la poli-ritmia dejando una incertidumbre de la danza en la cual se desarrolla éste único compás a rítmico, pero haciendo referencia a un Capishca en la melodía de la mano derecha y el acompañamiento símil a un aire típico. Continúa hacia el final con un último tema con un Yumbo muy andino en  $\frac{6}{8}$  culminando nuevamente en un *rit* que da una apariencia de final, sin embargo realiza un pequeño *Finale*, que se muestra en el mismo Yumbo, ahora variado levemente en el ritmo *a tempo*, con acordes que muestran la pentafonía en notas y acordes reiterativos que culminan *f* y un último Mi bemol de la última octava del piano culminando con un final masculino y conclusivo apareciendo el culmen del ritual de la danza de las Vírgenes del Sol.



### 3.2 Análisis Gráfico de la Rapsodia 2



# Rapsodia ecuatoriana N° 2

para piano

Luis Humberto Salgado  
1903 - 1977

Especificación Rítmica

Motivo Introdutorio

*Allegro risoluto*

*f* *enérgico*

Intro

*Allegro con brio*

*mf*



2

Musical notation for measures 17-20. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody in the right hand consists of eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A slur covers the entire passage.

Tema "B" en modo mayor

Musical notation for measures 21-24. The melody in the right hand features quarter notes with slurs. The left hand continues with eighth notes. Dynamics markings include *f* (forte) at the start and *mf* (mezzo-forte) in measure 23.

Interludio para desarrollo del tema

Musical notation for measures 25-28. The right hand features a melodic line with slurs and a fermata over the final note of each measure. The left hand continues with eighth notes.

Pequeño desarrollo del tema

Musical notation for measures 29-32. The right hand has a melodic line with slurs and a fermata. The left hand continues with eighth notes. A dynamic marking of *f con anima* (forte with spirit) is present in measure 30.

Musical notation for measures 33-36. The right hand features a melodic line with slurs and a fermata. The left hand continues with eighth notes.



37

Musical score for measures 37-40. The piece is in G minor (one flat) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. A fermata is placed over the final measure of this system.

41

Musical score for measures 41-44. The right hand continues the melodic development with some chords and rests. The left hand maintains the accompaniment. A fermata is placed over the final measure of this system.

Reaparición del tema A

45

*mf*

Musical score for measures 45-48. The piece returns to the original melodic theme. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is indicated. A fermata is placed over the final measure of this system.

49

Musical score for measures 49-52. The piece continues with the original theme. A fermata is placed over the final measure of this system.

Nuevo material de desarrollo del tema.

53

*f*

Musical score for measures 53-56. The piece introduces new developmental material. The dynamic marking *f* (forte) is indicated. A fermata is placed over the final measure of this system.

4

57

*marcato*

61

Conclusión virtuosa de Desarrollo

65

*ff*

*pizz.*

Sección "b" del consecuente

69

*f*

Desarrollo armónico

Bb7/D

F7/Eb

74

*diminuendo e rallentando*

Pequeño motivo mostrado como célula para un pequeño desarrollo.



79

C7 D7

84

Por intervalo diatónico de 2da o 9na.

*p cantabile* *mf* *p*

2da sección del desarrollo contrastante a un aire más Allegretto ahora cantabile.

Pasaje de Modulación desapercibida y conclusiva.

89

*mf* *p* *mf*

Puente introductorio hacia nuevo material musical.

Exposición melódica como canon y dúos

94

*p* *Allegretto* *leggiero*

Nuevo material pentafónico y tímbrico

Tema "C" completo

99

Utilización de los registros extremos del piano



6

104 *8va* *mf* **Nuevo motivo pentafónico**

108 **Desarrollo tímbrico**

110 *8va*

111 *f*

112



113

114

115

116

117

*Andante con moto*

*rit.* *p* *espres.*

F#m7      B5aum      B6

Desarrollo del primer consecuente del Tema "A".

Acompañamiento en especie de contrapunto melódico

8

Musical score system 1 (measures 121-124). The system shows a piano accompaniment with treble and bass staves. Three boxes labeled "A#m7" are placed above the treble staff, indicating the chord structure. The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Musical score system 2 (measures 125-128). The system continues the piano accompaniment. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. There are some markings like "x" and "p." in the bass staff.

Musical score system 3 (measures 129-132). The system continues the piano accompaniment. A box labeled "Re aparición del desarrollo del tema" points to the right hand. The word "rinforzando" is written below the right hand. The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Musical score system 4 (measures 133-136). The system continues the piano accompaniment. A box labeled "Nuevo desarrollo" points to the right hand, and another box labeled "Secuencias en intervalo de 4ta" points to the right hand. The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Musical score system 5 (measures 137-140). The system continues the piano accompaniment. A box labeled "Calma musical-Arpeggios pentafónicos" points to the right hand. The word "ff" is written below the right hand, and "dim." is written below the right hand. The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. There are markings like "8va" and "8vb" in the bass staff.



Nota modulante

Influencia armónica del Jazz

Pedal Cromático

Pequeño desarrollo

Dúos temáticos en voces intermedias

Tema B

Larghetto

Repetición del tema B ahora en F

Musical score for measures 158-160. The score is in G major, 2/4 time. It features a melody in the right hand with a slur over measures 158-160 and a bass line in the left hand. There are two instances of the marking '8vb' with a dashed line underneath.

Tema C San Juanito

All<sup>o</sup> moderato

Musical score for measures 161-163. The score is in G major, 2/4 time. It features a melody in the right hand with a slur over measures 161-163 and a bass line in the left hand. The marking 'f' is present. The instruction 'l.c.' is written below the bass line.

Desarrollo del San Juanito

Musical score for measures 164-168. The score is in G major, 2/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The marking 'marcato' is present.

Anarente atonalidad con sustitutos armónicos

Musical score for measures 169-173. The score is in G major, 2/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Repetición del tema B

Musical score for measures 174-178. The score is in G major, 2/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The marking 'più f' is present in the right hand, and 'p rit.' is present in the left hand.



178 *1er tempo*

8vb

181 *Allegro* Re exposición del episodio.

8va

Arpeggio politonal

184 *1er tempo*

*f* *p rit.* *p*

187 Tema D en Danzante

8vb

190 *largamente* *sonoro* Melos vernáculo

*mf* *Allegretto*

Desarrollo en texturas-Yumbo



195

*f*

2° sección del Yumbo

200

*mf*

205

*smorzando*

*Vivace* Tema D San Juan

210

*mf*

Acompañamiento cromático realizando contra cantos con la melodía

214



Sección mayor del San Juan

218

*f*

222

Arpeggios opuestos disonantes en el 5° grado

226

*cresc.*

230

*ff* *pp*

San Juanito tema D en Bb.

