Universidad de Cuenca

Facultad de Artes
Maestría en Musicología

Análisis musical de la ópera Eunice de Luis Humberto Salgado

Autora:
Lic. Gladys Ivonne Schiaffino Alvarado
C.I.: 0910269778

Director de Tesis:
Dr. Rondy Felipe Torres López Ph.D.
C.I. (Colombia)**: 79.981.215**

Trabajo de Titulación para obtener el grado de Magíster en Musicología
Cuenca - 2017

Análisis musical de la ópera *Eunice* de Luis Humberto Salgado

Resumen

Existen muy pocas publicaciones sobre el tema de la ópera en el Ecuador sumado al escaso interés que se manifiesta en estudiar las óperas que contengan temas nacionales, ya que se sigue prefiriendo las óperas que llegan de Europa. Es necesario fomentar una conciencia sobre las producciones operísticas que constituyen patrimonios líricos en el país para lo que se ha decidido hacer un trabajo analítico de la música y libreto de la ópera *Eunice* (1956-57) del compositor ecuatoriano Humberto Salgado, quien encontró una estética propia a través de una identidad nacional académica, mediante la adaptación de armonías y técnicas modernas europeas combinándolas con elementos autóctonos de su país. El análisis musical en esta tesis abarca todos los parámetros armónicos, melódicos, rítmicos y de forma, así como un análisis literario sobre el texto de la ópera. Este trabajo se origina motivado por el hecho de querer difundir la obra operística de Salgado y se piensa que *Eunice* sería la primera ópera más conveniente de abordar en relación a las tres óperas restantes, *Cumandá* (1940-54); *El centurión* (1959-1961); y *El tribuno* (1964-1971), por ser *Eunice* la de menor duración y tanto el análisis como la transcripción de esta ópera dará pie para que se pueda continuar con el mismo trabajo en las otras.

Palabras claves: Ópera, análisis, Eunice, Salgado, Ecuador, Schiaffino.

Abstract

There are few publications on the theme of the opera in the Ecuador added to the scarce interet that is manifest in study them operas that contain themes national, since is still preferring them operas that come of Europe. It is necessary to promote an awareness of the Opera productions that constitute heritages lyrical in the country to which it has decided to make ananalytical work of the music and libretto of the opera *Eunice* (1956-57) of the Ecuadorian composer Humberto Salgado, who found an own aesthetic, through a national academic, through the adaptation of harmonies and European modern techniques combining them with native of his country elements. The musical analysis in this thesis covers all parameters harmonic, melodic, rhythmic and form, as well as a literary analysis on the text of the opera. This work originates motivated by the desire to disseminate the work opera Salgado and it is thought that *Eunice* would be the first opera more convenient to address in relation to the three operas remaining, *Cumandá* (1940-54); *El centurión* (1959-1961); and *El tribune* (1964-1971), for be *Eunice* the of shorter duration and both the analysis and the transcript of this opera will foot so that you can continue with the same work in the other.

Key words: Opera, analysis, Eunice, Salgado, Ecuador, Schiaffino.

Líneas de investigación artística, creación y producción de ópera *Eunice* dentro de los lineamientos de la Universidad de Cuenca:

6. Humanidades: 6.4: Artes. Esta tesis contiene los siguientes lineamientos:
1) Conservación y salvaguardia del legado patrimonial
2) Estudios de teoría, estética, crítica e historia del arte y diseño.
3) Arte diseño y tecnología.

Índice

Resúmen - Abstract 2

Índice 3

Cláusulas de Responsabilidad 7

Agradecimientos 9

INTRODUCCIÓN 10

1. CAPÍTULO PRIMERO: La ópera en el Ecuador y en Latinoamérica en el siglo XX 15

1.1 Características de la obra operística de Luis Humberto Salgado 15

1.1.1 Óperas compuestas por Luis Humberto Salgado 15

1.1.2 Características principales en su composición lírica 17

1.1.3 Elementos técnicos del lenguaje lírico del compositor 20

1.2 Influencia de la música europea en la lírica del Ecuador y en el compositor 22

1.2.1 La ópera en Europa desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX 24

1.2.2 La época en que Salgado compone la ópera *Eunice* 26

1.2.3 Compositores de óperas en el Ecuador desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. 27

1.2.4 La música antigua que emplea Salgado en la ópera *Eunice* en cuanto a la temática histórica: música hebrea, música gregoriana, música romántica, contemporánea. 32

1.2.5 La música nacional en el Ecuador. Géneros nacionales que Salgado utiliza en su ópera 32

1.3 La ópera en Latinoamérica 33

1.3.1 Antecedentes de la ópera en Latinoamérica 34

1.3.2 Principales países que desarrollan la ópera en Latinoamérica 35

1.3.3 Características de la ópera en países latinoamericanos 36

1.3.4 Estilos y características de los lenguajes nacionales en obras operísticas latinoamericanas 37

1.3. La obra operística de compositores latinoamericanos 38

1.4 Desarrollo de la ópera en el mundo, en Latinoamérica y el Ecuador durante la época en que vivió Luis Humberto Salgado 40
1.4.1 Compañías líricas que llegaron al Ecuador antes del nacimiento de Luis Humberto Salgado 41
1.4.2 Teatros y centros culturales que presentaron espectáculos líricos en el Ecuador 42
2. CAPÍTULO SEGUNDO: Análisis musical de la ópera *Eunice* 44
2.1 Principales elementos musicales que utiliza Luis H. Salgado en la ópera *Eunice* 50
2.1.1 Descripción de los registros vocales de los personajes en la ópera *Eunice* 53
2.1.2 Relación entre el lenguaje musical europeo y local 54
2.1.3 Características del lenguaje musical en la ópera *Eunice* 55
2.1.4 El estilo operístico de Luis Humberto Salgado 56
2.2 Elementos que constituyen la estructura de la ópera *Eunice*: armonía, ritmo, melodía, dinámica y morfología de la ópera 57
2.2.1 Elementos técnicos musicales que emplea Salgado en la ópera *Eunice* 60
2.2.2 La armonía en la ópera *Eunice* 61
2.2.3 Elementos melódicos de la ópera *Eunice* 62
2.2.4 Elementos rítmicos y timbre de la ópera *Eunice* 62
2.2.5 Morfología de esta ópera 63
2.2.6 Diagrama analítico de la ópera *Eunice* 69
3. CAPÍTULO TERCERO: El libreto 73
3.1 Análisis del texto lírico de la ópera *Eunice* 73
3.1.1 Relación texto-música de esta ópera 74
3.1.2 Estructura del texto lírico de las principales arias de la ópera *Eunice* 76
3.1.3 Algunas particularidades expresivas de los personajes, sus registros vocales y el papel dramático que desempeñan en la ópera 80

3.2 El libreto de la ópera *Eunice* de Luis Humberto Salgado. Análisis textuales 84
3.2.1 El libreto de la ópera *Eunice.* Contexto histórico 86
3.2.2 El argumento de *Eunice* 88
3.2.3 La novela *Quo vadis?* de Henryk Sienkiewicz 91
3.2.4 La película *Quo vadis?* de 1951 y posibles influencias en la ópera *Eunice* de Salgado 95
3.2.5 La música de la película *Quo Vadis?* de Miklos Rózsa y su relación con la música de Salgado 96
3.3 La escena. Análisis e interpretación escénica de la ópera 100
CONCLUSIÓN 102
4. ANEXO 1: Análisis y Transcripción 104
4.1 Análisis de la ópera *Eunice* 104
4.1.1 Análisis de algunos fragmentos musicales de la pelicula *Quo vadis?* 105
4.1.2 Comparación de algunos fragmentos musicales de la ópera *Eunice* con los fragmentos de la música de la película *Quo vadis?* 112
4.1.3 Comparación de la ópera Eunice de Salgado y la ópera *Quo vadis?* del compositor francés Jean Nouguès 117
4.1.4 Conclusión de las comparaciones entre la música de Rózsa de la película *Quo vadis?,* la ópera *¿Quo vadis?* de Nouguès y la ópera *Eunice* de Salgado 127
4.2 Transcripción de la ópera *Eunice* 130
4.2.1 Transcripción de algunos fragmentos de la ópera *Eunice* con análisis musicales de la reducción para canto y piano 130
4.2.2 Transcripción de las partes que tiene elementos musicales europeos en la ópera *Eunice* 132
4.2.3 Transcripción de las partes que tiene elementos musicales nacionales ecuatorianos 133
4.3 Transcripción de algunos fragmentos de la partitura general 138

Para orquesta, solistas y coro de la ópera *Eunice*

4.3.1 La orquesta en la ópera *Eunice* 138

4.3.2 Tipos de instrumentos que Salgado combina con las voces de los personajes de la ópera 143

4.3.3 Los manuscritos de algunos fragmentos orquestales de la ópera *Eunice* 158

4.4 Comentarios sobre la Edición 161

4.4.1 El argumento de Humberto Salgado bajo el seudónimo de Romanista 163

ANEXO 2 175

Entrevistas sobre la ópera *Eunice* 175

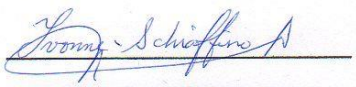
BIBLIOGRAFÍA 206

Universidad de Cuenca
Cláusula de Licencia y Autorización para Publicación en el Repositorio Institucional

Gladys Ivonne Schiaffino Alvarado en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación ***Análisis musical de la ópera Eunice de Luis Humberto Salgado***, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el Repositorio Institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Quito, 11 de octubre de 2017



Gladys Ivonne Schiaffino Alvarado

C.I: **0910269778**

Universidad de Cuenca
Cláusula de Propiedad Intelectual

Gladys Ivonne Schiaffino Alvarado, autora del trabajo de titulación ***Análisis musical de la ópera Eunice de Luis Humberto Salgado***, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Quito, 11 de octubre de 2017

Gladys Ivonne Schiaffino Alvarado

C.I: **0910269778**

AGRADECIMIENTOS:

El significado de esta tesis es de gran importancia porque me siento comprometida con la lírica y en especial con un gran maestro: Luis Humberto Salgado.

Quiero agradecer a las personas que colaboraron para que esta tesis se haga realidad.

Agradezco a mi tutor, el Dr. Rondy Torres, quien con sus sabias recomendaciones y trabajo académico muy profesional me guió en la elaboración de este trabajo.

Agradezco al Mgs. Javier Andrade, Director de Escena, quien fue el primero en facilitarme las copias de la ópera *Eunice* y sugerir el gran proyecto de llegar a presentarse la ópera completa con orquesta sinfónica, el sueño del compositor.

Agradezco también al licenciado Honorio Granja quien me facilitó el acceso al Archivo Histórico del Ministerio de Cultura para obtener los manuscritos originales de la partitura, libreto, argumento, cartas de Salgado y revistas.

Quiero agradecer en especial a mi compañero de maestría, Lcdo. Miguel Juárez quien me ayudó con la revisión y formateo de la tesis, así como el diseño de la portada de los cds.

Quedan muchas personas importantes por agradecer como al Mgs. Carlos Freire, maestro de Historia Ecuatoriana en la cursada de Musicología, al pianista e investigador de la obra de Salgado, Mtro. Guillermo Meza.

Gracias por vuestros valiosos aportes.

Lic. Ivonne Schiaffino

Análisis musical de la ópera *Eunice* de Luis Humberto Salgado

Delimitación del objeto de estudio: Analizar y establecer los elementos técnicos musicales y textuales empleados por el compositor Luis Humberto Salgado en su ópera *Eunice*.

INTRODUCCIÓN

La ópera *Eunice* fue compuesta por Luis H. Salgado en los años 1956-1957. *Eunice* es la primera ópera que pertenece a una trilogía basada en la historia de Roma durante el siglo I D.C., las otras dos óperas de la trilogía son *El centurión* (1959-1961) y *El tribuno* (1964-1971); esta trilogía se complementa con el ballet *Licisca: orgía romana* (1949) que también trata la historia romana (Wong-Cruz, Ketty, 2003-2004, pág. 74).

En la ópera *Eunice,* Salgado expone los sentimientos de cada personaje, y en ella destaca el valor de una esclava egipcia (Eunice) que se sacrifica por el amor a Cristo; el texto del argumento y el libreto fueron escritos por el propio autor de la música.

La Dra. Ketty Wong asimismo manifiesta que Salgado nunca pudo escuchar en vida su producción operística, ninguna de sus obras escénicas ha sido estrenada en su totalidad hasta el momento. En efecto, en la última década del siglo XX y hasta el presente sólo se han estrenado algunos fragmentos de partes aisladas en los Teatros Sucre de Quito y Cuenca, bajo la dirección

orquestal de Andrea Vela y escénica de Javier Andrade[1]. La autora de esta tesis presentó en el Teatro Sucre de Cuenca, algunos fragmentos de la ópera – *Eunice*.[2]

En cartas escritas por Luis H. Salgado que se encuentran en el archivo histórico del Ministerio de Cultura con el número FM0033.202, figura una correspondencia con fecha 6 de diciembre bajo el título de "Síntesis de las actividades operísticas" (probablemente del año 1966 debido al orden en que se han colocado las cartas) y dice lo siguiente:

> …Quien escribe estas líneas con pleno conocimiento de causa, ya que en su catálogo de composiciones del IV Volumen de "compositores en América" (publicación de la Unión Panamericana), figuran una opereta en tres actos ("Ensueños de Amor"); un melodrama sobre texto del distinguido literato colombiano Antonio Alvarez Lleras en cuatro actos ("Alejandría la Pagana"); tres óperas: Cumandá, Eunice y El Centurión, en tres actos, de los cuales se han ejecutado fragmentos bajo la dirección del autor, con no poco éxito. Otra se halla en planeamiento. Obras más bien dicho, partituras elaboradas concorde a las corrientes estéticas contemporáneas, tanto en su despliegue escenográfico como en medios de expresión.

Salgado es conocido como un compositor de estética nacionalista; en su ópera *Eunice* es posible encontrar ciertos elementos nacionalistas combinados con técnicas modernas de lenguaje universal. La musicóloga ecuatoriana Ketty Wong señala que Salgado fue el ideólogo del nacionalismo musical en el Ecuador debido a una constante búsqueda de mecanismos que le permitieron encontrar una estética propia mediante la adaptación de armonías y técnicas modernas (Wong-Cruz, Ketty, 2003-2004, pág. 18).

[1] Los programas y videos de conciertos sobre la obra operística de Salgado se encuentran en el Archivo del Teatro Sucre de Quito. La autora de la presente tesis acompañó al piano algunos fragmentos de arias y dúos de las óperas de Salgado en el año 2008 en el Teatro Sucre de Quito.

[2] Dirección musical y conferencia a cargo de la autora de esta tesis, Ivonne Schiaffino y dirección escénica de Javier Andrade, presentados en el Teatro Sucre de la ciudad de Cuenca, Ecuador, los días 25 y 26 de septiembre del 2015.

En la revista *Opus 31* aparece un artículo de Salgado titulado “Música vernácula ecuatoriana. Microestudio”, que el compositor publicó en 1952 y donde expresa sus ideas sobre la creación de una forma musical nacional con un estudio detallado sobre la música vernácula, en cuatro capítulos (Salgado-Torres, L.H., 1989, págs.92-96).

A través de artículos publicados en el periódico *El comercio,* con títulos como “Fonemas musicales” (donde Salgado explica la diferencia entre términos como la polimetría y la polirritmia) (Salgado-Torres L. H., Fonemas musicales, 1989, págs. 112-113). “La arquitectura musical” (hace una comparación de la organización tonal y de las formas simples) (Salgado-Torres L. H., la arquitectura musical, 1989, pág. 118); revistas como *Ritmo* de Madrid, con artículos como “Facetas del modernismo” (términos referentes a catalogaciones que se otorgan a algunos compositores como neoclásicos, neorrománticos, postserealistas) (Salgado-Torres L. H., Facetas del modernismo, 1989, págs. 103-104) y a través de sus enseñanzas en el Conservatorio Nacional de Música y en el Instituto de Música Sacra, Salgado daba a conocer los últimos avances de la música contemporánea que se desarrollaba en el mundo europeo.

El investigador Pablo Guerrero escribe en su *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana:* “La Casa de la Cultura Ecuatoriana publicó su opúsculo “Música vernácula ecuatoriana. Microestudio (1952)”. En este trabajo y dos más: “Sinopsis estética de la música ecuatoriana” y “De lo nacional a lo cosmopolita”, está al parecer su aporte teórico fundamental”.(Guerrero-Gutiérrez, Luis Humberto Salgado, 2004-2005, pág. 1240).

Debido a estas dos vertientes, nacional y europea, Luis Humberto Salgado ha combinado diferentes técnicas musicales europeas y nacionales, por lo que se le ha calificado como un compositor ecléctico.[3] El compositor al respecto escribe: “El eclecticismo es el término medio por ser la doctrina que

[3] Es importante tomar en cuenta tanto en el Ecuador como en Latinomérica en general, que muchos compositores utilizaron estas técnicas. (Nota de la autora de esta tesis).

fagocita la mejor de los sistemas y tendencias existentes y los que vendrán". (Salgado-Torres L. H., La dialéctica en los sistemas musicales, 1966?).

El propósito de investigación de la presente tesis es el análisis musical que servirá como base para el estudio de la obra operística de Luis H. Salgado; al mismo tiempo, se analizarán las relaciones musicales-textuales formales en las que se basa el libreto del compositor.

Por medio del análisis también se podrá dar a luz el estilo de la composición de Salgado. El pianista ecuatoriano Guillermo Meza señala que Salgado construye un lenguaje personal, modernista, que abarca los modelos sonoros asentados por las grandes academias europeas y una concepción estética heredera de la tradición occidental desde la antigüedad grecolatina, en un sincretismo perfectamente logrado con el acervo vernáculo y popular de su patria. Meza dice: "Salgado es artífice de una teoría que podemos llamarla como él mismo la denominara: *NACIONALISMO POLITONAL"* (Meza-Luzuriaga, 2007).

Por otro lado, el compositor Milton Estévez (n.1947) escribe en el periódico *El telégrafo*: "Si nos referimos a lo contemporáneo estético, la música contemporánea se inicia en Ecuador con la obra madura de Luis H. Salgado" (Estévez, 2012, pág. 15).

La presente tesis está dividida en tres capítulos y dos Anexos.

El primer capítulo, la ópera en el Ecuador y Latinoamérica en el siglo XX, trata sobre el desarrollo de la ópera en el Ecuador y en especial de la composición lírica de Luis Humberto Salgado que posee una gran influencia de la música europea y nacional; también se aborda el movimiento operístico en Latinoamérica durante el siglo XX, así como el surgimiento de Teatros donde se estrenaron espectáculos líricos que fueron posibles con la llegada de compañías líricas al Ecuador.

El segundo capítulo, análisis musical de la ópera Eunice, contiene aspectos más técnicos tanto vocales como musicales donde se abordan los estilos de lenguajes musicales nacionales y europeos que el compositor emplea en su ópera *Eunice.* Al final de este capítulo se encuentra un diagrama donde se detallan aspectos analíticos en cada uno de los actos y escenas que conforman la totalidad de esta ópera.

El tercer capítulo, El libreto, contiene todo lo concerniente al libreto escrito por el propio compositor, con un análisis textual de las arias, contexto histórico, además de un comentario sobre la novela de Henryk Sienkiewicz y la música de la película *¿Quo Vadis?* como obras que se relacionan a la ópera *Eunice.* Se hace también un análisis sobre la parte escénica.

La conclusión trata aspectos generales relacionados a detalles analíticos sobre la estructura musical y textual de la ópera y comentarios relacionados tanto al compositor como al panorama latinoamericano y ecuatoriano que se presenta en la ópera.

En el primer Anexo, análisis y transcripción, se exponen los análisis de fragmentos de la ópera *Eunice* y se hace una comparación con fragmentos musicales de la ópera *¿Quo vadis?* del compositor francés Jean Nouguès, así como fragmentos musicales para la película *¿Quo vadis?* del compositor norteamericano Miklós Rózsa. Se encuentran ejemplos de algunas partes de las transcripciones tanto de la reducción para canto y piano como de la partitura de orquesta, con notas explicativas sobre la composición que incluye comentarios sobre la edición.[4]

Finalmente, en el segundo Anexo, se presentan las entrevistas realizadas a personas que de forma directa o no, están vinculadas a la investigación o tienen cierto grado de parentezco con el compositor Salgado y su producción

[4] Es necesario aclarar que el propósito principal de esta tesis es el análisis musical de la ópera *Eunice*, no se extiende a detallar aspectos relacionados a la transcripción y edición de la misma, por lo que la autora asume el compromiso de continuar investigando dichos aspectos. La transcripción de la ópera completa para canto y piano se adjunta en un cd.

operística, en el campo de la música y de la escena. Para completar la fundamentación de la presente tesis se incluye cd y dvd que contiene grabaciones, transcripciones de la partitura de la ópera, videos, copias de manuscrito y otros recursos que sustentan el presente trabajo de la ópera *Eunice.*

1. CAPÍTULO PRIMERO: La ópera en el Ecuador y en Latinoamérica en el siglo XX

1.1 Características de la obra operística de Luis Humberto Salgado.

"Luis Humberto Salgado, compositor ecuatoriano nacido en Cayambe en 1903 y fallecido en Quito en 1977, es el autor de la ópera *Eunice".* Este compositor utiliza una variada técnica y diferentes estilos en su obra operística, combinando lenguajes musicales europeos y nacionales del Ecuador. Sus óperas tienen una variedad de estructuras rítmicas propias de la música ecuatoriana tales como el aire típico, el alza y el albazo combinadas con armonías románticas, impresionistas y dodecafónicas; cambios constantes de tempo, compases, dinámicas, articulaciones y numerosos elementos propios de la música dramática.

Salgado posee un lenguaje personal que abarca modelos europeos y una concepción estética heredera de la tradición occidental desde la Antigüedad grecolatina, en sincretismo con el acervo vernáculo y popular de Ecuador donde hay que diferenciar dentro del mismo hombre latinoamericano la peculiar sensibilidad del indígena. (Meza Luzuriaga, 2007, pág. 18).

1.1.1 Óperas compuestas por Luis Humberto Salgado.

Salgado compuso cuatro óperas. Una ópera nacionalista *Cumandá* (1940-1954) que tiene lugar en la selva amazónica del Ecuador y participa del movimiento nacionalista que se da en Latinoamérica durante la primera mitad

del siglo XX, con libreto basado en la novela homónima de Juan León Mera y tres óperas religiosas que se basan en la historia romana, con libretos del propio compositor. Estas tres óperas son: *Eunice* (1956-57); *El centurión* (1959-1961);

y *El tribuno* (1964-1971). Esta trilogía romana se completa con el ballet *Licisca: orgía romana,* compuesto en 1949.

Algunos fragmentos de sus óperas se han presentado en versión de concierto en el Teatro Nacional Sucre de Quito y en el Teatro Sucre de Cuenca, pero aún no se han presentado montajes completos de las mismas, a excepción de la opereta *Ensueños de Amor* bajo la conducción de la directora quiteña, Andrea Vela.[5]

A pesar de que en muchos lugares aparecen datos diferentes sobre las fechas de las óperas que componen la trilogía, se puede citar como fuente de información importante el libro de Ketty Wong (Wong-Cruz, Luis Humberto Salgado un Quijote de la música, 2003-2004, pág. 74), donde ubica a la ópera *Eunice* como la primera de la trilogía que está basada en temas cristianos del Imperio Romano y abarca unos cincuenta años de historia desde el Imperio de Nerón en el 54 hasta el 96 d. C. de Domiciano. El compositor gustaba de leer los libros de los *Césares de Suetonio y los Anales de Tácito* para obtener datos históricos sobre los cuales basó su trilogía romana.

En una de sus cartas, titulada “Síntesis de las actividades operísiticas”, Salgado escribe:

> …tres óperas: Cumandá, Eunice y El centurión, en tres actos, de los cuales se han ejecutado fragmentos bajo la dirección del autor, con no poco éxito.

[5] Según el director escénico Javier Andrade, el estreno mundial de la orquestación completa y de la reconstrucción dramatúrgica de *Ensueños de Amor,* constituyó un hito histórico en la recuperación del patrimonio escénico-musical nacional del Ecuador y se llevó a cabo en abril de 2011, gracias a la iniciativa privada de la Fundación Teatro Bolívar que logró convocar la participación de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, bajo la dirección de Andrea Vela. (El Comercio, 2011).

> Otra se halla en planeamiento.[6] Obras más bien, partituras elaboradas concordes a las corrientes estéticas contemporáneas, tanto en su despliegue escenográfico como en medios de expresión. (Salgado Torres, 1966).

La ópera *Eunice* se acoge a la opinión más ampliamente aceptada de que Nerón fue un pésimo y cruel gobernante, más entregado a los placeres y a la lírica que al gobierno de un imperio, y nos relata los comienzos del cristianismo.

En 1959, inicia su ópera *El centurión* y la concluye en 1961.

Según Pablo Guerrero en su *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana,* (Guerrero-Gutiérrez, Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, 2004-2005, págs. 1240 -63). Las fechas de las otras dos óperas de la trilogía son:

En 1964, inicia su ópera *El tribuno.* En febrero de 1965, concluye el libreto de su ópera *El tribuno* y en septiembre de 1966, concluye la elaboración de la parte de piano y canto de esta misma ópera. En 1971, concluye con la parte orquestal de la ópera *El tribuno,* última ópera compuesta por Salgado.

1.1.2 Características principales en su composición lírica.

Se podría decir que Salgado posee diferentes estilos donde combina elementos indigenistas como europeos con tendencia nacionalista y los aplica generalmente en la totalidad de sus obras.

La musicóloga ecuatoriana Ketty Wong señala que Salgado fue el ideólogo del nacionalismo musical en el Ecuador debido a una constante búsqueda de mecanismos que le permitieron encontrar una estética propia mediante la adaptación de armonías y técnicas modernas. (Wong-Cruz, Luis Humberto Salgado un Quijote de la Música, 2003-2004, pág. 18).

[6] Se refiere a la ópera *El tribuno,* que forma parte de su trilogía. (FM0033.202, Archivo histórico del Ministerio de Cultura).

Luis H. Salgado decía: “con la materia prima vernácula habría que aspirar a hacer música de características universales”. (Meneses-Pallares A. , 1989, pág. 23).

En su artículo titulado “Sinopsis estética de la música ecuatoriana”, Salgado desarrolla la relación de dos vertientes suyas junto con una vertiente nacionalista. El compositor dice: “La música aborigen se aviene más con el neodiatonismo, sea en sentido vertical (armónico) o en el horizontal (polifónico); el cromatismo la difumina.” (Rodas, Luis Humberto Salgado, el primero, 1989, pág. 11).

El pianista e investigador Guillermo Meza, señala que el eclecticismo de Salgado se manifiesta en una especie de collage que se transmuta en una sola materia, pues el punto de partida es unitario y las consecuencias son múltiples, que aparente y superficialmente, hacen ver que se trata de una superposición de técnicas y estilos diversos, cuando en realidad es un amalgamamiento o fusión.

Por decirlo de otro modo, la teoría salgadiana es tan rica que engloba o subsume a técnicas y métodos diferentes a partir de sistemas “naturales” como pueden ser la pentatonía o el diatonismo, buscando una armonía con la naturaleza. Salgado es artífice de una teoría que podemos llamarla como él mismo la denominara: “*NACIONALISMO POLITONAL”.* (Meza-Luzuriaga, Del mito al símbolo los arquetipos en la música de Salgado, 2007).

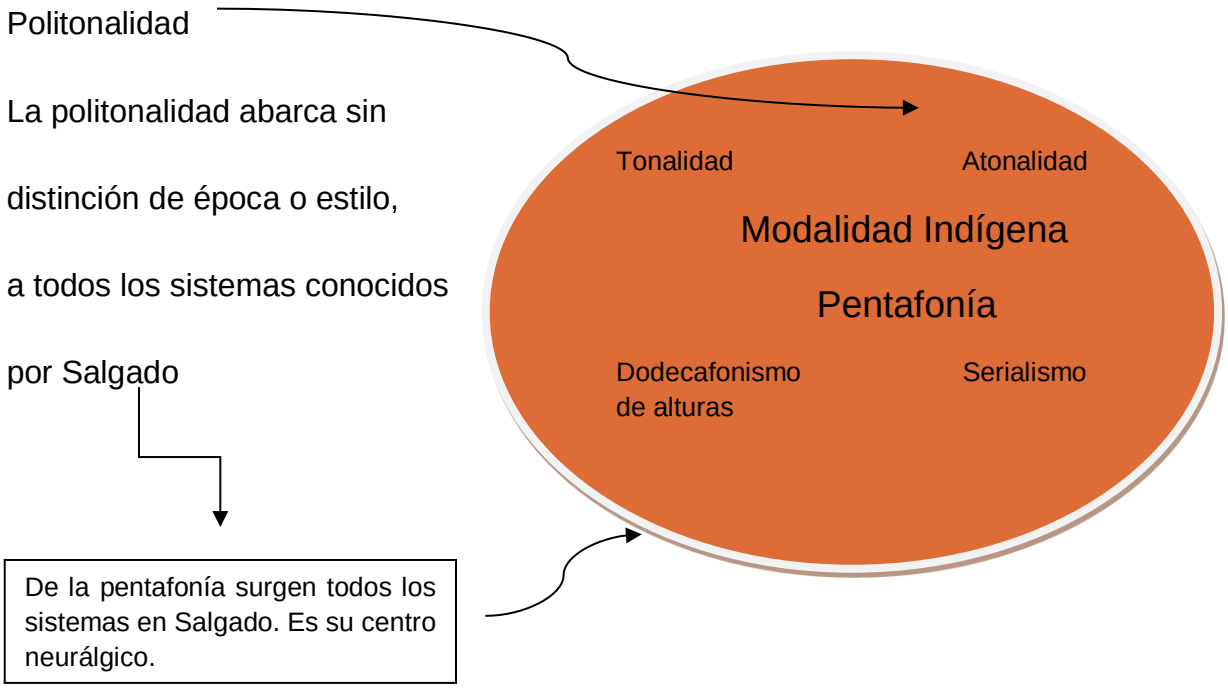
Este “nacionalismo politonal” de Salgado, señalado por Meza, experimenta con todas las posibilidades, presidido siempre por el estilo nacionalista cuyo axioma primordial es: ir a la música campesina (siguiendo el modelo de Bartók, que la investiga a fondo e instaura la música nacionalista en sentido estricto).

La teoría de Salgado, según Meza, consiste en su manera de utilizar el lenguaje atonal en conjunción con células rítmicas como se puede apreciar a lo largo de su ópera a través de una transformación rítmica continua que emplea este compositor a lo que denomina ‘mutación rítmica’, obteniendo así una bi-

rritmia simultánea fusionada para obtener una tri-rritmia, así el compás binario de 4/4 se convierte en un ritmo de compás ternario, 6/8 característico del yaraví.[7]

El ritmo ecuatoriano llamado *aire típico* que frecuentemente emplea Salgado, como señala Meza, es el ritmo por excelencia del maestro: su símbolo personal. Y el mestizaje no puede tener una huella más profunda que este "ritmo" que posee lo indígena (largo-corto o corto-largo); la fluidez y libertad de la música "criolla" y la gravedad y justeza ('giusto') de la rítmica indígena. De ahí las "dos partes" del ritmo que hallara Bartók en sus investigaciones de la música campesina: la parte "*giusta*".

Estilo de composición de Salgado según Meza



Esquema 1. Estilo de Salgado.

(Fuente: Estudios de Musicología hermenéutica, según Guillermo Meza. Fundación Luis Humberto Salgado)

[7] El yaraví es un género musical andino de carácter triste en ritmo ternario.

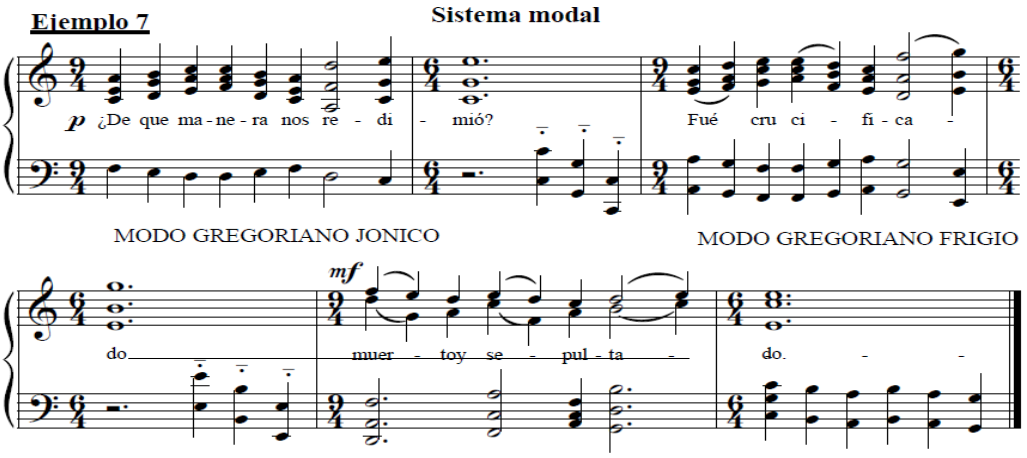
1.1.3 Elementos técnicos del lenguaje lírico del compositor.

Arturo Rodas, en su artículo “Luis Humberto Salgado, el primero” de la revista *Opus 31,* citado más arriba, escribe que los lenguajes relativamente nuevos y experimentales con los que Salgado trató en su época, exigían sus propias formas, y este era el punto débil de Salgado. Su necesidad de creación de sistemas alcanzó su apogeo con la teorización y práctica en la denominada por Salgado, sinfonía-andina-ecuatoriana que se extendió también a sus óperas, aplicando en ellas las formas derivadas de la sonata.[8]

Por otra parte, Meza manifiesta que Salgado realiza experimentos de hibridación combinando el dodecafonismo con melodías autóctonas a fin de estar de acuerdo con la estética contemporánea. (Meza-Luzuriaga, 2007, pág. 20).

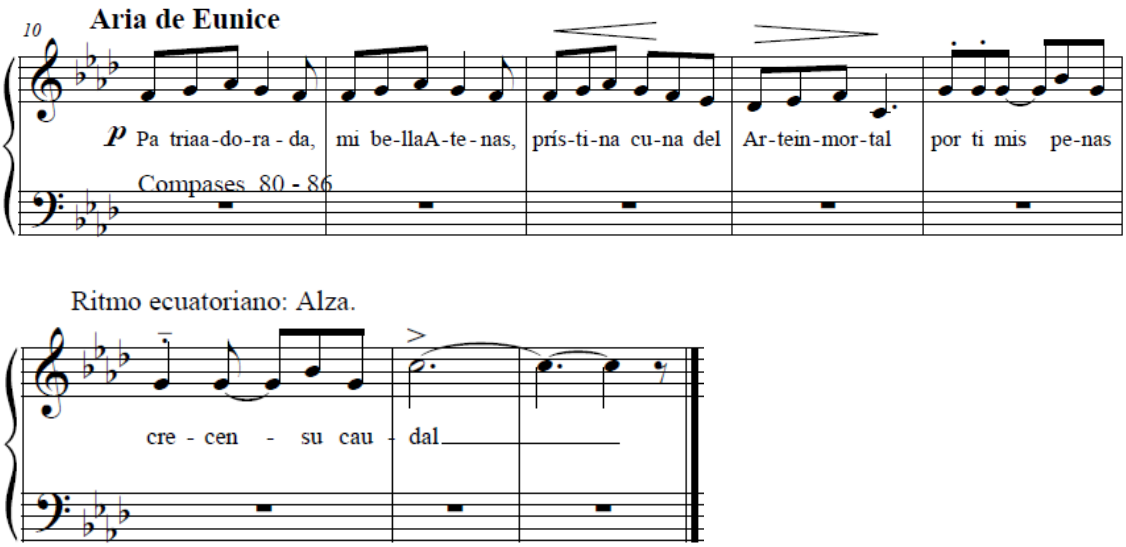
Otro aspecto que aborda Salgado en su composición lírica es el uso de los modos eclesiásticos, cuando emplea el VI grado de la escala menor moderna, se le llama ‘sexta dórica’, este grado es usado también en la música criolla. Muchos compositores nacionalistas como Rimsky Korsakov, Alexander Borodin Albéniz, usan escalas modales debido al interés que tienen por la música folclórica con el afán de encontrar un color modal y debilitar el sistema tonal. El modo dórico o modo de re se diferencia del modo de re menor natural (que lleva sib), en que el sexto grado del dórico aparece un semitono más alto formando la nota de color o nota modal (*sexta dórica*). En la ópera *Eunice,* Salgado emplea modos gregorianos y le agrega acordes tonales; esto se puede apreciar en los cantos llanos que utiliza en el coro de cristianos. Ejm:

[8] Salgado fusionó el Sistema de Formas musicales de la Sinfonía clásica aplicándola a la tradición andina ecuatoriana.



Ejemplo musical 1. Coro: Modos gregorianos.
(Fuente: Transcripción de la partitura de Salgado, ed. 2016 de Ivonne Schiaffino)

Una de las vías para la "universalización de la música nacional" era ensamblar los aires típicos nacionales en Suites y la mayoría de compositores emplearon ese sistema, incluyendo Salgado quien en el aria de *Eunice* utiliza la célula rítmica del *alza*: negra - corchea ligada a corchea – negra o dos corcheas. Ejm:



Ejemplo musical 2. Aria de Eunice.
(Fuente: Transcripción de la partitura de Salgado, ed. 2016 de Ivonne Schiaffino)

La ventaja de esta especie de 'suitificación' como lo llama Guillermo Meza, residía en que a los aires vernáculo-populares podían agrupárselos de acuerdo a sus características emotivo-psicológicas en un todo que presentará diversas facetas del "alma nacional". El proceso -en él como en sus predecesores- pasaba por la estilización de esos aires, mediante el enriquecimiento (principalmente armónico) de los precarios enlaces de los compositores "empíricos" populares, con los recursos técnicos aprendidos en el Conservatorio (Meza-Luzuriaga, 2007).

La corriente nacionalista que se desarrolló en Latinoamérica durante gran parte del siglo XX influyó sobre Salgado, mestizo nacido en la ciudad indígena de Cayambe quien pasó la mayoría de su vida en Quito donde recibió una gran formación musical europea; ambas vertientes, la nacional y la europea, se observan en la creación de la mayoría de sus obras lo que hace que algunos investigadores lo señalen como un compositor ecléctico. En la trilogía de las óperas *Eunice, El centurión* y *El tribuno*, agrega también el aspecto histórico de índole religiosa y aborda los diferentes lenguajes musicales desde el antiguo modalismo hasta las técnicas más contemporáneas.

1.2 Influencia de la música europea en la lírica del Ecuador y en el compositor.

Durante el siglo XIX, el arte lírico en el Ecuador se enseñó en los conventos católicos y llegaron compañías que necesitaban contar con teatros adecuados para la representación, razón por la cual se construyó el Teatro Nacional Sucre en 1887. Entre las compañías italianas que actuaron en teatros del Ecuador a principios del siglo XX, tenemos antes, *La Lambardi*; más adelante y por dos ocasiones *La Bracale*, que trajo en 1921 a la famosa soprano Rosina Storchio. El discurso de la civilización y la belleza llegaron de Europa como eje de desarrollo estético y ético. (Yánez, 2005).

Fue importante para la identidad emergente de la música académica ecuatoriana la participación de extranjeros. El encuentro de culturas sonoras

diferentes dio lugar a que emergiera una propuesta de nacionalismo ecuatoriano, teniendo como promotor a un italiano: Domingo Brescia.

Un poco antes del segundo gobierno de Alfaro (1906-1911), llegó a Quito para hacerse cargo del Conservatorio Nacional de Música de Quito, en 1904, el compositor italiano Domingo Brescia, quien estudió composición en los Conservatorios de Milán y Bolonia y estuvo en el Ecuador entre 1904 y 1911. La música indígena impresionó a Brescia de tal manera que creó varias obras sinfónico-corales en base a materiales de las comunidades autóctonas. Brescia no sólo demostró sus capacidades de maestro y músico, sino que motivó a las siguientes generaciones de compositores ecuatorianos nacionalistas a componer dentro de ese nuevo estilo. Sus principales alumnos fueron Segundo Luis Moreno y Francisco Salgado Ayala (padre de Luis H. Salgado), ellos contribuyeron a establecer parámetros teóricos y postulados que marcaron el desarrollo de la música ecuatoriana. (Guerrero-Gutiérrez, Memoria Musical del Ecuador, 2012).

Luis Humberto fue alumno de su padre, Francisco Salgado. Hay que destacar que los compositores de la primera generación a la que pertenecen Pablo Traversari (1874-1956), Sixto María Durán (1875-1947), Francisco Salgado Ayala (1880-1970) y Segundo Luis Moreno (1882-1972), fueron quienes a principios del siglo XX comenzaron a elaborar canciones y teoría musical nacionalista ecuatoriana y se inspiraron en temas vernaculares populares o componían sus propios temas con características autóctonas; empleaban también técnicas de composición con armonías y orquestaciones de danzas ecuatorianas. Salgado y algunos compositores como Gerardo Guevara encontraron esa variedad donde combinaban expresiones nacionalistas con armonías románticas, impresionistas, folklóricas, neoclásicas y de vanguardia.

Las propuestas musicales europeas de Stravinsky y principalmente de Schönberg, atrajeron a compositores como Luis H. Salgado y su hermano Gustavo Salgado. Muchos compositores académicos presentaron ponencias sobre géneros europeos creando óperas, sinfonías, misas, poemas sinfónicos

ecuatorianos, entre otros. Estos compositores también crearon obras elaboradas de música popular.[9]

1.2.1 La ópera en Europa desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX.

Las siguientes referencias históricas sobre la ópera desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, corresponden a la época en que Salgado se desarrolló y pudo haber sido influenciado por este género: (Angulo, 2015).

Para el filósofo alemán Friedrich Nietzsche la ópera *Carmen* (1875), del francés Georges Bizet, era una obra repleta de una claridad mediterránea que despejaba "toda la niebla del ideal wagneriano". Esta ópera es calificada como realista. El compositor francés Jules Massenet compuso *Manon* (1884), *Werther* (1892), *Thaïs* (1894), y otras óperas igualmente sentimentales y teatrales. Otras obras características del periodo son *Mignon* (1866) de Ambroise Thomas, *Lakmé* (1883) de Léo Delibes, *Sansón y Dalila* (1877) de Camille Saint-Saëns, y *Los cuentos de Hoffmann* (estreno póstumo 1881) de Jacques Offenbach, un parisino nacido en Alemania que previamente había demostrado su maestría en el género de la ópera cómica francesa del siglo XIX llamada opéra comique. Con el cambio de siglo, Gustave Charpentier compuso *Louise* (1900), una obra realista basada en la clase obrera parisina, mientras que Claude Debussy, adaptando las técnicas del impresionismo, producía en *Peleas y Melisande* (1902) una música vocal que reflejaba los matices y las inflexiones del idioma francés. El realismo en la ópera italiana se dio a conocer con el nombre de verismo, (del italiano, verdad). Los dos primeros ejemplos son *Cavalleria rusticana* (1890) de Pietro Mascagni y *Pagliacci* (1892) de Ruggero Leoncavallo.

El verdadero sucesor de Giuseppe Verdi fue Giacomo Puccini, que compuso óperas de gran calidad melódica, francas emociones y destacada calidad cantabile como *Manon Lescaut* (1893), *La Bohème* (1896), *Tosca* (1900),

[9] Cabe mencionar como referencia especial el sitio web: http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/494/3/TESIS.pdf.txt.

Madame Butterfly (1904) y la inacabada *Turandot*. Otros éxitos también posteriores a Verdi incluyen *La Gioconda* (1876) de Amilcare Ponchielli, *Andrea Chenier* (1896) de Umberto Giordano, y *La Wally* (1892) de Alfredo Catalani.