234

*ff* *(seco)*



237



*Crescendo*  
*f*

241



*ff*

244

Desarrollo rítmico del caniuanito



*(seco)*  
*marcato*

249



253



8va



*Vivace* Pequeña re exposición del Vivace, para finalizar mov.

257

261

265

269

274

16

279




*ff* *p* *gva*

284

*gva* *stac.*

*scherzando*

Desarrollo politonal de un Tema A'.



288



292

*mf* *p* *cresc.*



296

*f* *p*



300

*mf*

Consecuente del tema A' en poli tonalidad

304

*mf* *rinforzando*

308

Conclusión temática del consecuente en Gm

312

*f* *risoluto*

Sustito del dominante hacia Gm

316

*mf* *p* *f*



18

Musical score for measures 320-323. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic marking *dim.* is present. A fermata is placed over the final measure (323).

Tema F en ritmo variante del Danzante

Musical score for measures 324-327. The score is in G minor. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic marking *p* *sentito* is present. A fermata is placed over the final measure (327).

Consecuente del tema en la relativa-BbM.

Musical score for measures 328-332. The score is in B-flat major (two flats), the relative major of G minor. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A fermata is placed over the final measure (332).

Desarrollo en F#m del tema "F".

Musical score for measures 333-335. The score is in F# minor (three sharps). It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic marking *ff* is present. A fermata is placed over the final measure (335).

Musical score for measures 336-339. The score is in F# minor. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A fermata is placed over the final measure (339).



340

Re exposición del tema F 9

*diminuendo*

*p* *sentito*

344

348

*f*

352

*diminuendo*

356

*p* *rall.*

*a tempo*

CODA

*p*



Escala cromática como Intro de Coda

20

al  $\text{♩}$  hasta  $\text{♩}$  y viene

Musical score for measures 361-365. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. A large crescendo hairpin spans across both staves. The tempo/mood marking is *cresc. e animando*. The key signature has one flat (B-flat).

365

con fuoco

8<sup>va</sup>

ff

Musical score for measures 365-368. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The tempo/mood marking is *con fuoco*. A dynamic marking of *ff* is present. An octave marking *8<sup>va</sup>* is shown with a dashed line. The key signature has one flat (B-flat).

369

Musical score for measures 369-372. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one flat (B-flat).

Arpeggios finales

373

sfz

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

Musical score for measures 373-376. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower in treble clef. The tempo/mood marking is *sfz*. An octave marking *8<sup>va</sup>* is shown with a dashed line. The key signature has one flat (B-flat).

Final. En la danza de Albazo

377

m.d.

(seco)

Musical score for measures 377-380. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The tempo/mood marking is *m.d.* and *(seco)*. An octave marking *(8<sup>va</sup>) - 1* is shown. The key signature has one flat (B-flat).

Quito, 26 de Mayo de 1945





### 3.2.1 Análisis textual de la Rapsodia 2

Fue compuesta doce años más tarde de la primera Rapsodia en el año de 1944, ésta pieza conlleva un estilo neoclásico Europeo de los comienzos del siglo XX, en el estilo vanguardista, sin perder la esencia nacional de cada pasaje musical evolutivo que realiza en ésta Rapsodia.

Ésta es la más extensa de las tres Rapsodias, está en la tonalidad de Re menor y es la rapsodia con más experimentaciones armónicas incluso con algunos de los recursos dentro del jazz y que podría haber tenido contacto con experimentos musicales tales como los de Scriabin, Debussy, Ravel quienes experimentaron también sus composiciones con influencias del Jazz.

La Rapsodia empieza con una introducción de 12 compases en ritmo de Danzante en un compás de 6/8 y con un acorde de Dm7, en el registro más grave del piano en un aire de *Allegro risoluto*, característica sonora que Salgado ha dado en sus obras y que no es la excepción para la propuesta de una sonoridad sombría y su esclarecimiento en la exposición del motivo en las diferentes octavas del piano hasta el compás 9, donde los tres últimos acordes concluyen la una introducción rítmica y armónica, para que aparezca una escala cromática ascendente y con la conclusión de éste pasaje es también el comienzo de un *Allegro con brio*.

En ésta sección del *Allegro con brio*, se expone un ritmo de Danzante de igual manera que en la Introducción, pero a mayor tempo y en ocasiones realiza acercamientos a un Capishca por algunas de las variaciones rítmicas en la melodía y acompañamiento. En el tema realiza un movimiento melódico muy variado en Dm7 aunque está en la tonalidad de Gm empieza por el 5to grado pero no lo usa como séptima de dominante hasta después del primer compás, y en el segundo compás modula rápidamente hacia un Gm, posteriormente el tema es expuesto desde el compás 13 hasta el 16, es decir el tema expuesto en cuatro compases. Algo interesante en ésta exposición es el recurso monódico tanto en la melodía como en el acompañamiento siendo un contrapunto con armonía disonante pero muy acorde con el contexto vernáculo y nacional que va mostrando en ésta rapsodia, ahora de manera inconclusa, que deja el consecuente



para que con la ayuda de un *crescendo*, camine hacia al desarrollo del tema en el compás 21 en donde se desarrolla en una pentafonía sobre Eb y luego vuelve a su tonalidad original, como es tradicional en la música Ecuatoriana ir a un 6to grado mayor de la tonalidad.

Realiza un pequeño puente entre el 5to y 1er grado de Gm de 6 compases, realizando un episodio armónico con un círculo armónico en cuartas como en algunas de las formas compositivas o estilos un poco cercanos al jazz, en donde se acostumbra hacerlo para una sección de improvisación o también se lo usa para desarrollar algunos contrastes al tema expuesto, posterior a esto en el compás 42 realiza un 5to grado dominante pero en el mismo compás realiza el acorde de un medio tono ascendente a Gm por lo que muestra nuevamente una influencia jazzística y éste conlleva nuevamente a la presentación del tema del *Allegro con brío (Danzante)*, en la misma estructura y forma que en la primera aparición.

En el compás 53 también realiza un desarrollo de 20 compases posterior a la exposición, pero en éste desarrollo tiene una intensión distinta, mucho más libre y se desprende por así decirlo del esquema anterior, ya que el desarrollo dista más que en la anterior sección del tema, el mismo que inicia con dos compases de una secuencia armónica y los siguientes compases se desarrollan rítmicamente, en síncope y cromáticamente el cual concluye con un pasaje virtuoso sobre octavas hasta el compás 71 en donde deja un acorde sustituto de la dominante y aparece el tono original de la rapsodia.

Toma como célula motívica los bajos<sup>16</sup>, para realizar un pequeño desarrollo armónico sobre un danzante y en forma de secuencias a partir del compás 74 hasta el 88, apareciendo una conclusión con una modulación desapercibida en el compás 90 hasta el 94 en donde ya en la nueva tonalidad aunque sin la armadura correspondiente realiza una pequeña introducción para una nueva exposición temática en pentafonía en un ritmo de danzante.

Un nuevo tema con nuevo material tímbrico, pentafónico aparece en el compás 98 con especificación de *Allegretto* y anacrusa de corchea exponiendo nuevamente un danzante, con una melodía imitativa entre los bajos y la melodía reiterativa la cual se

---

<sup>16</sup> Notas que están sobre el registro más grave de un instrumento.



expone en 8 compases. En el compás 105 realiza un pasaje virtuoso de quintillos en secuencias de medio tono, de manera virtuosa en cuanto a sonoridad y ritmo, en donde se desplaza el acento ternario cada compás que la melodía repite el mismo motivo en distintos registros del piano, mostrando algunas de las sonoridades del piano con dos notas concluyentes en cada uno de éstos quintillos, hasta el compás 118, en donde con un rit y una sensible de Fa doble#, la que transporta hacia otra sección mucho más disonante.

Presenta un *Andante con moto* en el compás 118, aparece una especificación importante ya que, en la pentagrama superior el compás es de  $\frac{3}{4}$  y en el pentagrama inferior es de  $\frac{6}{8}$ , éste doble compás hace referencia al discurso y fraseo musical en la melodía con un ritmo tranquilo y expresivo del mismo danzante pero con un pulso o fraseo individual el cual permite que caminen independiente pero muy complementarios a la vez en sus distintas intenciones musicales, en el acompañamiento existe un movimiento continuo pero muy melódico en donde sobre pasa el registro agudo de la melodía principal dando un escenario distinto a las otras secciones de acompañamiento, junto a armonías muy bien trabajadas en cuanto a disonancias, permiten desarrollar éste tema escuchando material musical ya presentado pero ahora con una especificación de *espresivo*, la melodía empieza en la 9na y se desarrolla en las disonancias siguientes de los acordes alterados o disonantes que se presenta en el nuevo materia musical después de los primeros 8 compases posterior a éste tema existe un interludio de 4 compases presentado entre el 5to y 1er grado en la tonalidad de G# menor. Se re expone el mismo tema con un desarrollo más dramático y romántico en donde se desarrolla una secuencia en intervalos de 4º y junto a éstas secuencias se desarrolla un acompañamiento muy sonoro que lo realiza absolutamente toda ésta sección en octavas y notas dobles pasando por armonías alteradas.

A partir del compás 131, re aparece el desarrollo del tema principal, pero en una tonalidad de F# menor y con un nuevo desarrollo de 10 compases en donde a través de secuencias en intervalos de cuartas por cierto muy melódicas, van acompañadas por un registro sonoro muy grave, siendo así el ambiente más sombrío y sonoro a la vez de toda la rapsodia, en donde existe un protagonismo de ambos registros y en éste caso de ambas manos en donde la mano izquierda realiza las mismas corcheas realizadas antes en notas simples ahora en sextas, octavas y que permiten desarrollar



el registro sonoro y el manejo melódico de manera muy amplia sobre las *ff* que especifica el compositor, generando uno de los puntos éxtasis de la rapsodia; el mismo que tendrá su sosiego mediante algunos arpeggios pentafónicos en semifusas desde el compás 140 hasta el 142 los cuales dan una calma musical, necesaria en contraste a la descarga sonora y musical de la anterior exposición temática y que a manera de prefacio anuncia el siguiente episodio que es uno de los más contrastantes de la rapsodia llegando a un *p* mediante cromatismo aparece un fa doble sostenido en el compás 142 como sensible de la nueva tonalidad en F#m.

En ésta nueva sección usa como célula motivica, al material musical presentado en el primer desarrollo del tema A, el cual fue presentado en F7 en el compás 131 y ahora estará en F#m7, lo que nos da a conocer que Salgado tenía un claro concepto y muy bien desarrollado la forma de componer música programática, en éste caso con un claro recuso de *leit motive*.

Realizando inesperadamente un cambio de compás hacia  $\frac{2}{4}$ , pareciera un tema distinto y ajeno sin embargo, el pulso es el mismo de Danzante expuesto en la célula temática del anterior desarrollo en el compás 118. En el compás 143 con una especificación de *piu lento*, y con los colores más cercanos hacia la armonía del Jazz por las tensiones armónicas y los acercamientos cromáticos en el bajo y los encadenamientos armónicos realizados en favor de la melodía de 4 compases y en *crescendo*, llega a una sección *forte* donde aparece un puente transitorio de un compás permitiendo la conclusión de ésta sección rítmicamente contrastante, culminando con un nuevo pasaje melódico que termina en Am en el compás 153.

Aparece un cambio de compás a 6/8 en el compás 154 con el mismo ritmo de danzante pero muy alargado, lento y lírico en la tonalidad realiza un cambio aparentemente a C pero empieza en un acorde de Am con 6° y ésta la sitúa en el bajo, el cual será el antecesor de un dominante sustituto en el compás 155 llegando a una conclusión melódica en una pentafonía menor sobre Em, ésta sección, repite el mismo proceso armónico y melódico desde el final del compás 15,7 pero ahora una 4° descendente de la primera aparición de éste material, culminando sobre una pentafonía de Am, ésta sección no está claramente definida en un tema con un desarrollo, sino aparece como un pequeño material musical contrastante y que evoca una atmósfera misteriosa y ambigua por la re aparición y culminación muy apresurada de algunos pasajes



interesantes y a veces hasta inconclusos como es el caso en donde una escala modal que transporta hacia F#m con 9° en el compás 162 y éste introduce un San Juanito como otra danza de la rapsodia ya que cambia la agógica de manera abrupta a un *Allegro moderato* y el compás a  $\frac{2}{4}$ , en un Am pero con la 6° al bajo, posteriormente aparece una sección muy rítmica con una especificación de *marcato*, precedida por unos arpeggios en una pentafonía cada uno llegando hacia un Em y aquí es en donde se desarrolla por acordes toda una sección un poco atonal por los acordes que no son cercanos hacia un centro tonal pero con un claro sentido de una danza politonal y rítmica expuesta hasta el compás 177.