En Alemania Wagner influenció a diferentes países de Europa por su forma de describir las emociones y sentimientos en la música como un literato musical que otorgó importancia al texto; [10] dicha influencia siguió dominando en casi todas las óperas siguientes, incluida *Hansel y Gretel* (1893) de Engelbert Humperdinck, basada en el cuento infantil del mismo nombre. La figura dominante entonces era Richard Strauss, que utilizó una orquesta de dimensiones wagnerianas y una técnica vocal parecida en *Salomé* (1905) y *Elektra* (1909), ambas obras breves pero intensas con un trasfondo mórbido. *El caballero de la rosa* (1911) de Strauss, es una comedia y se convertió en su obra más popular. A esa ópera le siguieron *Ariadna de Naxos* (1912), *la mujer sin sombra* (1919) y *Arabella* (1933).

Otros países de Europa Central produjeron óperas nacionalistas que entraron en el repertorio internacional. De Bohemia, durante un período de 60 años, provienen la comedia campesina *La novia vendida* (1866) de Bedrich Smetana, *Rusalka* (1901) de Antonín Dvorák, *Jenufa* (1904) y *El caso Makropoulos* (1926) de Leoš Janácek. Hungría produjo *Háry János* (1926) de Zoltán Kodály y *El castillo de Barbazul* (1918) de Béla Bartók. Arnold Schönberg y su alumno Alban Berg, sentaron las bases de la atonalidad y el sistema dodecafónico. La ópera inconclusa de Schönberg, *Moses und Aron* (estreno póstumo, 1957), y *Wozzeck* (1925) y la inconclusa *Lulú* (estreno póstumo, 1937) de Alban Berg, utilizaban el *Sprechstimme* o el *Sprechgesang* (canto hablado o voz de canto), una especie de declamación a medio camino entre el habla y el canto.

[10] Se sugiere el artículo “la influencia de Wagner en las artes” de Eva Muns en el sitio web: http://www.associaciowagneriana.com/pdfarticles/622256094089.pdf.

A medida que avanzaba el siglo XX, los estilos operísticos reflejaban tanto los enfoques nacionalistas como un creciente internacionalismo representado por el atonalismo y las técnicas seriales.

1.2.2 La época en que Salgado compone la ópera *Eunice.*

El pensamiento musical de Salgado está de acuerdo con las técnicas, estilos y géneros que se cultivaban en el siglo XX tanto en Europa como en América. Salgado se renovaba constantemente en los últimos avances de la composición a nivel mundial y esto lo podía hacer gracias a que su hermano Gustavo era diplomático y le traía partituras, así como las últimas novedades musicales del mundo. Por las fechas en que Salgado compuso su ópera *Eunice* produjo otras composiciones como su *Cuarta Sinfonía* (1957); *Concierto en Fa mayor para viola y orquesta* (1955-1956); *Anhelo* (1956); *Suite para piano "Mosaico de Aires Nativos"* (1956); *Seis fases Rapsódicas para piano* (1957).

Durante la gestación de la ópera *Eunice* el contexto histórico socio económico y cultural en el Ecuador que se encuentra en el documento Historia del Arte: Vida y obras de Oswaldo Guayasamín figura lo siguiente:

A mediados de los años 50 comienza una etapa de crisis en la economía debido al aumento del desempleo lo que llevó a conflictos sociales con huelgas de campesinos y obreros; esto afectó también a la educación musical ya que la educación en general ha estado siempre ligada a lo social.

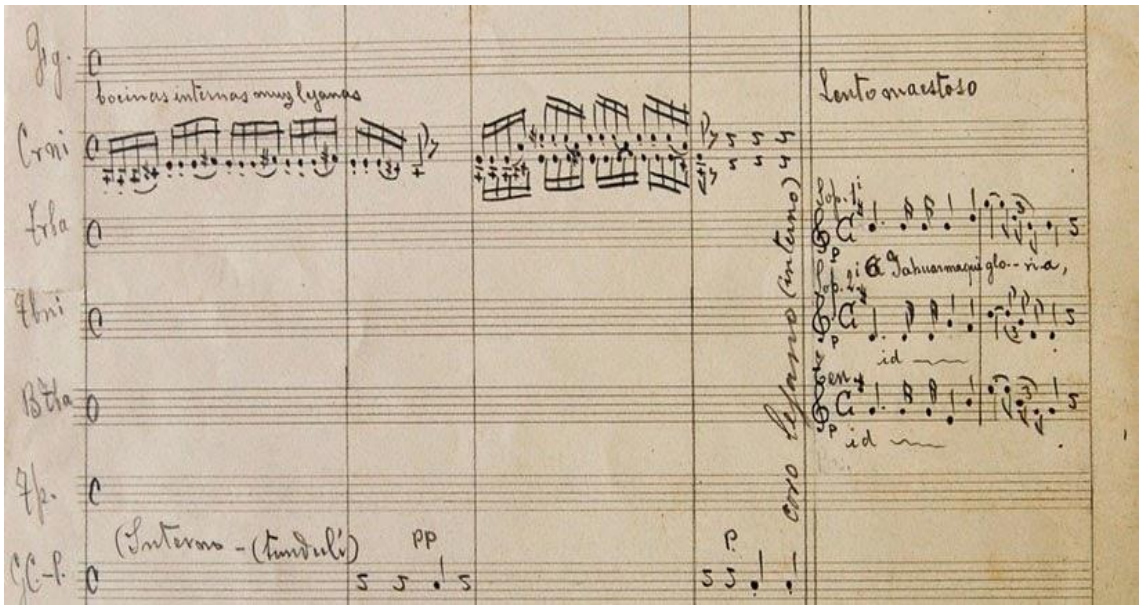
Dentro del sector de protesta y denuncia social en las artes, destaca el artista plástico ecuatoriano, Oswaldo Guayasamín quien marcó una tendencia llamada "el realismo social". En sus viajes por Latinoamérica se conectó con diferentes etnias indígenas y en sus cuadros unió la temática indígena con los logros de las vanguardias, especialmente el cubismo y el expresionismo, dichos elementos se aprecian en el mural en mosaico de cristal veneciano llamado *Homenaje al Hombre Americano* (1954). Se puede ver en los cuadros de Guayasamín que introduce aportes de grandes maestros del arte contemporáneo como Cézanne, Picasso, Kandinsky. Esta simbiosis lo asemeja

a Salgado cuando emplea elementos nacionales y universales en casi toda su producción musical.

Los pintores ecuatorianos en general, han llevado a la representación plástica la temática del indio que también ha interesado a sociólogos y literatos, lo que demuestra que el tema del indio ha sido objeto de estudio como realidad social ecuatoriana. (Bayas A., 2011).

1.2.3 Compositores de óperas en el Ecuador desde finales del siglo XIX hasta la actualidad.

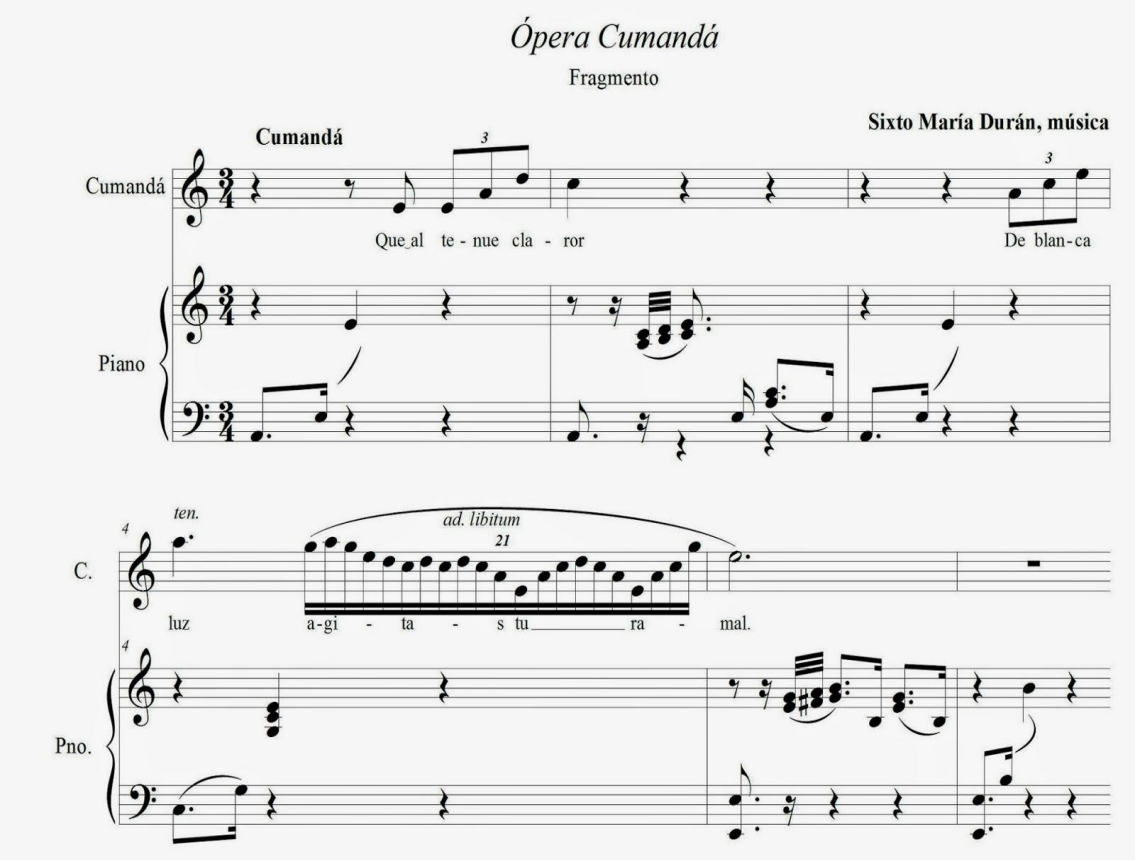
Detallando algunas óperas de compositores ecuatorianos, destacan: Sixto María Durán (1875-1947), compuso la Opera *Cumandá* en cuatro actos, basada en la novela con el mismo nombre de Juan León Mera. Fue compuesta en 1900, lo que la sitúa como la primera ópera escrita en el Ecuador y es de carácter indigenista; lamentablemente está incompleta, sólo ha quedado el manuscrito del borrador realizado por Sixto María Durán. (Guerrero Gutiérrez, Memoria Musical del Ecuador, 2014).



Ejemplo musical 3. Fragmento de la ópera *Cumandá* de Durán. Versión orquestada. AH-MCE (Fuente. Memoria Musical del Ecuador. http://soymusicaecuador.blogspot.com/2014/04/sixto-maria-duran-compositor-de-la_1705.html)

Ejemplo musical 4. Para Gonzalo (Carlos) se usa un motivo español. Partitura manuscrita del borrador de Sixto María Durán. AH. MCE
(Fuente: Memoria Musical del Ecuador)

Motivo español para el personaje blanco de Carlos en la ópera.[11]



Ejemplo musical 5. Cumandá canta dentro de líneas pentafónica. Partitura manuscrita del borrador de Sixto María Durán. AH. MCE.
(Fuente: Memoria Musical del Ecuador)

[11] Este motivo español es una malagueña.

Cumandá, protagonista de la ópera es una hermosa adolescente, heroína de la selva ecuatoriana que canta melodías pentafónicas donde más convoca a lo andino que a lo oriental.[12]

Según Guerrero, en la música de la ópera, Durán no buscó términos musicales propios ajustados a las expresiones de las comunidades orientales, sino que al parecer se planteó una especie de idealización general de la música indígena con parámetros tonales europeos, y esto posiblemente porque Durán no tenía (y quizá ningún músico en esa época) un acercamiento cabal a música de la región Oriental.

El único elemento musical que se presenta como característico de la región oriental es el *tundulí* (instrumento de percusión) que hace su presencia en varias partes de la ópera.

Hay un intermezzo instrumental en el acto I y en la parte final del acto IV, un ballet. Los cuatro actos están repartidos en un disímil número de páginas, nada regular, por cierto, lo cual indica que al menos dos actos se hallan incompletos (actos I y III). De hecho, hay compases que no cierran su barra final en las últimas páginas de los mencionados actos. En el caso del acto III es evidente el faltante, pues apenas existen dos compases de la escena IV.

Pablo Guerrero Gutiérrez concluye que no se dispone de un ejemplar completo de la ópera. Si el documento de la obra ha sobrevivido, ojalá algún día, así sea de casualidad, se la encuentre en EEUU, en Colombia o quién sabe si confundida en algún archivo local. (Guerrero Gutiérrez, Memoria Musical del Ecuador, 2014).

En el II Tomo de la Enciclopedia Ecuatoriana de la Música de Pablo Guerrero, se encuentran también datos bibliográficos de dos importantes compositores de óperas: Pedro Pablo Traversari Salazar (1874-1956), quien compuso las óperas *Los funerales del sol o Los hijos del sol*; *La profecía de*

[12] Hay que tomar en cuenta que el personaje Cumandá es el de una joven de la selva ecuatoriana y no es andina.

Huiracocha y *Cumandá o la virgen de la selva*. Sobre estas tres óperas con temas nacionales ecuatorianos no se tiene información y las partituras están perdidas; las mismas, forman parte de óperas compuestas por compositores nacionalistas latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX. Luis Humberto Salgado, quien compuso cuatro óperas mencionadas antes, y la opereta *Ensueños de amor*.

Mesías Maiguashca (24 de diciembre de 1938), ecuatoriano, naturalizado alemán, compuso la música y libreto de una mini ópera *Los enemigos*, obra encargada y estrenada en Alemania en 1997. Basada en el cuento de Jorge Luis Borges, *El Milagro secreto*, es una ópera más bien europea donde Maiguashca describe por medio de un montaje escénico con proyección de video y música electroacústica a ocho canales. Está dividida en ocho escenas cortas. En el Suplemento del periódico *La Razón* por el periodista Rubén Vargas, fechado el 14 de octubre de 2012 el artículo “Las misiones y visiones de Simón Bolívar” figura lo siguiente:

> Los Enemigos de Mesías Maiguashca —una ópera contemporánea para dos voces, cuatro instrumentistas, medios electrónicos y video— recrea una narración de Borges ambientada en la Praga ocupada por los ejércitos alemanes en la Segunda Guerra Mundial. A un escritor judío condenado a muerte unos oscuros dioses le conceden un ‘milagro secreto’: antes de su muerte, sólo para él, el mundo se detiene el tiempo suficiente para que pueda concluir una obra de teatro que estaba inconclusa.

Arturo Rodas (3 de marzo de 1954) ecuatoriano naturalizado francés, compuso la ópera *El árbol de los pájaros* (2002-2003), para voz, treinta instrumentos y electroacústica en cuatro ambientes. La trama es arquitectónica hay relación entre la música y la casa que se toca, el público camina en los diferentes espacios de la casa. Se estrenó en febrero de 2008 en el Museo de Arte Moderno de Cuenca (Ecuador).

El árbol de los pájaros es una transposición a nivel humano de lo que ocurre cuando cientos de pájaros se posan en un árbol y cantan: "El árbol se

vuelve casa y los pájaros músicos, público". La obra se ejecuta en un edificio con muchos cuartos en donde hay solistas o grupos de instrumentos. Al oír el árbol de lejos es como si escuchásemos la orquesta, al acercarnos nuestra atención se concentrará en grupos cada vez más pequeños hasta llegar al solista. La percepción musical "en el tiempo" es unificada con el punto arquitectónico de escucha "en el espacio". (Wikipedia La Enciclopedia Libre, 2015).

Diego Luzuriaga (1955) lojano que reside en Estados Unidos. Compuso la música y libreto de la ópera *Manuela y Bolívar* que trata sobre la épica revolucionaria latinoamericana del siglo XIX. Se estrenó el 13 de noviembre de 2006 en el Teatro Nacional Sucre en Quito.[13]

La compositora cuencana Jannet Alvarado, ex-Rectora del Conservatorio Superior "José María Rodríguez", compuso la ópera (aún no estrenada) *Ipiak y Súa: relato de experiencia* en cuatro actos para ocho solistas, ocho actores, orquesta, dos coros y electroacústica, libreto y música de la compositora; trata sobre la historia de las selvas ecuatorianas.

Haciendo un somero análisis, se aprecia que los compositores Sixto María Durán y Pedro Pablo Traversari siguieron una línea netamente nacionalista tradicional, con temas propios del país, muy usual en la época en que vivieron. Luis Humberto Salgado encontró una estética propia a través de una identidad nacional académica, mediante la adaptación de armonías y técnicas modernas europeas combinándolas con elementos autóctonos del Ecuador. Los compositores Mesías Maiguashca, Arturo Rodas y Jannet Alvarado emplean un lenguaje contemporáneo con elementos electroacústicos, la compositora Jannet Alvarado se inspira en un tema nacional sobre el oriente ecuatoriano y el compositor Diego Luzuriaga prefiere la línea latinoamericana.

[13] La titular de esta tesis estuvo a cargo de la preparación musical de esta ópera y sobre ciertos detalles a cambiar en la partitura con respecto al tratamiento vocal; el director de orquesta fue Alvaro Manzano y el director escénico Javier Andrade.

1.2.4 La música antigua que emplea Salgado en la ópera *Eunice* en cuanto a la temática histórica: música hebrea, música gregoriana, música romántica, contemporánea.

Los cantos monódicos hebreos tuvieron su sistema musical y emplearon la salmodia; posteriormente la estructura de estos cantos derivó en nuevas formas musicales (litúrgicas) denominadas responsoriales y antifonales. Salgado utiliza dichas formas de alternancia en su ópera *Eunice* (coro y solistas) para el canto de los cristianos con textos en latín y en castellano. Algunos ejemplos son:

En el acto I de la ópera, el personaje de Eunice intercala con un coro cristiano interno que canta en latín el Salmo traído desde el lejano Oriente: “Gloria in excelsis Deo!”. [14]

En la escena III del acto I, el personaje de Fulvia, intercala con el coro de cristianos que menciona en griego la palabra ‘icthus’: Jesucristo Salvador y luego cantan monódicamente en castellano, el “Padrenuestro”.

1.2.5 La música nacional en el Ecuador. Géneros nacionales que Salgado utiliza en su ópera.

En 1952 Salgado propone un sistema y dice: “El corte binario es común a los aires vernaculares, y es muy raro encontrar forma tripartita. Las armonías, aunque elementales y encuadradas son suigéneris y presentan frecuentemente acordes bimodales en la dominante del tono fundamental”. (Salgado-Torres L. , 1989, pág. 93).

La hipótesis de Salgado es que de la fusión del yumbo y el danzante, con elementos sincopados, aparece una danza criolla de espíritu vivaz denominada *aire típico*, al que emparentara con el albazo con compás de $3/4$ y el alza.

[14] Así lo indica Salgado en la partitura. La música probablemente proviene de los griegos, quienes anteriormente recibieron la influencia de la música hebrea. Hay que tomar en cuenta también que los modos griegos influyeron sobre la música gregoriana y que *Eunice* era griega.

Yumbo + Danzante = Aire típico, Albazo y Alza.

Salgado, en su artículo “Música vernácula ecuatoriana. Microestudio”, sostiene la existencia de un proceso evolutivo de la música ecuatoriana, al igual que otros teóricos como Segundo Luis Moreno, consideran una línea histórica de la humanidad en cuanto a su música, que iba desde los sistemas musicales –pentafónicos andinos, hacia el sistema tonal funcional europeo. Salgado utiliza una misma escala pentafónica donde él indica que predomina generalmente en el modo menor, y el relativo mayor se lo percibe como una modulación pasajera.

Esta escala pentafónica, para Salgado, sirve para la construcción de géneros como el *aire típico, el albazo y el alza*, cuando se amplía la estructura de esta escala de cinco sonidos, hacia el sistema tonal europeo.

La llegada de compañías europeas al Ecuador hizo que se fomentara las representaciones líricas en el país y gracias a la propuesta del maestro italiano Domingo Brescia, se introdujo la música nacional ecuatoriana en la composición en la que destacaron maestros que combinaron lo nacional con lo europeo. El valioso aporte de Salgado es el de haber realizado un análisis minucioso sobre los elementos autóctonos de la música ecuatoriana incorporándolo a sus obras.

1.3 La ópera en Latinoamérica.

Como se comenta arriba, la ópera latinoamericana se desarrolló en la mayoría de los países de América Latina, influenciados tanto por las corrientes externas europeas a través de compañías de óperas sobretodo italianas, como de corrientes nacionalistas, propias de cada país, dando como resultado un género operístico diferente, auténtico, que fue cultivado por compositores e intérpretes.

Existen muy pocas publicaciones sobre el tema de la ópera en Latinoamérica, sin embargo, el interés por este género lírico ha ido creciendo en el continente en lo que se refiere al estudio de las óperas que contengan temas nacionales, aunque aún se sigue prefiriendo las composiciones operísticas que

provienen de Europa, por lo que es necesario fomentar una conciencia sobre las producciones operísticas que constituyen patrimonios líricos en cada uno de los países que integran América Latina. Como afirma Annibale Cetrangolo:

> La ópera es apta para el estudio de la dinámica social que se da en un encuentro de culturas que en un inicio se hizo entre cultura europea y latinoamericana, y que posteriormente desarrolló este género con temáticas propias en algunos países latinoamericanos. (Cetrangolo A. E., 2010).

1.3.1 Antecedentes de la ópera en Latinoamérica.

Los primeros antecedentes de la ópera en Latinoamérica se dieron el 19 de octubre de 1701 cuando se estrenó en el Virreinato del Perú la primera ópera que se compuso en Latinoamérica: *La púrpura de la rosa* del compositor español Tomás de Torrejón y Velasco y en 1711, se estrenó en la ciudad de México la ópera *La Parténope*, por el mexicano Manuel de Sumaya, primer compositor americano. Posteriormente a partir de mediados del siglo XIX se incrementó el gusto por la ópera con compañías que comenzaron a llegar desde Europa, sobretodo Italia. (EcuRed, 2015).

A la Argentina llegaron numerosas compañías de ópera con una gran actividad operística en Latinoamérica y se comenzaron a incorporar elementos nacionalistas en este género. El principal problema fue tratar de unir elementos autóctonos de los pueblos latinoamericanos con lo occidental de la música académica y encontrar un equilibrio entre la estructura formal, establecida de la música europea con lo espontáneo local latinoamericano.

Gerad Béhague dice que “la visión etnocéntrica europea del mundo y de la cultura tuvo una influencia muy negativa para el desarrollo de la música de tradición culta en Latinoamérica durante el siglo XX” (Béhague, 2006, pág.47).

Bartolomeo Massa, llegó a Buenos Aires con los italianos Castelli y Belgrano en el siglo XVIII; en esa época se presentaban fragmentos de óperas. A partir del siglo XIX ya comenzaron a representarse óperas completas.

Algunos de los músicos italianos que residían en la Argentina se plantearon plasmar la ópera nacional. Al principio los libretos se escribían en italiano. Ese problema presentaba la ópera *Ollantay* de Constantino Gaito, estrenada en 1926, leyenda quichua con texto en italiano. (Cetrangolo E. , 2010).

El musicólogo Cetrangolo manifiesta que muchas partituras de óperas se han perdido, imposibilitando un análisis, o bien los datos disponibles son precarios, pero se puede suponer por la sonoridad americana de sus títulos que se encuentran las óperas: *La Profecía de Huiracocha, Cumandá, Los Hijos del Sol* de Pedro Pablo Traversari: *Illa Cori* (1900) de Daniel Alomía Robles; *Ollanta* (1901) de José María Valle Riestra, *El Matrero* (1929) de Felipe Boero; *Cumandá* (1940-54) de Salgado; *Izath* (1958) de Villa-Lobos y muchos otras óperas nacionalistas. (Cetrangolo A. E., 2015, pág. 14).

1.3.2 Principales países que desarrollan la ópera en Latinoamérica.

Argentina, Brasil, México y Venezuela a partir del siglo XIX son los países principales que se interesaron mayormente por fomentar la ópera, recibiendo constantemente compañías líricas extranjeras principalmente europeas, cultivando este género dentro de la enseñanza de la composición, así como construyendo teatros apropiados para la presentación de espectáculos operísticos.

El Dr. Cetrangolo, trata sobre el melodrama italiano entre 1880 y 1920 y dice al respecto lo siguiente:

> Las primeras empresas, suponían transportar verdaderos teatros de ópera en movimiento, no sólo con los cantantes principales, sino con orquestas y coros completos. Al principio viajaban los músicos desocupados o los jóvenes que tenían que pagar el “derecho de piso”, como los que apenas

> salían del Conservatorio de Parma que se embarcaban hacia Brasil para tocar en una orquesta de imberbes. Una oruesta que contaba entre sus filas a Toscanini, un jovencito temerario que desde su atril de violonchelo salvó la situación saltando al podio del director para dirigir una *Aida* de un día para otro. Algunas sedes americanas se fortalecieron y formaron parte de circuitos internacionales. Las óperas que se producían en la Scala y en el Constanzi se reproducían en Buenos Aires y Rosario.[15]

En el siglo XX la influencia de las corrientes europeas hará que se vayan creando escuelas de óperas, ballets y sinfónicas en Latinoamérica con temporadas de conciertos en grandes salas donde llegan cantantes, bailarines y hasta compañías enteras desde Europa y Estados Unidos, surgen así compositores latinoamericanos que se van interesando cada vez mas en el cultivo del género operístico.

1.3.3 Características de la ópera en países latinoamericanos.

En Latinoamérica se dan diferentes características musicales y operísticas debido a influencias culturales distintas ya que a las etnias de cada país se han mezclado otras culturas de inmigrantes europeos. Esto varía en cada país latinoamericano con un complejo entramado musical que se integra en cada uno de estos países ya que se presentan una serie de complicaciones entre la música nacional y la importada. Por ejemplo, en la Argentina dos compositores opuestos son Alberto Ginastera quien al comienzo de sus composiciones tuvo una mirada local, al contrario de Juan Carlos Paz quien compuso de manera universal.

Con el apego a cánones europeos que vivió Latinoamérica a fines del siglo XIX y principios del XX, se dio más importancia a la música europea, principalmente con la ópera que estaba en pleno auge, alejándose de las manifestaciones populares, pero entre los años 1920 a 1940 el latinoamericano

[15] Tesis Doctoral del Dr. Cetrangolo, citado antes.

despertó y poco a poco fue ocupando un lugar en los teatros, en la música y en la danza, otorgando valor a lo autóctono. (Castillo Calvo, 2017).

Los compositores latinoamericanos en búsqueda de su identidad, integran a sus óperas el elemento nacional según el país a que pertenecen; asimismo algunos países han logrado que los políticos presten atención a las óperas producidas por compositores locales, como por ejemplo *Manuela y Bolívar* (estrenada en el Teatro Nacional Sucre de Quito, en el año 2006), del compositor ecuatoriano Diego Luzuriaga que incorpora un tema latinoamericano en su ópera y donde se combina elementos musicales occidentales y nacionales.

Para componer una ópera en Latinoamérica, es casi imposible alejarse de la tradición occidental, ya que el género operístico tiene una estructura formal establecida según cánones europeos. Lo único que se hace en cada país del Nuevo Mundo es incorporar a este género elementos propios del lenguaje musical, como escalas pentafónicas mayores y menores, ritmos autóctonos, giros onomatopéyicos propios de cada dialecto, libretos propios del compositor o basados en obras literarias locales y otros.

1.3.4 Estilos y características de los lenguajes nacionales en obras operísticas latinoamericanas.

Es importante destacar lo que dijo Gerard Béhague:

> …una metodología para el estudio de la música artística de nuestro continente debe superar la aparente antinomia entre el “nacionalismo” y el “universalismo”, abocándose más bien al enfoque de los patrones generales diacrónicos de permanencia y cambio estilístico, sobre la base de preferencias estéticas, motivaciones creativas y el contexto sociocultural. (Quiroga, s.f.)

Esto nos llega a determinar que el objetivo más importante es la inspiración del compositor, más allá de los términos de nacionalismo o universalismo, que encasillan o limitan la verdadera fuente de creación.

1.3.5 La obra operística de compositores latinoamericanos

Algunos compositores latinoamericanos de óperas fueron los siguientes:

Arturo Beruti (1862-1938), compositor argentino, estudió en Leipzig con Reinecke y Jadassohn, y escribió óperas estrenadas en Italia en el idioma de ese país como *Vendetta*, *Evangelina* y *Taras Bulba*. Luego, ya en Buenos Aires, realizó óperas de temática nacionalista.

Eduardo García Mansilla (1866-1930), nacido en la legación argentina en Washington, como encargado de negocios en San Petersburgo fue discípulo de Rimsky-Korsakov y cultivó la amistad con Nicolás II; en 1905 presentó en el Teatro del Hermitage su ópera *Iván* (que luego se dará en Roma y en el Teatro Colón). (Bardin, 2007).

En el artículo “Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad”, Aurelio Tello da los siguientes datos de compositores latinoamericanos que escribieron óperas (Tello, 2004):

En 1870 Antonio Carlos Gomes (1836-1896), compositor brasilero, estrenó su ópera *Il Guarany*, primero en Milán y luego en Brasil con gran éxito y se constituye en una de las óperas más significativas del siglo XIX.

En 1871, Aniceto Ortega (1825-1875), compositor mexicano, estrenó su ópera *Guatimotzin.*

En 1874, el compositor colombiano José María Ponce de León, músico pionero de la composición operística en Colombia (1845-1882), estrenó su ópera *Ester* (el 2 de julio de 1874) y su ópera *Florinda*, (el 22 de noviembre de 1880).

En 1877, el compositor italiano residente en Lima, Carlo Enrico Pasta, estrena su ópera *Atahualpa*, en cuatro actos.

En 1897, el compositor argentino, José Castro (1872-1945), dió a conocer en el Cuzco su trabajo sobre el Sistema pentafónico en la música indígena y

precolonial, importante aporte musicológico que sirvió a muchos compositores para aplicar en las obras líricas y en general para dar a conocer la música prehispánica. Por otro lado, es importante destacar al compositor peruano Daniel Alomías Robles, autor de la zarzuela *El cóndor pasa* (1913), quien, según Tello, compartió con José Castro, el descubrimiento del pentafonismo en la música de los Andes, cuya característica fundamental es la carencia de semitonos.

En 1901, el compositor peruano, José María Valle Riestra (1859-1925), estrenó ópera *Ollanta* en Lima, e introduce motivos pentafónicos de la música incaica. Esta obra está inspirada en el drama en quechua *Ollantay*.

En 1902, el compositor chileno Remigio Acevedo Gajardo (1863-1911), compone su ópera *Caupolicán*, basado en motivos tomados del folklore chileno.

En 1908 en el Ecuador, el italiano Domenico Brescia (1866-1911), compone su *Sinfonía ecuatoriana*, y fue este compositor quien da las pautas para que los compositores ecuatorianos se interesen por la música autóctona de su país y la integren en su obra.

En 1918, el compositor cubano, Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944), estrena su ópera *Doreya*, basada en la música caribeña de estilo verista e inspirado en leyendas indígenas.

En 1929, el compositor brasileño Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948), compone su ópera *Malazarte* que fue representada recién en 1941; en ella cada uno de los personajes principales se asocian con un género folklórico o popular de Brasil. En ese mismo año, el compositor argentino Felipe Boero (1884-1958), estrena en el Teatro Colón de Buenos Aires, su ópera *El matrero*, donde combina efectos sonoros propios del folklore argentino con elementos italianos y algunas frases veristas y gauchescas, así como danzas nativas argentinas como la media caña. Hay que destacar que Felipe Boero fue el pionero en utilizar libretos en castellano, cosa que posteriormente también hizo Luis H. Salgado.

En 1940, Luis H. Salgado empieza su ópera *Cumandá*, (demorándose catorce años en componerla), basada en la novela del mismo título de Juan León Mera. La acción tiene lugar en las provincias del oriente del Ecuador.

Los compositores nacionalistas latinoamericanos en general utilizaron durante gran parte del siglo XX una variedad de lenguajes musicales; compositores como Carlos Chávez en México, Héctor Villalobos en Brasil, Alberto Ginastera en Argentina, Francisco Pulgar Vidal en el Perú y otros latinoamericanos, combinaron lenguajes musicales europeos y nacionales.

Se podría concluir que sin la existencia de los compositores e investigadores latinoamericanos que se interesaron y se interesan en el género operístico en cada uno de los países de Latinoamérica, hubiese sido casi imposible cultivar y desarrollar la temática nacionalista en este género, si bien es cierto que como se ha manifestado antes existen antecedentes de óperas desde la época del Virreinato por compositores europeos, a partir de fines del siglo XIX comenzaron a surgir compositores nacionales en Latinomérica que se interesaron por incorporar elementos musicales nacionales en cada uno de los países latinoamericanos de los cuales proceden, combinando dichos elementos con los europeos.

1.4 Desarrollo de la ópera en el mundo, en Latinoamérica y el Ecuador durante la época en que vivió Luis Humberto Salgado.

En el siglo XX, los estilos operísticos en el mundo tuvieron la influencia de enfoques nacionalistas que ya se habían desarrollado desde la última etapa del romanticismo, por otro lado, aparecieron nuevos estilos de composición con la llegada del atonalismo y del serialismo.

En el género operístico destacaron los rusos Prokófiev con su ópera bufa *El amor de las tres naranjas* y antes de morir su ópera *Guerra y paz* (1946). Dmitri Shostakóvich, destacó con su ópera *Katerina Ismailova* (1963).

Otros compositores se inclinaron por introducir en sus óperas elementos folklóricos, populares o jazzísticos. Entre las óperas francesas que reflejaban algunas de estas influencias destacan *La hora española* (1911) y *El niño y los sortilegios* (1925) de Maurice Ravel, así como *Los pechos de Tiresias* (1947) y *Diálogos de carmelitas* (1957) de Francis Poulenc. España produjo *La vida breve*

(1913) de Manuel de Falla, y Alemania, *Matías el pintor*, (1938) de Paul Hindemith, así como el estilo satírico y cabaretero en combinándolos con los de procedencia europea *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* (1929) y de la *Ópera de cuatro cuartos* (1928) de Kurt Weill, ambas con textos del dramaturgo alemán Bertolt Brecht. La ópera italiana también se acercó a óperas más contemporáneas como *El prisionero* (1950) de Luigi Dallapiccola, e *Intolleranza* (1960) de Luigi Nono, estas dos óperas con una estructura musical basada en el sistema dodecafónico de Schönberg.

En Estados Unidos destacaron las óperas *Porgy and Bess* (1935) de George Gershwin, y *Treemonisha* (obra póstuma, 1974) de Scott Joplin.

La ópera en Latinoamérica y el Ecuador durante la época en que vivió Luis Humberto Salgado se desarrolló casi paralelamente en cada país debido a una gran influencia europea, algunos países cultivando más este género que otros debido al contacto directo con países europeos.

1.4.1 Compañías líricas que llegaron al Ecuador antes del nacimiento de Luis Humberto Salgado.

La soprano Nancy Yánez manifiesta en su libro *Memorias de la lírica en Quito* que, hasta principios del siglo XIX, no se conocía la música lírica europea en el Ecuador, a excepción de la música de España y de Italia. Segundo Luis Moreno, afirmó que en los años 1818-1819, debido a la llegada de los cantantes líricos, Zapuch y su esposa, quienes dieron funciones en el teatro del Colegio San Fernando de Quito, se pudo oír música francesa y alemana. [16]

En la época republicana, llegó a Quito una compañía dramática española y actuaron en el salón del convento de los antiguos padres jesuitas.

[16] Los datos siguientes se encuentran en el libro *Memorias de la lírica en Quito* de la soprano Nancy Yánez.

En 1869 en Guayaquil, la Compañía de Pablo Ferretti, estuvo dirigida por Antonio Neumane. La Compañía Ferretti se convirtió en una escuela en pocos días, con variedad escénica.

La Compañía Ferretti ofreció conciertos en Guayaquil y Quito.

En 1879, la Compañía Dramática y de Zarzuela del señor Ludgardo Fernández Gómez, representó las obras *El Bretón de los Herreros* y *El Pelayo de Quintana, ¿Quién es ella?* y otras. En 1880, esta misma Compañía actuó a favor de la reparación de la Iglesia de La Concepción. También se presentó poco antes de que se termine la construcción del Teatro Nacional Sucre.

La Compañía Fernández Navarro actuó en Guayaquil y Quito.

El 22 de septiembre de 1886, se presentó la Compañía de Zarzuelas Españolas Jarques en el casi terminado Teatro Nacional Sucre. El 30 de noviembre de 1895, llega la Compañía de Zarzuela Pío Bello, que dió funciones en Quito y Ambato.

Algunas Compañías que actuaron en el Teatro Nacional Sucre fueron: en junio de 1892, la Compañía Dalmau; en 1898, la Compañía Dramática Española Galé. Posteriormente llegaron otras Compañías. (Yánez, 2005).

1.4.2 Teatros y centros culturales que presentaron espectáculos líricos en el Ecuador.

Nancy Yánez también manifiesta que hasta el año 1886, no había un teatro en Quito, por lo que la mayoría de las representaciones artísticas se realizaban en los salones de los colegios o se contrataban a empresarios para que mandaran a fabricar un teatro provisional.

Uno de estos teatros, fue el del señor Ludgardo Fernández Gómez, en lo que actualmente es el Colegio Mejía, inaugurado el 21 de diciembre de 1879. El Teatro con mayores presentaciones de óperas y espectáculos líricos en general, es el Teatro Nacional Sucre en la ciudad de Quito, uno de los más antiguos

teatros de ópera en Sudamérica que fue construido entre 1879 y 1886, tomando un modelo de teatro italiano. Anteriormente, ya se habían construido teatros en Sudamérica como el Teatro Municipal Alberto Saavedra Pérez de Bolivia construido en 1845, el Teatro Municipal de Chile que se inauguró en 1857, el Teatro Principal de Perú, se inauguró en 1874.

A partir de 1900, el Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Quito, se comprometió a dar todos los años tres conciertos. Algunos centros culturales en salones de escuelas cómo la de San Pedro Pascual, también presentaron espectáculos líricos en 1919.

Posteriormente se construyeron otros teatros en Guayaquil, Quito y Cuenca donde se presentaron espectáculos líricos. En Quito, aparte del Teatro Nacional Sucre, se inauguró el Teatro Bolívar en 1933 donde se presentaron funciones de ópera. En la ciudad de Cuenca, se inauguró el Teatro Carlos Cueva Tamariz, en 1964; en Guayaquil, se inauguraron en 1988, el Teatro Centro de Arte y el Teatro Centro Cívico Eloy Alfaro, en 1990. Por otra parte, diferentes centros culturales fueron lugares de talleres de ópera y recitales semi-escénicos líricos, como el salón de la Casa de la Cultura de Quito, y Cuenca, así como en salas de Universidades.

por lo que se hace un recorrido histórico en especial, a partir de finales del siglo XIX ya que el movimiento operístico en Europa fue constante y se esparció por todo el mundo llegando a Latinoamérica por medio de grandes compañías y cantantes lo que dió lugar a que se construyeran teatros especiales para la presentación de estos grupos, así como el florecimiento de óperas nacionales.

2. CAPÍTULO SEGUNDO: Análisis musical de la ópera *Eunice*

Para el análisis musical de una ópera hay que tomar en cuenta el aspecto técnico-musical; el análisis dramático del texto y el estudio del mismo como reflejo de sentimientos de los personajes, así como el enfoque literario musical de la obra.

La ópera *Eunice* es una obra narrativa ya que es histórica, con mucha acción. Contiene arias, ballet, coro, por lo que se requiere hacer un análisis de algunas de sus principales partes constitutivas.

Hay que tener en cuenta que el análisis musical para algunos musicólogos,[17] es una disciplina reciente y que ha evolucionado en el siglo XX, dando lugar a una serie de teorías, métodos y técnicas, (Nagore, 2004) para lo que es necesario tener cuidado en elegir los conceptos adecuados que sirvan en el análisis de la ópera. Otros estudios señalan que el análisis musical no es muy reciente y que se viene tratando desde hace algunos siglos atrás.

Es importante determinar el sujeto del análisis musical que es la partitura en sí, ya que se intenta recuperar la interioridad de lo que quiso decir el autor en su obra, lo que la ubica en un proceso social e histórico. Cabe destacar al musicólogo Ian Bent quien con respecto a la partitura manifiesta que:

> Es necesario determinar el mismo sujeto del análisis musical: la partitura, o al menos la representación sonora que ésta proyecta; la representación sonora existente en el espíritu del compositor en el momento de la composición; una interpretación; o incluso el desarrollo temporal de la experiencia de un oyente (Nagore-Ferrer, 2004).

Ian Bent, según la Dra. María Nagore, habla de los elementos estructurales de la música donde hay que descubrir sus funciones y que se trata de un rasgo común a todos los tipos de análisis musical como son: estilísticos, formales, funcionales, derivados de la teoría de la recepción, análisis

[17] Así lo sostiene la musicóloga María Nagore Ferrer.

schenkeriano, etc. donde una unidad concreta es comparada con otra unidad (Nagore-Ferrer, 2004).

El presente trabajo analítico es descriptivo porque hay que explicar los elementos formales y estructurales que definen la obra, así como sus funciones. El pensamiento estructuralista alienta el análisis sistemático a través del método sincronizado entre la música y del libreto de la ópera *Eunice*, estudiando y analizando por separado cada una de estas partes que constituyen la obra: la musica y el texto y luego en forma sincronizada al analizarse simultáneamente ambos elementos constitutivos de la ópera. Hay que tomar en cuenta que en la ópera el texto está subordinado a la música.

También es necesario acotar que el uso del método cualitativo permite el logro de descripciones detalladas de los fenómenos estudiados por medio de la recolección de datos que son inherentes a la investigación que requiere la ópera *Eunice* aplicando también el método inductivo que va desde cada uno de los elementos musicales de la obra hasta la totalidad, recurriendo al empleo de técnicas de observación persistente y entrevistas estructuradas o no, para obtener registros narrativos y situacionales.

Teniendo en cuenta que el principal objetivo de esta tesis es el análisis, se recurre al uso del método cualitativo por medio del cual se aborda el empleo de técnicas de observación y entrevistas estructuradas y/o no estructuradas, para obtener registros narrativos y situacionales.

Este análisis requiere de un tipo de observación que puede variar según el contexto y la percepción que se tenga de la obra.

La ópera *Eunice* es narrativa e histórica, de la época del emperador Nerón. Una vez establecida la estructura narrativa, se define las características de cada una de las partes del contenido dramático que tiene el libreto.

Métodos empíricos:

Entrevistas: Se aplicaron procesos de observación, reflexión y de diálogo por medio de entrevistas entre el investigador y las personas relacionadas con el compositor, tanto los que lo conocieron como los que han hecho estudios profundos de su obra, para obtener así una construcción que tenga sentido lógico y sistematizado.

Por medio de la entrevista informal (técnica de trabajo de campo), se obtuvieron datos de los entrevistados; para tal fin, se preparó previamente una lista con las preguntas adecuadas, elaboradas con el objeto de mantener a los entrevistados hablando cosas de su propio interés, pero al mismo tiempo obteniendo datos importantes siempre y cuando sirvan al propósito de la investigación.

Conclusiones de las entrevistas:[18]

La aplicación de la técnica de entrevista como herramienta de investigación, permite la elaboración de un cuestionario tomando en cuenta al entrevistado. Se realizaron entrevistas a diferentes personas que de alguna manera están relacionadas al compositor y a su obra operística. La elección de los entrevistados ha tomado en cuenta a un director de escena, un intérprete y un familiar cercano.

El tipo de cuestionario se realizó con preguntas que dan cabida a respuestas abiertas y libres donde puede participar el entrevistador ofreciendo explicaciones amplias que sirven de fundamento a la investigación sobre la ópera *Eunice.*

De las tres personas entrevistadas la que trabaja directamente en ópera y concretamente ha realizado una puesta escénica de la ópera *Eunice* es el Mgs. Javier Andrade quien junto a la autora de esta tesis estrenaron algunos fragmentos de la ópera en el teatro Sucre de Cuenca el 25 y 26 de septiembre

[18] Las entrevistas se encuentran en el Anexo 2.

del 2015. El Mtro. y pianista Guillermo Meza aporta valiosamente a la obra de Humberto Salgado con análisis profundos y ha editado e interpretado las tres sonatas para piano del compositor. Tanto Javier Andrade como Guillermo Meza no conocieron en vida a Salgado, pero sí la otra entrevistada Lcda. Aliz Fernández, pianista, sobrina del compositor, pudo conocerlo de niña y da testimonio de algunos detalles de la vida del compositor.