A partir de éste compás re aparecen algunos de los materiales ya expuestos anteriormente pero en distinto orden, aparece en el compás 178 el material del *largo* presente en el compás 158 hasta el 181 en donde como puente de variación rítmica y musical del material C, realiza un arpeggio poli tonal es decir el arpeggio superior está en una pentafonía de Am y el arpeggio inferior que es simultáneo al superior está en una pentafonía de F# con el que llega a un *Allegro*, en el compás 182 el cual ya fue expuesto en el compás 148, pero ahora con una textura de notas simples en la melodía con el mismo ritmo de San Juanito, finalmente la última re aparición es el tema con el que empieza ésta nueva sección en el compás 154 y ahora aparece tal cual fue en el episodio anterior con una singularidad tímbrica en los dos últimos compases que Salgado indica en la partitura tocar en el último registro grave del piano culminando así ésta sección sorpresiva por todos los cambios inesperados.

A partir del compás 190 aparece un Yumbo el cual señala la sección más tradicional y vernácula de la rapsodia, ya que en una especificación de *largamente*, se presenta con énfasis sonoro en el registro grave un yumbo sobre Em. Éste mismo yumbo en el compás 194 se presenta ahora en 4 compases y con variaciones de textura realizando un desarrollo de 12 compases el cual culmina *smorzando*, en el compás 209 de igual manera en el último registro del piano en la nota E.

Aparece ahora la sección más alegre, divertida y juguetona, desde el compás 210, en donde se expone un tema D con especificación de *vivace* y a manera de San Juanito con variantes rítmicas, tanto en la melodía como en el acompañamiento se expone ambos con mucho cromatismo y fluidez en su desarrollo. El tema se compone de cuatro compases a partir del compás 210 a manera de pregunta y respuesta en



tonalidad de Am, sin embargo el tema empieza en un quinto grado y resuelve en el último compás del tema. Se repite ésta exposición de cuatro compases y ahora realiza un desarrollo del tema en la relativa de la tonalidad, es decir en C mayor, en donde propone la misma melodía, pero el cambio de tonalidad a su relativa le da una de las características más palpables dentro de la tradición criolla en el cambio de tonalidad dentro del mismo tema, el mismo que permite apreciar una esencia vernácula aun con todo el desarrollo cromático. Luego de cuatro compases de desarrollo vuelve a la tonalidad pero con pequeñas variaciones en la melodía en cada propuesta y resolución a la tónica; Para finalizar ésta sección realiza un pasaje en movimientos contrarios y armónicamente disonantes al centro tonal pasando por un quinto grado, medio tono debajo de lo que debería ser éste dominante, resultando una inestabilidad y un interés auditivo muy llamativo, terminando en *ff*, realiza como cadencias perfectas tan sólo con las tónicas pero jugando con los registros y de manera disimulada termina la primera parte de ésta sección animada.

A partir del compás 234 realiza otra sección de pasajes musicales sobre un San Juan, pasando de una sección a otra sin anticipar ni concluir de forma concisa cada uno de los pequeños fragmentos que presenta hasta el compás 216, en donde hay una sección rítmica muy clara e igual a la anterior sección rítmica que ahora presentará con una variación en el consecuente de éste material, en donde varía armónicamente, usando el quinto grado alterado medio tono ascendente de su dominante, resuelve a A menor, repitiendo el final de la sección animada, un final muy burlesco y virtuoso en el uso tímbrico del piano.

En el compás 257 repite aquellos arpeggios poli tonales, los cuales llevarán a la última aparición para culminar definitivamente con ésta sección de divertimento melódico y armónico, con una re exposición del tema *vivace*, finiquita con el mismo gran final en sentido contrario en arpeggios armónicos muy variantes con la peculiaridad del Eb como un dominante disfrazado llega hasta los registros extremos del piano usando y repitiendo una vez más el final divertido y tímbricamente virtuoso de forma concisa ésta gran sección improvisatoria.

En el compás 272 hay otra especificación de agógica y movimiento, aparece un *allegro con brio*, en ésta sección será la re exposición clara de los dos primeros compases del tema inicial de ésta Rapsodia en el mismo Danzante, pero con un detalle muy



importante que será el tratamiento de toque *estacato* en el piano y un tratamiento armónico que tendrá todo éste desarrollo. Realiza una poli tonalidad, es decir, en el acompañamiento tenemos un acorde descompuesto de Eb7 y en la melodía el tema en la tonalidad de Am, posterior a ésta exposición está una escala pentafónica sobre fa y en el acompañamiento una escala cromática en octavas que resolverá en un D menor el cual será el centro tonal para una repetición del tema expuesto anteriormente de igual manera en ésta ocasión usando la poli-tonalidad. Resolviendo de la misma manera pero ahora en un Gm, en el compás 284 comienza un desarrollo de ésta poli-tonalidad expuesta anteriormente, el tema es una fusión entre el tema génesis y el pequeño primer desarrollo, está la melodía principal en la tonalidad de Gm, el acompañamiento realiza un contrapunto poli-tonal que va en acordes dominantes vecinos de la tonalidad de Gm como es el primer acorde de Bb7, el siguiente Eb7, continúa con un Bb7 realiza un Adim y finaliza éste último compás de poli tonalidad con una corchea en Ab como nota de paso cromático hacia Gm, en donde a través de una escala cromática vuelve a una repetición de éste tema, posterior a ésta repetición realiza un desarrollo a partir del compás 294 en donde la melodía principal comienza con la melodía tal cual del primer compás del tema principal de la rapsodia y éste compás lo desarrolla en forma de secuencias en intervalos de tercera menor y en el acompañamiento de igual manera lo realiza en secuencias pero en forma poli-tonal, comenzando en un acorde de G#sus4 y 9na sostenida o aumentada, conjuntamente existen dúos constantes por el acompañamiento contrapuntístico que realiza en la mano izquierda, pero es importante desatacar dos notas en cada compás que están a distancias de 4ta aumentada la primera y tercera menor la segunda a partir de la melodía que realiza la mano derecha. Éstas dos notas realizan horizontalmente una escala locria, no tal como es el modo pero con unas alteraciones en el quinto y séptimo grado lo que nos permite apreciar un desarrollo muy meticuloso tanto armónico como melódico, obteniendo un color muy neo clasicista o poli tonal, presentando claramente las herramientas compositivas que Salgado poco a poco va incorporando dentro de sus diálogos los cuales poseen muchas de las características dodecafónicas, poli tonales, como Prokofiev, Bártok en éstos pasajes muy exóticos en sus escalas y búsquedas de colores armónicos fuera de un tratamiento tradicional armónico. Llega a un segundo desarrollo en el compás 306 de igual eje poli-tonal en donde la melodía guarda su originalidad interválica del desarrollo presentado antes en el primer desarrollo, sin



embargo los acordes que se desarrollan en éste pasaje se podría decir hasta aleatorios hasta el compás 312, en el compás 313 comienza una sección rítmica en ritmo de Danzante con una especificación de *risoluto*, en Gm en donde se propone una decadencia melódica-armónica y cabe recalcar el uso de acordes cromáticos hacia las resoluciones que dan un color muy jazzístico, como son los acordes de Eb7 y Db7 hasta el compás 324 donde resuelve finalmente a Gm, sin embargo se une una melodía en registro barítono del piano como un tema anacrúsico y presenta finalmente en el 325 un tema F de tres compases en el mismo registro de la anacrusa, acompañado de un ritmo Danzante que se desarrolla con su consecuente hasta 332 y en la segunda casilla culmina con un V7 y I en Gm, luego en el compás 334 en la última negra expone un Bb como nota común modulante en los bajos hacia una tonalidad de A mayor pero aparenta un F#m por la melodía que expone con fa# ya sea como Fa#m o como la 6ta mayor de A. Un nuevo motivo que se expone como un desarrollo muy desplegado del tema F, en el compás 335 que realiza de igual manera que los temas anteriores un desarrollo pentafónico con variantes rítmicas dentro de la danza de danzante, pasa por un acorde disonante maquillado mediante un C#7sus4 con bajo en F# posterior a éste en el compás 337 en el compás un C#7 muy pronunciado para esclarecer un F#m y posterior mediante un Bm llegar a un C#m y mediante otro acercamiento cromático desde G#m en el 343 llega a la re exposición del tema F en el compás 344 hasta el 357 en donde propone nuevamente el material motivico dado en la sección anterior al tema F y éste llevará un pequeño desarrollo de 4 compases por notas de paso a grado conjunto, con especificación de *rall* y posterior a éste pequeño desarrollo presenta una CODA fantástica la cual contiene una especie de introducción desde el compás 360, con una escala cromática símil a la que se presentó para la presentación del tema génesis de ésta Rapsodia; posterior a ello aparece un material ya escuchado como afirmación de la danza en el compás 363 y lo repite solo una vez, llegando a la cumbre musical de ésta CODA en el 367 en donde cambia el compás de 6/8 por 9/8 en la clave de sol y 3/4, para realizar de manera prolija los acentos especificados y la rítmica variada deseada en éste pasaje virtuoso tanto tímbricamente como musicalmente ya que contiene la especificación *ff* y (*con fuoco*), hasta llegar al acorde final de Gm con *sfz* y ahora en el compás 376 estará presentándose un arpeggio en semicorcheas y con un septimillo el cual apaciguará el frenesí anterior y llevará a otro arpeggio el cual continúa con tres acordes en los cuales



la danza de Albazo se presenta de manera muy clara y culmina en Gm en el registro intermedio del timbre grave del piano dejando los dos últimos tiempos sin sonido para que culmine en el silencio del fin de ésta magnífica obra.

### **3.3 Análisis gráfica de la Rapsodia 3**

# Rapsodia ecuatoriana N° 3

para piano

Luis Humberto Salgado  
1903 - 1977

Tema A

*Andante sostenuto*

8va

a

b

*f* (*pesante*)

*p*

Pequeño Desarrollo del tema

5

*mf*

10

*p.*

Secuencias polifónicas y cromáticas

14

*dim.*

*p.*

Interludio tímbrico

*Allegro*

18

*cresc.*

22

*f*

8va

26

(8va)

*f*

30

*dim.*

*rit.*

33

*Andante sostenuto*

Textura homofónica

Tema original desarrollar en doble pentafnía

*p*

*dolcemente*

37

*mf*

*p*

Relativa Mayor

Sección conclusiva para una re exposición

Re aparición del tema ahora en polifonía

B7 Y Em

*mf*

*f*

Escala modulante

Fórmula rítmica de capishca

Pequeño divertimiento armónico en secuencias

F

C

*f (con pasión)*

*mf*

Am

F

C

Ampliación tímbrica-Octavas

57

*mf* *mf*

Bm Em

60

63

*f* *mf* *rit.*

Reaparición del material musical en el final de la introducción

66

*a tempo* *mf* *dim.*

70

*p*

74 **Allegro** Sección ransitoria hacia nuevo material musical

*cresc.*

78 *f*

8va

Juego tímbrico, suspenso en función de transición a otro Movimiento

82 (8va)

*dim. e rall. poco*

C#m **Allegretto (con grazia)** Tema C

86 *mf* (liviano)

89 Tema C'

Pequeña variación para concluir

93

*mf*

97

100

*poco rit.*

Arpeggio hexafónico modulante

Tema C

103

*con brío*

*f*

Desarrollo tema C

107

*mf*

Musical score for measures 110-112. The key signature has one flat (B-flat). Measure 110 starts with a treble clef and a bass clef. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measure 111. The notation includes eighth notes, quarter notes, and chords.

Núcleo motivico

Pasaje virtuoso en secuencias

*Grave*

*animando e cresc.*

Musical score for measures 113-115. Measure 113 begins with a dynamic marking of *f* (forte). Measure 114 has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). Measure 115 has a dynamic marking of *p* (piano). The tempo/mood changes from *Grave* to *animando e cresc.* The notation includes eighth notes, quarter notes, and chords.

Musical score for measures 116-118. Measure 116 starts with a dynamic marking of *f* (forte). The tempo/mood is *8va-* (ritardando). The notation includes eighth notes, quarter notes, and chords.

Sección transitoria v modulante

Musical score for measures 119-120. Measure 119 starts with a dynamic marking of *sfz* (sforzando) and a tempo/mood marking of *(8va)-*. Measure 120 has a dynamic marking of *sfz* and a tempo/mood marking of *8va-*. The notation includes eighth notes, quarter notes, and chords.

Am6

B5b

Musical score for measures 121-122. Measure 121 starts with a dynamic marking of *sfz* and a tempo/mood marking of *8va-*. Measure 122 has a dynamic marking of *sfz* and a tempo/mood marking of *8va-*. The notation includes eighth notes, quarter notes, and chords.

C7

Adim7

Sustituto dominante



Fin de desarrollo armónico y tímbrico.

Introducción para un nuevo tema

123

*8va*

*sfz strepitoso*

*sfz mf*

Em

Tema D

*All. scherzando*

San Juanito

126

*(8va)*

*morendo*

*p leggiero*

*non legato*

Repetición del tema una octava descendente

130

*(8va)*

Desarrollo del tema D

134

*8va*

*mf*

Contrapunto con armonía alterada-acompañamiento

138

*(8va)*

Repetición del primer desarrollo

Interludio para un segundo desarrollo

142

Musical score for measures 142-145. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A circled section in measure 145 is marked with a forte dynamic (*f*) and the instruction *(pesante)*.

1° aparición como centro tonal Bm

146

Musical score for measures 146-149. The score continues in treble and bass clefs with a key signature of two sharps. The music consists of block chords and rhythmic patterns, primarily in the bass clef.