Trabajo de campo:

En el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio en la ciudad de Quito se ha realizado la investigación de los manuscritos de la ópera *Eunice*, y se tomaron fotos de los mismos para editarlos digitalmente.

También se realizó una investigación cultural para comprender la perspectiva del mundo en el cual vivió el compositor y poder descifrar así el significado del lenguaje musical que empleó en su ópera.

En forma general los métodos y técnicas de recopilación de datos que se han utilizado en esta investigación son:

Observación

Notas (usar agenda o cuaderno para tomar los datos)

Entrevista

Historias de vida (datos biográficos del compositor)

Fuentes documentales

Texto

Organización de los datos

Análisis de los datos

Digitalización de la música

Fuentes:

1) Para la recolección de datos como entrevistas, visitas al Archivo Histórico, bibliotecas, manuscritos entre otros, se han empleado algunas herramientas de la metodología. Asimismo, se recurre a la recolección de fuentes primarias (partituras de orquesta, solistas y coro, partes para piano y voces, libreto) y fuentes secundarias (publicaciones, videos, programas y otros).

Las fuentes primarias: Se procedió a investigar en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio donde se encuentran los manuscritos originales de la ópera *Eunice* de Luis H. Salgado y toda su producción musical, así como documentos originales como el libreto y cartas escritas por el compositor.

Las fuentes secundarias: localización de datos bibliográficos, publicaciones periódicas, programas de conciertos, videos, artículos de revistas y en páginas web.

2) Antes de realizar el trabajo analítico fue necesario leer el libreto y hacer la lectura de la partitura de piano, solistas y coro, así como de la partitura general de orquesta. Dicho estudio fue detallado, observando detenidamente los elementos técnicos de composición de la obra y anotando los lugares en los que se encontraron algunas dudas de notación a lo largo de la partitura.

Descripción de proceso del análisis:

En el análisis de una ópera hay que considerar los lenguajes musicales, textuales y escénicos que se relacionan entre sí, por lo que es necesario realizar un trabajo semiótico para comprender el significado de cada uno de estos lenguajes. Las partes que contiene la ópera están al mismo tiempo conectadas y forman un todo.

En primer lugar, en el proceso analítico de una ópera se debería considerar la articulación entre la música y el texto, ya que ambo lenguajes

contienen elementos acústicos. En segundo lugar, la articulación que existe entre la música y el movimiento se encuentra más en el plano de la práctica entre lo corporal y lo acústico.

El proceso de análisis de la ópera *Eunice* pasa por los siguientes pasos:

1) Se aplica el método de observación para detallar la estructura formal de toda la obra y tener una visión general.

2) Se separa y analiza cada una de las partes que integran los tres actos tanto en la parte musical como en el textual.

3) Se analiza sólo los parámetros musicales como son la melodía, armonía ritmo, regitros vocales y la orquestación.

4) Se analiza el texto, su forma, tomando en cuenta su gramática y acentos naturales y se observa si coinciden con los acentos musicales. Se analiza principalmente el texto de las arias o solos de los principals personajes.

5) Se busca la interpretación de lo personajes para considerar aspectos escénicos.

Otro punto importante dentro del proceso también implica un análisis sobre la documentación de esta ópera que comprende la partitura en sí, manuscritos, libreto, argumento, charlas, conferencias, videos, entrevistas, ejecución parcial o íntegra de la ópera, comparación con otras artes escénicas, así como procesos históricos y cuturales.

Triangulación para determinar el resultado de las observaciones:

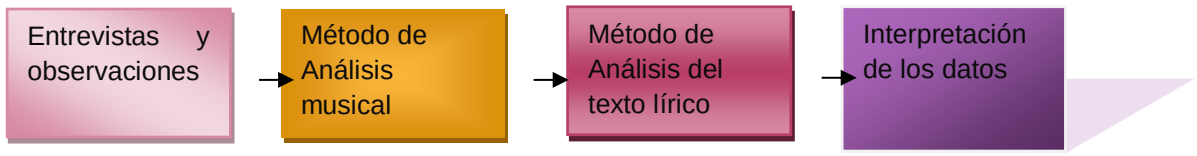
Las entrevistas se realizaron en forma individual, se grabaron y se digitalizaron. La investigación se llevó a cabo, primero en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura, por medio de tomas fotográficas de las partituras originales de la ópera *Eunice* y del libreto, así como también se tomaron apuntes sobre artículos escritos por el compositor. Fue necesario realizar varios viajes desde

Cuenca hasta la ciudad de Quito para realizar la investigación y las entrevistas; asimismo a la ciudad de Guayaquil.

Las observaciones que se realizaron a las partituras fueron mediante un análisis minucioso de los elementos compositivos de la ópera.
Limitaciones: El costo de pasajes aéreos para trasladarse a los lugares donde viven los entrevistados, invitaciones a cafeterías, fotocopias. Gastos de hotel, pasajes y viáticos para la representación de fragmentos de la ópera *Eunice*, en el Teatro Sucre de Cuenca.

Ventajas: Cercanía del investigador al objeto de estudio (la partitura). Validez en los resultados.

Triangulación de datos: Se utilizaron diferentes métodos para la recolección de datos de documentos, entrevistas individuales y fuentes.



Esquema 2. Interpretación de los datos.
(Fuente: elaboración de la autora de la tesis)

2.1 Principales elementos musicales que utiliza Luis H. Salgado en la ópera *Eunice.*

La ópera requiere generalmente de la unión de diversas artes como la música, la literatura, la dramaturgia, la puesta en escena y otras. La combinación de lenguajes en cada una de estas artes da lugar a un teatro cantado lo que constituye una ópera que requiere una orquesta, coro, solistas y un escenario para representarla. Salgado toma en cuenta todos estos elementos artísticos en su ópera *Eunice* y en todas sus composiciones operísticas.

La orquestación de la ópera *Eunice* es para una orquesta que él llama Sinfónica Normal (de 90 a 100 instrumentistas) (Salgado-Torres L. H., Vigencia de artículos musicográficos, 1975, págs. C-3).

Con respecto a lo que Salgado denomina orquestas dramáticas, dice lo siguiente: “Las orquestas dramáticas son profusas en lo tocante a su estructura puesto que, acorde a las exigencias teatrales deben disponer de múltiples recursos en la planta operacional.” (Salgado-Torres L. H., Opus 31, 1989, pág. 107).

Un punto significativo es el colorido orquestal de los instrumentos de origen oriental que Salgado coloca en las danzas de esclavas egipcias en la escena VIII acto II, acompañadas por una orquesta compuesta de cítaras, aulos, arpa egipcia, sistro y crótalos; se observa que existe una similitud con las danzas que ejecutan los indígenas ecuatorianos que se acompañan con ancestrales instrumentos de sonoridad característica de cada región; estas danzas se ejecutan al son de rondadores, pincullos, ocarinas y tambores.

El coro que Salgado utiliza en esta ópera entona salmos traídos del oriente, como el mismo compositor indica en la partitura. Son cánticos de alabanza al Señor en latín, en compases que se alternan de 2 y 3/2

El primer himno del coro en latín: “¡Gloria in excelcis Deo!” (“Gloria a Dios en las alturas”), aparece en el acto I, inmediatamente después del aria de entrada de Eunice. Este himno figura como un canto a cappella acompañado por algunos pocos acordes.

En el mismo acto I, se intercala el coro con una solista (Fulvia, soprano). Es un canto monódico modal de tipo responsorial.

Y más adelante una hermosa oración cantada en gregoriano sobre la tonalidad en do menor, el Padrenuestro en castellano.

El último coro del acto I es polifónico y tonal.

El primer coro del acto II es de carácter profano, contrastando de esta manera con los coros sacros del acto I. La armonía de este coro profano para voces femeninas, es contemporánea, con un uso frecuente de quintas paralelas,

segundas aumentadas exóticas, con escalas de tipo orientales, con mucho cromatismo y colorido orquestal y cambio de tempos. Sin embargo, más adelante reaparece el coro cristiano entonando nuevamente el “¡Gloria in excelcis Deo!”, seguido por el “¡Hossana al Rey de los Cielos!” que toma el tema del Preludio del inicio de la ópera.

Al finalizar el acto II, Salgado hace una simbiósis de coro de música sacra con otro coro de música profana, cada coro en diferentes compases en forma paralela, con combinaciones rítmicas binarias y ternarias simultáneamente.

Al final del acto III, el compositor sólo coloca un coro de diáconos al unísono, junto con los solistas en un “Amén” da respuesta a las palabras en latín “Requiescat im pacem” (que descanse en paz) entonado por el obispo Lino.

Los personajes de los solistas y sus respectivos registros vocales son los siguientes:

Eunice: Mezzosoprano

Ligia: Soprano

Fulvia: Soprano

Popea: Contralto

Marco Vinicio: Tenor

Fabricio: Tenor

Petronio: Barítono

Nerón: Barítono

Tigelino: Bajo

Carcelero: Bajo

Obispo Lino: Bajo

2.1.1 Descripción de los registros vocales de los personajes en la ópera *Eunice.*

Eunice (mezzosoprano) canta el aria inicial del acto I, escena I (cavatina) en la tonalidad de fa menor, compás de $6/8$, en una extensión vocal que va del Si_2 al Sol_4. Para una voz lírica con cuerpo.

Ligia (soprano) canta un aria en el acto II con una extensión vocal muy amplia que va desde Si_2 hasta Re_5. Abarca más de dos octavas. Requiere que la voz tenga cuerpo en los graves, agilidad y gran sonoridad en los agudos.

Marco Vinicio (tenor) tribuno militar, canta un dúo de amor con Ligia en el acto II, compás de $6/8$, en una extensión vocal que abarca del Re_2 al Fa_3 (clave de tenor). No requiere de mucha dificultad. ·

Fulvia (soprano) su registro va de Do_3 hasta Sol_4, pero se mueve monódicamente casi siempre en una especie de recitativo, sin que haya grandes saltos dentro de su registro vocal.

Petronio (barítono) la extensión vocal es excesiva, llegando incluso al registro de la voz de bajo con la nota $Fa\#_1$ hasta Mib_3, abarcando casi dos octavas. Es de gran dificultad técnica con cromatismos y saltos interválicos.

Tigelino (bajo) canta un aria sincopado, sobre la condena a muerte de Eunice. La extensión vocal es de dos octavas que va desde un $Mi\#_1$ a un Mi_3. Al igual que Petronio, la extensión del bajo es muy amplia y abarca hasta el registro de barítono.

Fabricio (tenor) Si bien no tiene una extensión tan amplia como la de Marco Vinivio, su registro va desde Do_2 hasta Sol_3 (clave de tenor), sin embargo, se requiere de un tenor de cierta dificultad para entonar los cromatismos y ritmos asignados a este personaje.

Popea (contralto) no requiere de gran dificultad y su registro vocal va desde $Do\#_3$ hasta Mi_4.

Nerón (barítono) si bien se inicia con una cadenza libre desde $Fa\#_1$ hasta llegar a un La_3 en nota tenida, el resto requiere de cierta dificultad vocal.

Obispo Lino (bajo) canta una corta aria en el acto III que va desde Sol_1 hasta Re_3, pero con figuraciones pausadas y no posee mayor dificultad técnica.

2.1.2 Relación entre el lenguaje musical europeo y local.

Salgado solía aconsejar a todo compositor que deberían conocer por un lado las diferentes corrientes musicales de estilo europeo, y por otro, aportar un estilo renovador y original en cada composición. Hay que hacer notar que Salgado también empleó técnicas de composición de Anton Webern y Béla Bartók (compositores que cita en sus artículos del periódico *El comercio*) (Salgado-Torres L. H., El Comercio, 1965-1972). Salgado elige para su ópera y su obra en general, el camino de Bartók, que va a la "esencia nacional" y como Bartók en Hungría, lo encuentra en la música popular y folclore ecuatoriano, buscando estructuras en base a su propia experiencia, así como aplicando conocimientos obtenidos a través de su padre, el compositor Francisco Salgado y de Segundo Luis Moreno (ambos compositores ecuatorianos de la primera generación nacionalista).

Por lo que se refiere a mezclar elementos del lenguaje europeo con elementos representativos del lenguaje musical nacional, es una práctica que se viene realizando desde el siglo XIX y se extendió en diferentes países de Latinoamérica con la finalidad de establecer principios de identidad de los pueblos, pero combinándolos con elementos de tonalidad, cromatismo, impresionismo, politonalismo, neomodalismo, atonalismo, tomados tanto del romanticismo como del modernismo. Todos estos elementos se desarrollaron principalmente en Argentina, Brasil, Cuba, México, con la idea de encontrar una identidad, a pesar de que no había un sustento ideológico en el cual pudiera apoyarse, sino que sólo buscaban un sentimiento nacional. Viene al caso citar algunos investigadores a la presente.

El musicólogo peruano Aurelio Tello cita al compositor chileno Juan Orrego Salas quien afirma que la música latinoamericana es debida gracias a la fusión de las grandes tradiciones de la música erudita europea con el patrimonio del Nuevo Mundo (Tello-Malpartida, 2004). Por otro lado, la Dra. Katie J. Graber aborda el tema de la raza y la nación en la recepción de la ópera europea en el siglo XIX (Graber-J?, 2010).

El musicólogo argentino Annibale E. Cetrángolo en su estudio sobre la ópera en la Argentina entre 1880 y 1920 destaca la importancia de este género en la sociedad argentina para obtener una representación digna de la nación en el exterior. En su tesis sobre la ópera escribe: “La adopción de emblemas de los extranjeros como la ópera, la pasión por la construcción de los propios, ha mostrado la importancia que adquieren los objetos de valor representativo en las contraposiciones de acogida y rechazo de las culturas.” (Cetrangolo A. , 2010).

En la actualidad existen compositores que siguen cultivando la idea de mezclar lenguajes musicales nacionales con universales. En efecto, la ecuatoriana Jannet Alvarado en su tesis *Ópera Ipiak y Súa,* con respecto a la mitología shuar, indígenas milenarios del Ecuador, señala lo siguiente:

> La cultura y peculiaridad de la cultura de este grupo étnico, nos advierte que no debemos descuidar el conocimiento y puesta de las culturas ecuatorianas. Insertarlas en la historia de las culturas universales conocidas en el mundo, constituiría una extraordinaria empresa, a la cual podemos contribuir con trabajos artísticos, sociales o científicos. (Alvarado-Delgado, 2010).

2.1.3 Características del lenguaje musical en la ópera *Eunice.*

Salgado, emplea en toda su ópera, diferentes elementos musicales como el uso de pentafonías, escalas hexáfonas, escalas modales, uso de formas

tonales y atonales, politonalidad, elementos folclóricos al estilo de Bartók, polirrítmia y ritmos autóctonos ecuatorianos.[19]

Otro aspecto que Salgado toma en cuenta está relacionado con la música sacra, ya que se podría calificar a la ópera *Eunice* como una ópera religiosa por la temática que desarrolla en el libreto y por el empleo de escalas pentafónicas andinas que combina con cantos de salmos en latín con modos gregorianos. En una de sus cartas, Salgado escribe lo siguiente:

> Si hechamos una hojeada a los cantos litúrgicos nos abocamos a diseños neumáticos de cinco notas que discurren en el ámbito de una serie pentafonal. Estos neumas que se encuentran en los tonos eclesiásticos son mayores o menores, según la nomenclatura moderna, e identificables dentro de la escala pentafónica (Salgado-Torres L. H., El folklore en el arte religioso, ?).

2.1.4 El estilo operístico de Luis Humberto Salgado**.**

Según Félix Salzer, la crisis de los conceptos musicales fundamentales, afectan al compositor y representan un cambio de estilo. El compositor está constantemente andando a tientas y experimentado, investigando un nuevo lenguaje para el pensamiento musical, buscando lo original (Salzer, 1995, págs. 26-28).

Salgado realizó ejercicios estilísticos en etapas. En primer lugar, estudió obras de Debussy y Ravel, por el año 1936, incorporó obras contemporáneas y luego estudios de textos modernos, bibliografías musicales y otros. En 1938, conoció la música dodecafónica. Todos estos estudios fueron formando la personalidad artística de Salgado a un modernismo personal que abarca modelos europeos y una concepción estética heredera de la tradición occidental desde la Antigüedad grecolatina, en sincretismo con el acervo vernáculo y

19 Los ejemplos de estos elementos musicales se encuentran en el Anexo I, págs.129 y 130.

popular del Ecuador, donde hay que diferenciar dentro del mismo hombre latinoamericano la peculiar sensibilidad del indígena.

Posee una variedad de estructuras rítmicas propias de la música con cambios constantes de tempo, compases, dinámicas, articulaciones y numerosos elementos propios de la música dramática a la que pertenece la ópera. Por la década del 50, su estilo se perfiló primero hacia un neo-romanticismo y después al neo-clasicismo. En lo neo-romántico, el compositor utiliza un estilo rapsódico a lo Liszt de transformación temática. Ambos estilos neo-románticos y neo-clásicos, se reflejan a lo largo de la ópera *Eunice,* pero también aplicando estilos más modernos.

2.2 Elementos que constituyen la estructura de la ópera *Eunice*: armonía, ritmo, melodía, dinámica y morfología de la ópera.

Salgado amalgama todos los elementos técnicos musicales en un todo orgánico, que constituye la estructura de la ópera *Eunice*. Y lo hace, por ejemplo, insertando ritmos típicos especialmente andinos de su patria, amalgamándolos con armonías tonales, atonales y politonales junto con melodías pentafónicas, modales, exóticas orientales, llenas de colorido con dinámicas expresivas que subrayan los caracteres de los personajes en la ópera. Todos estos elementos técnicos están integrados dentro de una forma orgánica que tiene unidad estructural.

Toda la ópera está diseñada con una coherencia discursiva, con una unidad temática desde el inicio del Preludio I que contiene motivos conductores que se exponen primero y que se van desarrollando en el transcurso de la obra, utilizando giros rítmicos y melódicos idénticos o modulantes y recurrencia de armonías, unas veces con funciones tonales simples de tónica-dominante, otras con funciones más vagas, y yuxtaposiciones politonales.

La ópera *Eunice* está estructurada en tres actos distribuidos de la siguiente manera:

Acto I:

Preludio I

Escena I: Aria de Eunice (mezzosoprano): Eunice y coro interno – aria: “Patria adorada”. Esta conmovedora y melancólica aria refleja la angustia de Eunice por su condición de haber sido primero comprada como esclava, pero una vez libre sigue siendo esclava, pero del amor. Coro en latín: “¡Gloria in excelcis Deo!”

Escena II: Dúo Eunice y Marco Vinicio (tenor): Este dúo pasa por tres momentos de cambio de técnicas que empieza con un acompañamiento orquestal politonal, seguido de escalas diatónicas descendentes que se transforman armónicamente sobre la tonalidad de Fa para luego retomar la politonalidad y choques de intervalos de segundas. Esta escena II termina con un sistema de ejes a la manera de Bartók: Lab-Fa (relativo) Reb-Sol.

Escena III: Fulvia (soprano) y coro: se intercala el coro con la solista. Es un canto monódico modal de tipo responsorial. Y más adelante una hermosa oración cantada en gregoriano sobre la tonalidad en do menor, el Padrenuestro en castellano.

Escena IV: Dúo Fulvia y Petronio (barítono): Hay cromatismos y a la sola invocación del nombre Eunice reaparece el tema del aria Eunice, como motivo conductor (leit-motiv).

Escena V: Cuarteto: Fulvia, Eunice, Marco Vinicio y Petronio – aria de Petronio: “Brindo por el futuro himeneo”. Cuarteto con movimiento *Allegro* en Mi b mayor. El aria de Petronio empieza en la menor (cuando brinda por su sobrino Marco Vinicio) y se va a la dominante de re disminuída (cuando brinda por la belleza de Eunice) y Mi mayor (cuando brinda por una Roma, pero sin Nerón), para terminar en Re mayor. Esta aria de brindis es solemne y honorable.

Escena VI: Cuarteto: Eunice, Marco Vinicio, Petronio y Tigelino (bajo) – Aria de Tigelino: “Claudio César Nerón al gran Cayo Petronio”. Sexteto, esclavos y lictores. Aparece el jefe de la guardia pretoriana, Tigelino (bajo) y después de un

dúo con Petronio, Tigelino canta un aria sincopado, sobre la condena a muerte de Eunice. Es el aria de mayor tensión dramática en este primer acto. Termina con un coro polifónico.

Acto II:

Escena VII: Dúo Popea (contralto) y Nerón (barítono). Compra de esclavas. Viene un trío de Popea, Nerón y Tigelino. Y desde la cárcel, Ligia canta un aria de carácter melancólico, en la tonalidad de si menor, con una introducción de ocho compases, con repetición de un estribillo que luego intercala con un coro.

Escena VIII: Ballet pantomímico-coro de egipcios-Popea y Nerón. Danza oriental acompañadas por una orquesta compuesta de cítaras, aulos, arpa egipcia, sistro y crótalos.

Escena IX: Trío de Popea, Nerón y Tigelino.

Escena X: Aria de Ligia (soprano): “Encomendemos nuestras almas al Señor”- Ligia y coro de cristianos. Desde la cárcel, Ligia canta un aria de carácter melancólico, en la tonalidad de si menor, con una introducción de ocho compases, con repetición de un estribillo que luego intercala con un coro.

Escena XI: Dúos de Fabricio (tenor) con Petronio y Eunice con Marco Vinicio y coro- Petronio y carcelero (bajo) - Dúos Ligia (soprano) con Marco Vinicio y Ligia con Petronio- Quinteto: Ligia, Marco Vinicio, Fabricio, Petronio y Carcelero- Dúo de Petronio con Carcelero y Nerón con Tigelino-Trío Eunice, Nerón y Tigelino, se suman el carcelero y Augustanos, coro de cristianos, Pretorianos y Centuriones. Después de unos acordes tomados del Preludio inicial de la ópera, viene un cuarteto de: Fabricio (tenor), Eunice, Marco Vinicio y Petronio. Eunice vuelve a tomar el tema de su aria, pero esta vez invocando a lo divino.

Escena XII: Este acto termina con un quinteto contrapuntístico de solistas a los que se unirá dos coros, cada coro en diferentes compases en forma paralela, con combinaciones rítmicas binarias y ternarias simultáneamente.

Acto III:

Preludio II

Escena I: Dúo Ligia y Marco Vinicio. en Mi b menor, cantando ya sea en contrapunto o en melodías paralelas, o variadas. La entrada de Fulvia rompe el esquema musical armonioso de este dúo, acelerando en el acompañamiento la melodía a semicorcheas en compás de 6/16 .

Escena II: Trío de Ligia, Fulvia y Marco Vinicio-Cuarteto de Ligia, Fulvia, Marco Vinicio y Fabricio- Trío Ligia, Fulvia y Marco Vinicio.

Escena III: Cuarteto: Ligia, Fulvia, Marco Vinicio y Fabricio.

Escena IV: Aria de Lino. Trío: Ligia, Marco Vinicio y Lino (bajo). La aparición del obispo Lino, termina con el ritmo constante de semicorcheas en compás de 3/8 y en un movimiento de *Andante maestoso*, tranquilo que acompaña su caminar con el bastón, luego cambia a un compás de 6/4 y canta su aria con figuraciones de valores más largos[20].

Escena V: Trío: Fulvia, Fabricio y Lino.

Escena VI: Cuarteto: Ligia, Eunice, Fulvia y Marco Vinicio

Escena VII: Sexteto Final: Ligia, Eunice, Fulvia, Marco Vinicio, Fabricio, Lino y Diáconos.

2.2.1 Elementos técnicos musicales que emplea Salgado en la ópera *Eunice.*

Salgado reúne técnicas y métodos occidentales, a partir de sistemas naturales como la pentafonía y el diatonismo.

La musicóloga ecuatoriana Ketty Wong señala que Salgado fue el ideólogo del nacionalismo musical en el Ecuador debido a una constante

[20] La partitura completa para canto y piano de *Eunice* digitalizada por la autora de la tesis se encuentra en el Anexo 2.

búsqueda de mecanismos que le permitieron encontrar una estética propia mediante la adaptación de armonías y técnicas modernas. (Wong-Cruz, Luis Humberto Salgado un Quijote de la Música, 2003-2004, pág. 18).

Se hará un análisis por separado de cada uno de los elementos que integran la ópera *Eunice.*

2.2.2 La armonía en la ópera *Eunice.*

El investigador Pablo Guerrero, cita a Luis H. Salgado en una definición que hace este compositor con respecto a la armonía, en la que se manifiesta así: "La rama científica y artística de la música que estudia los acordes desde el punto de vista de su construcción, enlace y yuxtaposición". (Guerrero Gutiérrez, 2002, pág. 214) .

En la ópera Salgado modula a la región de la dominante y el retorno posterior a la tónica que está reemplazada por la preeminencia de polos tonales análogos. [21]

Usa armonía por cuartas y quintas (ejemplo de cuartas se puede obervar entre los compases cuarenta y tres al cuarenta y cinco del Preludio I, acto I; ejemplo de quintas en el acompañamineto del aria de Eunice, desde el compás setenta y uno). Acordes por ejes de terceras a lo Bartók (compases quinientos dieciséis al quinientos dieciocho, acto I, escena V). Armonías tonales, atonales, bitonales y politonales (ejemplo compás 224, acto I, escena II escena).

Cuando Salgado usa la atonalidad, lo hace en forma libre, pero sólo como un proceso modulatorio, como queriendo evadir la tonalidad por medio de disonancias, pero retoma nuevamente la tonalidad.

[21] Es importante mencionar que de Salgado existe el libro *Tratado de Armonía*, en dos tomos, editado en Quito por el Instituto Interamericano de Música Sacra (actualmente, Conservatorio Superior de Música Jaime Mola.). 1ª. Edición, año 1977.

2.2.3 Elementos melódicos de la ópera *Eunice.*

Varias de las melodías no tienen acompañamiento instrumental, son de tipo gregoriano. Hay motivos conductores que identifican los estados de ánimo de los personajes. Hay escalas diatónicas y pentafónicas, modales. La inspiración melódica está en relación al contenido poético y a la expresión dramática.

Con respecto a la melodía pentafónica Salgado escribe lo siguiente:

> La línea pentafónica de la expresión andina se puede con éxito, encuadrar en la melodía de la música sagrada, ya que aquella tiene puntos de contacto con el canto gregoriano, que es el espíritu arcaizante que emana de ambos estilos como una pátina del tiempo de los códices antiguos. (Salgado, El folklore en el arte religioso).

Es importante destacar el uso que Salgado hace de la pentafonía anhemitónica (no contiene semitonos).

2.2.4 Elementos rítmicos y timbre de la ópera *Eunice.*

En cuanto al ritmo, Salgado emplea el *aire típico,* género ecuatoriano que es un mestizaje de lo criollo con lo indígena. El error de algunos investigadores ha sido el querer hallar en las obras de Salgado, fragmentos completos que tuvieran la fisonomía de un ritmo de un *aire típico* completo, pues el aspecto rítmico de Salgado está conducido por transformaciones de células rítmicas que tienen parentesco, y que el compositor lo realiza de forma personal para realizar obras de grandes formas musicales que son estructuradas mediante células rítmicas. (Meza, 2007).

El uso de células rítmicas, son como elementos estructurales y para dar énfasis a la dramatización. Empleo de ritmo ecuatoriano de aire típico. Refuncionalización de células rítmicas ecuatorianas.

Un recurso que Salgado emplea en el final del segundo acto es el empleo de dos coros con diferentes medidas, esto ya lo había empleado en su *Suite coreográfica* llamada *El Pase del Niño.* Al respecto, Salgado escribe en una de sus cartas, posiblemente del año 1966:

"En el número final de mi Suite coreográfica nominado "El Pase del Niño", la Orquesta Plena, la banda de armonía y el Gran Coro se fusionan, en diferentes medidas…" (Salgado, Polimetros y polirritmia).

El timbre o color determina la sonoridad orquestal de la ópera. Es diferente el color tímbrico con abundantes instrumentos que Salgado utiliza en el segundo acto, al tratar las danzas de las esclavas orientales, y usa muy poco instrumentos o timbres cuando se trata los cantos religiosos.

2.2.5 Morfología de esta ópera.

Salgado emplea una transformación temática a lo largo de la ópera, y de esta manera se crea una obra unitaria y coherente. Cada tema refleja características emocionales propias de cada situación que va apareciendo en el discurso de la ópera, llegando a momentos de tensión y de mayor dramatismo.

La necesidad de creación de sistemas alcanzó su apogeo con la teorización y práctica en la denominada por Salgado, sinfonía-andina-ecuatoriana que se extendió también a sus óperas, aplicando en ellas las formas derivadas de la sonata. Por otro lado, Salgado hace una especie de fusión, al incorporar ritmos como el *aire típico* que es un género danzable.

El acto I de la ópera *Eunice,* está dividida en un Preludio y seis escenas.

El Preludio tiene cuatro temas, separados por doble línea divisoria y cierra con el primer tema.

La escena I empieza con una introducción de ocho compases, seguido del aria de Eunice (mezzosoprano, liberta ateniense, amante de Petronio). Introducción del segundo tema, en cuatro compases, seguido de un coro interno

que canta Salmos cristianos y Eunice desde el jardín de la casa de Petronio, cantan en do menor.

La escena II, con una breve y rápida introducción de un compás entra Marco Vinicio (tenor, Tribuno militar) en dúo con Eunice.

En la escena III se introduce a *sotto voce* quince compases (los dos primeros compases de amalgama) con una breve interrupción en el sexto y séptimo compases de Fulvia (soprano, esclava cristiana). Sigue en forma alternada Fulvia y el coro de Esclavos (sopranos y tenores) que entonan un tema religioso en re menor y termina con una pequeña coda de cuatro compases.

La escena IV comprende la Introducción de seis compases en Allegro giusto, seguido de un dúo entre Fulvia y Petronio (Barítono, Senador Romano).

La escena V se introduce con un ritmo *Risoluto* en compás ternario de 9/8 en cuatro compases, sigue un cuarteto (Fulvia, Eunice, Marco Vinicio y Petronio) que en *Allegro Spiritoso* continúan con una fuga, luego un dúo de tenor y barítono (Marco Vinicio y Petronio), un interludio dionisíaco y con una introducción de cuatro compases empieza el aria de brindis de Petronio en dos movimientos contrastantes: *Andante sostenuto* y *Allegro con ánima,* el brindis termina con "Salud, Arbiter Ellegantiarum" (árbitro elegante) que en dúo cantan Eunice y Marco Vinicio dirigiéndose a Petronio*;* el brindis es interrumpido por toques de trompetas (reducido al piano) en cinco compases con arsis (compás de alzar).

La última escena VI empieza con un ritmo marcial que en siete compases va cambiando de dinámica desde *pp* hasta *f*, para preparar la entrada de Tigelino (Bajo, Jefe de los Pretorianos) quien sigue en dúo con Petronio*;* brevemente se introducen Eunice, Marco Vinicio y Petronio y luego comienza el aria de Tigelino, sobre la condena; después de esta aria, seguirá el gran final de mayor tensión dramática en este acto I ya que se trata sobre la sentencia de muerte, se suman a los anteriores, las voces de tres esclavas (sopranos al unísono), seis Pretorianos (tenores al unísono) y dos Lictores (bajos al unísono).

El acto I termina con un postludio de dieciseis compases, en el que el bajo Tigelino canta una *Postdata*.

Salgado utiliza la tradicional oposición disonancia/consonancia; aunque la consonancia en su obra está ampliada. Su fina percepción y su labor como teórico armonista le permiten tal ampliación.

El acto II, cuadro I, escena VII, comienza con una introducción de dieciocho compases en Si b mayor, que está ambientada en la sala Imperial donde se encuentran Nerón, Popea, y la guardia. Popea canta en Mi b mayor, acompañada con un tema sincopado expuesto en el acto I, cuando Marco Vinicio menciona a Nerón y que es un motivo conductor del emperador. Dicho tema se expone durante doce compases para ser interrumpido por el suspiro y la cadenza de Nerón. Sigue el tema y modula a Do menor, relativo de Mi b mayor. Con la interrupción de un trémolo en Si b, en el bajo que representa al gong [22] seguido por la orquesta de la época, como está indicado en la partitura con una introducción de diecinueve compases que prepara el baile pantomímico.

La escena VIII contiene el baile y canto de las esclavas egipcias. El baile en Fa menor contiene pasajes modulantes y atonales, con un marcado ritmo de dos tiempos, con dos temas contrastantes, el primer tema es una especie de ritmo danzante ecuatoriano Sanjuanito mezclado con giros melódicos orientales y el segundo tema más marcado y más rápido es una variante del ritmo, acompañado por escalas ascendentes en Do (V de Fa menor), retorna al primer tema en Fa menor pero cambiando el registro tímbrico y la dinámica va disminuyendo de a poco hasta *ppp*, seguido por una cadenza *ad libitum* que finaliza en la nota Re. Para dar paso a la tonalidad de re menor en que canta un coro a tres voces de esclavas egipcias con textura homofónica de quintas y sextas paralelas, tiene dos períodos asimétricos, el primer período con dos frases: una de dieciséis compases y otra de ocho compases.

[22] En la página 56 de la partitura para canto y piano, hay una indicación de Salgado donde señala en un círculo que el trémolo es tocado por el gong.

El segundo período precedido de un puente de dos compases es más rápido, tiene veintitres compases, de los cuales, en los cinco últimos compases, hace un contrapunto por cuartas aumentadas (do-fa #, re-sol #) acelerando el ritmo hasta llegar a un acorde disonante en calderón y retoma la tonalidad de Re menor de la reexposición del primer tema seguido del mismo puente anterior con una pequeña coda de tres compases que finaliza en La mayor. Enseguida desarrolla el motivo del puente iniciándolo en forma contrapuntística y desarrollándolo en una danza frenética en La, ritmo parecido a Sanjuanito que se intercala con el canto de las esclavas que lanzan alaridos de éxtasis como si fueran poseídas en un acorde de La mayor con cuarta aumentada (sol-do #) para terminar en un Vivace en acorde de séptima de Fa menor. Un compás en mutis, hace retornar a la realidad con la voz de Nerón y la repetición del motivo sincopado que lo caracteriza.

La escena IX se inicia con un trémolo en *pp*, sobre la tonalidad de Sol menor que en una introducción de quince compases, hace escuchar una voz oculta[23]. Aparece la voz de Tigelino quien canta en compás de 3/4, en un ritmo urbano parecido al pasillo, saludando a Nerón y Popea en la tonalidad de Sol menor, quienes a su vez dialogan con el recién llegado en un trío. Sigue el relato de Tigelino en movimiento *Andantino Lento*, tomando el motivo del puente de la escena VIII, en compás binario y cambiando luego a compás de 6/8, en *Allegro* pleno de modulaciones y cromatismos descendentes que acompañan las risas de los personajes, este pasaje termina en si menor. Cuando se retiran los tres, nuevamente el tema de Nerón aparece con cambios de compases de tres y de cuatro tiempos hasta terminar en el acorde de Sol mayor.

Cuadro II, escena X. Aria de Ligia: Plegaria en Si menor. Introducción de ocho compases. Forma simétrica de dos temas con ocho compases cada una de ellas. El primer tema se repite y el segundo va a La menor con un puente de tres compases que con la nota La # retorna a la tónica en la reexposición de los dos temas, pero con variantes y se dirige hacia un coro homofónico en Re menor,

[23] Salgado coloca en la pág. 66 de la partitura para canto y piano donde el toque de una trompeta y una voz tras de escena, anuncian la llegada del pretoriano Tigelino.

la solista llega hasta el registro agudo de Re_5. Nuevamente el primer tema en Si menor de ocho compases, y concluye en una coda de cuatro compases en movimiento *Piú Lento* momento en que se retira Ligia al fondo de la prisión y con una introducción de cuatro compases sobre una pentafonía de si (si- do #, re #, fa #-sol #), el coro de cristianos canta el Salmo *"¡Gloria in excelsis Deo!"* del acto I, seguido del *"¡Hossanna!"* con el primer tema del Preludio del acto I, termina en Do mayor.

En la escena XI después de una introducción de dos compases de pentafonía en Si bemol y en la tonalidad de Mi b mayor, viene un dúo en forma de diálogo entre Fabricio y Eunice con su tema característico, seguido por el coro de cristianos que entona nuevamente el "¡Gloria in excelsis!" en Do menor. Marco Vinicio y Petronio. El tema de Eunice instrumental en diez compases, como una especie de interludio o collage, seguido por modulaciones y secuencias que nos lleva a la tonalidad de Do mayor en que aparece el tema de amor de Marco Vinicio y Ligia, modulando a Mi b mayor en un *Allegro apassionato.* Luego viene el tema en *Risoluto* de Petronio seguido de transposiciones secuenciales donde aparece el tema de Eunice transformado en lúgubres variantes como que predicen la muerte, y con una ráfaga de notas veloces modulantes, Petronio anuncia la llegada de Nerón a las cárceles.

La escena XII se inicia con una introducción de cuatro compases en Si b mayor se van sucediendo los temas característicos, en forma de collage, en Si b mayor-do menor-Sol mayor-Re b mayor-do menor- modulaciones con tensión dramática donde destaca el tema de Nerón que condena al carcelero y a Eunice a muerte. La mayor tensión se da aún más en la sentencia final de Nerón con el coro de augustanos, pretorianos y centuriones, con la frase: *"¡a las fieras, nazarenos!"* en *ff*, seguido de un coro de cristianos con el *"¡Gloria in excelsis!"* seguido por una simbiosis de ambos coros, profano y religioso junto con los solistas en Mi b mayor. Una coda de cuatro compases en tempo de *Largo* con el tema característico religioso termina en *ppp* y se va hacia el registro agudo, como queriendo alcanzar el cielo y la esperanza.

En el acto III, Salgado pone el título de Preludio a este acto en una extensión de ciento y un compás donde se expanden dos temas característicos importantes: el tema religioso que simboliza el amor celestial por Cristo (Eunice sacrifica su vida por entrega al Señor y renuncia al amor terrenal) y el amor terrenal entre Ligia y Marco Vinicio. Tonalidad Mi b mayor.

La escena I empieza con un tema religioso en Sol menor que modula a Sol b mayor con el canto de amor de Ligia y Marco Vinicio seguido de un ritmo ecuatoriano mezcla de albazo con aire típico en compás de $6/8$ retornando en Mi b. Este dúo es de forma ternaria A-B- A' (Mi b mayor-Sol b mayor-Mi b mayor).

La escena II está en compás de $6/16$ en semicorcheas precipitadas que anuncian que Fulvia entra corriendo para anunciar noticias alarmantes del Circo y de la muerte de algunos cristianos. Pasaje modulante, retorno del ritmo parecido al aire típico ecuatoriano, para ir a la menor, sucesión de cuartas y quintas descendentes.

En la escena III, al cuarteto le sigue un pasaje modulante con armonía por cuartas, politonalidades hasta llegar a un *Andantino* sobre pedal de Mi con un cuasi recitativo doloroso (como lo indica Salgado) con acompañamientos atonales.

La escena IV es el aria de Lino que se inicia la escena en $3/8$ en la tonalidad en La mayor, con una introducción de trece compases, donde en los dos últimos compases, con texto en latín, el obispo Lino recita una plegaria, que responden Ligia y Marco Vinicio, para dar paso al aria de Lino en *Andante Maestoso* con diez compases de introducción, el aria va de La mayor a Do mayor seguido por un contrapunto con disonancias que hace Lino con Marco Vinicio y luego el tema religioso.

La escena V se inicia con un giro casi dodecafónico (falta sólo el si natural para completarlo) de dos compases, seguido de unas frases en latín, monódico y en casi recitativos entre Marco Vinicio y Lino en el modo Mi mixolidio concluyendo con el tema característico de Lino durante diez compases.

En la escena VI en fa menor, por última vez aparece el tema de Eunice en un *Adagio lamentoso*; se introduce la parte instrumental durante dieciocho compases, utilizando cada vez valores más cortos con interrupciones que muestran la desesperación en los personajes motivado por la agonía de Eunice, seguido por las últimas frases entrecortadas de Eunice para luego en Sol mayor entonar una bella canción de despedida.

La escena VII es la bendición final del obispo Lino y últimas palabras de Eunice, inflexiones modulantes que al final retornan a la tonalidad principal de la obra: Fa menor.

2.2.6 Diagrama analítico de la ópera *Eunice.*

El siguiente diagrama contiene las diferentes tonalidades de la totalidad de la ópera *Eunice* con sus respectivos actos y escenas, haciendo referencias de algunos lenguajes musicales, acordes, secuencias e indicaciones de pasajes modulantes.

Acto I	**c.**	**Tonalidad**	**Acto II**	**c.**	**Tonalidad**	**Acto III**	**c.**	**Tonalidad**
Preludio	70	Do Mayor				Preludio	101	Do menor-Mi bemol mayor
I Escena	153	Aria de Eunice: Fa menor. Coro Interno y Eunice: Do menor-Do mayor	Primer Cuadro VII Escena	63	Introducción en Si bemol mayor (V de Mi b mayor). Dúo Popea Nerón: Mi b mayor-do menor.	I Escena	108	Sol menor. Dúo Marco Vinicio y Ligia. Sol menor-Sol b Mayor-Mi b mayor termina en acorde por cuartas: sol-do-fa.
II Escena	135	Dúo Marco Vinicio y	VIII Escena	305	Ballet: Fa menor	II Escena	144	Trío Fulvia, Ligia y

		Eunice: Politonalidad-Diatonismo en Do-Politonalidad			combinado con pasajes atonales dentro de la tonalidad de Fa menor. Coro de Isis: Re menor – La- Re menor- La mayor- Fa menor.			Marco Vinicio: Pasaje modulante (sol-do menor-Sol mayor y menor-Mi-Si b-Do mayor-La). Secuencias descendentes hasta Fa.
III Escena	103	Fulvia y Coro: introducción en re hexatónico. Coro y solista en el modo dórico e hipodórico de la. Padrenuestro: monodia sobre Do mayor y coro en do menor	IX Escena	142	Trío de Popea, Nerón y Tigelino: Con la llegada de Tigelino en sol, se irá a re y a si bemol, siguen pasajes modulantes y cromatismos, terminando en el acorde de Sol mayor.	III Escena	114	Cuarteto: Fulvia, Ligia, Marco Vinicio y Fabricio: pasaje modulante con armonía por cuartas, politonalidad hasta llegar al acorde de novena de Sol sobre pedal de Mi.
IV Escena	54	Dúo Fulvia y Petronio: en sol, con	Segundo Cuadro X Escena	104	Aria de Ligia: Si menor. Coro: Mi mayor-Do	IV Escena	72	Aria de Lino: La mayor-Do mayor.

		inflexiones a si y re y otros.			mayor-Fa mayor- Sol mayor-Do.			Trío Ligia, Marco Vinicio y Lino: Secuencias descendentes hasta llegar a Mi menor.
V Escena	150	Cuarteto: Mi bemol mayor. Aria de Petronio: Sol mayor y Re.	XI Escena	220	Fabricio, Petronio, Eunice y Marco Vinicio: Mi b mayor seguido por parte del aria de Eunice en fa menor y después siguen. Do mayor-Fa mayor-sol menor, con pedal de sol (V de do) viene el coro. Coro: Do menor. Petronio y Carcelero: Secuencias. Do mayor. Trío: Ligia, Marco Vinicio y Petronio: Mi b mayor.	V Escena	22	Trío Ligia, Marco Vinicio y Lino: Monodia al unísono sobre acordes de Mi menor y La mayor. Modo mixolidio de Mi.