Respuesta del tema D

150

Musical score for measures 150-153. The score is in bass clef with a key signature of two sharps. It features a melodic line with slurs and accents. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*), with the instruction *con slancio* (with vigor) appearing in measure 153.

Tonalidad relativa de Bm (D)

154

Musical score for measures 154-157. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. A forte dynamic (*f*) is present in measure 157.

Desarrollo de la Respuesta del tema D

158

Musical score for measures 158-161. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. A forte dynamic (*f*) is present in measure 161.

Musical score for measures 162-165. The piece is in G major (one sharp). The right hand features chords and arpeggiated figures, while the left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present in measure 165.

Tema E en G Mayor

Desarrollo del tema E

Musical score for measures 166-169. The right hand continues with arpeggiated patterns, and the left hand maintains the accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in measure 169.

Musical score for measures 170-173. The right hand features chords and arpeggiated figures, while the left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present in measure 173.

2° parte del desarrollo

Musical score for measures 174-177. The right hand continues with arpeggiated patterns, and the left hand maintains the accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in measure 177.

Musical score for measures 178-181. The right hand continues with arpeggiated patterns, and the left hand maintains the accompaniment.

Re exposición variante desde,  
desarrollo del tema D

182

Musical score for measures 182-185. The system consists of two staves (treble and bass clef). The music features a complex texture with many beamed notes and slurs. A dynamic marking of *mf* is present in the right hand. A box with an arrow points to the right above the system.

186

Musical score for measures 186-189. The system consists of two staves (treble and bass clef). The music continues with similar rhythmic patterns and complex textures. A box with an arrow points to the right above the system.

Reaparición de la 2ª parte-Interludio

190

Musical score for measures 190-193. The system consists of two staves (treble and bass clef). The music features a more rhythmic and driving texture. A dynamic marking of *f* (pesante) is present in the right hand. A box with an arrow points to the right above the system.

Re exposición de 2º desarrollo

194

Musical score for measures 194-197. The system consists of two staves (treble and bass clef). The music features a complex texture with many beamed notes and slurs. Dynamic markings of *p* and *f* > con slancio are present. A box with an arrow points to the right above the system.

198

Musical score for measures 198-201. The system consists of two staves (treble and bass clef). The music features a complex texture with many beamed notes and slurs. A dynamic marking of *f* is present. A box with an arrow points to the right above the system.

*con fuoco*

8<sup>va</sup> Última re exposición

202

206

Material ya expuesto, pero "fuoco"

210

214

Interludio (Variante armónica para final)

218

222

Musical notation for measures 222-225. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

226

Musical notation for measures 226-229. The system consists of two staves. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning of measure 226. The text "CODA FINALE" is written in a box below the bass staff in measure 228.

230

Musical notation for measures 230-233. The system consists of two staves. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measure 231. The word "Sva" (ritardando) is written above the treble staff in measures 231, 232, and 233.

234

Musical notation for measures 234-236. The system consists of two staves. The tempo marking "Vivace" is written above the treble staff in measure 234. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in measure 234, followed by "cresc." (crescendo) in measure 235.

237

Musical notation for measures 237-240. The system consists of two staves. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measure 237. The word "Sva" (ritardando) is written above the treble staff in measure 238.

Compuesta en 1947



### 3.3.1 Análisis Textual de la Rapsodia 3

Ésta Rapsodia N° 3, en la tonalidad de Mi menor, está escrita en forma de *leiv motive*, en las que están presentes distintas danzas ecuatorianas muy definidas.

En la Introducción expone un danzante con un tema pentafónico en Em, el cual se desarrolla en un aire de *Andante Sostenuto*. Una segunda sección, con muchos rasgos de nocturnos sobre C#m y una tercera gran sección aparece en ritmo de Capishca que se desarrolla en la relativa mayor de la exposición que fue en Em, por lo que ahora será GM, por cierto muy común el uso de la doble pentafonía en los temas ecuatorianos, en la última sección se presenta un San Juanito con algunas variaciones rítmicas, culminando con una coda de cinco compases.

En la Introducción, el tema en *f* y *pesante*, hace referencia a una atmósfera y espacio ritualístico el cual está desarrollado en 20 compases. En el compás N° 9 existe variación rítmica y melódica en la escala pentafónica, como respuesta y preparación para el desarrollo de la exposición posterior, aparece una textura polifónica en el compás N° 17 en donde se presenta una dificultad técnica peculiar, en la que se muestra también en algunos pasajes de exploración tímbrica. El efecto sonoro que produce éste trino en la mano izquierda, es un espectro sonoro que oculta el pedal continuo que acompaña a la melodía del tema en donde se presenta un cromatismo descendente como voz intermedia y acaba éste pasaje en el bajo de forma inconclusa pero con una aproximación melódica para el *Allegro*, el mismo que se presenta en forma de arpeggios pentafónicos ascendentes y al momento de descender existen notas principales en las cuales están basadas los arpeggios pentatónicos pero con unas alteraciones en la escala pentatónica de G, al realizar un acercamiento cromático al III° de la tonalidad, hasta culminar éste *Allegro* con un *rit*, que actúa como prefacio del *Andante Sostenuto*.

En el compás 33 se presenta *Andante Sostenuto* igual al *tempo primo* de la Introducción, el tema expuesto empieza con el motivo génesis de la introducción, ahora



desarrollado en una textura homofónica presentando el tema en cuatro compases con algunos fragmentos contrapuntísticos y variaciones moduladora transitorias muy comunes y tradicionales en la música vernácula como se ve la modulación inesperada en el compás 37 a GM y éste es una respuesta melódica a la primera parte del tema realizada en Em, sin embargo luego de cuatro compases en el compás 41 y 42 concluye la re-exposición y a partir del compás 43 re aparece el tema original de la rapsodia con un contrapunto en la voz de contralto en relación a la melodía pero con el mismo fraseo en la voz superior y concluyendo ésta sección con una cadencia perfecta y en la tonalidad original.

Continuando con el discurso musical vemos que, en el compás 50 se presenta una singular escala que actúa de forma moduladora y también como inicio de una contrastante sección en donde se invierte el acento y ahora estará en el primer tiempo durante ésta sección, como un pequeño divertimento armónico en secuencias el cual después vuelve al tono original en donde presentará al tema original y culminará con el material final de la introducción y se enlazará a un *allegro* que ya fue presentado en el compás 21 y ahora de igual manera tiene una función transitoria en el compás 75 para un mostrar nuevo material posterior a su culminación la cual la realiza con una escala cromática y de igual manera que en su primera aparición con un *Allegro*; (en los siguientes cuatro compases desde el 83 hasta el 86 existe una pequeña introducción muy significativa tanto musical como conceptual, en donde se puede apreciar un tipo de introducción ya que la tímbrica en el registro agudo del piano, produce un efecto interesante en una especie de juego tímbrico que da un resultado auditivo de campanillas.

La esencia en éste pasaje está desde la modulación hacia la tonalidad Do sostenido menor desde el compás 87;. La danza de éste *Allegretto (con grazia)* es un yumbo el cual está expuesto de una manera más rápida de lo que normalmente suele ser y descompuesta en los tiempos complementarios. La melodía en el cromatismo y los acercamientos melódicos expresados en una delicada y exquisita danza nacional romántica recalcan un acercamiento nocturnal; cabe recalcar el acompañamiento que





tiene también un movimiento melódico, realiza dúos y contra cantos a la melodía principal, dentro de la armonía en éste pasaje con rasgos nocturnales usa progresiones de V<sup>o</sup>7 y I<sup>o</sup>, pero al culminar la frase musical con una progresión cromática desde AM con 7ma mayor y por un acorde de Adim con bajo en G# y luego un B# lo convierte a G#7 es decir, el séptimo de dominante de la tonalidad original, para repetir el tema pero con una intención acercándose a un impromptu del tema expuesto. Culmina con <sup>17</sup>*rit* en la misma tonalidad de G#.

Una modulación casi sin preparación aparte de una escala semejante a un A7con6 en el compás 103 anticipando una resolución al 104 pero su resolución no es a un Dm, que es a donde debería resolver si no que llega a lo denominaremos, tema “C” o la segunda parte de una melodía pentafónica en Dm y *Allegro con brío* en el compás 103 y ahora en el compás 104 se desarrolla sobre Bb, hacia un centro tonal sobre BbM en ritmo de Capishca, mostrando melodías pentafónicas pero con un tratado armónico con colores disonantes, los cuales realizan acercamientos cromáticos que irán llevando desde un enérgico ictus en el compás 107 al desarrollo temático ahora sobre una pentafonía mayor sobre F y éste centro tonal es tan sólo parte de un desarrollo del tema C pero sobre el tema planteado en la tonalidad de Dm y que pasando por su tercer grado que es F, en el compás 111 en donde se desarrolla éste tema hacia un círculo armónico lleno de tensiones basado en una escala modal la misma que se presentará en clave de fa y el cromatismo armónico que armonizará ésta escala modal será presentada en los bajos y algunas de las voces de la mano derecha apaciguarán algunas de las disonancias en ésta sección y éste pasaje en *decrescendo* será una decadencia hasta reposar en un *Grave*, en el compás 113 sobre la tonalidad de Dm.

Sobre el mismo compás 113, se presenta otro motivo pentafónico que también será un prefacio musical virtuoso hasta el compás 118, posterior a éste pasaje estará presente una sección transitoria y disonante desde el compás 119 y llegará a un Adim7 como sustituto dominante de la séptima de dominante de Em, finalizando en la tónica de la

---

<sup>17</sup> Rit-(ritardando): especificación musical, que indica retardar el tempo de la obra según sea conveniente en el estilo musical del intérprete.



nueva sección culminando el desarrollo armónico con una escala *estrepitosa* cromática en sentido contrario en el compás 123, para dar paso a una introducción en el compás 124 con una repetición de la primer motivo del tema que aparecerá posterior a los cuatro compases de Introducción para ésta sección.

Aparece un tema “D” con un tempo y aire específico de San Juanito en *Allegro scherzando* en el compás 129, muy juguetón y delicado con una melodía pentafónica pero que se ve claramente la hibridación de la pentafonía y la escala armónica identificando claramente un V7, adjunto a éste dominante el uso de escalas cromáticas y pentatónicas, lo interesante de éste pasaje musical es que la tonalidad es de Bm pero se desarrolla en Em como es el caso de las Sonatas o Sinfonías que se desarrolla en la dominante o sub dominante de las tonalidades genuinas de cada obra en algunos compositores.

En la repetición del tema lo realiza a manera de contrapunto atonal en el compás 137, que da una sonoridad muy interesante y disonante, posterior a éste repite el primer desarrollo del tema “D” y llevará a un interludio *pesante* a partir del compás 145 con muchos saltos melódico y armónicos con un manejo sonoro virtuoso en un pedal en F# hasta el compás 151 con la tonalidad escrita en su armadura la cual será Bm, posterior a éste interludio se presenta un consecuente del tema D sobre DM el cual se desarrolla pasando por Bm y DM mediante escalas cromáticas y pentafonías hasta el compás 166 y en el compás 167 aparece un nuevo tema E sobre GM, que es la segunda pentafonía sobre Bm.

Comienza un desarrollo del tema E en el compás 169 con anacrusa desde 168 la cual se desarrolla hasta el compás 176 y aparece en el 177 expone un segundo desarrollo ahora sobre GM, hasta el 184. Ahora desde el 185 realiza una re exposición variante desde el desarrollo del tema “D”, hasta el 193 en donde re aparece el interludio *pesante* pero sólo la segunda mitad para lleva a la re aparición del 2º desarrollo desde el 196 hasta el 205 y realiza la última re exposición ahora con una especificación agógica<sup>18</sup> de

---

<sup>18</sup> Velocidad y pulso de alguna obra musical.



*fuoco* y *ff*, ésta sección será explotado el registro agudo del piano, donde aparece la parte B del segundo desarrollo del tema “D”, la retirada de *ff*, nos da como resultado una gran descarga sonora de material musical ya expuesto.

Apareciendo otro pasaje a manera de *impromptu* lleno de secciones modulatorias a tonalidades vecinas como se acostumbra pasar por el VI y III grado, el momento culmen en éste gran desarrollo está en el compás 207 el cual maneja gran extensión tímbrica del piano con una indicación de *ff*, la cual evoluciona y decrece hasta re caer en un *f (pesante)*, en el compás 221 en donde aparecerá nuevamente el interludio con el bajo en F# pero ahora con una variante armónica y una intensidad de intriga repitiendo éste pasaje dos veces pero sin una claridad hacia donde se dirige hasta culminar en un *crescendo* pasando por un F#7 y resolver por fin después de 19 compases en el compás 231, llegando a un Bm y empieza una Coda y gran Finale la cual en el compás 235 impulsa con un *Vivace* y *en crescendo*, mediante una escala cromática en sentido contrario el cromatismo para desembocar en cadencias perfectas sobre Bm repetida por tres ocasiones y cada una en una octava grave cada repetición, anunciando el asentamiento y fin claro de un gran suceso al utilizar como final de éste ciclo musical la última octava del registro grave del piano en Bm.