					Transposiciones hasta llegar a Si b mayor.			
VI Escena	191	Tigelino y Petronio: Sol mayor. Aria de Tigelino: Mi mayor-Do # Menor-Mi menor-Do # menor-Mi mayor. Coro final del I acto: Do # menor-Mi mayor. Coda: armonía suspensiva: séptima sobre Fa #	XII Escena	138	Si b - Do menor-Nerón, Tigelino y Carcelero: Do menor-pasaje modulatorio-se une Eunice. Doble coro final del II acto: coro de cristianos y coro de augustanos, pretorianos y centuriones. Termina en Mi b mayor.	VI Escena VII Escena	71 25	Cuarteto Ligia, Eunice, Fulvia y Marco Vinicio: Fa menor, tema de Eunice y transposiciones del tema hasta Sol mayor. Sexteto: Eunice, Ligia, Fulvia, Marco Vinicio, Fabricio, Lino y Diáconos: Modulación. Coda: Fa menor.

Cuadro 1. Diagrama general analítico de la ópera *Eunice.*

3. CAPÍTULO TERCERO: El libreto

3.1. Análisis del texto lírico de la ópera *Eunice.*

El texto de la ópera es cantado en castellano, idioma original escrito por el propio compositor, con un acompañamiento orquestal que sigue las inflexiones modales, tonales o disonantes que marca la música. El hecho de escribir esta ópera en castellano,[24] se diría que coloca al compositor dentro de una tendencia nacionalista.

La ópera *Eunice* al estar escrita en castellano, facilita la comprensión en forma directa de la ópera, por ende, los elementos retóricos del texto son también más comprensibles.

Los textos en latín, aluden a los cantos de salmos o himnos litúrgicos y se relacionan a melodías modales, muchas veces compuestas sobre una base tonal.

La simultaneidad de textos en castellano y en latín que se dan en algunas partes del conjunto coral, pueden traer confusión en la recepción de los mismos, para lo que se requiere de una gran claridad vocal de parte de los intérpretes, podría ser que este efecto haya sido intencionalmente hecho por el compositor para reflejar un estado psicológico que manifiesta el desconcierto suscitado en los personajes.

Con los movimientos nacionalistas que surgieron en el siglo XIX, se incrementó el canto lírico en diferentes lenguas vernaculares como expresión de identidad nacional y muchas veces se interpretaban roles en diferentes idiomas. Es importante mencionar aquí la ópera *Ester* del compositor colombiano José María Ponce de León, compuesta en 1874 sobre el libreto del poeta Rafael

[24] Podría considerarse, si el compositor hubiese optado por escribir el texto de la ópera en latín, ya que la ubica en el ambiente romano del siglo I, donde se hablaba este idioma. Tal vez por tendencia nacionalista, lo llevó a elegir el castellano como idioma principal en *Eunice,* a pesar de que le fue imposible evitar colocar el latín en las plegarias cristianas.

Pombo escrito en español y del cual se hizo una traducción en italiano para que los cantantes que procedían de Italia lo pudiesen interpretar (Torres, 2014).

Otro destacado compositor fue el mexicano Melesio Morales (1838-1908) quien compuso varias óperas. La ópera *Anita* compuesta por Morales en 1903, con libreto en italiano escrito por Enrique Golisciani, se estrenó en 2010, y fue traducida al español por Hermann Bellinghausen; se etrenó en este idioma en julio de 2014 (Conaculta, 2014).

A principios del siglo XX, en la Argentina, así como en otros países latinoamericanos, se prefirieron las óperas cantadas en italiano por encima incluso de la ópera nacional.

Salgado toma el camino de componer en idioma vernacular, que consistía en tomar la vía al estilo wagneriano y nacionalista, los cuales eran partidarios de que el público reciba en su idioma lo que se representa en la escena, por lo cual él decide escribir su argumento y libreto en el idioma castellano.

Se podría plantear la siguiente pregunta si Salgado hubiese escrito la ópera en latín ¿existe la posibilidad imaginaria de que se hubiese estrenado en países europeos como Italia, España u otros que tengan una fuerte tendencia cristiana? Esta pregunta queda en la imaginación o como una probabilidad extrema pero no imposible, descartando el hecho de que Salgado no era un compositor conocido internacionalmente en su época y aún en nuestros días son pocos los países que tienen conocimiento de sus obras.[25]

3.1.1 Relación texto-música de esta ópera.

Se ha analizado en la partitura de la ópera *Eunice*, la relación directa que tiene la palabra con la música y sus inflexiones.

El profesor investigador venezolano Hugo Quintana Moreno en su artículo “Reflexiones acerca del drama lírico y la lengua castellana como elemento

[25] A pesar de que algunas tesis ya están tratando sus obras, no así en el caso de las óperas, por lo que se tiene conocimiento de que esta sería la primera tesis que trata sobre una de las óperas del compositor.

musical", comenta que algunos investigadores con respecto a la relación idioma-música son: Antonio Eximeno, jesuita, musicólogo español del siglo XVIII, en su obra *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione (Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración)* donde Eximeno hace un comentario sobre el estado de las lenguas europeas y opina que el idioma castellano es el más adecuado para la música, después del toscano. Otro investigador que menciona Hugo Quintana es el poeta español Antonio Arnao, en el siglo XIX, quien manifiesta que la lengua castellana, sólo tiene un rival en cuanto a su relación texto-música, y es la lengua italiana. (Quintana, 2009).

El lenguaje poético castellano posee gran flexibilidad y armonía métrica que permite acomodarse al lenguaje musical.

Hay partes donde por un excesivo acompañamiento orquestal, en cuanto cantidad de instrumentos y armonías densas, sacrifica la claridad de la línea melódica, como en el caso del aria de Tigelino, que al estar en un registro grave y por la excesiva textura orquestal, puede no llegar a escucharse con claridad esta importante aria dramática.

Se podría decir en términos generales que Salgado, subordina el texto a la música, por lo que su visión principal es la música y una música trabajada en primer lugar desde el piano a la que luego incorpora el texto basado en su libreto. Es importante tomar también en cuenta que existen partes con giros modales, en las que la línea monódica delinea claramente el texto como casi un recitativo.

En la escena X del acto II, el acompañamiento orquestal suave que tiene el aria de Ligia hace que se llegue a percibir con claridad el texto, a pesar que aumente la densidad coral y orquestal en determinados fragmentos del aria. El único peligro que se podría dar es en el uso de los registros graves y agudos de la soprano, para lo que es importante colocar una voz que tenga resuelto toda la extensión de casi dos octavas y media que abarca el aria y de esta manera se pueda entender el texto.

3.1.2 Estructura del texto lírico de las principales arias de la ópera *Eunice***.**

Salgado como autor del libreto de su ópera *Eunice* también se preocupó del texto dramático y de la estructura relacionada al canto, por lo que se hace necesario realizar un análisis al texto principalmente de las arias que compuso, relacionándola con la parte emotiva de los personajes.

El aria de Eunice (primera aria de esta ópera) trata sobre la invocación que hace Eunice con respecto a su patria (Grecia), de cómo fue esclavizada por los fenicios y comprada por el romano Petronio, del cual se enamora, y ahora esclava, pero del amor que siente por él. La parte formal del texto es la siguiente:

Aria de Eunice

I A: Patria adorada, mi bella Atenas
prístina cuna del Arte inmortal;
por ti mis penas crecen su caudal.
A': Patria adorada, mi bella Atenas
prístina cuna del Arte inmortal;
por ti mis penas crecen su caudal.
B: Manos impías, manos impías,
paternos lares profanaron,
del gineceo me raptaron
para hacerme una más de su esclava grey.

II A: Patria adorada, mi bella Atenas
prístina cuna del Arte inmortal;
por ti mis penas crecen su caudal.
A': Patria adorada, mi bella Atenas
prístina cuna del Arte inmortal;
por ti mis penas crecen su caudal.

C: Traficantes fenicios en la Roma sibarita
a Cayo Petronio vendieron mi libertad.
El alado Cupido con eróticos dardos
inflamó nuestras almas, nuestras almas.

Si ante la ley romana libre soy
más el Amor mi pecho esclavizó.

A esta aria se la podría dividir en dos secciones de 3+3+4 versos cada sección y una conclusiva de dos versos. Los dos primeros versos de A y A' tienen ritmo regular pero los versos de las secciones B y C son irregulares en cuanto a la rima y al ritmo y son los momentos en que Eunice expresa mayor tensión emotiva. Los dos últimos versos conclusivos, expresan la aceptación o resignación de *Eunice* ante la situación de renuncia a la libertad.

Aria de Petronio

Brindo por el futuro himeneo
de mi amado sobrino.
Brindo a la belleza de Eunice,
que despertó mi amor;
Y brindo por una nueva Roma,
depuesto ya Nerón.

El aria de Petronio sobre el "brindis" en el acto I, está compuesto por seis versos, y tiene más bien un carácter rítmicamente marcado y expresa júbilo. Los tres brindis denotan esperanza.

Aria de Tigelino

I A: "Yo, del Orbe Romano Emperador
por voluntad expresa de los dioses,

reconsidero el decreto anterior
de libertar a la princesa Ligia,
rehén por el fuero del conquistador.

II B: Convicta de culto a otra deidad,
que a pesar de admoniciones no abjura;
y por el celo en la seguridad
del Imperio, se le condena a muerte
con los suyos, reos en cristiandad."

El aria de Tigelino, última del acto I, trata sobre la lectura que hace de la sentencia de muerte a Ligia en el revocatorio que envía Nerón, es el aria de mayor agresividad y fuerza en la ópera *Eunice,* escrito en dos estrofas con versos endecasílabos. Cada sección tiene cinco versos donde riman el primer verso con el tercero y último en un ritmo yámbico que termina en sílaba larga. El aria es el más tenebroso de todos y el que marca el momento de mayor tensión dramática en toda la ópera ya que a partir de este momento queda marcada la sentencia de muerte a la princesa Ligia que caerá luego sobre Eunice al tomar su lugar por medio de su sacrificio.

Aria de Ligia

A: Encomendemos nuestras almas al Señor;
El nos acogerá en su Reino, con amor.

B: Nuestro Dios bondadoso
y Todopoderoso
vino al mundo para redimirnos
del pecado original.

A: Encomendemos nuestras almas al Señor;
El nos acogerá en su Reino, con amor.

C: Hora es de arrepentirnos;
hora es de despedirnos,
ya que pronto compareceremos
ante el Juez celestial.

A: Encomendemos nuestras almas al Señor;
El nos acogerá en su Reino, con amor.

El aria de Ligia, escena X del acto II, tiene una organización circular ya que intercaladamente se repite la estrofa A compuesta por dos versos dodecasílabos de rima consonante que se intercala con dos estrofas (B y C) compuesto por cuatro versos con sílabas 7+7+10+7, de las cuales riman los dos primeros versos y los dos últimos versos de las estrofas terminados en original y celestial B y C, también riman. El personaje de Ligia representa al gran amor que ella profesa a Cristo sobre el amor terrenal.

Aria del obispo Lino

Por ocultos senderos y atajos
hemos venido sin mayor riesgo.
A instancias, de mis feligreses
que velan mi seguridad,
acepté el refugio temporal,
hasta que amaine esta borrasca
de vesánicas persecuciones.

El aria del obispo Lino, en el acto III, tiene siete versos decasílabos, sólo el cuarto verso, no lo es. Es el personaje que intercede ante Dios para salvar las almas de los cristianos y el aria comenta de qué manera los feligreses lo protegen para no ser descubierto y pueda cumplir con la misión de impartir el bautismo.

Es importante notar que por medio del texto y de las características musicales y cualidades vocales de cada personaje, Salgado resalta la parte

emotiva que refleja el rol en cada uno de ellos más allá de los aspectos puramente estructurales que componen ciertos rasgos poéticos propios de la lírica.

3.1.3 Algunas particularidades expresivas de los personajes, sus registros vocales y el papel dramático que desempeñan en la ópera**.**

El texto que Salgado escribió para la ópera *Eunice* fue pensado como para una representación dramática, aunque no tuvo la oportunidad de ver ninguna puesta en escena de esta ópera. Es muy posible que haya pensado en la aplicación de técnicas teatrales como el texto dramático, actores, espacio, dirección, los elementos escénicos, vestuario, logística, etc. Con el texto dramático del libreto del propio Salgado, se estructura la representación de la ópera; los actores representan a los diferentes personajes; no se tiene idea del espacio que se podría emplear en esta ópera, pero probablemente Salgado si haya pensado en un público ecuatoriano por lo que gracias al idioma castellano se hace más comprensible la representación escénica, a pesar, que la música en general posee más elementos universales que nacionales. En cuanto al director de la puesta, se desconoce que haya existido directores nacionales. Los elementos escénicos ha considerar son el decorado, escenografía, efectos sonoros, iluminación y otros indispensables para dar vida a la obra.

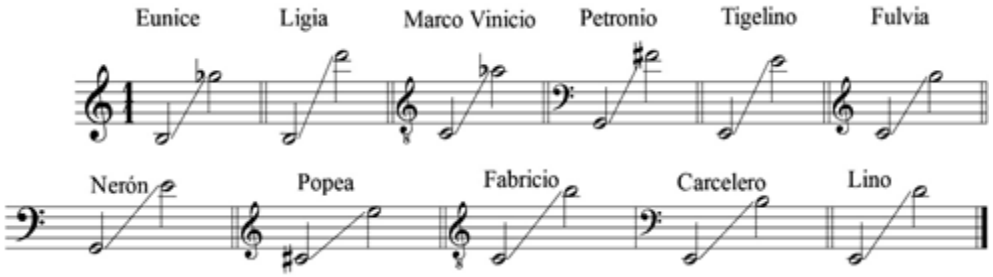
Las técnicas teatrales en la opera *Eunice*, planteada por un director de escena tomando como ejemplo al Mgs. Javier Andrade, nos podría aproximar a una estética minimalista que toma como punto central el cuerpo, rostro y voz del personaje en sí, mas que tomar en cuenta el vestuario, escenografía y otros elementos técnicos, ya que se puede pensar en una versión sencilla donde la iluminación juege un rol importante y se considere más lo corporal y gestual del personaje.

Salgado en una de sus cartas que se conservan en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura, código FM0033.189, manifiesta que las técnicas teatrales son importantes, sin embargo, considera que el público debe de percibir

más al actor cantante y al bailarín ya que ellos son portadores de la historia dramática. (Salgado, Prometeo en Versión actualizada).

La puesta en escena en relación al marco histórico y geográfico que plantea el libreto traslada la acción dramática a circunstancias y época diferente, lo que acarrea algunas dificultades de adaptación al momento actual, para el director de la puesta en escena, según la postura que tenga frente a una ópera histórica-religiosa.

La elección de los registros vocales se encuentra aparentemente en relación al drama de la obra. Es interesante tener en cuenta que determinadas dificultades o extremos en la emisión vocal han podido ser deliberadas para lograr un efecto dramático concreto. Con respecto a los tipos de voces que Salgado utiliza en esta ópera son en su mayoría registros graves debido a que la obra es de carácter dramática y trágica. Poseen las siguientes características:[26]



Ejemplo musical 6. Registros vocales de los personajes de la ópera *Eunice.* (elaborado por la autora de esta tesis).

Eunice: Mezzosoprano. En su aria abarca un registro medio que va de la nota Si_2 hasta la nota Sol b_4. Este personaje representa a una heroína y Salgado eligió una voz dramática y potente para la protagonista principal de la ópera. Sin embargo, en el cuarteto del I acto, Salgado se excede en el registro y la lleva hasta un Si $bemol_4$ y con nota larga que correspondería a la tesitura de una soprano lírica. Se podría comparar al personaje de Carmen en la ópera de Bizet donde Carmen es mezzo, pero en los ensambles su tesitura muy aguda aveces es cantada por Frasquita o Mercedes.

[26] Se toma como base a la nota Do central como Do 3 con referencia al piano.

Ligia: Soprano. Representa a un personaje dulce y noble. Su aria abarca desde la tesitura Si_2 hastal Re_5, más de dos octavas. Llama la atención que al inicio del aria y en sus repeticiones, Salgado prefiere empezar con un registro grave (Si2) para este tipo de voz.

Marco Vinicio: Tenor. El personaje representa a un militar de carácter firme y noble al mismo tiempo ya que el amor transforma sus sentimientos y se convierte al cristianismo. Su registro abarca desde la tesitura Do_3 hasta La $bemol_4$.[27] Se requiere una potencia para realizar los saltos interválicos acrobáticos. Salgado no compuso un aria para este personaje, se encuentra sólo en escenas en conjunto con otras voces.

Petronio: Barítono. De ser un fiel servidor y persona de confianza del emperador Nerón, Petronio cambia a partir del incendio a Roma y condena que hace a lo cristianos este cruel emperador. Aunque Salgado no compone un aria para este personaje, si lo destaca en un pequeño pasaje del "Brindis" donde la voz de barítono se extiende desde la tesitura Sol_1 hasta $Fa\#_3$, abarcando casi dos octavas, las cadencias requieren de una gran habilidad vocal dentro de este registro.

Tigelino: Bajo. La elección del bajo para este personaje se ajusta perfectamente al carácter de un cantante que posea no sólo las cualidades vocales exigidas sino también requiere de una gran interpretación histriónica que caracterizan al rol de un perverso, siniestro y ambicioso personaje. La extensión del aria sobre la sentencia de muerte a la princesa Ligia va desde la tesitura Mi_1 hasta la nota Mi_3. Una extensión muy amplia de mucha exigencia para cualquier bajo.

Fulvia: Soprano. Aunque Salgado no compuso un aria para este personaje, si le da un rol importante sobretodo en el acto I, cuando adoctrina a los demás esclavos preparándolos para el bautismo, y entona un Padrenuestro en modo gregoriano. Su registro va desde la tesitura Do_3 hasta Sol_4. Su voz es

[27] Hay que tomar en cuenta que la voz de tenor se escribe en clave de sol de tenor y suena una octava más grave que la de soprano.

sencilla y no requiere de gran potencia, para darle ese tono de humildad que requiere una esclava cristiana. Sólo en el tercer acto la voz se agita un poco por la angustia de la noticia que Fulvia dá, por el asesinato de los cristianos en el circo.

Nerón: Barítono. No tiene aria, tomando de esta manera un rol secundario por debajo incluso del malvado Tigelino. Su extensión va desde la tesitura Sol_1, que ya estaría grave para un barítono, hasta Mi_3.

Popea: Contralto. Coicide con Tigelino, tomando los registros más graves al personificar roles malévolos. El registro de este rol es corto y va desde la tesitura $Do\#_3$ hasta Mi_4.

Fabric*io:* Tenor. Participa en los actos II y III y requiere de una voz ágil, pero no necesita de la potencia como la voz de tenor de Marco Vinicio que es un militar romano. El registro del rol de Fabricio va desde la tesitura Do_3 hasta Si_4 dentro de la clave de tenor.

Carcelero: Bajo. Sólo participa en el acto II y su registro va desde la tesitua Mi_1 hasta Si_2, pero sin hacer grandes saltos interválicos.

Obispo Lino: Bajo. Canta mas en tono salmódico, recitativo. Tiene una pequeña aria en el acto III que va desde la tesitura Mi_1 hasta Re_3.

Es necesario observar que en muchas ocasiones el compositor utiliza los extremos vocales, a veces mas allá del registro requerido para la voz como en el caso del aria de Tigelino que abarca dos octavas que para un bajo requiere de gran entrenamiento vocal, asi como el bajo del obispo Lino, necesita de un registro amplio y de una voz especial para entonar el recitado. Lo mismo ocurre con la soprano lírica en el rol de Ligia que requiere de graves y de agudos con un registro amplio que abarca mas de dos octavas. También el Sol_1 para el barítono de Nerón se va a un registro de bajo, al igual que Petronio.

3.2 El libreto de la ópera *Eunice* de Luis Humberto Salgado. Análisis textuales.

> …Si el individuo que se le ha dado de tal no ha entendido, como lo demuestra su libelo, la psicología de la obra con los personajes que encarnan y las diversas clases sociales, tendremos la gentileza de enviarle el libreto cuando lo solicite. A pesar del encono de la crítica. Ensueños de amor será un paso firme hacia la creación del arte lírico nacional. (Yánez, 2005, pág. 201).

Con estas palabras escritas por Salgado en *El Comercio,* el 6 de abril de 1932, el compositor da un paso firme como él mismo indica hacia el camino del reconocimiento como el creador del patrimonio lírico del Ecuador.

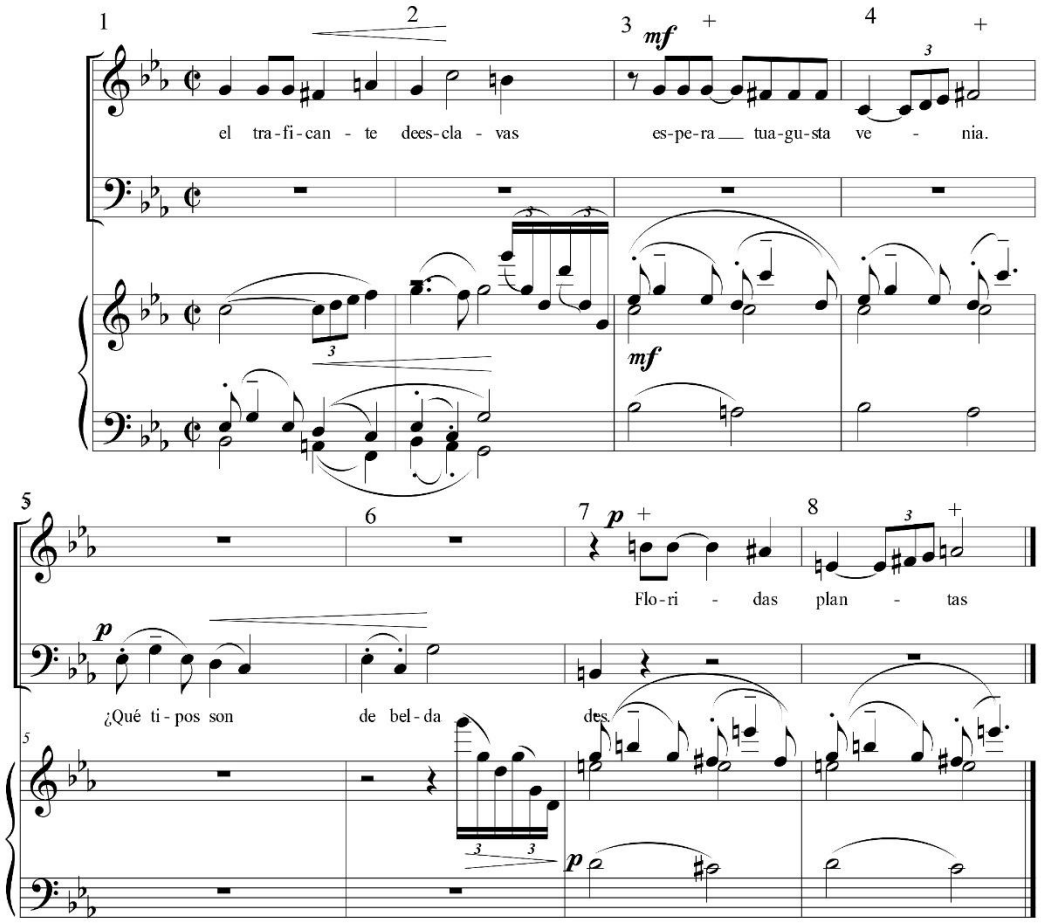
Se cuentan también con datos obtenidos del reportaje que el escritor ecuatoriano, Hernán Rodríguez Castelo hizo a Salgado en el año 1970, en el periódico *El Tiempo* y que fuera publicado posteriormente en la revista *Opus 31:* "Ya desde joven lo estudié. Antes de entrar al colegio había leído Quo Vadis". (Castelo, 1979, págs. 20-23).

El libreto como se ha indicado antes está escrito en el idioma castellano y se podría presumir que Salgado compuso el libreto y música de la ópera *Eunice* pensando quizás en que sería representado por artistas ecuatorianos, a pesar de que no consideró la técnica de los cantantes ecuatorianos al excederse en los registros vocales. Por otro lado, Salgado toma el camino de componer en idioma vernacular, que consistía en tomar la vía al estilo wagneriano y nacionalista. Muchos compositores eran partidarios de que el público escuchara lo que se representara en escena, en el idioma de su país de origen, y este compositor tomó este camino escribiendo su libreto y argumento en el idioma castellano, colocando su propio rasgo estilístico a pesar de que se inspiró en un tema histórico romano que si hubiese querido capaz lo escribía en latín o italiano antiguo.

Ya antes había compuesto una opereta, *Ensueños de amor*, en castellano y con temas costumbristas de su país y una ópera nacionalista *Cumandá*. Acaso influenciado por la llegada de numerosas compañías de zarzuelas.

Otro punto importante es el análisis del texto, en que las palabras deberían coincidir con la acentuación natural de las notas musicales. Se podría decir que Salgado no siempre logra ajustar el texto con la música, ya que hay momentos en que una sílaba no cae exactamente en los tiempos fuertes y débiles del discurso musical, haciendo recaer algunas veces en palabras carentes de importancia el peso musical de determinados efectos melódicos, armónicos, tímbricos o rítmicos.

En el compás tres del ejemplo siguiente, la acentuación de la línea melódica del piano no coincide con la línea del canto que se encuentra como desfazada al empezar el primer tiempo con un silencio de corchea. Tal vez no hubiese sido necesario que colocara una ligadura de polongación en la última sílaba de la palabra espera y colocar otro silencio en el cuarto tiempo para conservar un ritmo más regular. En el cuarto compás, la acentuación prosódica de la palabra venia cae sobre la sílaba ve, pero al llevar la línea melódica una cuarta aumentada arriba (do-fa sostenido) hace que la acentuación caiga sobre la sílaba nia. En el séptimo compás la acentuación prosódica de la palabra Floridas recae en la segunda sílaba, pero Salgado lo hace sobre la primera sílaba Floridas, al comenzar sobre el segundo tiempo, se podría sugerir que empezara el primer tiempo con un silencio de corchea y comenzar con la nota si becuadro en la segunda mitad del primer tiempo con la sílaba Flo para recaer con la sílaba ri en el segundo tiempo. En el octavo compás ocurre algo similar al cuarto compás en que la palabra plantas en este caso, la acentuación prosódica cae sobre la sílaba plan, pero al llevar la línea melódica una cuarta hacia arriba (mi-la) hace que la acentuación caiga sobre la sílaba tas:



Ejemplo musical 7. Acentuación de las notas en relación con el texto. En los compases 3, 4, 7 y 8 señaladas con el signo + se indican las acentuaciones realizadas por Salgado. (Elaboración en programa Finale por la autora de la tesis)

3.2.1 El libreto de la ópera *Eunice.* Contexto histórico.

El segundo capítulo de la tesis doctoral de Rocío de Frutos Domínguez, aborda el tema sobre *El libreto*, donde destaca lo siguiente:

> Los compositores tomaron verdadero control sobre el texto; a veces, como Berlioz y Wagner, escribiéndolo ellos mismos; a veces, como Verdi, insistiendo en una plena colaboración en la redacción del libreto. Esta tendencia es visible tanto en la ópera cómica como en la ópera seria se

> vio muy favorecida por la composición de obras líricas basadas en la expresión de una cultura nacional. (Domínguez, 2013).

Según Domínguez, a finales del XIX los compositores escriben un menor número de óperas, abandonando la tradición inicial de poner música a libretos ya utilizados por otros compositores. La intención ahora es crear óperas con libretos nuevos, a menudo encargados a escritores prestigiosos o escritos por el propio compositor.

Domínguez manifiesta también que gran parte de las óperas se desarrollan en épocas históricas pasadas concretas y el tratamiento de los hechos históricos que narran está condicionado por el conocimiento que había del asunto en el momento en que fueron compuestas y que algunas óperas del siglo XIX, por ejemplo, para adecuarse a una narración de época romana emplearon un lenguaje arcaico del s. XVII. Según esto, el traductor-adaptador actual, ¿debería respetar el lenguaje original, o es preferible que establezca un nuevo criterio en cuanto al estilo del lenguaje? Esto dependerá del público si es entendido o no en este género, pues muchos prefieren escuchar la ópera en el idioma original y que no sean traducidas. En el caso de la ópera *Eunice,* no existe problema de traducción ya que el idioma original está en castellano y dirigido a un público de preferencia del habla hispana.

Lo interesante del libreto de Salgado es que al utilizar el idioma castellano y enfocarlo en una época histórica muy antigua él actualiza ese momento y lo plasma en una ópera seria, dramática, con un argumento ficticio, si bien es cierto que algunos personajes históricos existieron, sin embargo, algunos de ellos fueron inventados o al menos los hechos reales, son cambiados. Con respecto a la adaptación actual de la ópera *Eunice* puede traer algunas dificultades para lo directores de la puesta en escena puesto que las distancias temporales en la que separa la ubicación de esta ópera basada en un libreto de contenido histórico pueden ser alteradas, cambiando así la verdadera acción del contexto histórico que pretende enfocar el compositor. No obstante, al no existir ya el compositor,

se abren caminos posibles para diferentes puestas en escena más allá de las distancias temporales.

3.2.2 El argumento de *Eunice.*

En el archivo histórico del Ministerio de Cultura de Quito con el código FM0033.023/B, aparecen dos argumentos de la ópera *Eunice,* uno con el título: "*Eunice*, ópera en un acto y tres cuadros" escrito por *Romanista* (posible seudónimo de Salgado), con fecha (1956-58), enumerado en cinco páginas, con correcciones y tachaduras hechas con bolígrafo de color azul, realizadas posteriormente con fecha (1961-62) donde figura el título de "Ópera en tres actos y cuatro cuadros" y le denomina "resumen"; existe también otro "resumen" o argumento mecanografiado de la ópera, hecho posteriormente donde no aparecen correcciones, y no están enumeradas las páginas como solía hacerlo Salgado, por lo que se presume que posiblemente no fue hecha por el compositor. Tomando como referencia el resumen de *Romanista*, hacemos una síntesis del argumento:[28]

Acto I, escenas del I al VI: la obra comienza en el jardín de la casa de Petronio, en Roma, donde se encuentra Eunice cantando sus penas en su condición de esclava y es interrumpida por un coro lejano que entona salmos cristianos condenados a morir por su fe, a lo que Eunice monologa diciendo que se ofrendaría por salvar a esos cristianos. Entra Marco Vinicio e informa a Eunice que la princesa Ligia se encuentra en las prisiones del circo, pero ambos confían en la gestión de Petronio ante el Emperador para conseguir el indulto a Ligia, aunque temen de las influencias malvadas de Popea y Tigelino. Llega Fulvia y adoctrina a una docena de esclavos. Posteriormente Petronio, muestra a Marco Vinicio, Eunice, y Fulvia, el papiro con el sello imperial del decreto de libertad para Ligia, pero les comunica que hay que tener prudencia aún. Hacen un brindis, pero son interrumpidos por la llegada de Tigelino con su guardia llevando

[28] El resumen completo se encuentra en el Anexo 2 de esta tesis.

el último decreto del Emperador donde se le condena a muerte a Ligia, y manifiesta que la pueden visitar antes. Eunice se desmaya.

Acto II, escenas del I al VI: En la sala Imperial de la Audiencia, Popea presenta a Nerón a nuevas esclavas quienes bailan y cantan por orden de ella misma para que Nerón las compre, pero la llegada de Tigelino interrumpe, manifestando Nerón a Popea que primero tiene que atender los asuntos del Estado. Tigelino relata a Nerón que entregó el revocatorio a Petronio y la escena del desmayo de Eunice. Todos se ríen. Luego Nerón recuerda a Tigelino que deberán visitar las cárceles del Circo Máximo al amananecer, pero antes visitan las cárceles Fabricio, Petronio, Marco Vinicio y Eunice quien ha decidido sacrificarse tomando el lugar de Ligia. Petronio muestra al carcelero el papiro que contiene la orden imperial de visitar a Ligia. El Carcelero lleva a Ligia ante los visitantes y al caer y apagarse la lámpara, Eunice cambia su manto con la de Ligia, el carcelero sin darse cuenta conduce a la cárcel a Eunice quien lleva el rostro tapado. De inmediato suenan las trompetas y tubas anunciando la llegada de Nerón y su comitiva, Ligia, Petronio, Marco Vinicio y Fabricio huyen del lugar. Tigelino ordena al Carcelero que presente a Ligia ante Nerón, pero cuando el Emperador ordena que se descubra el manto y ella no obedece, Tigelino le arrebata el manto descubriéndose que no es Ligia sino Eunice. El Carcelero y Eunice son condenados por ser cristianos a ser devorados por las fieras.

El acto III no está escrito en el argumento.

Se desconoce el motivo por el cual Salgado no escribió el III acto en el argumento, y porque pone con letras mayúsculas FIN DE LA OPERA. Sin embargo, al lado de estas palabras pone un símbolo de atención, quizás porque pensó que en algún momento iba a agregar el III acto, pero en el archivo sólo se encuentra la otra versión mecanografiada donde figura el título de III acto, una breve descripción del lugar donde se desarrollan los hechos en la casa de campo de *Fabricio*, en la vía Appia, pero sin detallar los acontecimientos de las siete escenas.

El tema romano generalmente ha sido recurrente en muchos escritores a través de la historia europea, para acercarnos al siglo XX con escritores y compositores europeos que tomaron este tema, se podría tomar como referencia por ejemplo al *Heliogabalo* de Antonin Artaud, o la ópera *Elektra* de Richard Strauss y libreto de Hugo von Hoffmannsthal, el teatro de Jean Anouilh con su *Antígona; Ariadna en Naxos* de Strauss/Hoffmannstahal entre otras y de esta manera dar un contexto histórico general y situar a la ópera *Eunice* en una tradición que viene de Europa y revisita en el siglo XX la edad clásica.

Heliogabalo (203-222) o *El anarquista coronado* es un ensayo histórico del escritor francés Antonin Artaud (1896-1948) escrito en 1934 que trata sobre *Heliogabalo*, emperador de 218 al 222, que transformó el trono romano en un tablado e introdujo el teatro y por intermedio del teatro la poesía por medio de la cual justifica se derrame sangre. *Heliogabalo* es un tirano al igual que lo fue *Nerón*.

El libreto de la ópera *Elektra* del vienés Hugo von Hoffmannsthal, escrito en 1908, música de Richard Strauss, se basa en la tragedia griega del mismo nombre. *Elektra* es una heroína griega al igual que *Eunice* lo es donde elige morir no por aniquilarse sino por purificarse.

En Europa muchas de las óperas tomaron temas romanos inspirándose en personajes de los diferentes momentos históricos, entre las cuales destacan *El rapto de Lucrecia* de Benjamín Britten (1946); *Salambo* de V. Stoyanov (1940) *Salomé* de Oscar Wilde y luego la ópera de Strauss entre otras y generalmente la mayoría de las representaciones operísticas sobre temas antiguos y en especial temas romanos han tendido a exagerar en cuanto la puesta de escena tornándolo en un concepto casi irreal que lo aleja de los hechos históricos verídicos. En la ópera *Eunice* compuesta en el siglo XX, pero con una temática tan antigua como la Roma del siglo I, se debe tomar en cuenta varios factores como el vestuario, el ambiente, la escenografía tratando de reproducir la época, pero existen algunos inconvenientes sobretodo con las coreografías que resulta difícil poder interpretarlas tal como se lo hacía en esa época y como manifiesta Javier Andrade en su entrevista. La ópera *Eunice* a pesar de estar ambientada

en la Roma Imperial del siglo I de nuestra era, es una ficción donde existen personajes que son históricos y otros no lo son, donde el objetivo principal es reconstruir la fe del cristianismo frente al poder y no un pseudo historicismo.

3.2.3 La novela *Quo vadis?* de Henryk Sienkiewicz.

Henryk Sienkiewicz (1846-1916) fue un escritor polaco que trató muchos temas históricos. En 1895, escribió la novela *¿Quo vadis?* que posteriomente, fue adaptada al cine. Sobre la novela de Sienkiewicz, el Dr. Ramón Teja manifiesta que *¿Quo vadis?* representa el epígono de la tradición de novela romántica de inspiración cristiana del siglo XIX, encarnado en la Roma de los mártires y de las catacumbas, donde los valores morales del catolicismo se imponen sobre la decadencia de la Roma pagana. (Teja, Historia y leyenda en la Roma del Quo Vadis?, 1999, págs. 6,7).

Resumen del argumento de la novela de Henryk Sienkiewicz

Marco Vinicio, joven de la nobleza senatorial romana, es sobrino del refinado Petronio, árbitro de la elegancia, y se enamora de Calina, conocida como Ligia, una hermosa muchacha, hija de un jefe de los ligios, que la entregó como rehén.

La joven fue educada en Roma con gran cariño por el patricio Aulo Plauto y por la esposa de éste, Pomponia Graciana. Ambos la consideran como su propia hija. Calina es cristiana, como su madre adoptiva, y como su fiel servidor, ligio también, el gigantesco y forzudo Ursus. Petronio con el fin de que su sobrino Marco Vinicio pueda hacer suya a la que ama, habla con Nerón, sobre el que tiene influencia. Nerón accediendo a los deseos de Petronio, reclama a la muchacha, que le pertenece como rehén de guerra y la hace conducir al Palatino.

En un gran festín de orgía característica de aquella época, Marco Vinicio, embriagado, pretende abusar de Ligia, pero la muchacha aterrada y firme en su

virtud, le rechaza. El esclavo Ursus la retira de la sala. Pocos días después, Ursus se la arrebata a los que la llevaban a casa de Marco Vinicio por orden del emperador y la esconde. Aparece un truhán llamado Quilón Quilónides, que se titula a si mismo filósofo. Este individuo sin escrúpulos le ofrece al enamorado Marco Vinicio, buscar a la muchacha. Después de algunas investigaciones, averigua que Ligia es cristiana y que ha sido ocultada por unos correligionarios.

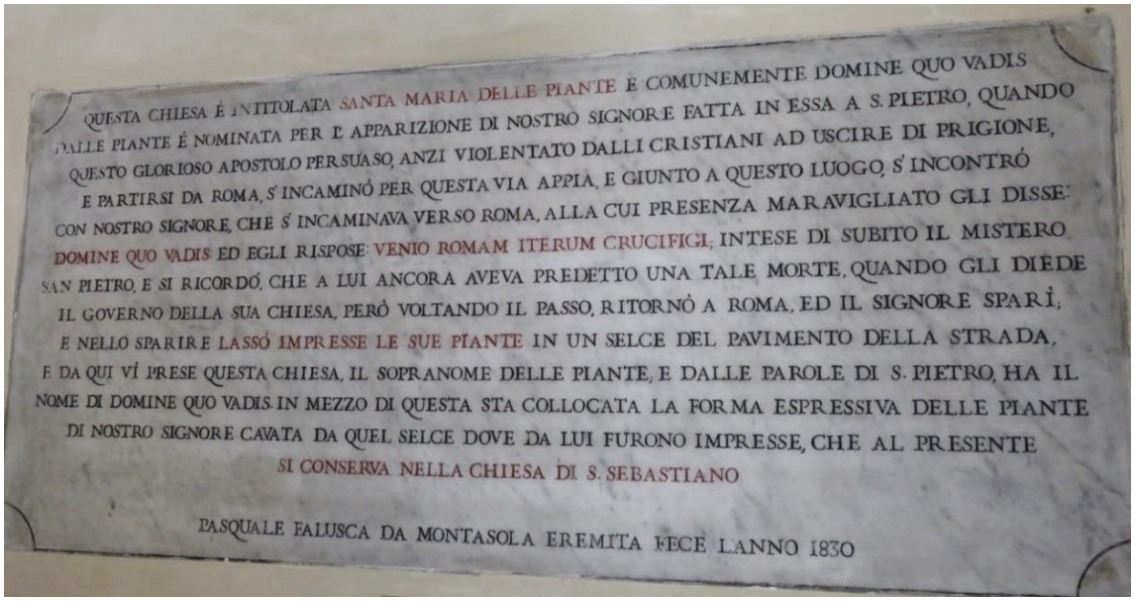
Hay una serie de luchas donde Ursus mata al luchador Crotón y rompe un brazo a Marco Vinicio quien es asistido por la familia cristiana de Ligia. Esto da lugar a que Marco Vinicio trabe conocimiento con varios cristianos, entre ellos con los apóstoles Pedro, y Pablo de Tarso. Por otro lado, Popea, la esposa de Nerón, ha concebido una infausta y terrible pasión por Marco Vinicio y que viéndose rechazada por él, desahoga en Ligia los celos, tramando provocar la ruina de la inocente muchacha.

Mientras transcurre esta historia imaginaria, hay fondos históricos como el incendio de Roma que se atribuyó a los cristianos, dando lugar a las crueles persecuciones de conversos que se iban convirtiendo en mártires. En una de estas persecuciones sin piedad, son apresados Ligia y su fiel esclavo Ursus, mientras que Marco Vinicio se convierte al cristianismo y es bautizado por Pedro.

Ursus y Ligia son llevados al anfiteatro con otros prisioneros. La muchacha es atada desnuda a los cuernos de un toro. Pero Ursus lucha valientemente y consigue liberar a Ligia. Ambos son indultados porque el pueblo obliga a Nerón a que los perdone, a lo que accede, aunque no de buen agrado. Se reúnen Marco Vinicio y Ligia y expresan su amor sin trabas y marchan juntos a Sicilia donde vivirán largamente su felicidad.

El título de la novela se justifica al final de la misma cuando se evoca la aparición de Cristo a San Pedro cuando éste se decide abandonar Roma ante la inminencia de su detención y aconsejado por sus discípulos. Cristo le pregunta a Pedro en la Vía Apia: ‘Quo Vadis?’ (¿Adónde vas?). Ante lo cual el apóstol decide regresar a Roma.

Una vieja leyenda titulada “Martirio de San Pedro o Pasión de San Pedro”, atribuida a San Lino, supuesto sucesor de San Pedro, tiene una escena del *¿Quo Vadis?* que se conserva en una pequeña capilla; dicha leyenda sirvió de inspiración a la novela de Sienkiewicz.



Fotografía 1. Inscripción de una leyenda Antigua en la capilla de la iglesia Domine Quo vadis de Roma.
(Fuente: Ritmos 21. Millennial Culture Information. Blog de Amanda Pérez. http://www.ritmos21.com/357918117/roma-turismo-iniciados.html)

Fotografía 2. Iglesia Domine Quo Vadis de Roma.
(Fuente: Absolutviajes. La iglesia de Domine Quo Vadis, en Roma. Publicado en 2010. www.absolutitalia.com/la-iglesia-de-domine-quo-vadis-en-roma/)

La iglesia Domine Quo vadis se encuentra a 800 metros de la Puerta de San Sebastián y en el centro de esta iglesia hay dos huellas de pies en mármol, copia del original que se encuentra en la basílica y que representan al milagro de las huellas de Jesús.

Fotografía 3. Huellas de Jesús.
(Fuente: Absolutviajes. La Iglesia del Domine Quo Vadis, sobre la Via Appia. Publicado en 2014.
www.absolutitalia.com/la-iglesia-del-domine-quo-vadis-sobre-la-via-appia/)

3.2.4 La película *¿Quo Vadis?* de 1951 y posibles influencias en la ópera *Eunice* de Salgado.

La película *¿Quo Vadis?* versión de 1951, representa en forma bella lo que se sentía en la época de la Roma Imperial del siglo I, exaltando la religión con una elegante puesta de escena y majestuosos decorados.

Según Ramón Teja**,** citado antes, en la película han confluido tanto el valor literario de la novela de Sienkiewicz, como la buena adaptación cinematográfica de Mervyn Le Roy. La historia de amor entre Marco Vinicio y Ligia trasmite un contraste entre el amor pagano y cristiano.

Los anacronismos e inexactitudes históricas son numerosos: hay un juego de ajedrez; Egipto aparece gobernada por un senador y no por un faraón.

La película está dividida en tres partes: Obertura, Intermedio y Final, lo que podría suponer que tal estructura facilitó para que se pudiese adaptar al género operístico. Se estrenó en el Ecuador, el 8 de octubre de 1952.