## Fuentes primarias

Tres partituras cada una con cada rapsodia estudiada y analizada.

Libro de formas musicales Zamacois

Videos en la web acerca de las obras de Salgado

Historia de la técnica pianística



## Fuentes secundarias

Consultas con profesores de formas musicales, para poder viabilizar de manera correcta el análisis para no distorsionar el mensaje musical del compositor.

Consulta con profesor de piano, para entender algunos de los pasajes técnicos y musicales en cuanto a la intención y algunas de las melodías ecuatorianas que sea el punto principal de la investigación.

## Conclusiones:

El estudio analítico interpretativo de las rapsodias de Luis Humberto Salgado, ha puesto de manifiesto una tendencia al uso de armonías disonantes muy bien usadas, con tendencias, acercamientos y muchos recursos dentro del jazz.

El uso de armonía cuartal, impresionista en algunos pasajes de la primera rapsodia da como resultado una obra nacional de corte vanguardista como se considera así mismo Salgado.

En cada una de las Rapsodias, la hibridación de estilos musicales, es inminente y abundante incluso en el uso de los recursos de cada corriente musical, sin embargo, el melos nacional en ninguna ocasión es tergiversado, sino al contrario se enriquece cada uno de los melos en todas sus dimensiones.

Cada una de las rapsodias está seccionada, con distintas danzas ecuatorianas las cuales se encaminan en distintos estilos musicales, sin perder la esencia suigéneris aún en el desarrollo musical de cada una de las rapsodias.

Además hay que recalcar el uso de la pentafonía como material principal, puesto que como segundo Luis Moreno menciona en su libro "música indígena", la pentafonía



constituye el sistema de notación usado por los indígenas, recalcando un nacionalismo inherente en todo su pensamiento compositivo, siendo ritmos indígenas o criollos el material motivico siempre es con características nacionales las cuales predominan en todas las rapsodias.

Cabe recalcar, también la presencia de un *leit motiv*<sup>19</sup>, en distinto grado de intensidad en cada rapsodia, pero con una clara reiteración de los motivos musicales, en especial aquellos que se presentan por primeras veces en algunos y en otros durante toda la rapsodia como es el caso de la primera rapsodia.

En la parte forma al estilo compositivo puesto que la primera rapsodia tiene un forma ABCDCECE'CE''A'FA''GCECDHF, aporta con un nuevo concepto de forma mediante la unión de varias danzas ecuatorianas en una sola obra.

En cuanto a la exploración tímbrica expande a todo el registro del piano los discursos musicales, los cuales toman diferentes gamas sonoras en cada una de las exposiciones temáticas por lo que aprovecha al máximo cada uno de los timbres comunes y poco comunes del piano.

Dentro de la rítmica si bien es cierto se mantiene el génesis rítmico, bien sea indígena o mestizo y mediante el discurso musical, realiza algunas variaciones aunque a veces, poli ritmias no han dejado de ser claras en cuanto a las danzas señaladas en cada rapsodia.

---

<sup>19</sup> Viene del alemán, formada de leiten (guiar) y motive (motivo). Se refiere a un tema musical, personaje o situación sobre todo en las óperas de Wagner, que se repite a través de la obra. De ahí que se ha tomado otros significados como motivo que se repite durante un discurso. (Etimologías, 2001-2015)



### **Recomendaciones**

Se recomienda realizar ediciones interpretativas de las rapsodias, puesto que no existe ninguna propuesta realizada o publicada la cual sería de gran ayuda y aporte para poder un resultado encaminada hacia la visión musical más prolija del estilo de Luis Humberto Salgado.

Se recomienda usar un análisis con metodología histórica, ya que los manuscritos originales se encuentran en el archivo histórico del ex banco central y cualquier accidente dañaría la obra de Salgado por completo.

Se recomienda realizar catálogos virtuales puesto que las partituras son de difícil acceso y pone un impedimento muy grande para su estudio, ya que las bases digitales podrían ayudar a motivar a músicos de todos los niveles.

Se recomienda generar espacios para interpretaciones nacionalistas puesto que su puesta en escena constituye parte de nuestro patrimonio musical y en la actualidad no se han tomado en cuenta dichas propuestas

Se recomienda producir archivos sonoros del catálogo musical de Salgado, ya que sería de gran ayuda tanto para la producción y publicación musical nacional, como para las audiciones necesarias tanto en el campo académico como auditivo netamente.

Se recomienda realizar análisis con distintas directrices metodológicas en todas las obras de Luis Humberto Salgado, las cuales permitirán ir desmenuzando algunas de las herramientas, conceptos los cuales permitirán entender e interpretar con mayor fidelidad a la obra de Salgado.

Se recomienda abordar las danzas ecuatorianas con mayor énfasis en los posteriores estudios o investigaciones, tanto en su origen como en la evolución de las distintas danzas las mismas que han sido el origen de obras de gran envergadura y que están siendo tergiversadas o quebrantadas por distintos factores en la actualidad.



## Bibliografía

<http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo3/m10.htm>. (07-06-2014). 18:17.

*Etimologías*. (25 de noviembre de 2001-2015). Recuperado el miércoles de Novimebre de 2015, de <http://etimologias.dechile.net/?leitmotiv>

Arantza., L. d. (2009). *Análisis musical-Claves para entender e interpretar la música*. España: Boileau.

Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial.

Cruz, K. W. (2003-2004). *Luis Humberto Salgado Un Quijote de la Música*. Quito: Pedro Jorge Vera, CCE.

Dionisio, P. C. (2004). *Manual de Formas Musicales*. Madrid: Real Madrid.

Gutiérrez, P. G. (2001-2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito: Connúsica.

<http://www.encyclopediadelecuador.com/temasOpt.php?Ind=648&Let>. (s.f.).

LaRue, J. (1989). *Análisis del estilo musical*. Barcelona : Labor.

Press, W. (16 de noviembre de 2008-2015). *Definición.De*. Recuperado el lunes de noviembre de 2015, de <http://definicion.de/ritmo-musical/>

Rodrigo Espinosa, E. S. (1978). *Cultura*. Quito: Centro de Investigación y Cultura. Banco Central del Ecuador.

Rue, J. L. (2007). *Análisis del Estilo Musical*. España: Idea Books.

SALGADO, L. H. (1952). *Música Vernácula Ecuatoriana* . Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.



### 3 Anexos

#### RITMO Y AIRE ANDINO-ECUATORIANOS

\* Blancos-Mixturas de Escalas Pentafónicas y Melódicas

\* Expresión Criolla

#### **SAN JUANITO**

**Corta Introducción**

**Compás de 2/4**

\* San Juanito Otavaleño (Un Género y Danza Autóctona)