No se tiene información de que Salgado haya visto la película *¿Quo Vadis?*, pero sí hay algunas referencias de que el compositor iba al cine. Tomando en cuenta en primer lugar que desde muy joven acompañaba al piano las películas silentes, y algunas cartas que dejó escritas como la siguiente:

> …Las armonías obtenidas sobre estas series exacordales, inciden en el sistema nervioso, produciendo sensaciones extrañas mediante la asociación de ideas. Se asocian perfectamente los mentados grupos a las impresiones lúgubres, funestas o de suspenso que ha proliferado la industria fílmico-musicales para las secuencias de las películas de suspenso de trágicos desenlaces…[29]

3.2.5 La música de la película *Quo Vadis?* de Miklos Rózsa y su relación con la música de Salgado.

El Dr. Rózsa nació en Budapest y se graduó en el conservatorio de música de la Universidad de Leipzig. La música de la película *¿Quo Vadis?* tiene un papel muy importante. En octubre de 1951, la MGM Records lanzó un álbum de música de la banda sonora de la película sobre la partitura compuesta por Miklós Rózsa, quien se basó en fuentes griegas, judías y otras, incluyendo en la orquesta muchos instrumentos antiguos que supone fueron escuchados en la época en que vivió Nerón. La estructura musical de la película está dividida así:

1. Obertura o Preludio: Comienza con el sonido de las buccinas (antiguos instrumentos precursores de las trompetas modernas) tocadas por los músicos militares romanos seguido del coro de cristianos que canta alabando a Cristo; sigue la orquesta, continuando con una fanfarria de la Roma pagana.
2. Baile de Asiria: La música es muy animada y desinhibida sugerente de esta cultura oriental que las conquistas romanas introdujeron en Roma

[29] Esta carta se encuentra en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura de Quito. FM 0033.182.

interpretada por instrumentos de viento del oriente, mientras Nerón, Popea y Seneca ven desde la tarima imperial los bailes voluptuosos.

3. La música para Ligia es un tema de amor y religioso, una bella melodía interpretada por las cuerdas. La armonía es modal.
4. Bacanal romana: la orquesta de la corte del emperador estaba compuesta por percusión, flautas y cítaras en honor al dios del vino. El Dr. Rózsa ha empleado fragmentos de música instrumental del siglo II d.C. en la característica de tiempo de 5/8 de la música griega ampliamente utilizado en Roma.
5. Siciliana Antigua: Una vez más la sala de banquetes es escenario de una fiesta desenfrenada. La música se basa en una melodía siciliana muy antigua de tipo árabe. Se escucha una gaita.
6. Himno de las vírgenes de Vestal: La música describe una ceremonia pagana honrando a Marco Vinicio y los ejércitos romanos en su triunfal regreso. El coro canta un himno de acción de gracias por la cosecha de las vestales, guardianes del fuego.
7. Marcha triunfal de Nerón: Marco Vinicio pasea orgullosamente con una procesión de músicos, después de haber triunfado en la batalla. El tema del conquistador es interpretado por instrumentos-salpinx militares romanos como buccinas, aulos, tambores y platillos. La música expresa la gloria y arrogancia de la Roma imperial.
8. Jesús, Señor: Reunión en la cantera de los cristianos en la que San Pablo administra el bautismo mientras que el sacerdote entona una melodía solemne al Señor Jesús. La congregación responde en la forma utilizada en la liturgia cristiana primitiva. La melodía es de origen judío yemenita y eventualmente se convirtió en una parte del Kyrie de la iglesia cristiana.
9. El carro romano: símbolo de conquistadores orgullosos, en *Quo Vadis* se describe musicalmente donde la orquesta toca una rápida y retumbante escena musical de competencia de cuadrigas.
10. Invocación a Venus: Cuando Petronio descubre tarde que Nerón ha traicionado a él y al pueblo romano. Petronio se mata y Eunice se une a

él por medio de una canción suave de amor basada en la música de la Oda a Píndaro descubierta en Sicilia en un monastero en el año 1650, dicha melodía está construída sobre giros griegos.

11. Música sobre la meditación y muerte de Petronio: Las cualidades artísticas de la naturaleza de Petronio y su nobleza esencial y su muerte inevitable, se escuchan en la música de esta escena.
12. Milagro y Final: San Pedro cuando huye de Roma, se arrodilla y pregunta: ¿Quo Vadis Domine? A lo que Cristo responde: “Yo he venido a Roma para ser crucificado de nuevo”, a lo cual San Pedro se da cuenta de que ha hecho mal en dejar a sus compañeros cristianos y que debe volver. Su regreso a la arena levanta el corazón de los mártires que alaban a Cristo en su triunfo sobre la muerte. La pregunta ha sido contestada y las voces de la humanidad entonan un himno de júbilo a Cristo Rey. Rózsa convirtió la melodía de un canto gregoriano “Omnes sitientes” proveniente de fuentes griegas o hebreas.

Como las dramatizaciones de la antigüedad en óperas, da la impresión de que Rózsa ha querido adaptar la música en el cine, al estilo operístico, llevando el espíritu de épocas pasadas por medio de una investigación cuidadosa en museos sobre la música e instrumentos que se utilizaron en la época del emperador *Nerón*. Rózsa mandó a hacer reproducciones de instrumentos antiguos con una gran variedad de liras y cítaras, aulos, trompetas rectas y curvas (buccina), panderetas, tambores, sistros, badajos y otros de percusión hechas semejantes a los instrumentos reales. (línea, 2008-2011).

En relación a la partitura de la ópera *Eunice* de Salgado, el compositor emplea una orquesta moderna a pesar, que nombra ciertos instrumentos antiguos cuando es interpretado por músicos paganos. La partitura general de la ópera está dividida en tres actos al igual que la película que está estructurada en tres partes; Salgado podría haber tomado como referencia algunos temas de la película como los siguientes:

1. Preludio: Se inicia con los cornos en Fa que dialogan con los instrumentos de madera, como si reemplazaran a las trompetas y tubas de la versión de Rózsa en la película seguido de un tema modal de los cristianos. Enseguida el tema de amor *de Ligia* en la sección de cuerdas y maderas en un juego contrapuntístico que será interrumpido por el toque militar de las trompetas y las tubas en un ritmo de 12/8 que retoma el tema inicial.
2 Acto I. Aria de Eunice: El tema de amor, Salgado lo compone para una esclava, Eunice, y no para una princesa. Los contrastes se realizan por medio de una melodía suave que crece con intensidad orquestal debido a la fuerza emotiva del texto. Los arpegios del arpa le dan un color característico, por lo que estaría posiblemente relacionado con un arpa antigua que *Eunice* toca en una escena de la película *¿Quo Vadis?*
3 Coro de cristianos: Retoma el tema cristiano del Preludio con un coro a capella intercalado con la solista y entonando un salmo oriental: “¡Gloria in excelcis Deo!”.
4 Tema de Marco Vinicio: Empleo de trombones, tubas, oboes (instrumentos de viento graves y agudos) y tambores. En esta selección de intrumentos podría ser que Salgado tomara en cuenta que Marco Vinicio es un militar romano y en la película Rózsa lo relaciona también a instrumentos militares como buccinas, aulos, tambores.
5 Tema místico: Escena de adoctrinamiento a los esclavos con frases antifonales, después de las cuales, la esclava cristiana Fulvia recomienda a sus compañeros que se reunan en la cantera de la vía Appia para que escuchen la palabra del Obispo Lino para que les administre el bautismo. Se arrodillan y entonan el Padrenuestro que es entonado en modo gregoriano. Esta escena tiene una fuerte relación con el tema “Jesús, Señor” de la película en la que los creyentes se reúnen en la cantera para recibir el bautismo que administra San Pablo y se entona una melodía judia yemenita que se covirtió posteriormente en una parte del Kyrie de la iglesia cristiana.

6 Acto II: Fiesta privada en la sala Imperial para la compra de esclavas: Baile de pantomima inspirado en el culto a la diosa egipsia Isis con un coro femenino. El tema principal del baile es interpretado por el corno inglés en una animada melodía oriental que sigue su curso melódico con las flautas y el clarinete y se desarolla una frenética danza en un gran tutti, pero teniendo siempre como principales protagonistas a los instrumentos de viento de madera seguidos por las cuerdas. En el baile de Asiria de la película se menciona también a los instrumentos de viento, y por otro lado es importante tomar en cuenta que en los bajorrelieves de los asirios antiguos se han encontrado reproducciones de instrumentos similares a los usados por los egipcios y danzas en honor a los dioses paganos, por lo que se podría deducir que Salgado se inspiró en un baile egipcio y no asirio como en la película, quizás porque los egipcios tuvieron un desarrollo cultural más importante.

7 Final: El Obispo Lino entona una melodia en tono gregoriano, asi como la bendición que le hace a Eunice, que esta moribunda, también en gregoriano. Los cristianos responden con un Amén, mientras la orquesta toca la primera parte de la melodia de Eunice.

A diferencia de la música de la película *¿Quo Vadis?* que tiene fragmentos musicales más profanos que cristianos como las tres partes que trata sobre los bailes en los banquetes, la marcha militar, carreras de cuadrigas, la muerte de *Petronio* y otros, Salgado compone en su mayoría temas relacionados mas cercanos a los cristianos.

3.3 La escena. Análisis e interpretación escénica de la ópera.

La ópera incluye, además del código comunicativo musical y el textual, el código visual que proporciona la escena, con los movimientos y actuación gestual de los cantantes, los diversos elementos escenográficos, caracterización, vestuario y otros. Como dice Javier Andrade en la entrevista, la ópera integra diferentes géneros artísticos.

Apuntando algunas de las dificultades ya mencionadas, Domínguez menciona a Kaindl manifestando que a partir del s. XIX se rompe la identidad de contexto teatral y social entre la creación y la interpretación y dice:

> Hasta bien entrado el siglo XVIII no existía la necesidad de considerar partitura y representación como dos medidas diferenciadas debido a que entre las dos existía un contexto teatral y social idéntico. Sólo a partir del siglo XIX se rompía esta unidad, y que llevó a que en el siglo XX no fuera tan determinante la partitura como también la dirección artística de la obra. (Domínguez, Tesis Doctoral, 2013, págs. 147-150).

Más Adelante, en su tesis, Rocío de Frutos Domínguez, se refiere nuevamente a Kaindl al afirmar que cuanta más estrecha es la relación entre elementos musicales y escénicos, se puede crear la traducción de una situación escénica a través de los elementos esbozados en la partitura y de la relación funcional entre lengua y música surge el potencial escénico para la representación.

El papel que el director de escena desempeña en la ópera es determinante, ya que según la interpretación del texto que éste realice, lo puede llevar a poner cambios importantes. Tambien es necesario considerar el espacio en el que se va a montar la ópera que, en el caso de *Eunice*, tal vez no se requiera un gran espacio, a excepción del II acto en la que participan mayor número de personajes como las bailarinas, orquesta en escena y según el lugar que se dispone para llevar a cabo esta ópera.

Lo importante, como señala el maestro Andrade, es que en el montaje de las escenas no se modifique el verdadero mensaje que Salgado quiso dar en *Eunice*, hay que tener cuidado cuando se realicen cambios muy radicales, con propuestas visuales muy llamativas o de acción, con escenografías llenas de luces o colores ya que las mismas pueden desvirtuar la verdadera esencia de esta ópera.

CONCLUSIÓN

Se ha trabajado la estructura musical en la partitura y el texto de la ópera empleando el método de la observación directa de las fuentes primarias que constituyen los manuscritos del compositor Luis Humberto Salgado, para poder realizar un análisis mediante partes gráficas y ejempos musicales digitalizados y editados en pdf. Para un análisis detallado se observó y estudió primero la totalidad de la obra y se fueron separando los elementos constitutivos musicales como el ritmo, la melodía, la armonía, morfología, así como los elementos literarios que forman parte de toda obra lírica, como la poesía, la métrica literaria, análisis del libreto, argumento. También se ha recurrido al análisis de música incidental de la película *¿Quo Vadis?*, así como al análisis de la ópera *Quo Vadis?* del francés Nouguès, con la finalidad de integrar componentes propios de las artes escénicas que pertenecen al cine y la ópera.

Salgado dentro de su estilo nacionalista recurre a la pentafonía, recurso muy usado por los indígenas y a los ritmos autóctonos propios de su país y en especial del medio en que se desarrolló, ya sea en su ciudad natal de Cayambe o la ciudad de Quito. Además, posee un lenguaje y estilo personal que abarca modelos europeos y una concepción estética heredera de la tradición occidental desde la Antigüedad grecolatina, en sincretismo con el acervo vernáculo y popular de Ecuador.

Existen algunos comentarios con respecto a ciertas dificultades orquestales de las obras de Salgado, para lo que se presume que sería necesario hacer algunas adaptaciones de su ópera *Eunice* y de esta manera se podría estrenar en el Ecuador, ya que no se cuenta con la orquesta soñada por el compositor ni con los medios económicos necesarios para invertir en la puesta de escena. A pesar, que se ha estrenado *Eunice* en versión para canto y piano, es necesario pensar en una orquesta más reducida para que se pueda llevar a cabo el proyecto sin que represente un costo elevado. Transcribir y editar la partitura de orquesta íntegra de la ópera y sus partes instrumentales, tomando

en cuenta cuál va a ser la orquesta definitiva, los cantantes del medio con los que se cuenta en el Ecuador, así como el director musical y el de escena, coreógrafos, utilería, etc.; y artistas con los que se podría realizar dicho proyecto.

También se ha tomado en consideración el contexto histórico y cultural en la que se desarrolló la ópera tanto en el Ecuador como en Latinoamérica. Viene al caso citar el artículo “Opera e identidad en el encuentro migratorio. El melodrama italiano en Argentina entre 1880 y 1920” del investigador Annibale Cetrangolo: “La ópera es apta para el estudio de la dinámica social que se da en un encuentro de culturas que en un inicio se hizo entre cultura europea y latinoamericana, y que posteriormente desarrolló este género con temáticas propias en algunos países latinoamericanos”.

En Latinoamérica existe en general, un desnivel cultural debido a la falta de investigación que exige un trabajo “in situ”, ya sea en archivos o bibliotecas para hacer el rescate de obras operísticas que crearon los compositores. Es necesario llevar a cabo proyectos sobre el montaje de óperas que llegue a todos los estratos sociales ya sea por medio de videos escénicos montados en diferentes espacios urbanos y rurales. En fin, existen cantidad de posibles recursos para que la ópera en Latinoamérica sea una de las principales armas artísticas que inspire a resolver problemas que se presentan dentro de la Musicología latinoamericana. Ecuador tiene un reto que consiste en presentar las óperas de un gran compositor nacional de nivel internacional para que el mundo conozca el tesoro lírico que nos dejó uno de los más grandes compositores de Latinoamérica: LUIS HUMBERTO SALGADO.

Lic. Gladys Ivonne Schiaffino Alvarado

Maestrante en Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca - Ecuador
Marzo de 2017

4. ANEXO 1: Análisis y transcripción

Se hace necesario la presentación de dos Anexos donde se incluyen en un primer Anexo, detalles minuciosos sobre análisis de la ópera *Eunice* comparándola con fragmentos musicales de otro género como el cine y otra ópera como posibles referentes o fuentes que pudo haber tomado Salgado; este primer Anexo también incluye datos de la transcripción y edición de la ópera. En un segundo Anexo se presenta en cd-dvd todo el material de la partitura para canto y piano de la ópera *Eunice* transcripto por la autora de la tesis asi como el libreto de Salgado, video de la conferencia-concierto de la ópera dirigido y preparado por la misma autora, programa, grabación de las entrevistas entre otros.

4.1 Análisis de la ópera *Eunice.*

Tomando en cuenta algunos datos mencionados anteriormente, se podría sintetizar el análisis de esta ópera de la siguiente manera: La ópera *Eunice* compuesta por Luis Humberto Salgado, posee una variada técnica de composición donde el compositor combina algunos elementos indigenistas con europeos, creando al mismo tiempo su propio estilo de tendencia nacionalista. Tiene una variedad de estructuras rítmicas propias de la música ecuatoriana combinadas con armonías románticas, impresionistas y algunos pocos pasajes docetonales; cambios constantes de tempo, compases, dinámicas, articulaciones y numerosos elementos propios de la música dramática a la que pertenece la ópera.

La musicóloga ecuatoriana Ketty Wong señala que Salgado fue el ideólogo del nacionalismo musical en el Ecuador debido a una constante búsqueda de mecanismos que le permitieron encontrar una estética propia mediante la adaptación de armonías y técnicas modernas.

Luis H. Salgado decía: “con la materia prima vernácula habría que aspirar a hacer música de características universales”. (Meneses-Pallares A. , 1989, pág. 23).

En su artículo titulado “Sinopsis estética de la música ecuatoriana”, Salgado desarrolla la relación de dos vertientes suyas junto con una vertiente nacionalista. El compositor dice: “La música aborigen se aviene más con el neodiatonismo, sea en sentido vertical (armónico) o en el horizontal (polifónico); el cromatismo la difumina”. (Rodas, Luis Humberto Salgado, el primero, 1989).

Arturo Rodas, en el artículo citado, escribe que los lenguajes relativamente nuevos y experimentales con los que Salgado trató en sus tiempos, exigían sus propias formas, y este era el punto débil de este compositor.

Para el análisis musical de una ópera hay que tomar en cuenta un análisis técnico-musical; análisis dramático del texto y estudio del mismo como reflejo de sentimientos de los personajes, así como el enfoque literario musical de la obra.

4.1.1 Análisis de algunos fragmentos musicales de la pelicula *Quo vadis?*

Según datos obtenidos de un artículo escrito por Miklós Rózsa escrito entre noviembre y diciembre de 1951 y publicado en la página Web de FSM notas en línea, se encuentra lo siguiente con respecto a la música compuesta y seleccionada por este compositor: (línea, 2008-2011). [30]

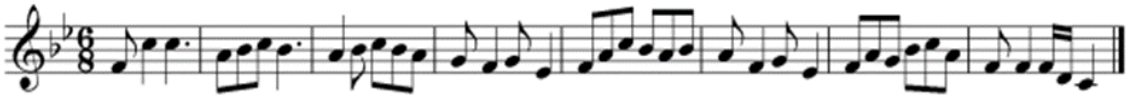
Según el artículo de Miklós Rózsa, compositor de la música de la película *¿Quo Vadis?* él crea tres estilos. En primer lugar, la música de los romanos tales como canciones de Nerón y la esclava Eunice, himno del sacrificio de las Vestales, marchas y fanfarrias. En segundo lugar, los himnos de los cristianos; y, en tercer lugar, la música interpretada por los esclavos. Como no queda nada de la música romana, esto tenía que ser recreado por deducción.

[30] El original del artículo de Miklós Rózsa está escrito en inglés: QUO VADIS ARCHIVAL MUSIC. Music from Quo Vadis. FSM Online liner notes. 2009.Hollywood. http://www.filmscoremonthly.com/notes/quo_vadis2.html.

Como la música de los romanos toma de la de los griegos, entonces Rózsa se basa en la música griega ya que existen datos que se conservan en lápidas y papiros antiguos. Estos fueron de gran valor en el intento de reconstrucción.

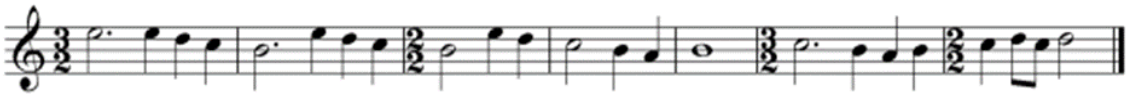
En el primer estilo, música para los romanos, algunos fragmentos son los siguientes:

El Skolion de Seikilos, que es quizás la reliquia musical conocida más antigua con una melodía definida en el sentido moderno, se convirtió en la idea básica de la que Rózsa desarrolló la primera canción de *Nerón*: "El incendio de Troya" compuesta en el modo frigio y data del primer o segundo siglo: Do-Sib-La-Sol-Fa-Mib-Re-Do.



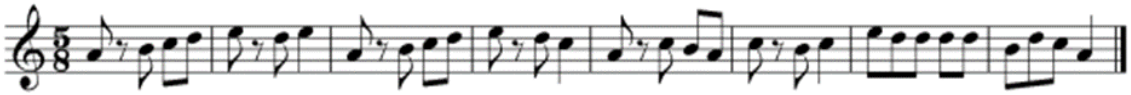
Ejemplo musical 8. "The Burning of Troy".
(Fuente: fragmento musical de Miklós Rózsa.
http://www.filmscoremonthly.com/notes/quo_vadis2.html.)

Para la canción de *Eunice*, Rózsa utiliza la primera oda de Píndaro, que supuestamente fue encontrada en un monasterio de Sicilia en 1650. Su autenticidad es dudosa, pero está construída enteramente en los principios griegos y es una melodía de belleza inquietante:



Ejemplo 9. "Eunice's song".
(Fuente: fragmento musical de Miklós Rózsa.
http://www.filmscoremonthly.com/notes/quo_vadis2.html.)

Los fragmentos de un compositor anónimo del siglo II, que probablemente fueron escritas para la cítara, pudieron servir como punto de partida para una pieza instrumental, usada como bacchanale en el banquete de *Nerón*. El tiempo de 5/8 es característico de la música griega:

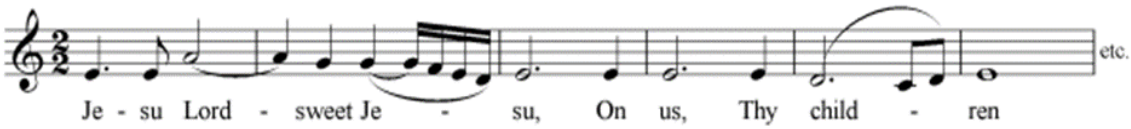


Ejemplo musical 10. "Nero's banquet".
(Fuente: fragmento musical de Miklós Rózsa.
http://www.filmscoremonthly.com/notes/quo_vadis2.html.)

El principal problema con el que se encontró Rózsa fue cómo armonizar estas melodías originales ya que son modales y para el oído moderno escuchar que todos los instrumentos tocan al unísono no es muy atractivo; esto Rózsa lo resolvió utlizando una armonización por quintas y cuartas paralelas.

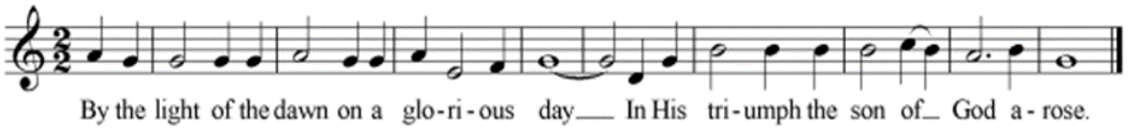
Para el Segundo estilo, que se refiere a los himnos cristianos que fueron también reconstruidos por deducción, Rózsa se basó en una colección de música litúrgica de la Iglesia Católica de San Ambrosio y en un himnario gregoriano. Algunos fragmentos son los siguientes:

Cuando San Pablo bautiza a los nuevos creyentes, se escucha un himno que es una melodía litúrgica judía de Babilonia y que más tarde se convertirá en un Kyrie. Rózsa lo utiliza en forma de responsorio donde el sacerdote entona una frase y la congregación responde.



Ejemplo musical 11. Himno usado por Rózsa como un cantus responsorius.
(Fuente: fragmento musical de Miklós Rózsa.
http://www.filmscoremonthly.com/notes/quo_vadis2.html.)

Una melodía que Rózsa toma de un himno griego y que los cristianos cantan en la arena del circo, es el himno a Némesis que fue descubierto por Vincenzo Galilei en el siglo XVII, pero que data del siglo II.

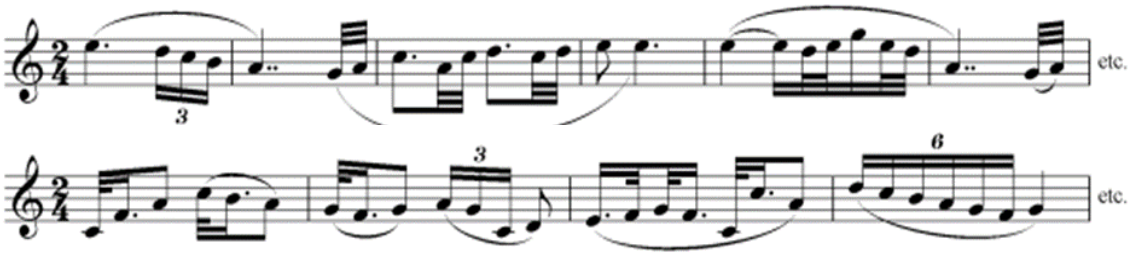


Ejemplo musical 12. Hymn to Nemesis.
(Fuente: fragmento musical de Miklós Rózsa.
http://www.filmscoremonthly.com/notes/quo_vadis2.html.)

Estos himnos se cantan al unísono u octavas no armonizadas, por lo que fueron cantadas hace 2,000 años.

El tercer estilo que se refiere a la música de los esclavos, en su mayoría babilonios, sirios, egipcios, persas y otros de origen oriental, se encuentran en los siguientes fragmentos:

Hay fragmentos de melodías antiguas encontradas en Sicilia (provincia romana) con influencia árabe y otras que se encuentran en El Cairo:

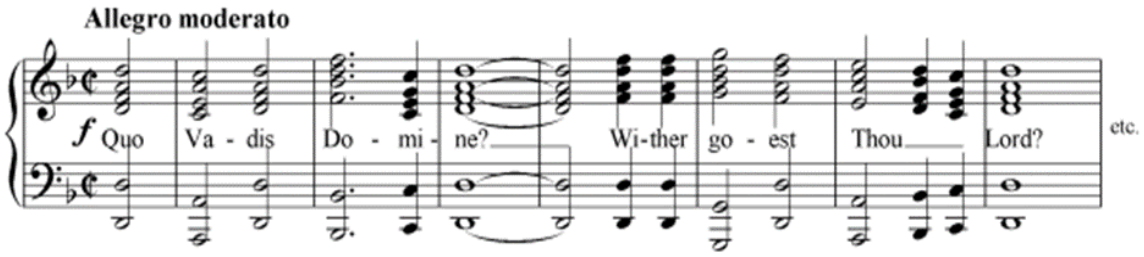


Ejemplo musical 13. Fragmentos de antiguas melodías encontradas por Rózsa en Sicily (provincia de Roma), con influencia de Arabia y otras que encontró en el Cairo.
(Fuente: fragmento musical de Miklós Rózsa.
http://www.filmscoremonthly.com/notes/quo_vadis2.html.)

Rózsa manifiesta que la construcción de sus temas está basada en principios clásicos y utiliza algunos fragmentos de reliquias históricas que tuvieron que ser armonizados modalmente, aplicando también tríadas mayores y menores ya que los oídos modernos están mas acostumbrados a escucharlos.

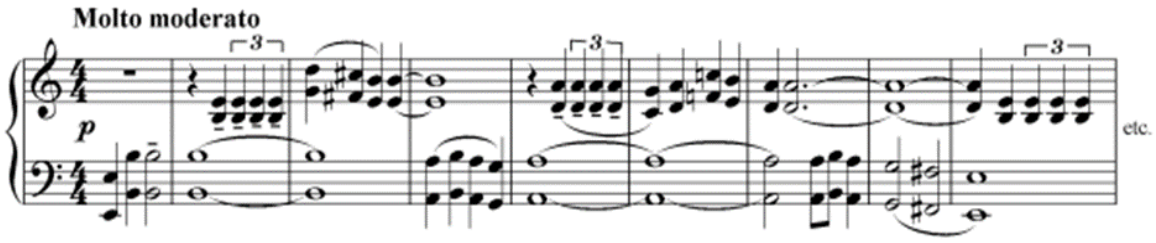
En cuanto a la parte instrumental de la película *¿Quo Vadis?,* Rózsa compone lo siguiente, los temas principales son:

El preludio está en gregoriano y la parte coral es una combinación de la palabra “Domine ¿Quo Vadis?” con su traducción en inglés “Wither goest Thou Lord?” La línea melódica de este tema fue modelada en el gregoriano “Libera me Domine” y detrás se escuchan las fanfarrias de buccinas romanas:



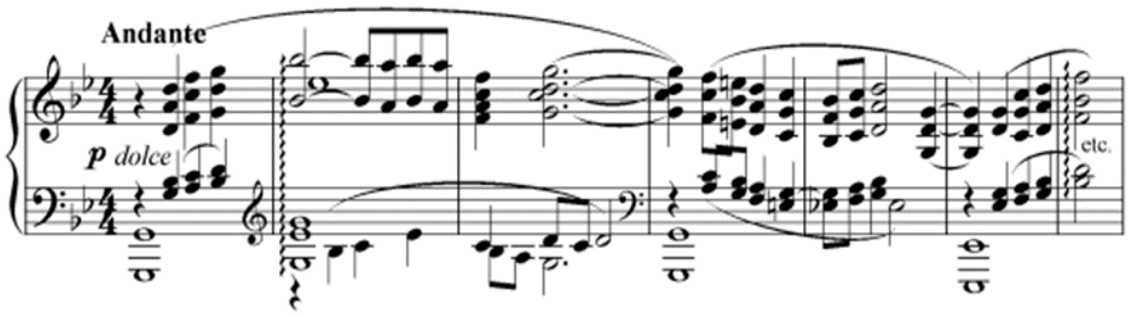
Ejemplo musical 14. Preludio coral “¿Quo Vadis Domine?”.
(Fuente: fragmento musical de Miklós Rózsa.
http://www.filmscoremonthly.com/notes/quo_vadis2.html.)

Un tema recurrente de la fe aparece por primera vez en el jardín donde *Ligia* dibuja un pez, símbolo de los primeros cristianos:



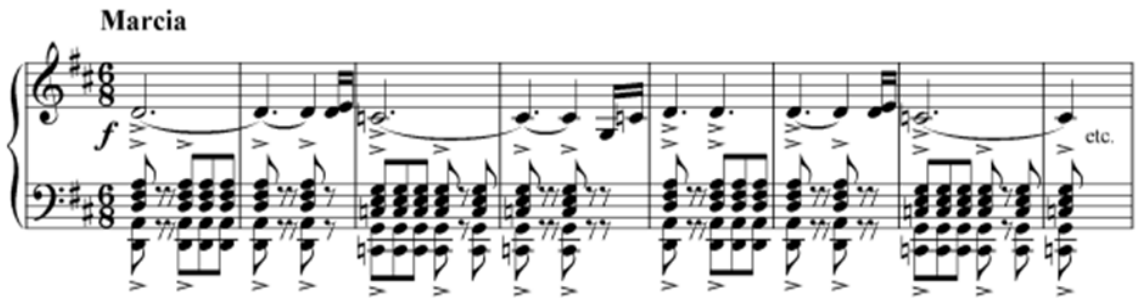
Ejemplo musical 15. “In the garden”.
(Fuente: fragmento musical de Miklós Rózsa.
http://www.filmscoremonthly.com/notes/quo_vadis2.html.)

El tema del amor es escuchado por primera vez en los jardines en la escena entre Ligia y Marcos Vinicio:



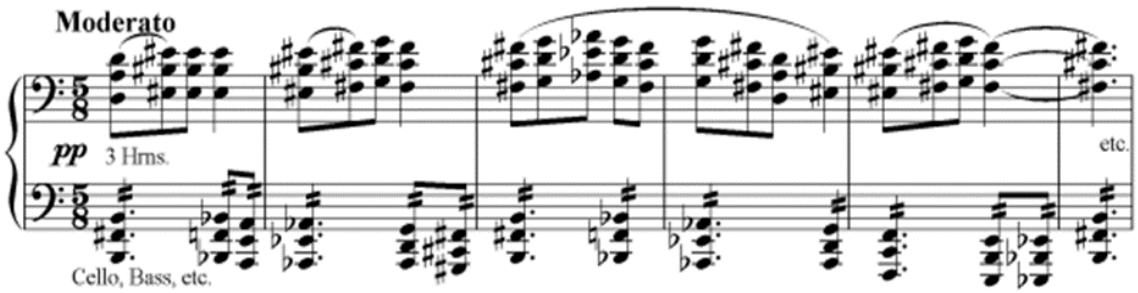
Ejemplo musical 16. "Reflection of Lygia's".
(Fuente: fragmento musical de Miklós Rózsa.
http://www.filmscoremonthly.com/notes/quo_vadis2.html.)

El triunfo introduce el tema de contraste de Marcos Vinicio de heroísmo pagano y confianza en sí mismo:



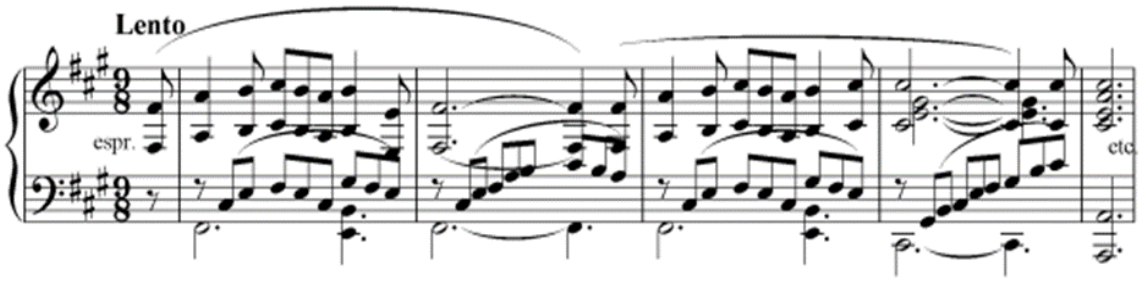
Ejemplo musical 17. "The Triumph".
(Fuente: fragmento musical de Miklós Rózsa.
http://www.filmscoremonthly.com/notes/quo_vadis2.html.)

Hay un pasaje cromático interesante que Rózsa utiliza como un motivo de amenaza y tensión en la escena donde Ligia es tomada como rehén:



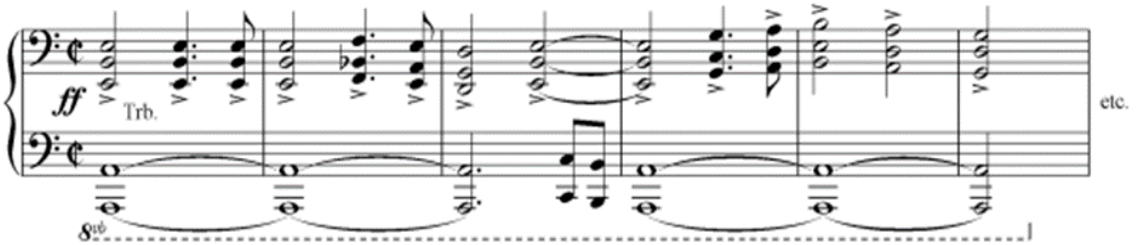
Ejemplo musical 18. “Delphic hymn”.
(Fuente: fragmento musical de Miklós Rózsa.
http://www.filmscoremonthly.com/notes/quo_vadis2.html.)

Petronio es el carácter noble de la imagen y el tema siguiente trata de describirlo musicalmente:



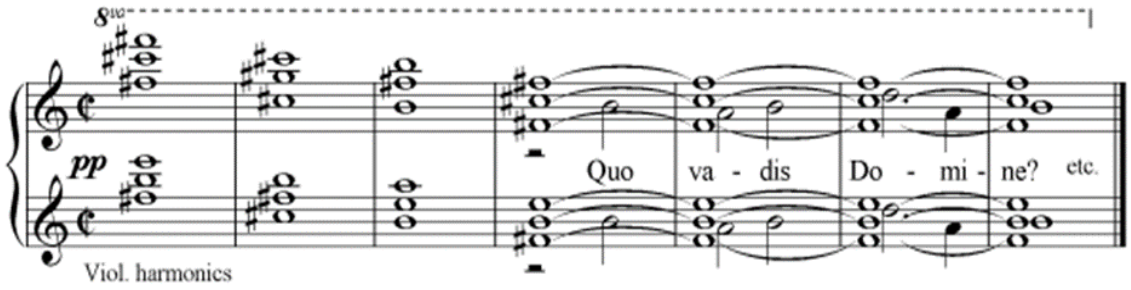
Ejemplo musical 19. “Petronius”.
(Fuente: fragmento musical de Miklós Rózsa.
http://www.filmscoremonthly.com/notes/quo_vadis2.html.)

Un motivo de "El Himno al Sol" aparece majestuosamente en el bronce cuando Roma está en llamas:



Ejemplo musical 20. “The Hymn to the Sun”.
(Fuente: fragmento musical de Miklós Rózsa.
http://www.filmscoremonthly.com/notes/quo_vadis2.html.)

Un motivo de cuatro acordes introduce la escena del milagro, cuando el Señor habla a San Pedro y luego las voces de los ángeles entonan el tema Quo Vadis.



Ejemplo musical 21. "The Miracle".
(Fuente: fragmento musical de Miklós Rózsa.
http://www.filmscoremonthly.com/notes/quo_vadis2.html.)

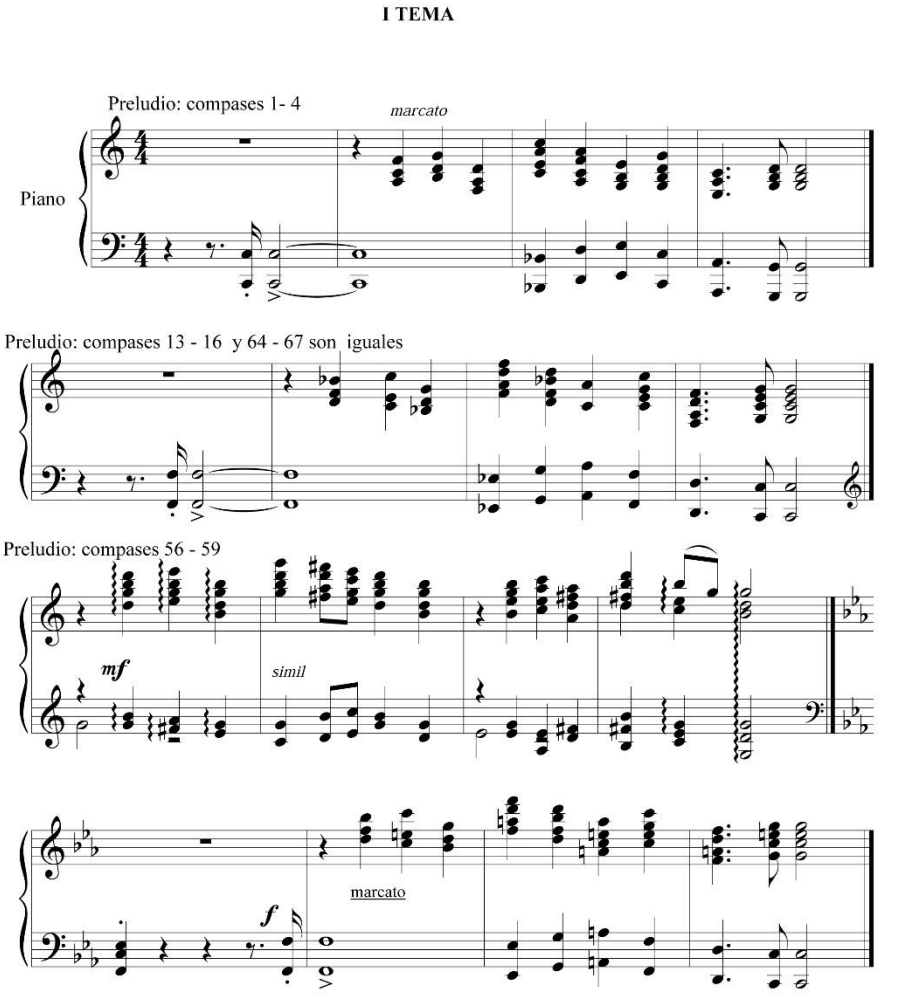
4.1.2 Comparación de algunos fragmentos musicales de la ópera *Eunice* con los fragmentos de la música de la película *Quo vadis?*

Toda la ópera *Eunice* es original de Luis Humberto Salgado, y como este compositor nunca estudió en el exterior, la forma de componer sus óperas en general, lo hacía como un autodidacta, estudiando en base a los libros que su hermano le proporcionaba cuando viajaba diplomáticamente al extranjero.

Se podría deducir que algunas ideas fueron inspiradas por la película *Quo Vadis?* que se estrenó en el Ecuador el 8 de Octubre de 1952 (Wikipedia, La enciclopedia libre, 2012), ya que Salgado compuso la ópera *Eunice* posteriormente (1956-1957), pero a diferencia de Miklós Rózsa, no hizo un estudio viajando e investigando, sino que aplicó los conocimientos que tenia sobre armonía, modalismo, tonalismo y de todas las técnicas musicales en la ópera aprendido de su padre y de los diferentes libros y métodos europeos.

La ópera *Eunice* es aún más religiosa que la película, aunque también se la podría agrupar en tres estilos: cristiano, romano y de los esclavos.

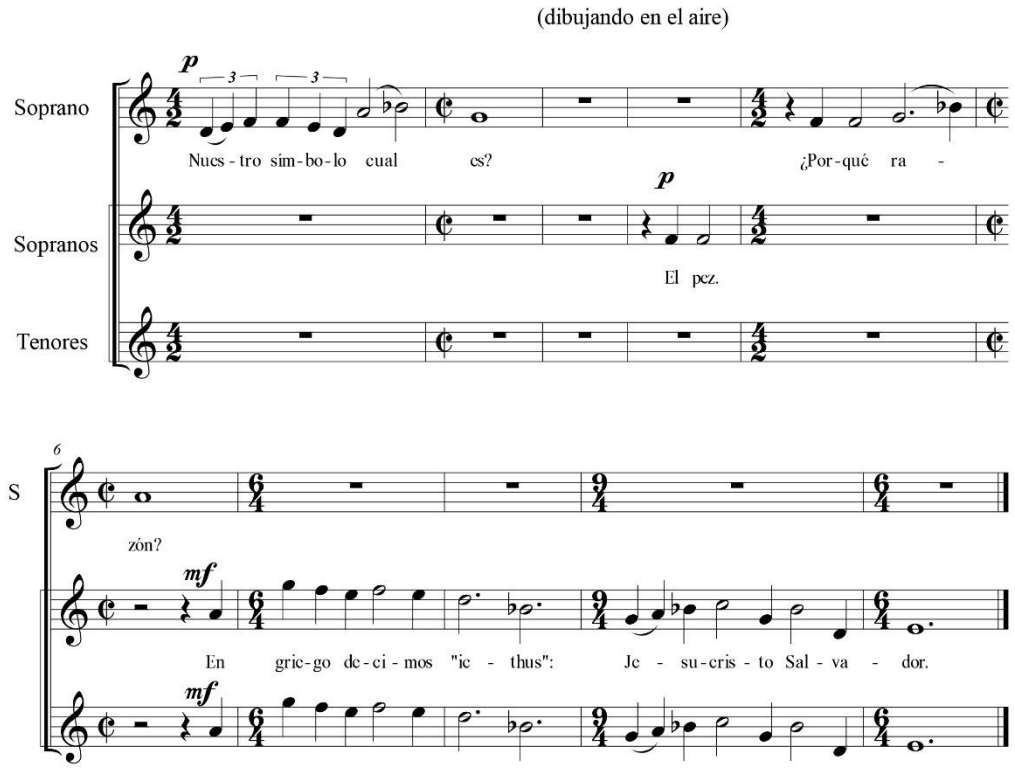
Ya desde el Preludio I del acto I acto, Salgado coloca un tema que lo va transportando y que será cantado por el coro de cristianos durante el transcurso de la ópera desarrollándose principalmente en el II acto, intercalado con el aria de Ligia, con el texto “¡Hossanna al Rey de los cielos!”, expresión de júbilo que significa “Salva, te rogamos” o “Ayuda, te pedimos”. En la Biblia, aparece cuando la multitud en la entrada triunfal de Jesús a Jerusalén, gritaba “Hosanna”, probablemente como una oración para que la salvación llegara hasta Israel por medio del Mesías (Mt. 21:9, 15; Mr. 11:9, 10; Jn. 12:13). (Bíblico, 2015).



Ejemplo musical 22. Primer tema del Preludio de la ópera *Eunice.*
(Fuente: Manuscrito de la partitura de Salgado, ed. 2016 de Ivonne Schiaffino)

Se le podría comparar con el tema coral gregoriano “¿Domine Quo Vadis?” del preludio de Rózsa, citado en esta tesis en el ejemplo musical 12.

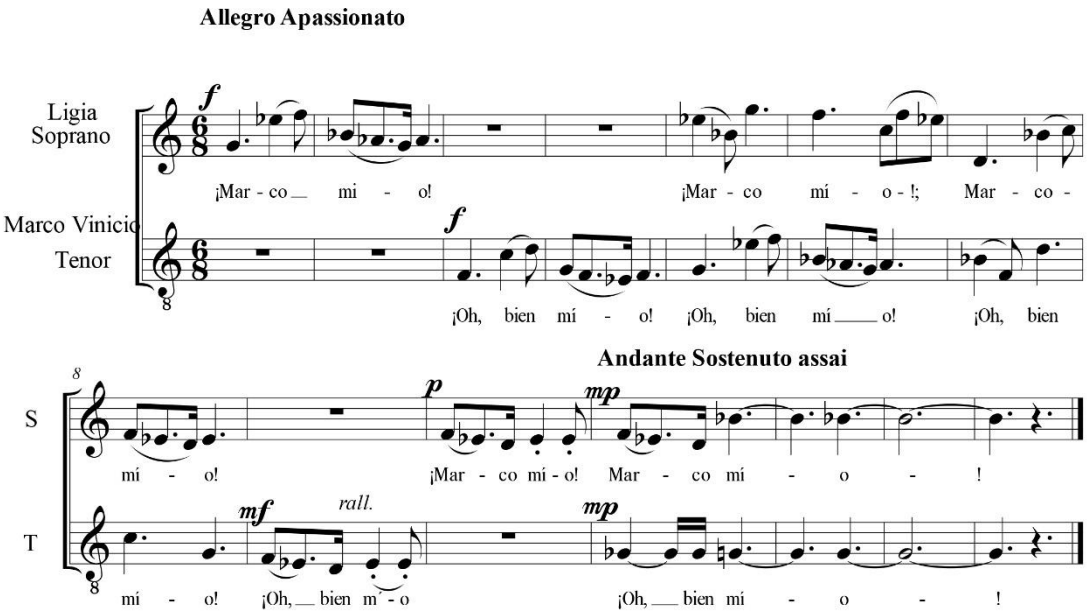
En la escena III del acto I, Salgado compone un tema cristiano en forma responsorial en la que Fulvia es la solista y responde el coro cristiano de esclavos. Fulvia dibuja en el aire un pez, símbolo del cristianismo:



Ejemplo musical 23. Tema Cristiano responsorial.
(Fuente: Manuscrito de la partitura de Salgado, ed. 2016 de Ivonne Schiaffino)

En la película, Ligia dibuja un pez en el jardín, símbolo de los primeros cristianos, ver el ejemplo musical 13 de la tesis.

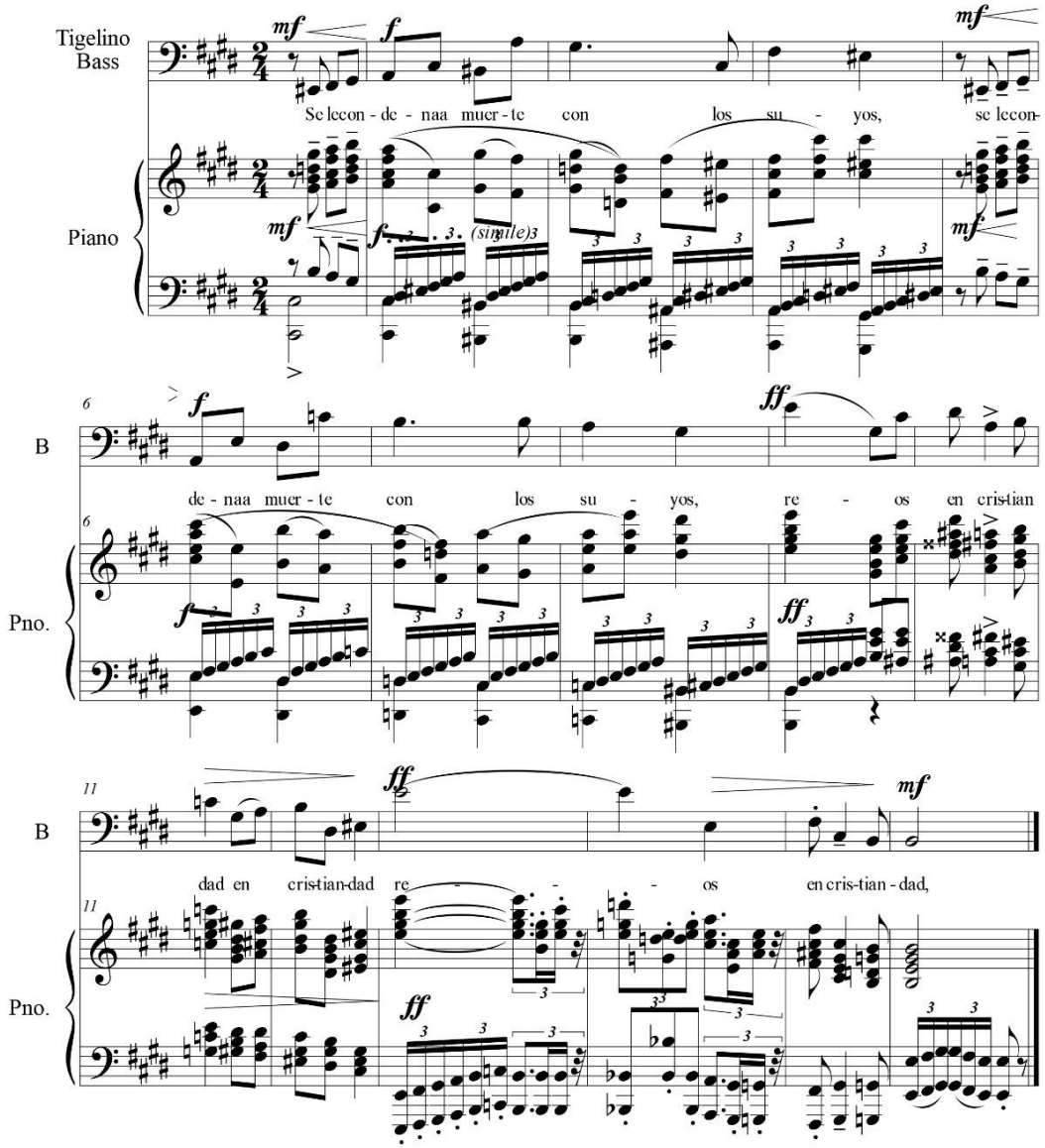
El estilo romano que utiliza Salgado se encuentra en el tema de amor entre el romano Marco Vinicio y la princesa Ligia:



Ejemplo musical 24. Tema de amor entre Ligia y Marco Vinicio.
(Fuente: Manuscrito de la partitura de Salgado, ed. 2016 de Ivonne Schiaffino)

El tema del amor en la película *¿Quo Vadis?* entre Marco Vinicio y Ligia se encuentra en el ejemplo musical 14 de la tesis.

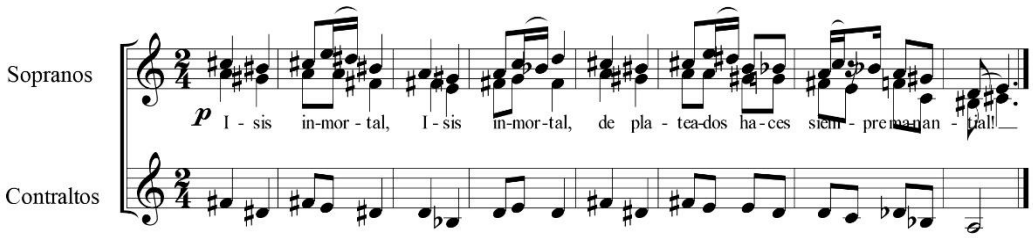
El momento de mayor tensión se da en el aria del malvado Tigelino, cuando lee la setencia de muerte a Ligia; en esta aria, Salgado emplea cromatismos, saltos disonantes y modulaciones:



Ejemplo musical 25. Fragmento del aria de Tigelino**.**
(Fuente: Manuscrito de la partitura de Salgado, ed. 2016 de Ivonne Schiaffino)

Rózsa utiliza también cromatismos, pero preferentemente en grados conjuntos, como motivo de amenaza y tensión en la escena donde *Ligia* es tomada como rehén. Esto se aprecia en el fragmento del ejemplo musical 16 de esta tesis.

En cuanto al estilo de esclavos, Salgado compone en la escena VIII del acto II, un tema oriental para un coro de esclavas egipcias:



Ejemplo musical 26. Tema oriental: "Isis inmortal".
(Fuente: Manuscrito de la partitura de Salgado, ed. 2016 de Ivonne Schiaffino)

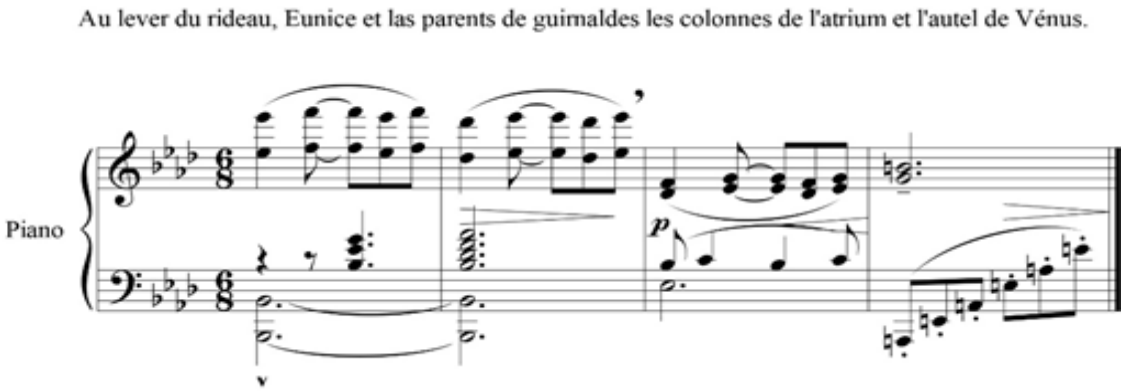
Rózsa, toma una melodía oriental antigua encontrada en Sicilia con influencia árabe y otras que se encuentran en El Cairo. (Ver ejemplo musical 11).

4.1.3 Comparación de la ópera Eunice de Salgado y la ópera Quo Vadis? del compositor francés Jean Nouguès.

Jean Nouguès (1875 - 1932), compuso la ópera *¿Quo Vadis*? En cinco actos y seis cuadros, el libreto de Henri Caîn se basó en la novela de Henryk Sienkiewicz. Su estreno inicial fue en el año 1909 en la ciudad de Nice y pronto pasó a París, luego Londres y Milán. En 1911, se estrenó en el Metropolitan Opera House de Nueva York, por la Compañía de Filadelfia.[31]

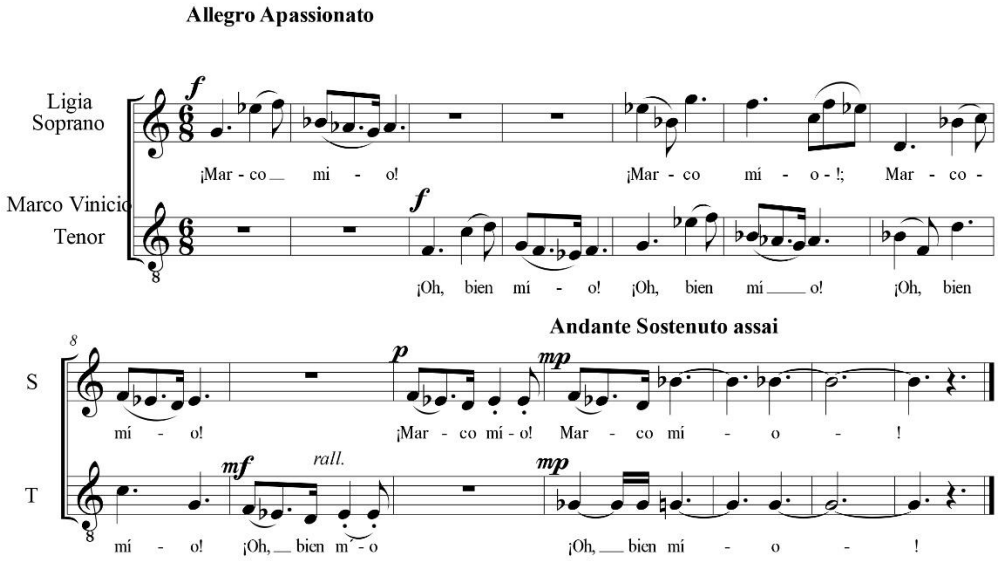
[31] El archivo del manuscrito de la partitura de la ópera *¿Quo Vadis?* de Jean Nouguès se encuentra en on-line con el título *Quo vadis?: opéra en 5 actes et 6 tableaux*, lo que nos permite guiar en la comparación de esta ópera con *Eunice* de Salgado.
https://archive.org/details/quovadisopraen5a00noug Fecha de consulta: 15/09/2016.

Guiándose con la partitura, es posible observar que el compositor Nouguès no compone un Preludio al inicio de su ópera *¿Quo Vadis?*; como así lo han hecho tanto Salgado como Rózsa. Nouguès sólo coloca una introducción de veintidos compases para dar entrada a un dúo de Eunice con una esclava en los jardines de la mansion de Petronio. Lo que si se puede apreciar es el parecido de un fragmento de la introducción, con el tema de amor entre Marco Vinicio y Ligia que compone Salgado. El tema de Nouguès es el siguiente:



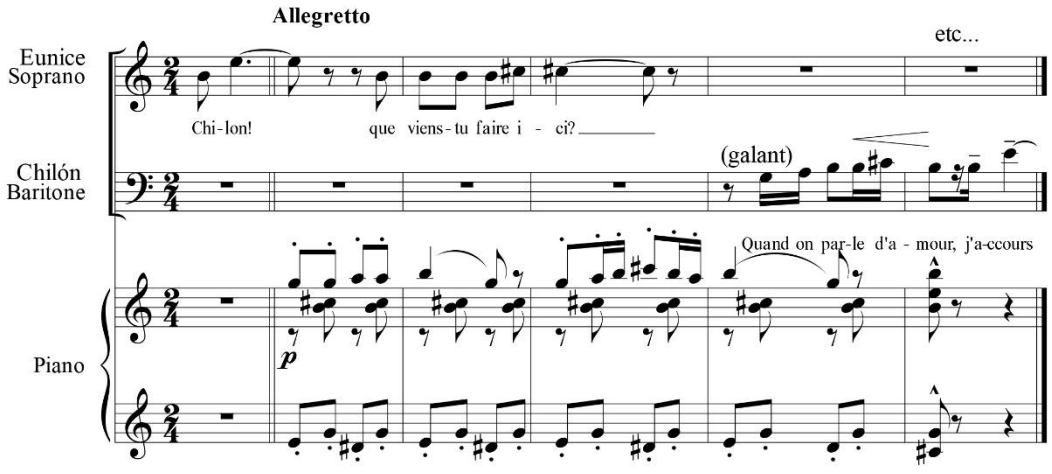
Ejemplo musical 27. Tema de amor entre Marcos Vinicio y Ligia.
(Fuente: Partitura de la ópera *¿Quo Vadis?* de Jean Nouguès.
https://archive.org/details/quovadisopraen5a00noug)

El tema de amor de Nougués tiene cierto parecido con el dúo de amor entre Marco Vinicio y Ligia que compone Salgado en el acto II de su ópera:



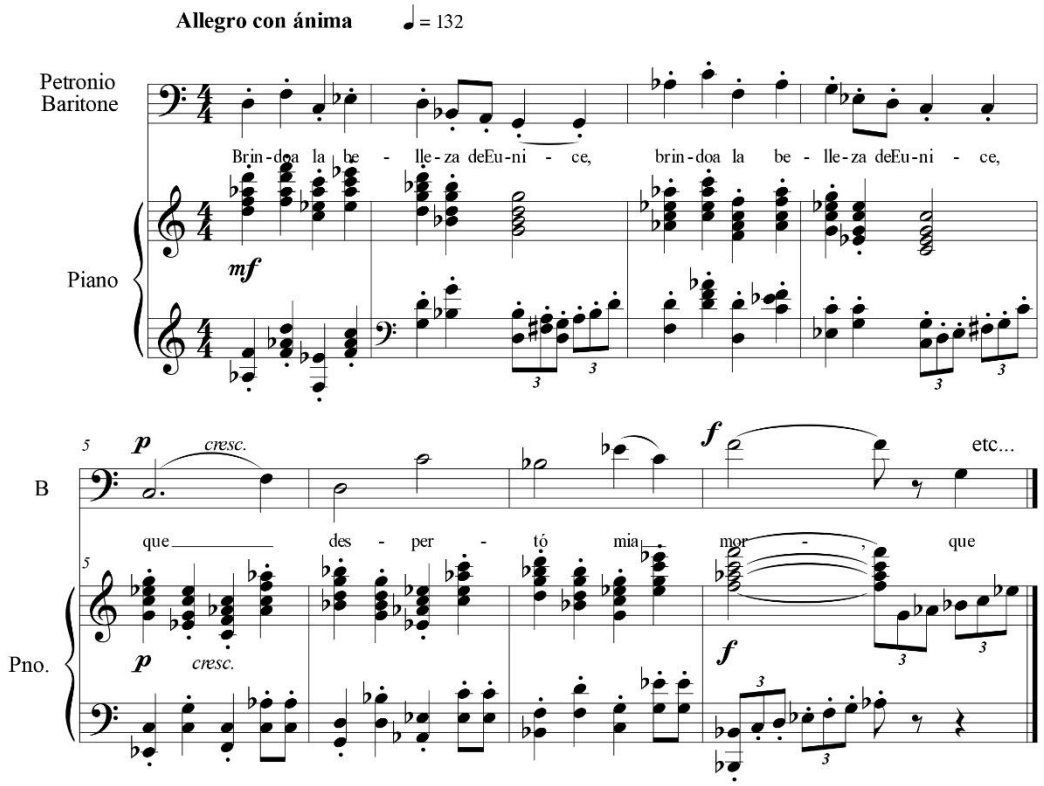
Ejemplo musical 28. Dúo de amor entre Marco Vinicio y Ligia.
(Fuente: Manuscrito de la partitura de Salgado, ed. 2016 de Ivonne Schiaffino)

Otro tema que podría relacionarse por su carácter y ritmo binario marcado, es un Allegreto en 2/4 que Nouguès compone en un dúo entre Eunice y el filósofo Chilón:



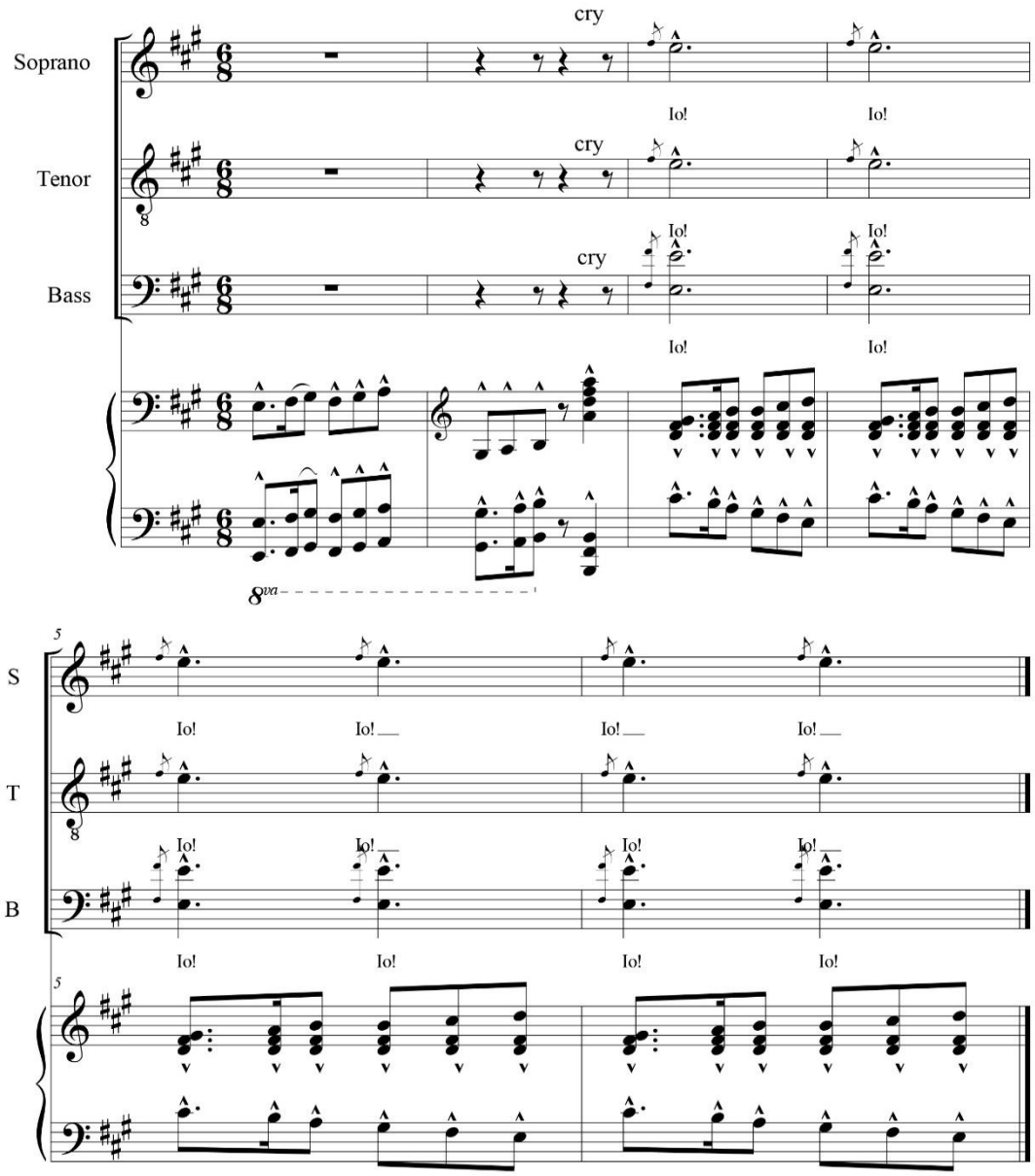
Ejemplo musical 29. Dúo entre Eunice y Chilón**.**
(Fuente: Partitura de la ópera *¿Quo Vadis?* de Jean Nouguès.
https://archive.org/details/quovadisopraen5a00noug)

Comparándolo con el tema de brindis que hace *Petronio* en el acto I de la ópera *Eunice,* y cambiando la velocidad del tempo de 120 por corchea que tiene el dúo Eunice-Chilón a 60 en la ópera *Quo vadis*; se podría apreciar que se asemeja al brindis de Petronio que compone Salgado:



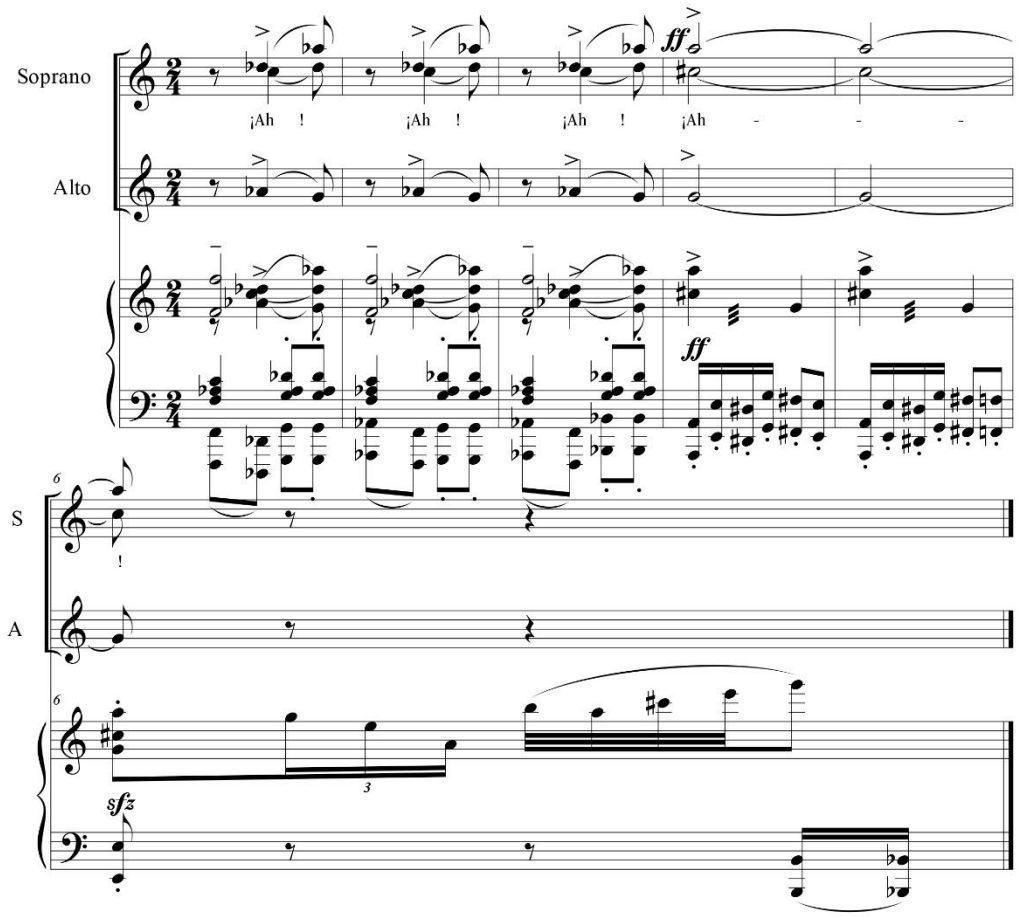
Ejemplo musical 30. El brindis de Petronio.
(Fuente: Manuscrito de la patitura de Salgado, ed. 2016 de Ivonne Schiaffino)

El inicio del acto II de la ópera *Quo Vadis* de Nouguès, se parece a la danza de pantomima del II acto de la ópera *Eunice* de Salgado que se podrá ver en el ejemplo musical 30. Nougués menciona a las flautas, sistros y crótalos:



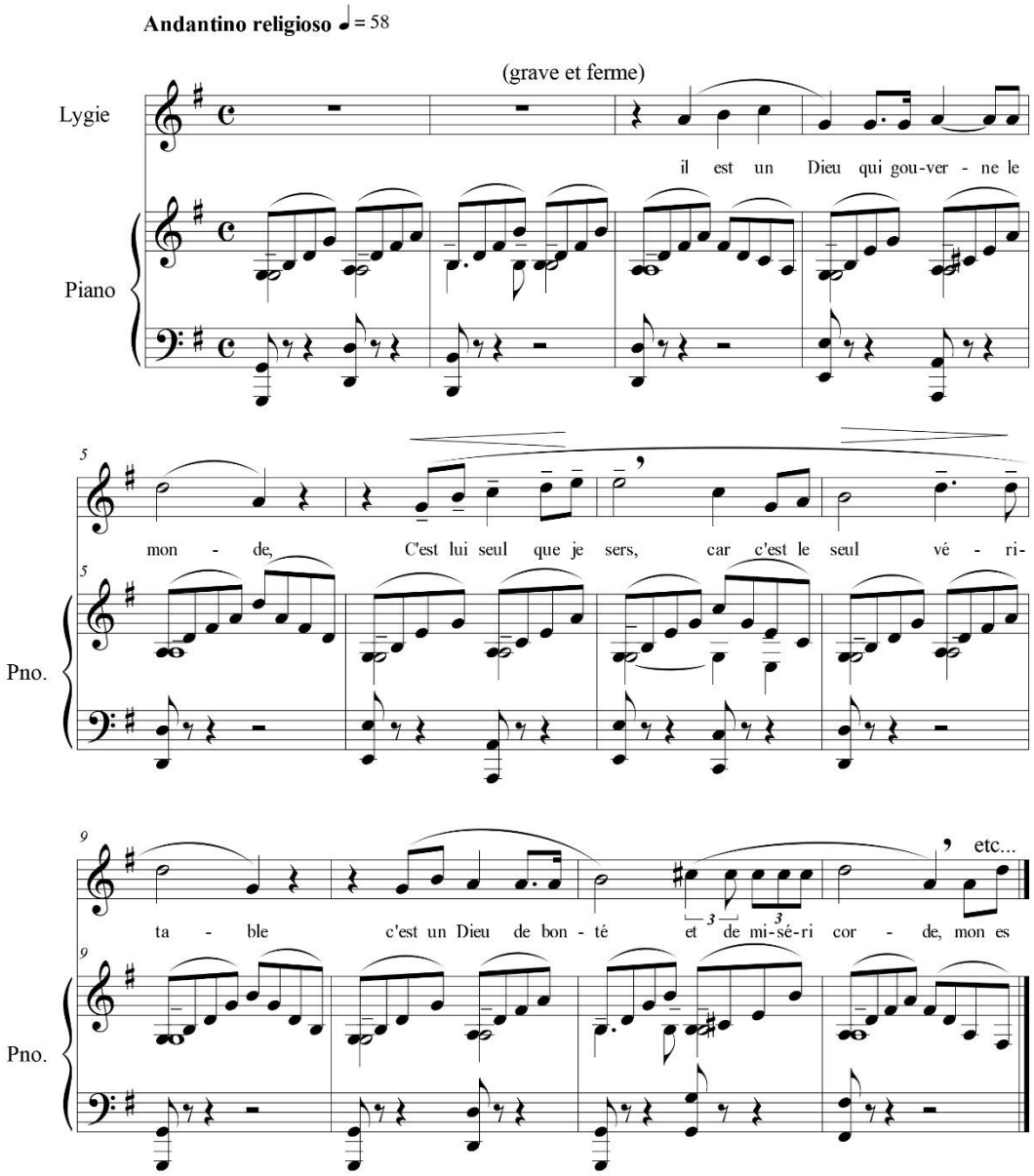
Ejemplo musical 31. Inicio II acto de la ópera *Quo vadis* de Nouguès.
(Fuente: Partitura de la ópera *¿Quo Vadis?* de Jean Nouguès.
https://archive.org/details/quovadisopraen5a00noug

Salgado compone un ritmo oriental para que lo bailen las esclavas egipcias compuesta de una orquesta integrada por cítara, aulos, arpa egipcia, sistro y crótalos que el compositor menciona en la partitura y en su libreto:



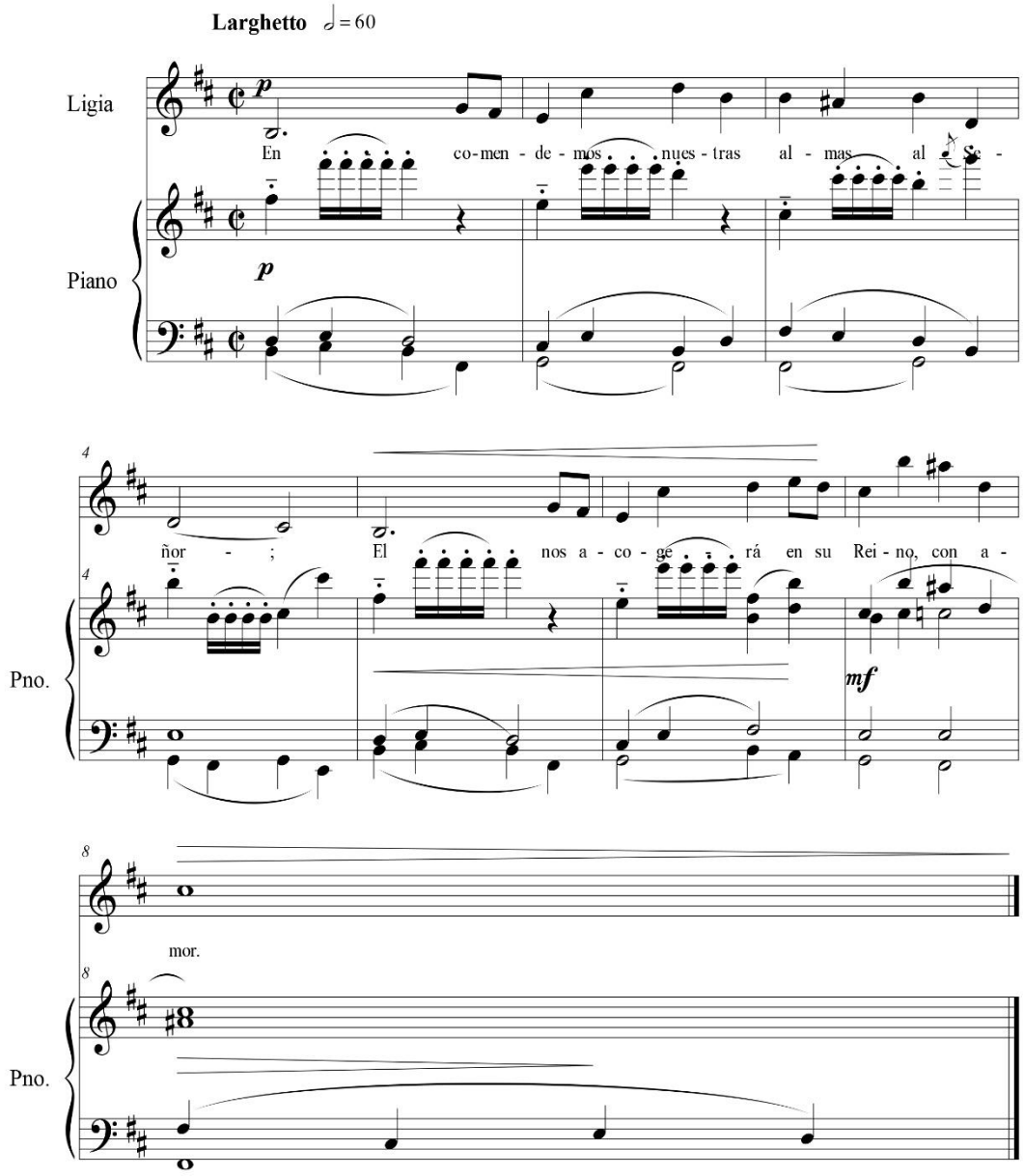
Ejemplo musical 32. Danza de pantomima, II acto de *Eunice*.
(Fuente: Manuscrito de la partitura de Salgado, ed. 2016 de Ivonne Schiaffino)

En el acto II de *Quo Vad*is, la princesa Ligia habla a Marco Vinicio sobre su amor a Dios:



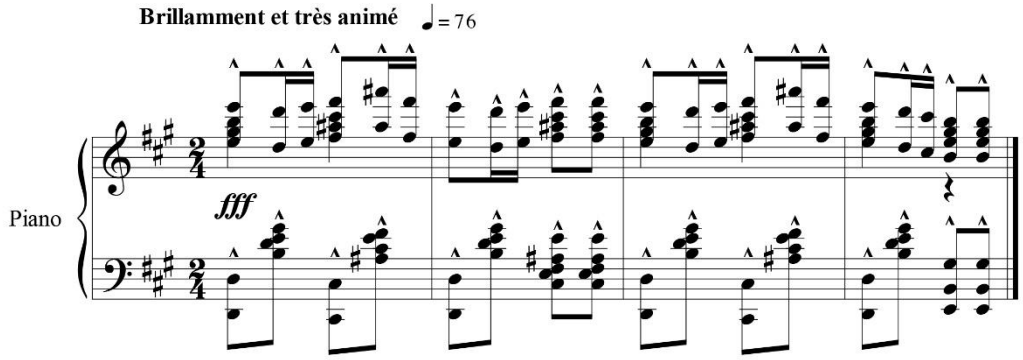
Ejemplo musical 33. Ligia canta con amor a Dios.
(Fuente: Partitura de la ópera *¿Quo Vadis?* de Jean Nouguès.
https://archive.org/details/quovadisopraen5a00noug

También en el acto II, escena X, de *Eunice* Salgado coloca un aria de Ligia, pero al doble del tempo de la de Nouguès:



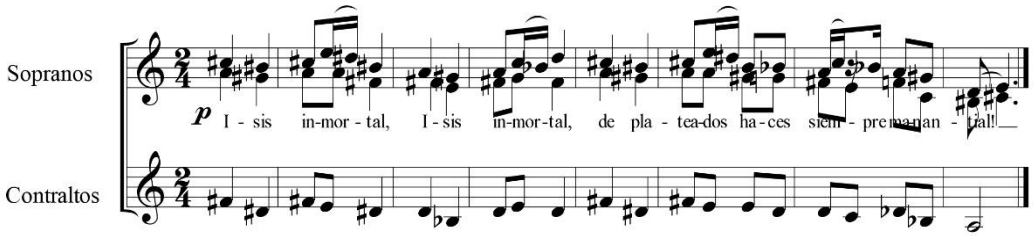
Ejemplo musical 34. Aria de Ligia.
(Fuente: Manuscrito de la partitura de Salgado, ed. 2016 de Ivonne Schiaffino)

Nougués danza de orgía, en el acto II:



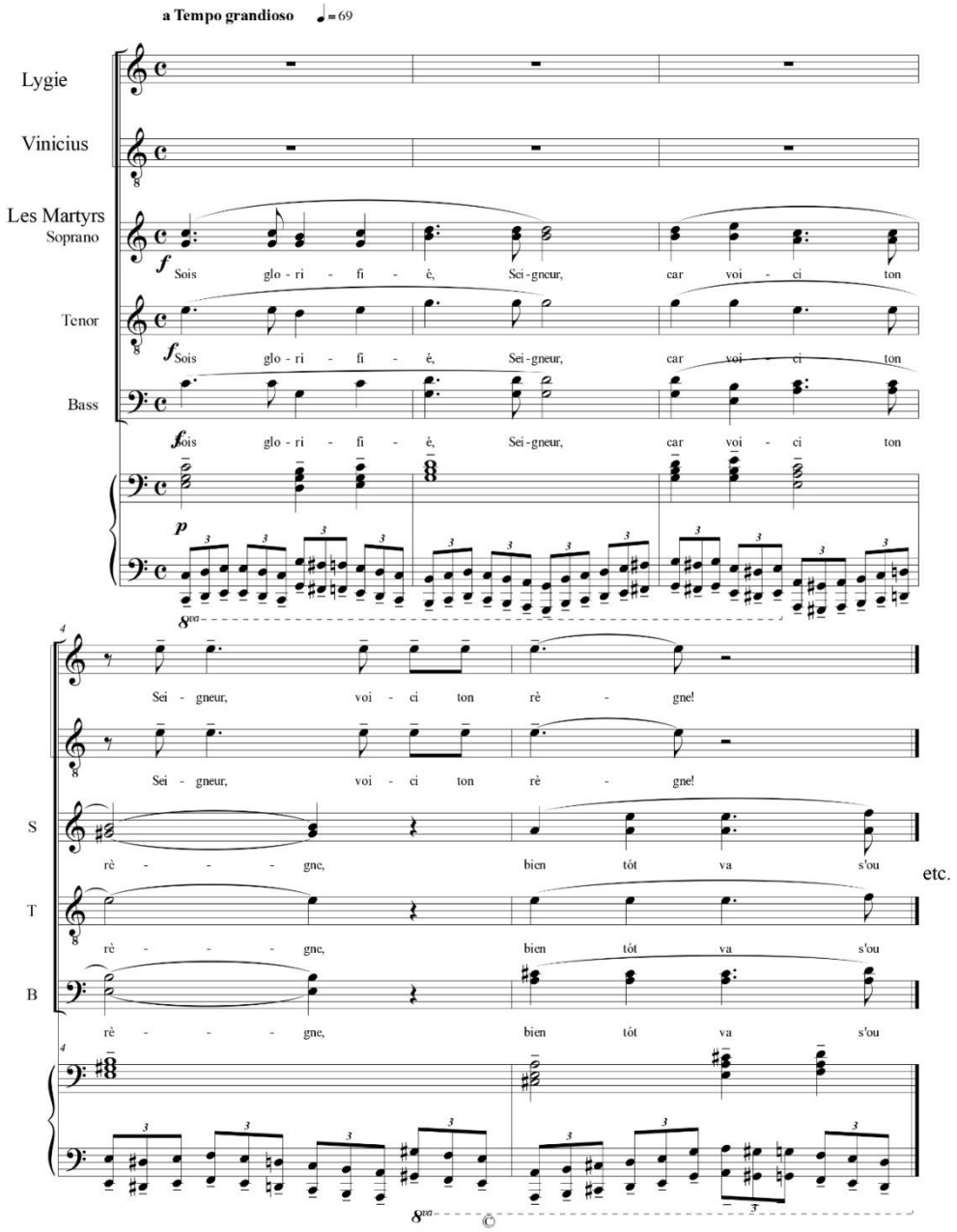
Ejemplo musical 35. Danza de orgía.
(Fuente: Partitura de la ópera *¿Quo Vadis?* de Jean Nouguès.
https://archive.org/details/quovadisopraen5a00noug

Salgado escribe en su partitura: “un cuerpo de baile interpreta un ballet pantomímico inspirado en el culto a la diosa Isis, con voces coreadas”:



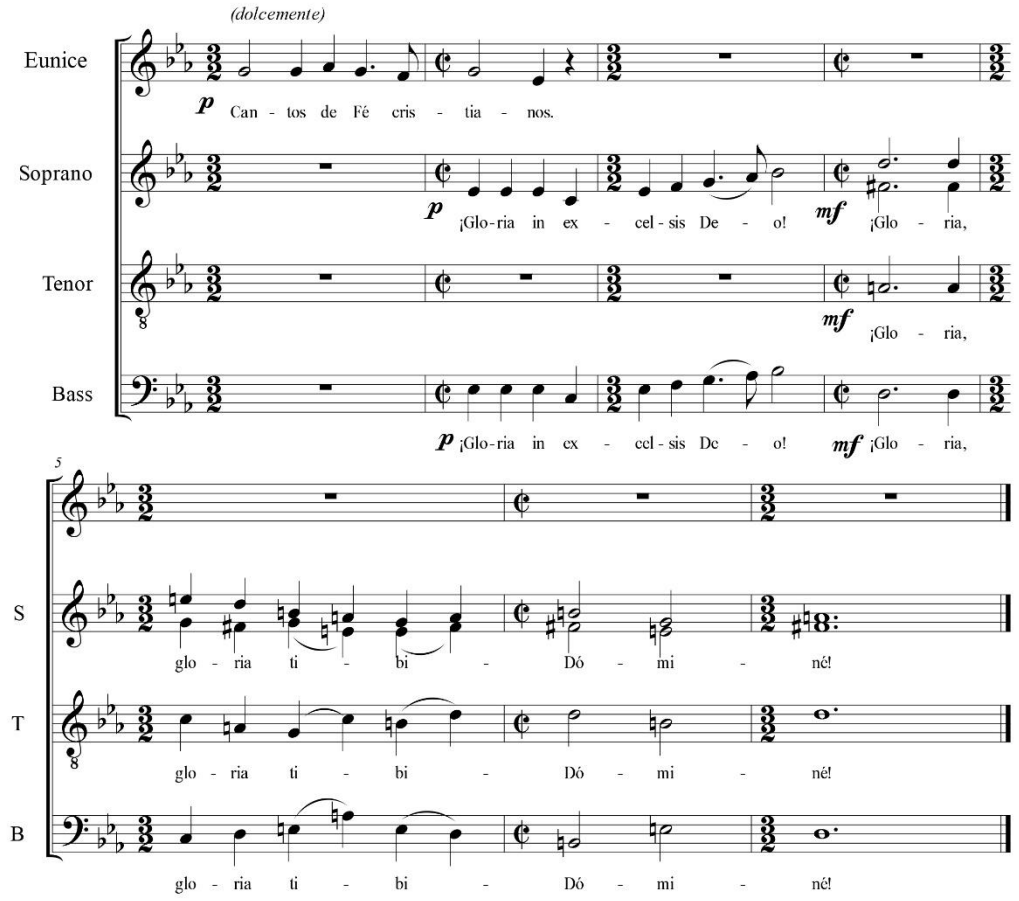
Ejemplo musical 36. Ballet y coro pantomímico.
(Fuente: Manuscrito de la partitura de Salgado, ed. 2016 de Ivonne Schiaffino)

Nouguès coloca un coro de mártires en el acto IV que canta un Gloria porque saben que van a ser sacrificados junto con Ligia:



Ejemplo musical 37. Gloria, coro de mártires.
(Fuente: Partitura de la ópera *¿Quo Vadis?* de Jean Nouguès.
https://archive.org/details/quovadisopraen5a00noug

Salgado en el acto I compone un Gloria para el coro de cristianos que intercala con la voz de Eunice.



Ejemplo musical 38. Gloria, coro de cristianos.
(Fuente: Manuscrito de la partitura de Salgado, ed. 2016 de Ivonne Schiaffino)

4.1.4. Conclusión de las comparaciones entre la música de Rózsa de la película *Quo Vadis,* la ópera *Quo Vadis* de Nouguès y la ópera *Eunice* de Salgado.

Para poder concluir que Salgado tomó como fuentes de inspiración algunas obras para concebir su ópera *Eunice*, será necesario buscar algunas similitudes que la pueden relacionar. Se ha pensado en algunas obras tanto por la proximidad de la fecha, a la película *¿Quo Vadis?* de 1951 que se estrenó en el Ecuador en 1952 y otra posible fuente podría ser la ópera *Quo Vadis* del compositor francés Nouguès, pensando en la posibilidad que su hermano la hubiese podido traer de Europa.

Entre la música de Miklós Rózas de la película *¿Quo Vadis?,* la ópera *Quo Vadis* de Nouguès y la ópera *Eunice* de Salgado, se podría afirmar que la creación del compositor Salgado es la más religiosa, las otras dos ponen en primer lugar la visión histórica profana o romana. Existen algunas diferencias entre los compositores, por ejemplo:

-La elección de los tipos de voces para los personajes varía en cada ópera.

-La danza del acto II en Salgado es en honor a la diosa pagana Isis, en *Quo vadis* de Nouguès es en honor a Nerón a quien se le compara a un dios por su inspiración poética.

-El acto II en Nouguès, termina con un Gloria al César. En Salgado, el "Gloria in excelsis Deo" lo canta un coro de cristianos, mientras un coro de paganos con Nerón, cantan "¡A las fieras, Nazarenos!"

- Rózsa compuso muchas secciones basándose en temas antiguos originales; las de Salgado, en cambio, son todas de su inspiración.

En cuanto a ciertas similitudes tenemos las siguientes:

-Miklós Ròzsa divide la música de la película en tres estilos: la música de los romanos tales como las canciones de Nerón y la esclava Eunice, himno del sacrificio de las Vestales, marchas y fanfarrias. En el estilo religioso hay himnos de los cristianos. La música de esclavos toma por ejemplo una melodía oriental antigua encontrada en Sicilia con influencia árabe y otras que se encuentran en El Cairo.

- A la ópera *Eunice* también se la podría agrupar en tres estilos: cristiano, romano y de los esclavos: dentro de la temática religiosa, ya desde el primer Preludio, Salgado coloca un tema que lo va transportando y que será cantado por el coro de cristianos durante el transcurso de la ópera desarrollándose principalmente en el acto II. En la tercera escena del acto I, Salgado compone

un tema cristiano en forma responsorial en el que Fulvia es la solista que responde al coro de cristianos de esclavos.

En cuanto al estilo romano que utiliza Salgado, el mismo se puede apreciar, por ejemplo, en el tema de amor entre el romano Marco Vinicio y la princesa Ligia. Otro tema romano se puede aparece en el aria del malvado Tigelino, tribuno de Nerón, aria de mayor tesión que trata sobre la sentencia de muerte a Ligia.

El estilo de temática sobre esclavos es posible advertirlo en el II acto, cuando Salgado introduce un cuerpo de bailarinas egipcias que al mismo tiempo cantan.

El inicio del acto II de la ópera *¿Quo Vadis?* de Nouguès, es una danza de orgía que se parece a la danza de pantomima del II acto de la ópera *Eunice* de Salgado. Nougués menciona a las flautas, sistros y crótalos; Salgado compone también un ritmo oriental para que lo bailen las esclavas egipcias, formada por una orquesta integrada con cítara, aulos, arpa egipcia, sistro y crótalos.

En base a estos datos, podemos concluir lo siguiente: En el caso de la ópera *Eunice,* toda la ópera es original del compositor ecuatoriano Luis H. Salgado, y como el maestro nunca estudió en el exterior, su obra operística en general, fue realizada como autodidacta, juntando elementos nacionales con occidentales, estudiando e investigando en base a los libros que le proporcionaba su hermano cuando viajaba en calidad de diplomático.

Existen algunas similitudes en cuanto a la forma. Tanto las óperas de Salgado como la de Nouguès y la música de Ròzsa tienen un preludio al inicio. Los segundos actos de las óperas coinciden con los temas paganos de las danzas, y los instrumentos que se emplean en general son similares. Otro aspecto parecido en las tres obras es el empleo de tres estilos: el cristiano, el romano y el de los esclavos. Por lo tanto, se podría concluir que debido a la similitud que existe entre varios aspectos ya sean formales, instrumentales o

compositivos, Salgado pudo haber tenido como referencias para componer su ópera *Eunice,* tanto a la ópera *¿Quo vadis?* de Nouguès estrenada en Niza en 1909, como a la música de la banda sonora de la película *¿Quo vadis?* de Ròzsa, estrenada en octubre de 1952 en el Ecuador.

4.2 Transcripción de la ópera *Eunice.*

Para realizar la transcripción de algunos fragmentos de la ópera *Eunice* de Salgado se cuenta con el material fotografiado y escaneado de los manuscritos de la partitura para canto y voz de la ópera, así como la partitura orquestal que se encuentra en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura. El programa a utilizar es el de edición de partituras del software digital Finale.

Con respecto al tipo de papel pentagramado que utiliza Salgado, el escritor y crítico de arte quiteño, Hernán Rodríguez Castelo dice:

> "Luis Humberto Salgado, el más grande compositor ecuatoriano de este siglo…se ha quedado varado en su trabajo por falta de papel…el único almacén que importa tal clase de papel…habría salido en mayo de Nueva York". (Castelo, 1979, pág. 15).

4.2.1 Transcripción de algunos fragmentos de la ópera *Eunice* con análisis musicales de la reducción para canto y piano.

En la partitura para piano, voces solistas y coro,[32] Salgado escribe en la pág. 3 del Preludio del acto I, lo siguiente: "Iniciada el 24 de noviembre de 1956". Al final del acto II indica la fecha: 15-X/57, y al terminar la partitura escribe: Quito, 9-IV/61.

Al hacer las transcripciones de la ópera al programa de edición Finale, hay que tomar en cuenta que existen ciertos detalles que no se han tomado en cuenta como tachaduras correcciones y otros que ha realizado el compositor, asi

[32] La misma se encuentra en el Anexo 2.

como también el número de páginas será diferente y no coincidirá con el original del manuscrito. Algunos de estos detalles serán considerados en 4.4.

La estructura general del acto I de la ópera *Eunice* contiene: un Preludio y seis escenas. El Preludio tiene cuatro temas separados por doble línea divisoria. Salgado utiliza la tradicional oposición disonancia/consonancia; aunque la consonancia en su obra está ampliada. Su fina percepción y labor como teórico armonista le permiten tal ampliación.[33]

El primer tema con el que empieza el Preludio está escrito en dieciocho compases, Salgado utiliza dos sistemas pentafónicos en temperamento igual, una escala pentafónica en sol (mi- re-si-la-sol) sobre armonía tonal Do-Sol (I- V) y otra escala pentafónica en sib (sol-fa-re-do-sib) sobre Fa-Sib (función de I-V, pero fa como subdominante de Do mayor).

El segundo tema del Preludio empieza con una pentafonía menor de mib, compás binario.

El tercer tema en la tonalidad mi b mayor, compás de $6/8$, en un ritmo de *aire típico*, con pie rítmico de troqueo en el pentagrama superior (nota larga - corta) tiene un parentesco con el tema del aria de Eunice.

El cuarto Tema también en ritmo de *aire típico* en sib, aparece nuevamente en la misma tonalidad de sib, antes del canto de Marco Vinicio, en el compás 301.

En el compás ciento cuarenta y cinco, Salgado introduce el segundo tema pentafónico en mib y combina compases de $2/2$ y $3/2$ en un *Salmo* en do menor sobre ese pentafonismo que el compositor anota como fragmentos traídos del oriente (Ver comentario en la parte superior de la transcripción). Es importante señalar que en la ópera *Eunice* de Salgado existe una identidad arquetípica, religiosa-trascendente, ya que la ópera trata de un tema religioso de los cristianos en la época del emperador Nerón.

[33] De su autoría es un *Tratado de Armonía*, en dos tomos, editado en Quito por el Instituto Interamericano de Música Sacra -actualmente, Conservatorio Superior de Música Jaime Mola.

4.2.2 Transcripción de las partes que tienen elementos musicales europeos en la ópera *Eunice.*

Salgado emplea relaciones de tritono a cuyo uso en la primera mitad del siglo habían recurrido con profusión los mayores creadores: Bartók, y Schönberg, entre otros; el primero haciéndolo piedra de toque de su sistema compositivo de ejes, debido a la perfecta simetría que exhibe el intervalo de cuarta aumentada (=quinta disminuida) respecto de los extremos de la tonalidad diatónica. En los compases del ciento y siete al ciento diez, Salgado utiliza el sistema Bartokiano en la mano derecha los acordes de fa menor en forma descendente sobre una variación rítmica de aire típico en la mano izquierda corcheas graves en dominante de fa menor (V – I).

Como sistema modal, Salgado utiliza también modos gregorianos ya que su ópera es religiosa. Tenemos ejemplo de modalidad en los compases trrescientos ochenta y cuatro – cuatrocientos y cinco de la transcripción. (Ver modos gregorianos jónico (do) y frigio (mi), en ejemplo 7, pág. 5 en archivo de Ejemplos). A partir del compás trescientos noventa y dos, cuando Salgado introduce el sib, utiliza el modo lidio de fa, evitando de esta manera el tritono fa-si natural prohibido en la Iglesia en la Edad Media. También emplea monodias, como recitativos, sobretodo cuando se trata de una plegaria.

Hay que tomar en cuenta que Salgado evita el tritono sólo cuando trata los modos gregorianos, no así cuando emplea sistemas más contemporáneos. De importancia no menor, es su melodismo tan perfilado que, en el siglo XX tiene paralelo con el lirismo de Alban Berg, si bien Salgado recurre permanentemente a la interválica de la pentafonía anhemitónica (que no contiene semitonos) le confiere un carácter muy personal cuando conjuga intervalos pentafónicos sin semitonos con los intervalos de sexto y séptimo.

4.2.3 Transcripción de las partes que tienen elementos musicales nacionales ecuatorianos.

En cuanto al aspecto rítmico, la ópera *Eunice* se caracteriza por su riqueza rítmica en la que coexisten las más complejas combinaciones y yuxtaposiciones de todo tipo de compás, compases de amalgama, herencia de la música popular. Existen cambios constantes de tempo, compases, dinámicas, articulaciones y numerosos elementos propios de la música dramática a la que pertenece la ópera.

Dos tipos de ritmos que Salgado utiliza frecuentemente en esta ópera son: el *alza* y el *aire típico.* Salgado considera que de la fusión de danzas preincásicas como el y*umbo* y *danzante*, trajo como consecuencia evolutiva, elementos sincopados, que culminó en la danza criolla denominada *aire típico*, junto con el *albazo* y el *alza*, se convirtieron en exponentes del criollismo musical ecuatoriano (Wong-Cruz, Luis Humberto Salgado un Quijote de la música, 2003-2004, pág. 87).

En la escena V (compás quinientos dieciseis), existe un ritmo marcado que Salgado emplea en muchas de sus obras, es el ritmo de *aire típico.*

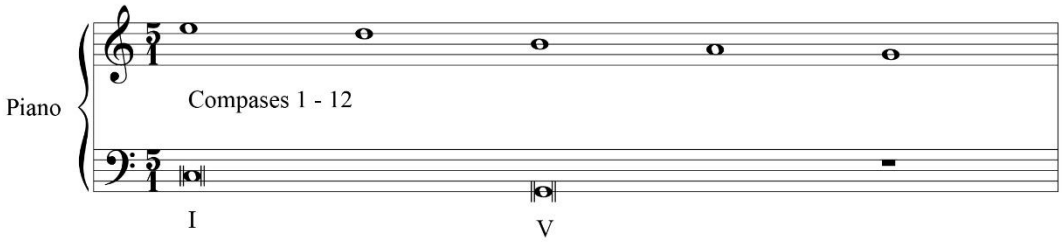
A continuación, se realiza la transcripción musical de los ejemplos analizados correspondientes a los puntos 4.2.1; 4.2.2 y 4.2.3:

Ejemplo 2

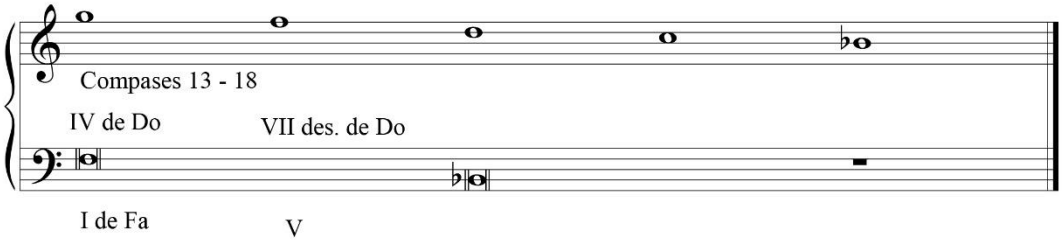
4 TEMAS

Luis H. Salgado

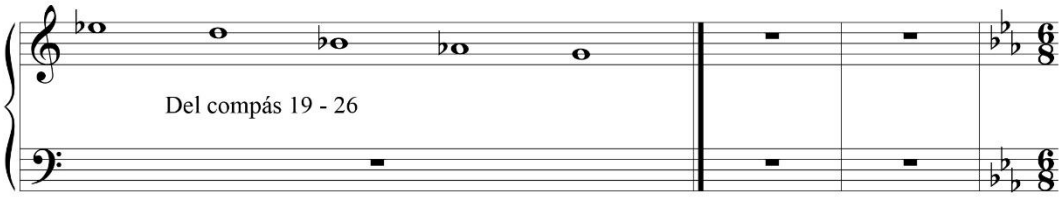
I Tema: Pentafonía en Do



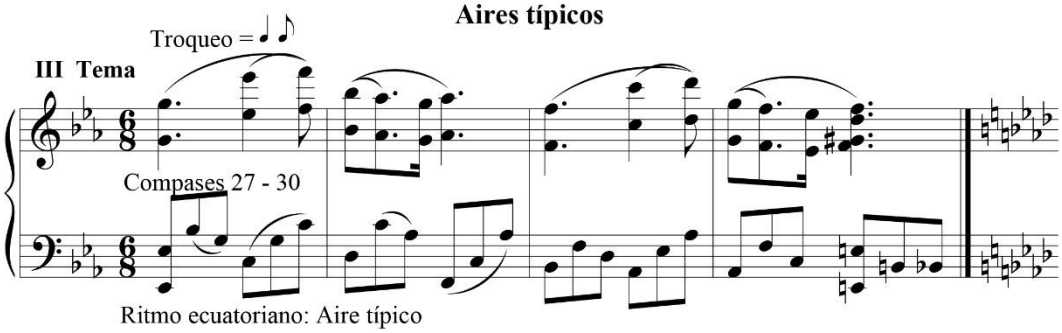
I Tema: Pentafonía en Fa



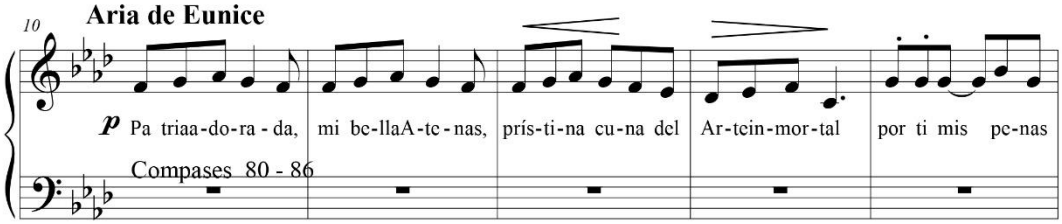
II Tema: Pentafonía menor en Mib



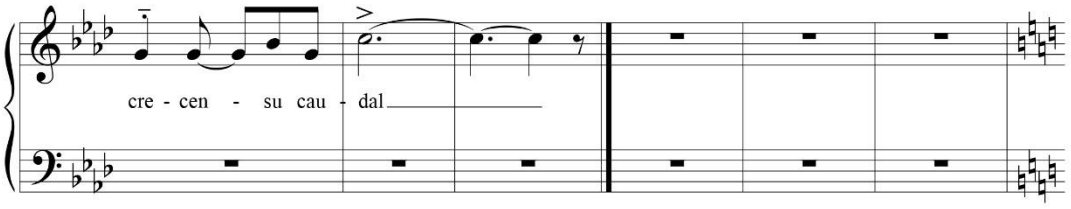
Aires típicos



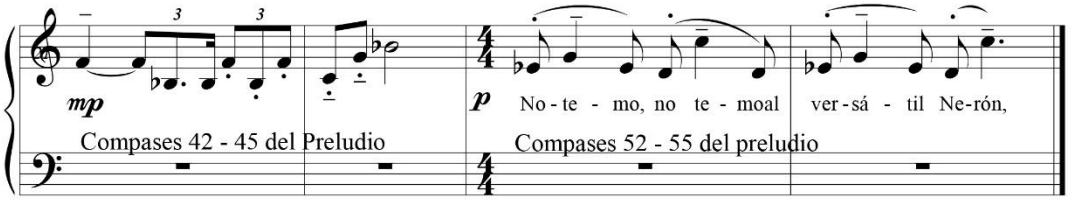
Aria de Eunice



Ritmo ecuatoriano: Alza.

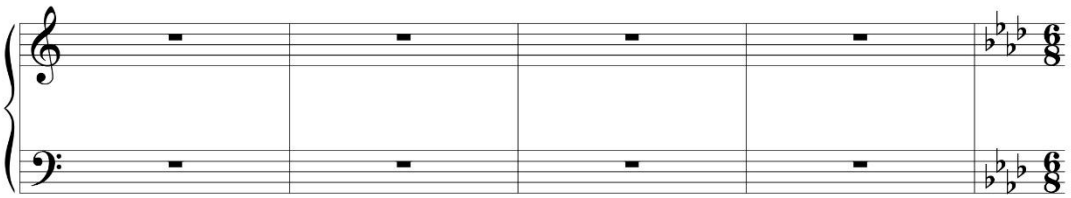


IV Tema



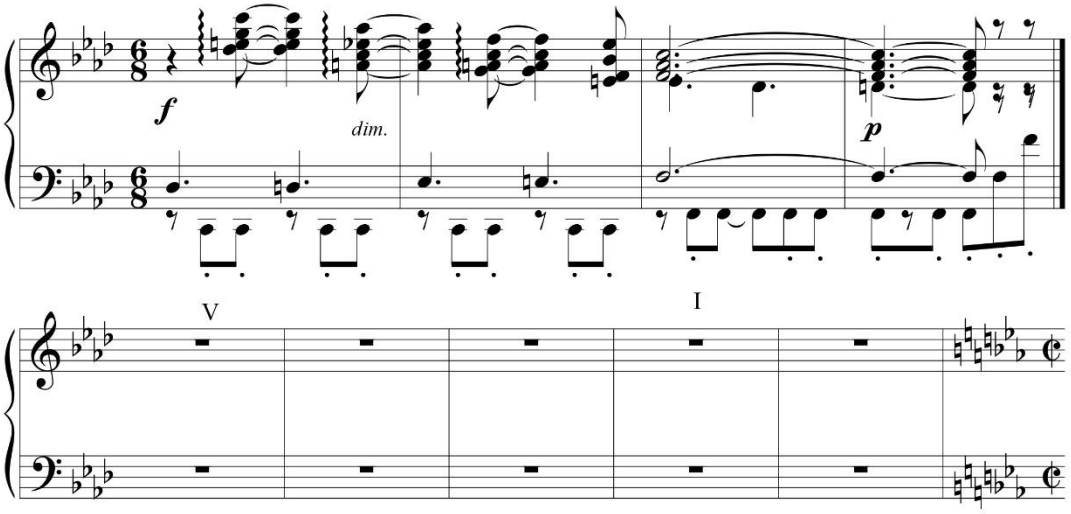
Marco Vinicio

El IV Tema vuelve a aparecer en los compases 301 - 304

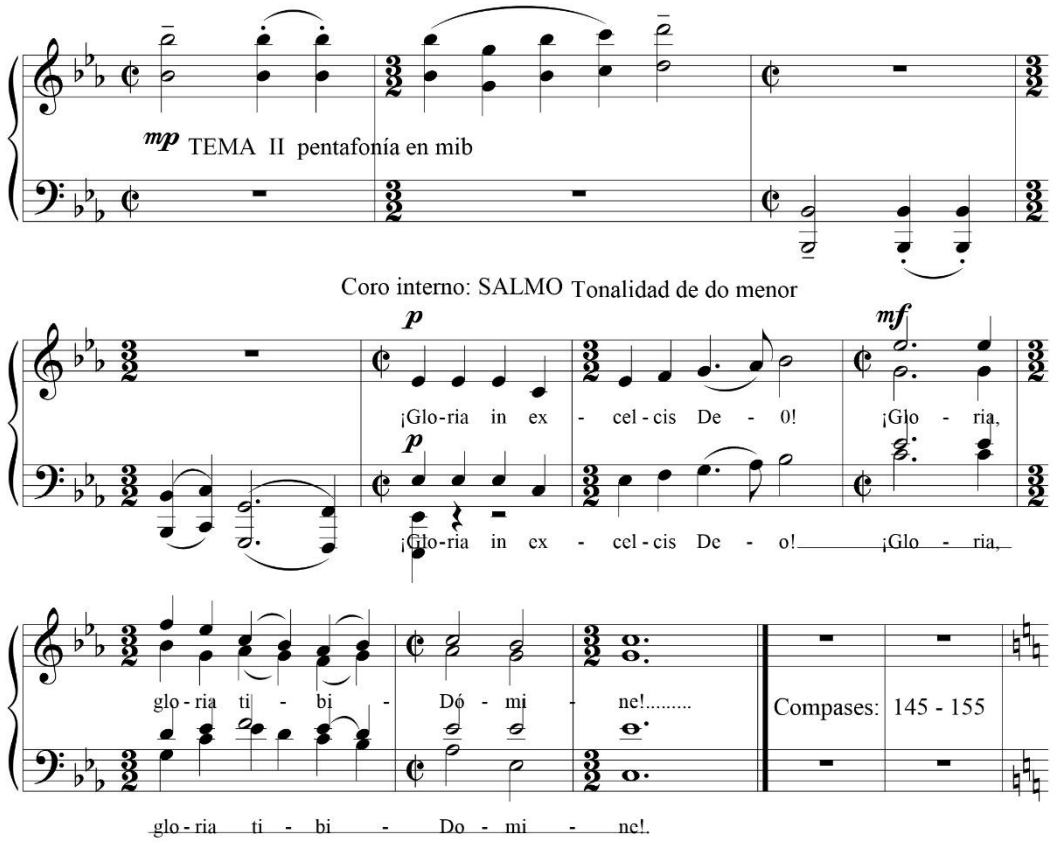


Ejemplo 3

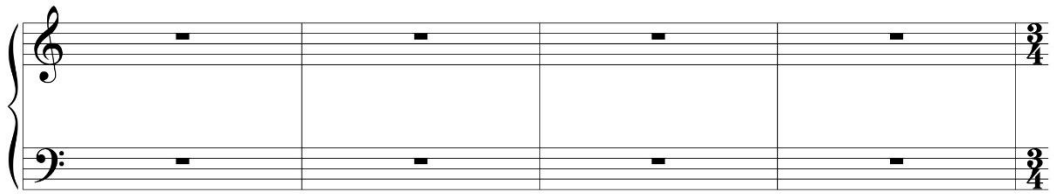
Sistema Bartók (Compases 107 - 110)



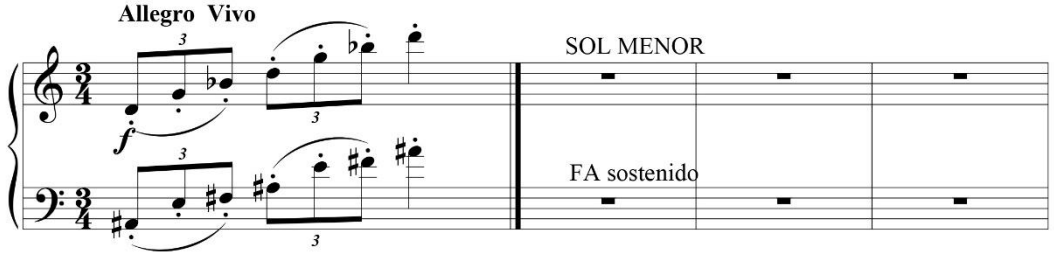
Ejemplo 4 **Nacionalismo Politonal de Salgado**



Sobre la pentafonía en mib, Salgado empieza su salmo oriental en la tonalidad de do menor, relativo de mib

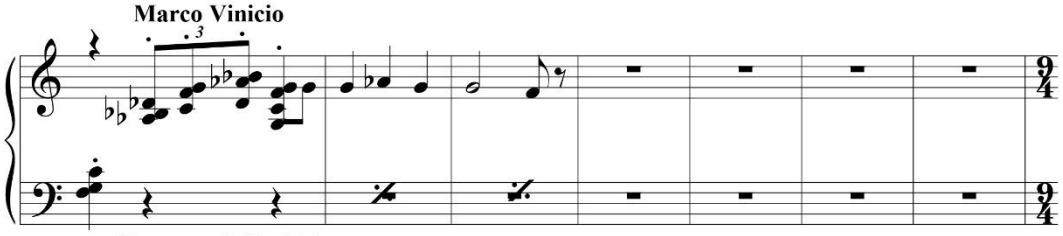


Ejemplo 5 **Politonalidad**



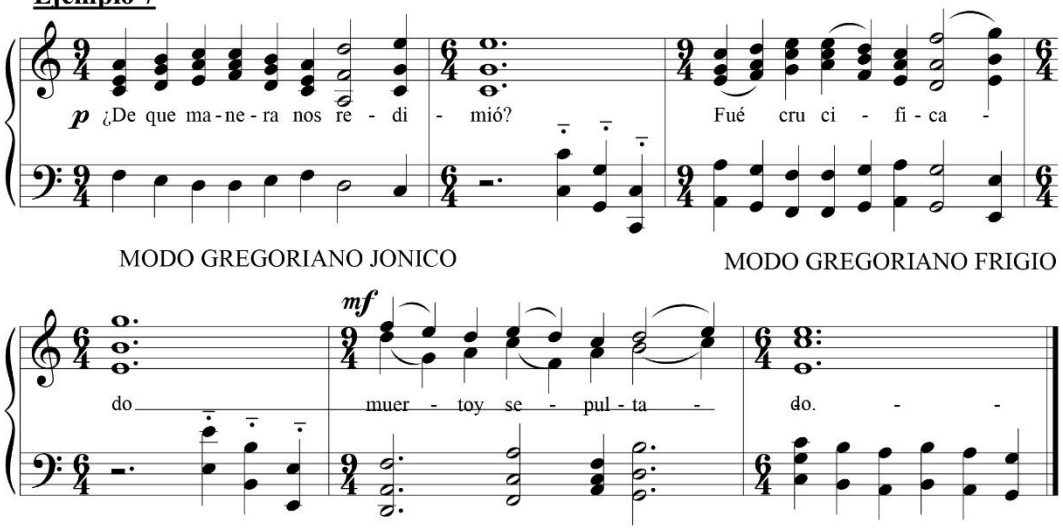
Compás 224

Ejemplo 6 **Armonía por cuartas**



Compases 342 - 344

Ejemplo 7 **Sistema modal**

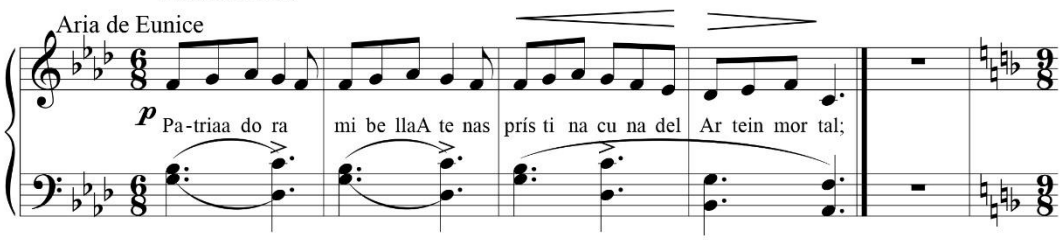


MODO GREGORIANO JONICO

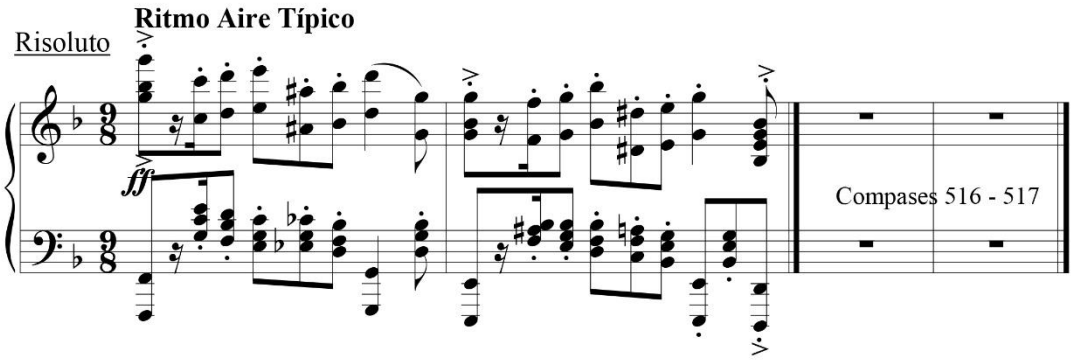
MODO GREGORIANO FRIGIO

Ejemplo 8 **Ritmos vernáculos**

Ritmo Alza



Compases 79 - 82



Ejemplo musical 39. Transcripción y análisis de fragmentos musicales de *Eunice.*
(Fuente: Manuscrito de la partitura de Salgado, ed. 2016 de Ivonne Schiaffino)

4.3 Transcripción de algunos fragmentos de la partitura general para orquesta, solistas y coro de la ópera *Eunice*.

Se toma en consideración aspectos relacionados a la orquestación, como la conformación de la orquesta para la ópera *Eunice*; la elección de los instrumentos y sus timbres relacionados con las voces de los solistas y coro con algunos fragmentos de la ópera, así como manuscritos de la misma.

4.3.1 La orquesta en la ópera *Eunice.*

La orquestación de la ópera que el compositor señala tiene el siguiente orden en la partitura:

1 flautín

2 flautas

2 oboes

Corno inglés

2 clarinetes

2 fagotes

1 contrafagot

4 cornos

3 trompetas

3 trombones

1 tuba

4 timbales

celesta, timbres de teclado, sistro, campanas tubulares

Percusión: tambor, bombo, platos, gongo, castañuelas y triángulo

2 arpas

violines primeros, violines segundos, violas, violoncellos y contrabajos.

Salgado no coloca claves transpositoras.

La partitura de orquesta no tiene una indicación de la cantidad exacta de instrumentos que Salgado quisiera para esta ópera, por lo que es necesario basarse en una clasificación que él mismo hace, a lo que aplica a una “Sinfónica Normal” como así la llama. Esta información se la obtiene del artículo “Vigencia de artículos musicográficos” escrito por el compositor en el periódico *El comercio*, en al año 1975 y publicado posteriormente en la revista *Opus 31* y es la siguiente: (Salgado, Vigencia de artículos musicográficos, 1989, págs. 107-108).

Cuerdas: 16 violines, 14 segundos, 12 violas, 10 violoncellos y 8-10 contrabajos, total 62 ejecutantes.

Maderas: 2 flautas y un flautín, 2 oboes y un corno inglés, 2 clarinetes y un clarinete bajo, dos fagotes y un contrafagot; total 12 ejecutantes.

Metales: 3 trompetas, 4 cornos, 3 trombones y una tuba contrabajo; total 11 ejecutantes.

2 arpas; 1 timbal; 3-4 instrumentos de percusión; 1 celesta; total 7-8 instrumentos.

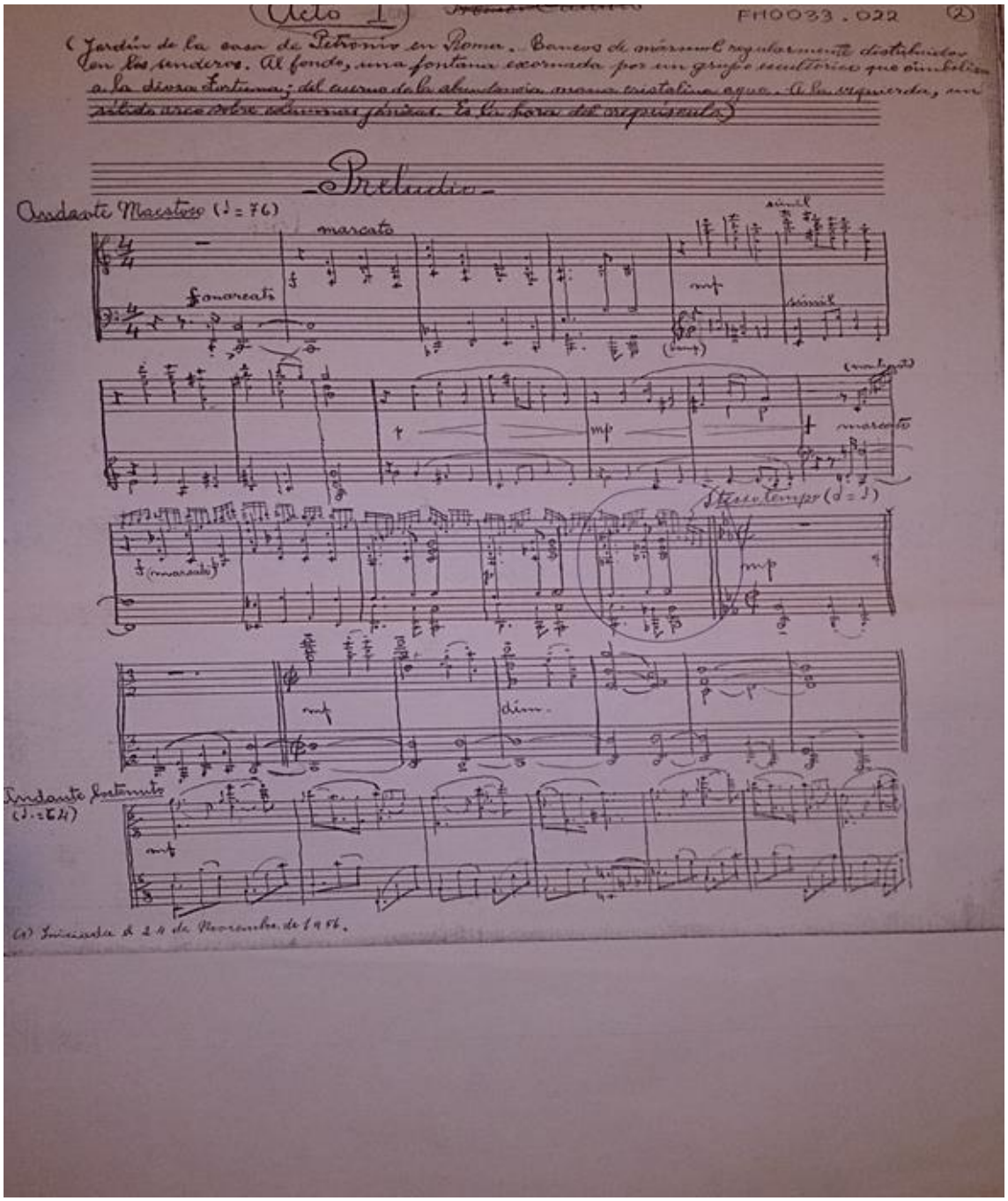
Lo que da la cifra de 92 instrumentistas, sin incluir el xilofón, timbres, campanas tubulares, etc. Otro dato que se obtiene del mismo artículo es que

Salgado se basa en los *"Principios de orquestación"* de Rimsky-Kosakov para hacer tal clasificación.

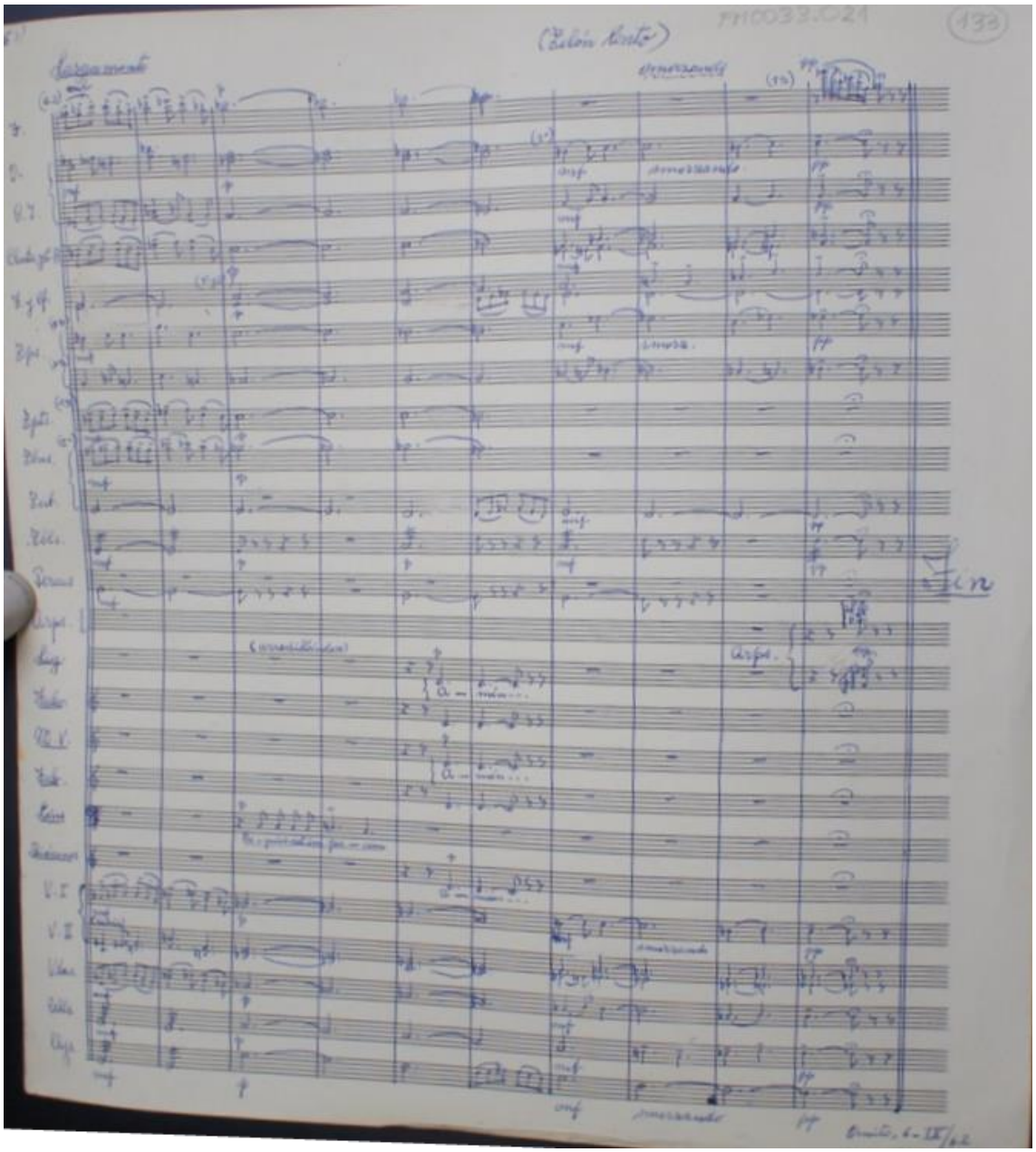
Es importante tener en cuenta que las orquestas sinfónicas del Ecuador no cuentan con tal cantidad de instrumentistas, sólo la orquesta sinfónica de Guayaquil es la que posee más cantidad, cerca de 90 instrumentistas, pero no es el caso de las demás orquestas del país. Por lo que se deduce que menos aún en la época de Salgado existió la posibilidad que se pudiese estrenar *Eunice,* ya que la Orquesta Sinfónica Nacional no fue fundada hasta 1956 {curioso es notar que en esa fecha Salgado empieza a componer *Eunice*}. Otro punto importante que Salgado escribe en este artículo se refiere a que las orquestas dramáticas deben de estar de acuerdo con las exigencias teatrales para lo que se debe de contar con múltiples recursos en la planta operacional.

La ópera *Eunice* fue compuesta entre 1956-57 más específicamente "Iniciada el 24 de noviembre de 1956", como el mismo compositor anota en la pág. 2 de la partitura para canto y piano. Por lo que se puede deducir que la ópera *Eunice* empezó a componerla con la partitura para piano y canto en 1956, y que luego Salgado hizo la partitura de orquesta, ya que al final de esta partitura (pág. 263) el compositor coloca la fecha 6/IX/62. El total de duración de la composición de esta ópera entonces sería de 6 años aproximadamente.

Las siguientes fotos muestran los manuscritos sobre las fechas de inicio en la partitura para canto y piano y el final de la partitura para orquesta que Salgado escribió con bolígrafo:



Fotografía 4. Fecha de inicio al final izquierdo de la partitura de *Eunice* para canto y piano. (Fuente: Manuscrito de la partitura para canto y piano de Salgado. Archivo. FM0033.022)



Fotografía 5. Fecha de terminación al final derecho de la partitura *Eunice* para orquesta.
(Fuente: Manuscrito de la partitura para orquesta de Salgado. Archivo: FM0033.021)

4.3.2 Tipos de instrumentos que Salgado combina con las voces de los personajes de la ópera.

En los siguientes párrafos se encuentra la descripción sobre la transcripción realizada de la partitura de orquesta de algunos instrumentos musicales que se relacionan con los diferentes tipos de voces de algunos personajes de la ópera *Eunice:*

Frase inicial del aria de Eunice (mezzosoprano): En los primeros cuatro compases (antecedente) del inicio del aria de Eunice (compás 9), Salgado coloca acertadamente como refuerzo tímbrico de la voz de mezzosoprano, la viola y continúa los otros cuatro compases (consecuente), con los cornos 1· y 3· semitapados en piano, la primera trompeta y el primer trombón con sordina en piano, pero a la tuba no le coloca sordina, cosa que sí hace con el contrabajo.

Sin embargo, en el compás treinta y tres, todos los instrumentos están en forte, incluyendo la percusión, y los trémolos de las cuerdas refuerzan aún más la densidad orquestal. Esto hace que la voz de mezzosoprano no se escuche, sumado a los saltos de octava en el sol que debe cantar la mezzo, por lo que hace casi inaudible la voz. Sólo podemos tolerar semejante dinámica y acentuaciones, si consideramos el aspecto dramático a los que se refiere el texto: “del gineceo me raptaron para hacerme una más de su esclava grey”. [34] En el alzar del compás cincuenta y siete, se encuentra otra vez luchando la voz de Eunice con saltos de octavas contra septillos de las cuerdas en mf, con una artillería de tambores bombos y platos, sumándose los vientos.

Escena II, dúo de Eunice y Marco Vinicio (tenor): Demasiadas notas en spiccato de semicorcheas descendentes en las cuerdas (compás setenta y nueve) acompañan a la mezzo quien canta en notas largas. Lo mismo ocurre cuando canta Marco Vinicio, donde las semicorcheas se refuerzan con staccatos en la flauta y el clarinete. Es posible también interpretar que se trata de un recurso dramático donde el compositor tuvo la intención de marcar con notas

[34] La palabra grey viene del latín grex, que significa rebaño (en ganadería) o congregación de los fieles de la iglesia cristiana en religión.

entrecortadas con articulaciones (spiccato, staccato) las palabras inquietantes del diálogo entre Eunice y Marco Vinicio, con respecto al destino de Ligia, princesa cristiana prisionera.

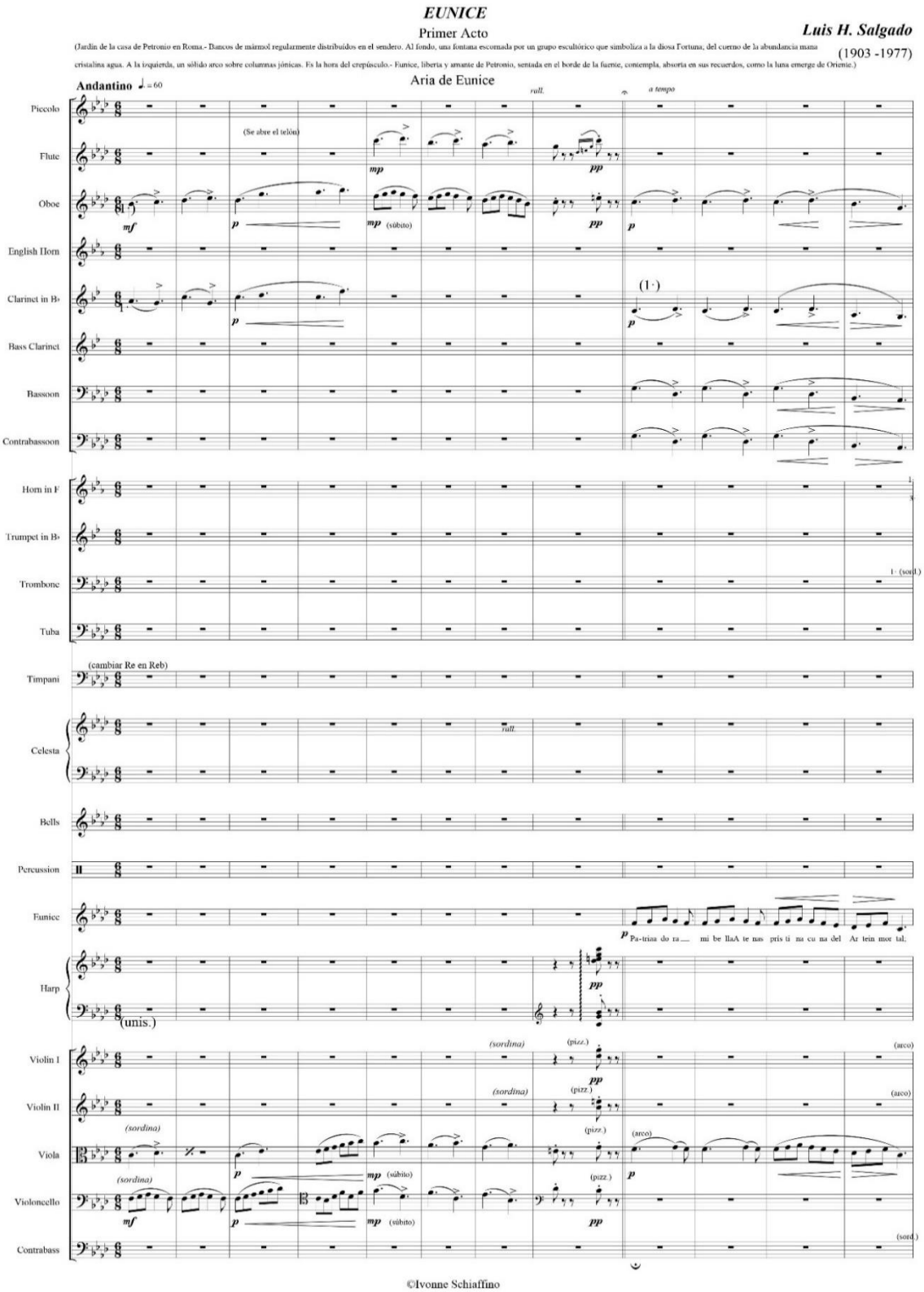
Escena VI (sentencia de Nerón), aria de Tigelino (bajo): en la introducción de esta aria, los instrumentos de viento en forma contrapuntística se extienden desde los timbres agudos hasta los más graves, desde el clarinete (compás noventa y ocho), seguido de las trompetas y trombones para cerrar con la tuba, en su registro grave, instrumento que se usaba para producir temor según creencia de los antiguos romanos. (Montserrat, 2013). Después del toque de la tuba, Tigelino da comienzo a la lectura del revocatorio sobre la sentencia de muerte de Ligia.

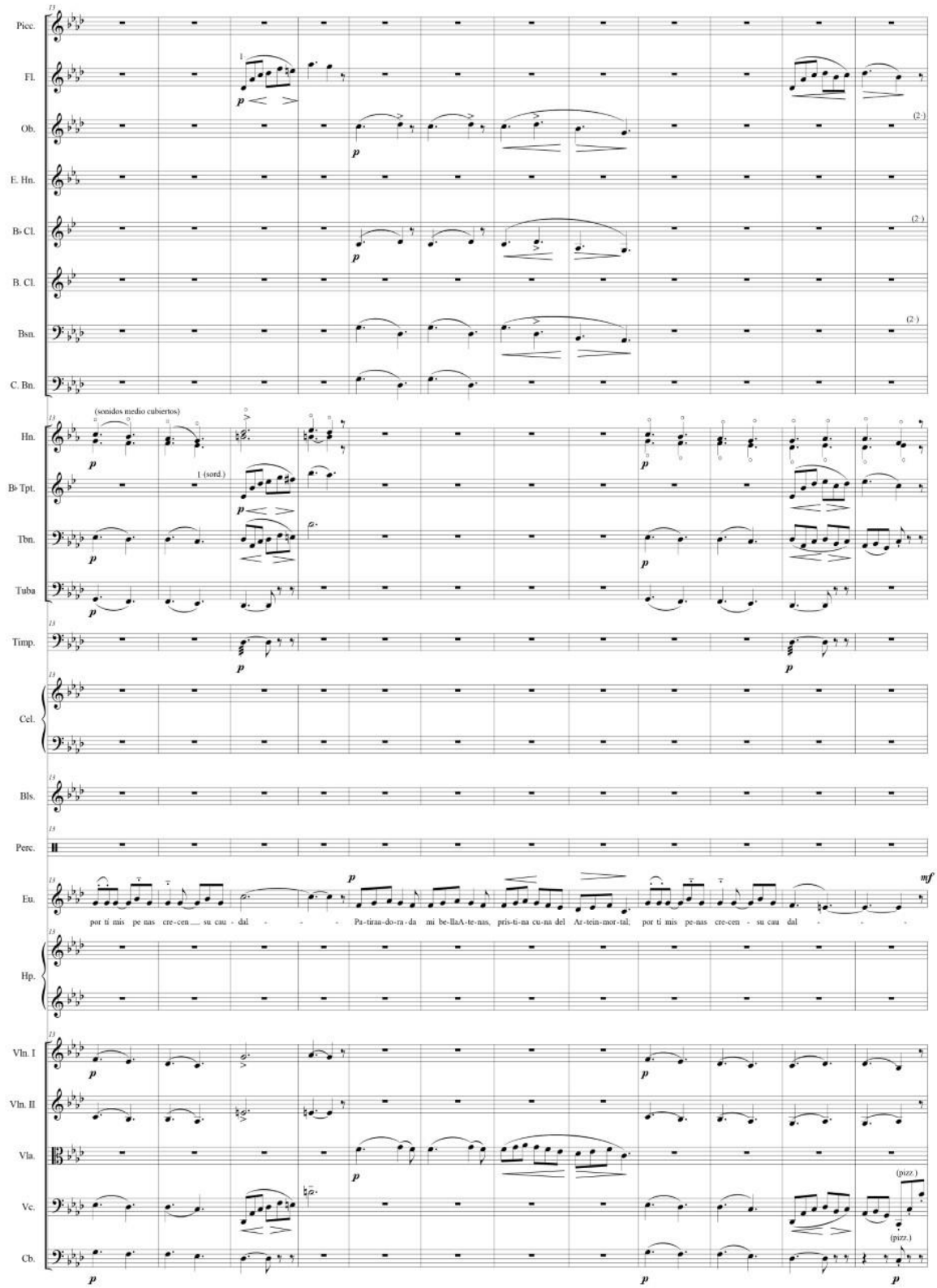
Al inicio del revocatorio (compás ciento seie), Salgado coloca en la partitura: (come recitativo), acompañado con el matiz piano por las maderas y las cuerdas en *sull tasto* (en la tastiera) que le da un sonido muy suave; lo que nos permite escuchar con claridad el texto del inicio de la revocatoria, pero poco a poco, el diseño musical se va saturando empezando con giros melódicos en el clarinete y violines primeros, hasta tapar por completo las palabras al poner los instrumentos en *tutti fortísimo.* Es imposible así escuchar la voz del bajo de *Tigelino*, cuando pronuncia: "…rehén por el fuero del conquistador".

Podríamos decir que en general, Salgado al colocar los mismos matices en los instrumentos y en la voz de solista, no toma en cuenta que la voz de solista requiere sobresalir sobre la orquesta y no debe sonar como un instrumento más; podría ser que esa no haya sido su intención. Otro detalle a considerar es que los instrumentos y algunas voces se encuentran en registros extremos, lo que llega muchas veces a la saturación tímbrica y en el caso de los cantantes a excesos vocales que mas bien causan fatiga.

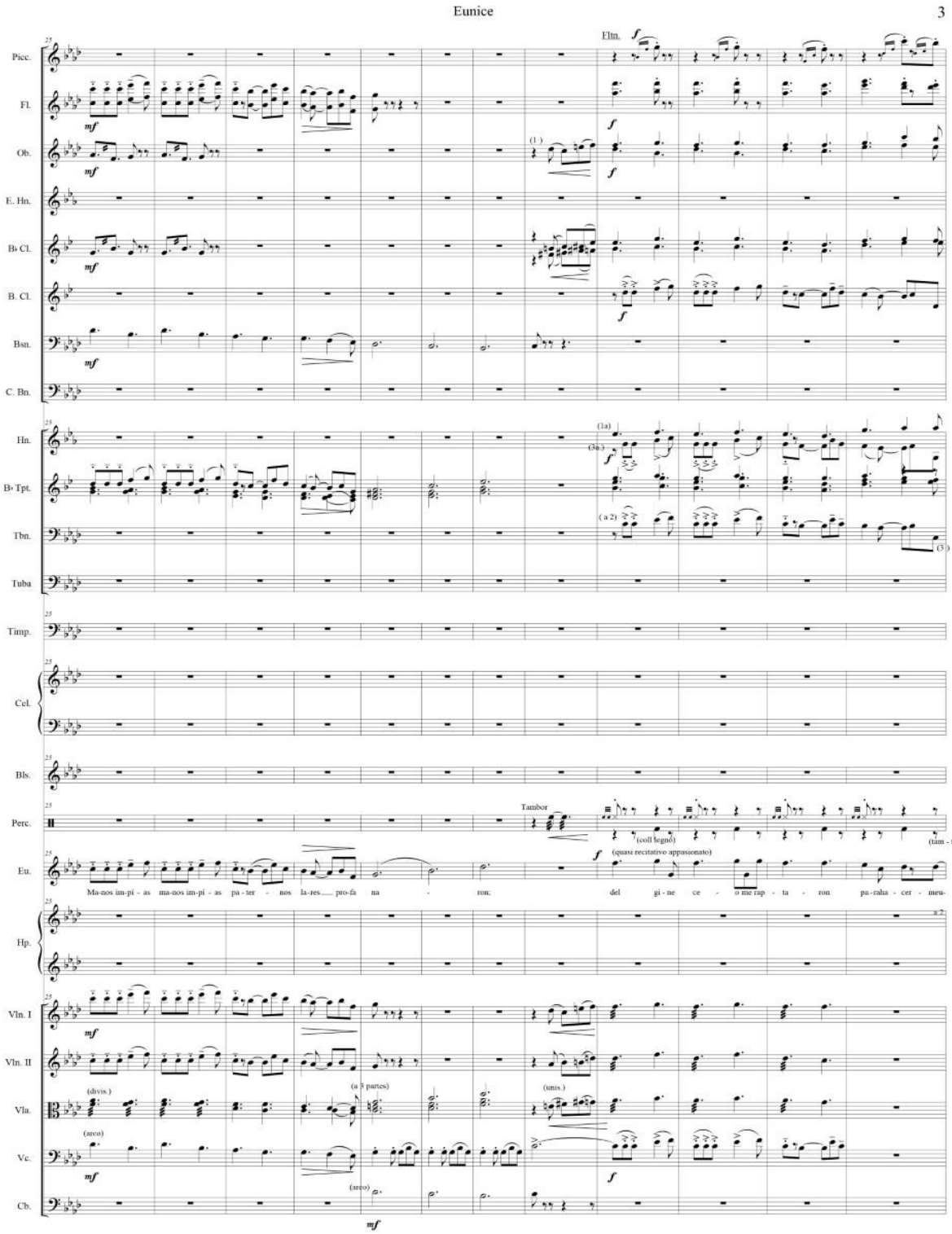
En el ejemplo musical siguiente mostramos la partitura orquestal con las arias de Eunice, Tigelino y el dúo de Marco Vinicio con Ligia:

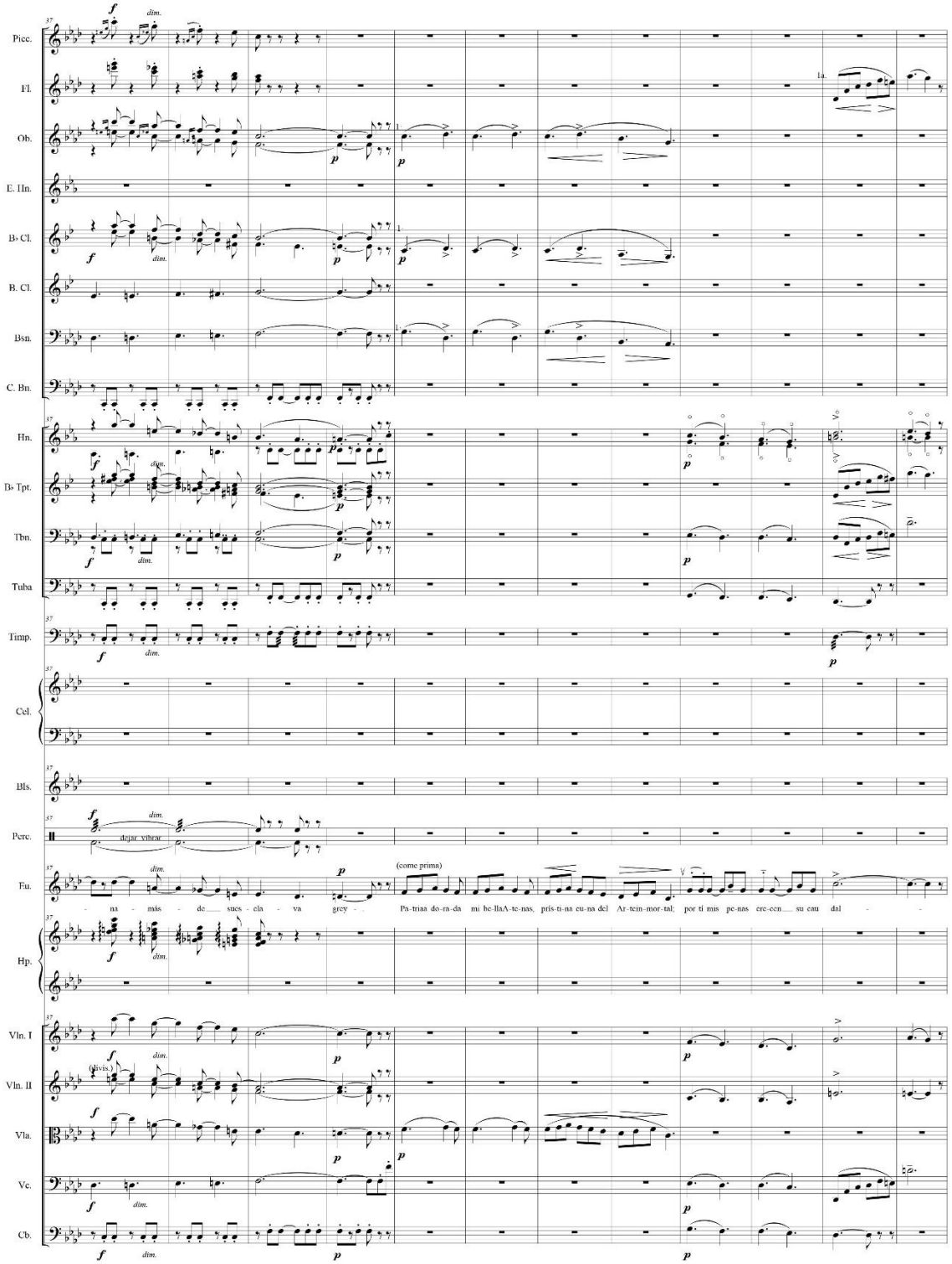
c. 9


EUNICE
Primer Acto
Luis H. Salgado
(1903 -1977)
(Jardín de la casa de Petronio en Roma.- Bancos de mármol regularmente distribuídos en el sendero. Al fondo, una fontana escornada por un grupo escultórico que simboliza a la diosa Fortuna, del cuerno de la abundancia mana cristalina agua. A la izquierda, un sólido arco sobre columnas jónicas. Es la hora del crepúsculo.- Eunice, liberta y amante de Petronio, sentada en el borde de la fuente, contempla, absorta en sus recuerdos, como la luna emerge de Oriente.)
Aria de Eunice
Andantino ♩. = 60
rall.
a tempo
Piccolo
Flute
Oboe
English Horn
Clarinet in B♭
Bass Clarinet
Bassoon
Contrabassoon
Horn in F
Trumpet in B♭
Trombone
Tuba
Timpani
Celesta
Bells
Percussion
Eunice
Harp
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass
(Se abre el telón)
(cambiar Re en Reb)
(unis.)
(sordina)
(pizz.)
(arco)
(sord.)
(súbito)
Pa-triaa do ra mi be llaA te nas pris ti na cu na del Ar tein mor tal;
©Ivonne Schiaffino

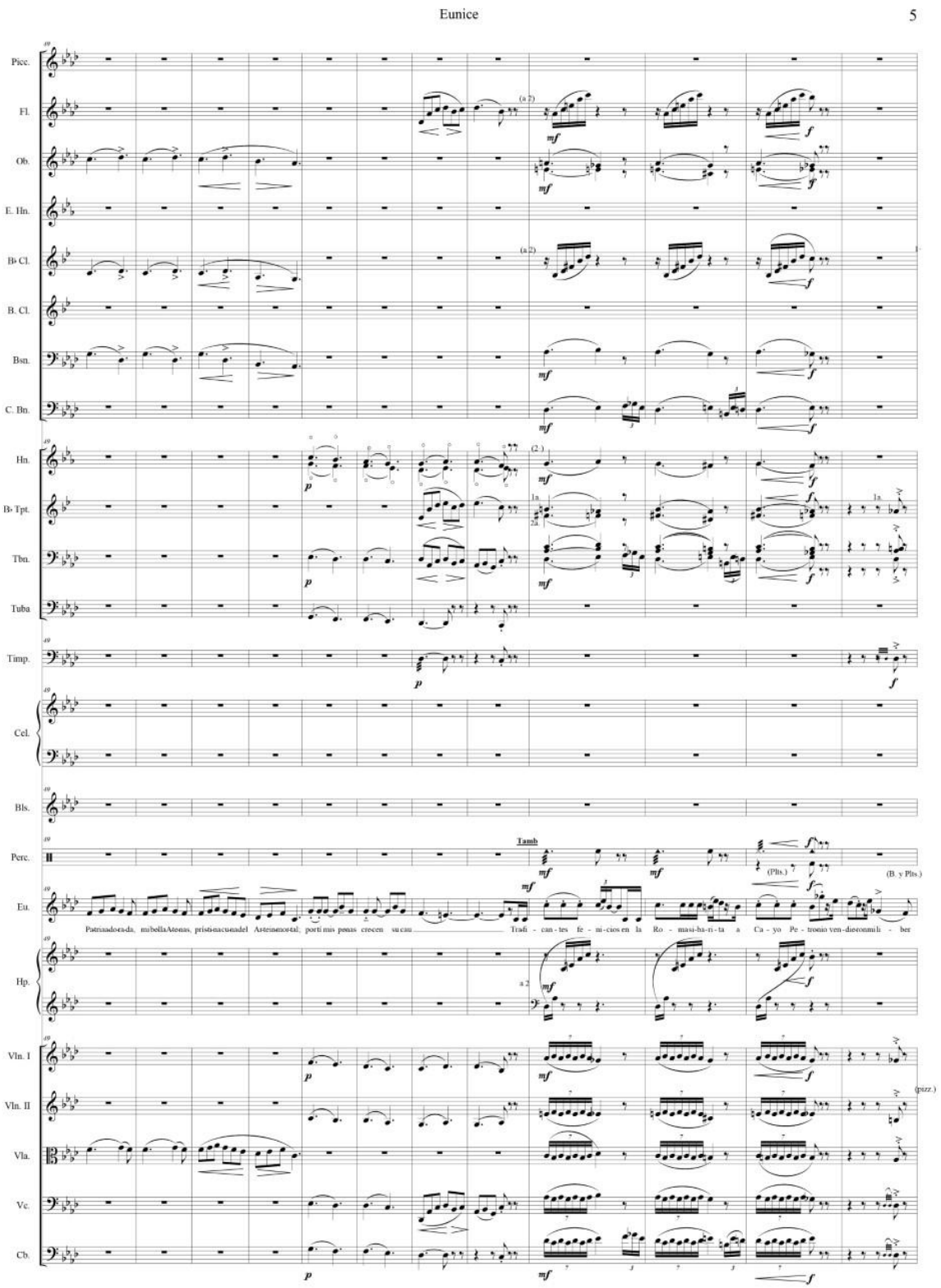

Picc.
Fl.
Ob.
E. Hn.
B♭ Cl.
B. Cl.
Bsn.
C. Bn.
(sonidos medio cubiertos)
Hn.
B♭ Tpt.
1. (sord.)
Tbn.
Tuba
Timp.
Cel.
Bls.
Perc.
Eu.
por ti mis pe nas cre-cen su cau - dal Pa-tiran-do-ra-da mi be-llaA-te-nas, pris-ti-na cu-na del Ar-tein-mor-tal, por ti mis pe-nas cre-cen - su cau dal
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
(pizz.)
(pizz.)

c.33

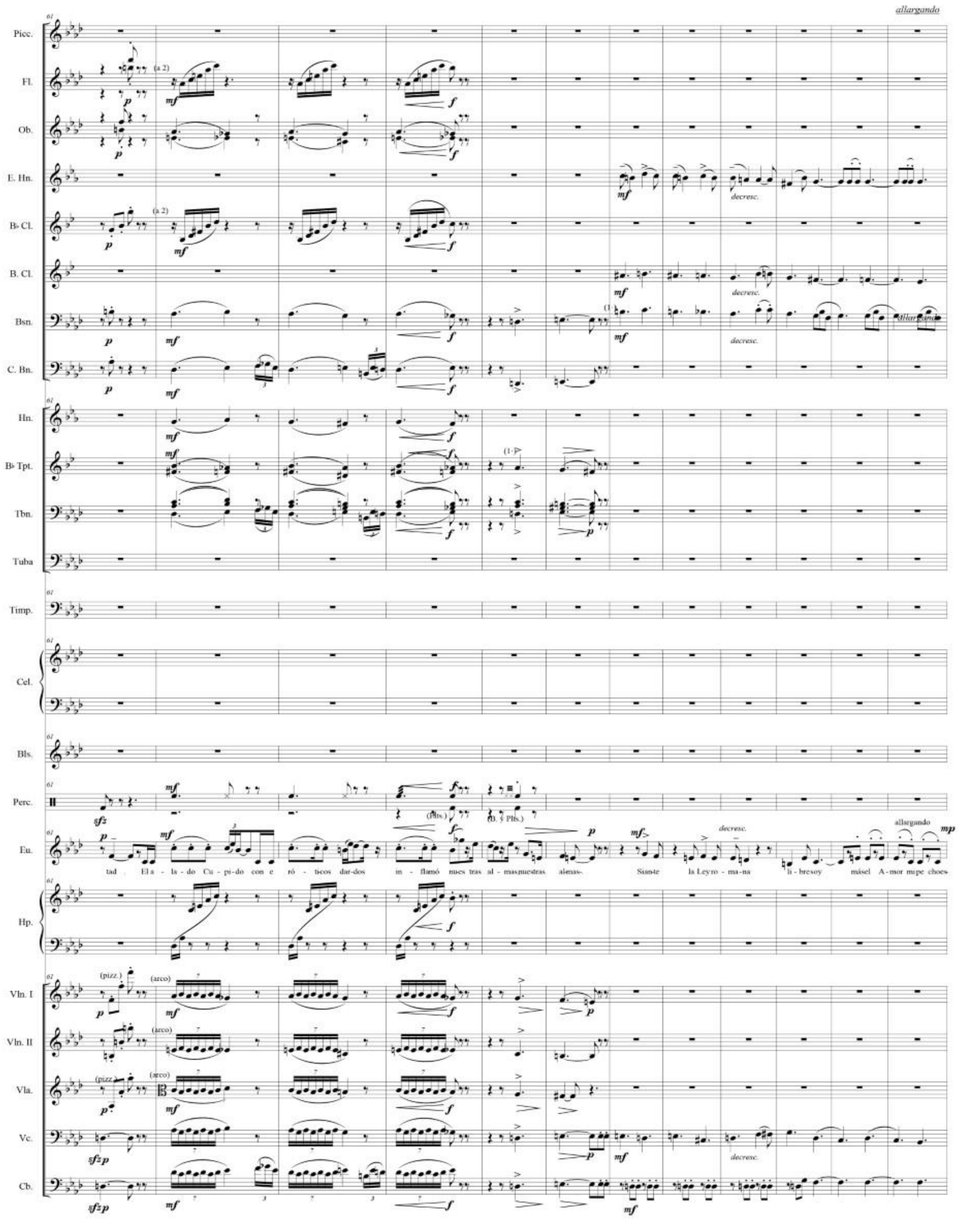

Eunice
3
Fltn.
Picc.
Fl.
Ob.
E. Hn.
B♭ Cl.
B. Cl.
Bsn.
C. Bn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Tuba
Timp.
Cel.
Bls.
Perc.
Tambor
(coll legno)
(tam - tam)
Eu.
(quasi recitativo appassionato)
Ma-nos im-pí - as ma-nos im-pí - as pa - ter - nos la-res pro-fa na - ron; del gi - ne ce - o me rup - ta - ron pa-raha - cer - meu-
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
(divis.)
(a 3 partes)
(unis.)
(arco)
(arco)


Picc.
Fl.
Ob.
E. Hn.
B♭ Cl.
B. Cl.
Bsn.
C. Bn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Tuba
Timp.
Cel.
Bls.
Perc.
dejar vibrar
Fu.
(come prima)
- na más de sues - cla - va grey - -
Pa-triaa do-ra-da mi he-llaA-te-nas, pris-ti-na cu-na del Ar-tein-mor-tal; por tí mis pe-nas ere-cen su eau dal - -
Hp.
Vln. I
Vln. II
(divis.)
Vla.
Vc.
Cb.

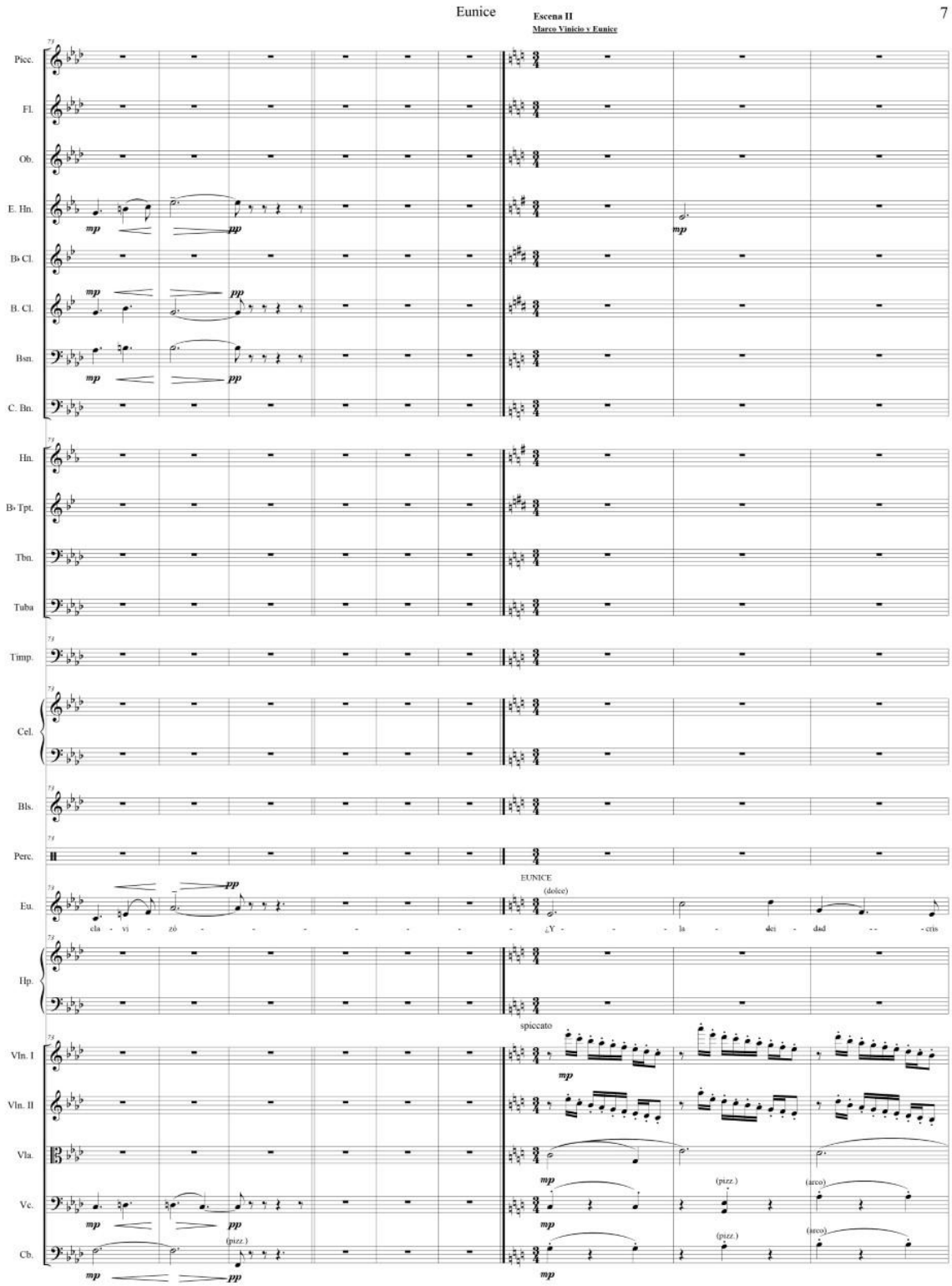
c. 57

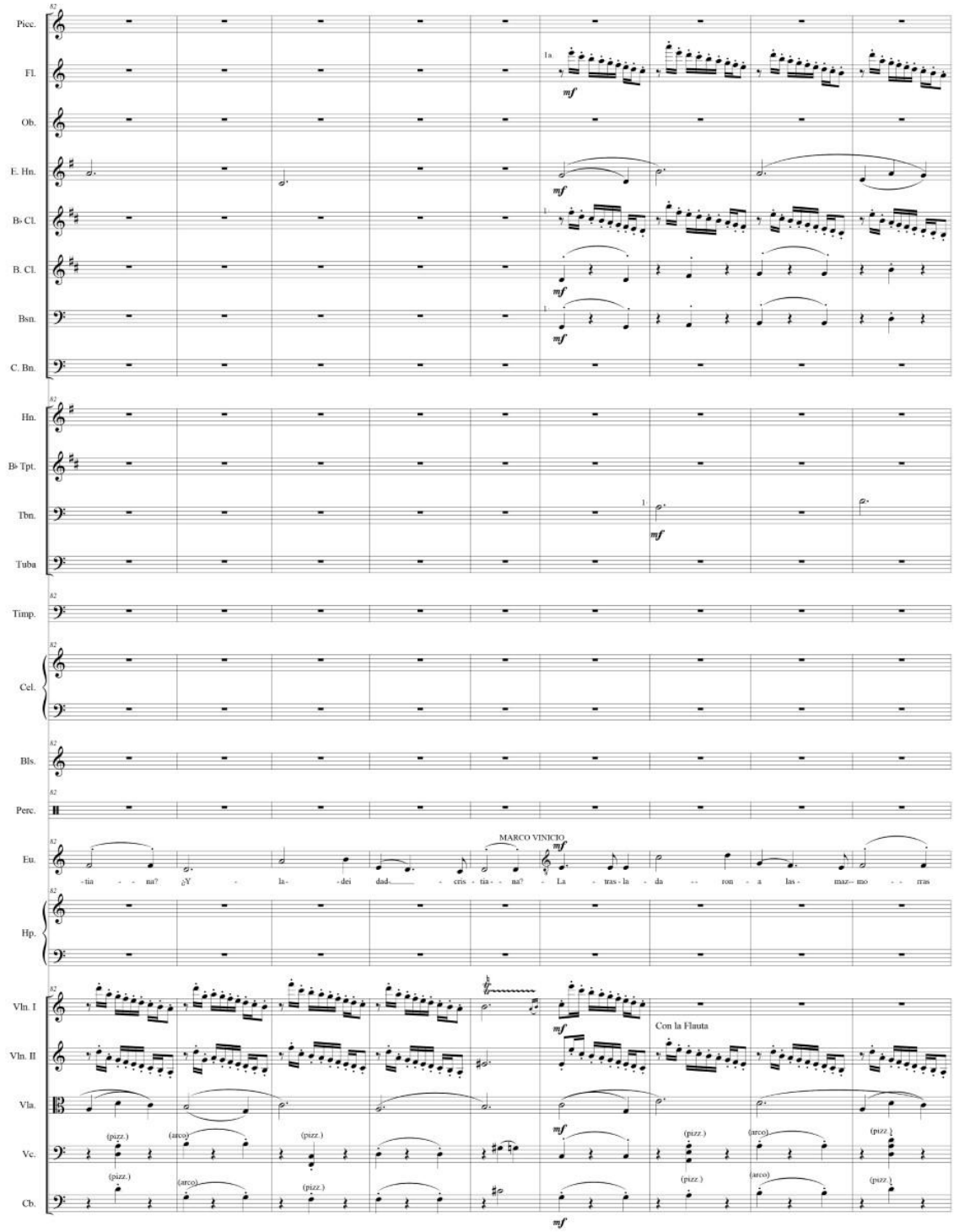

Eunice
5
Picc.
Fl.
Ob.
E. Hn.
B♭ Cl.
B. Cl.
Bsn.
C. Bn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Tuba
Timp.
Cel.
Bls.
Perc.
Tamb
Eu.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

6 Eunice

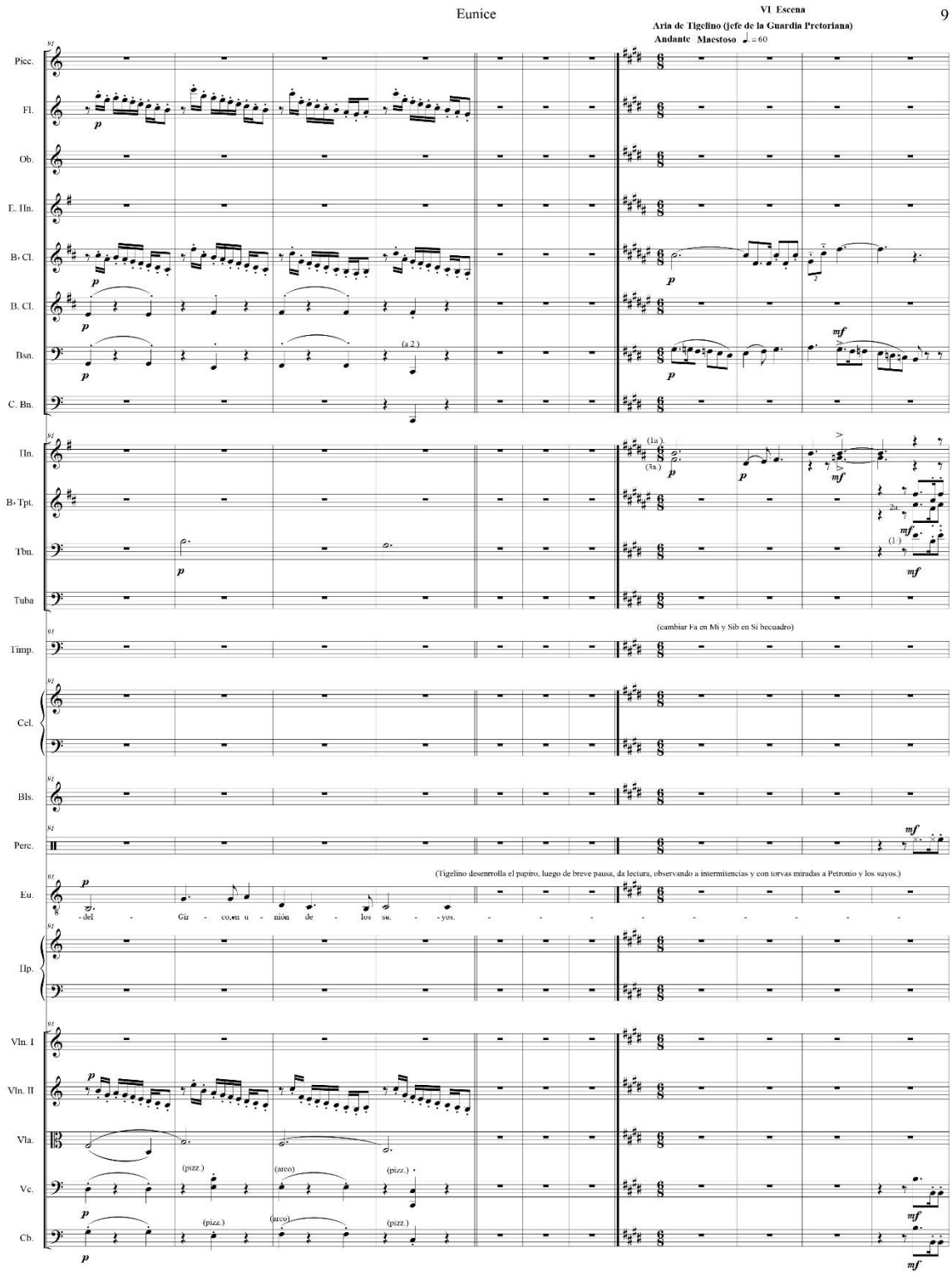

allargando
Picc.
Fl.
Ob.
E. Hn.
B♭ Cl.
B. Cl.
Bsn.
C. Bn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Tuba
Timp.
Cel.
Bls.
Perc.
Eu.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
(a 2)
decresc.
(pizz.)
(arco)
tad , El a - la - do Cu - pi - do con e ró - ticos dar-dos in - flamó nues tras al - mas,nuestras almas- Sianste la Ley ro - ma-na li - bresoy másel A - mor mepe choes

c.79

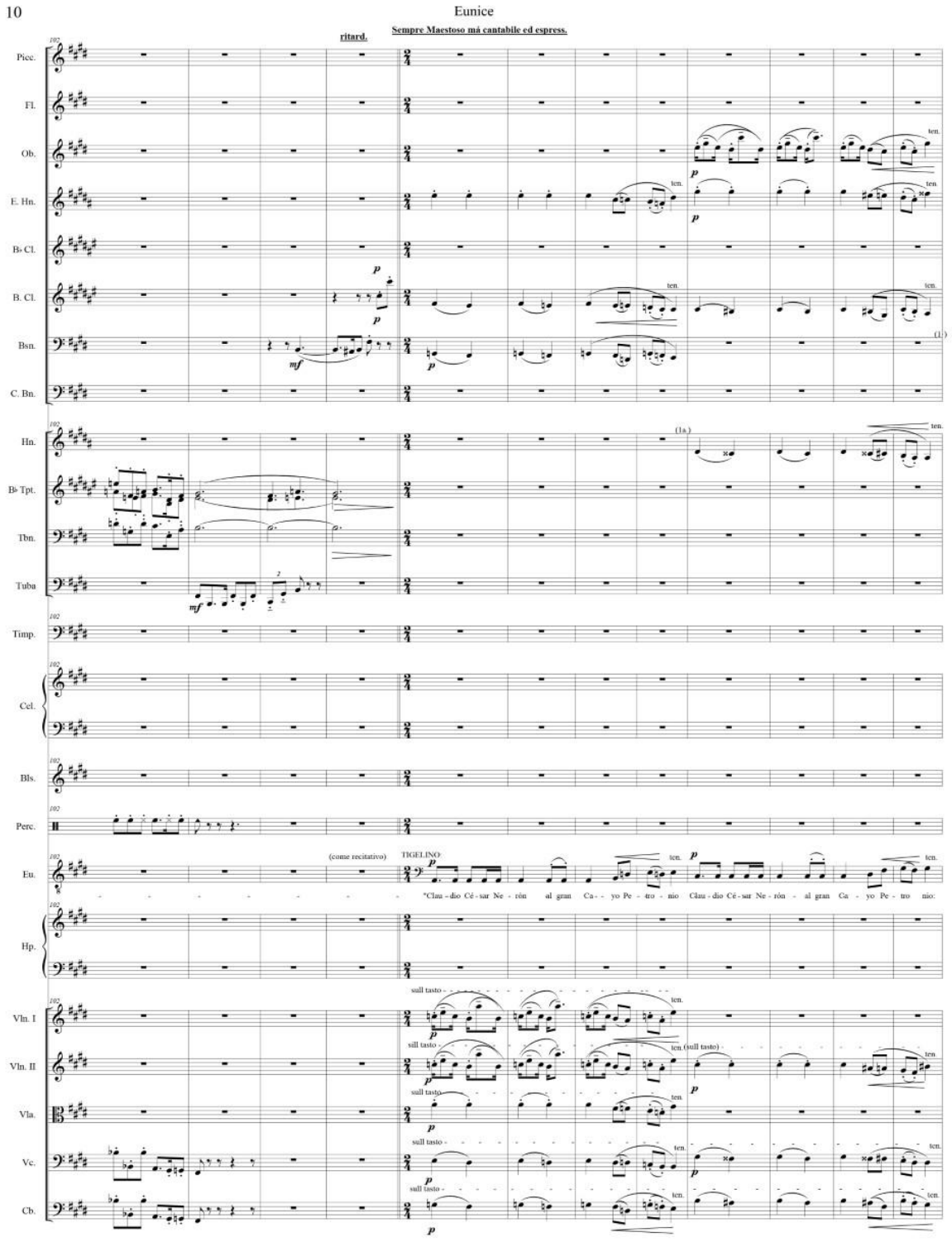

Eunice
Escena II
Marco Vinicio y Eunice
7
Picc.
Fl.
Ob.
E. Hn.
B♭ Cl.
B. Cl.
Bsn.
C. Bn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Tuba
Timp.
Cel.
Bls.
Perc.
Eu.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
EUNICE
(dolce)
cla - vi - zó - - - - - - - - ¿Y - - - la - del - dad - - - cris
spiccato
(pizz.)
(arco)
mp
pp

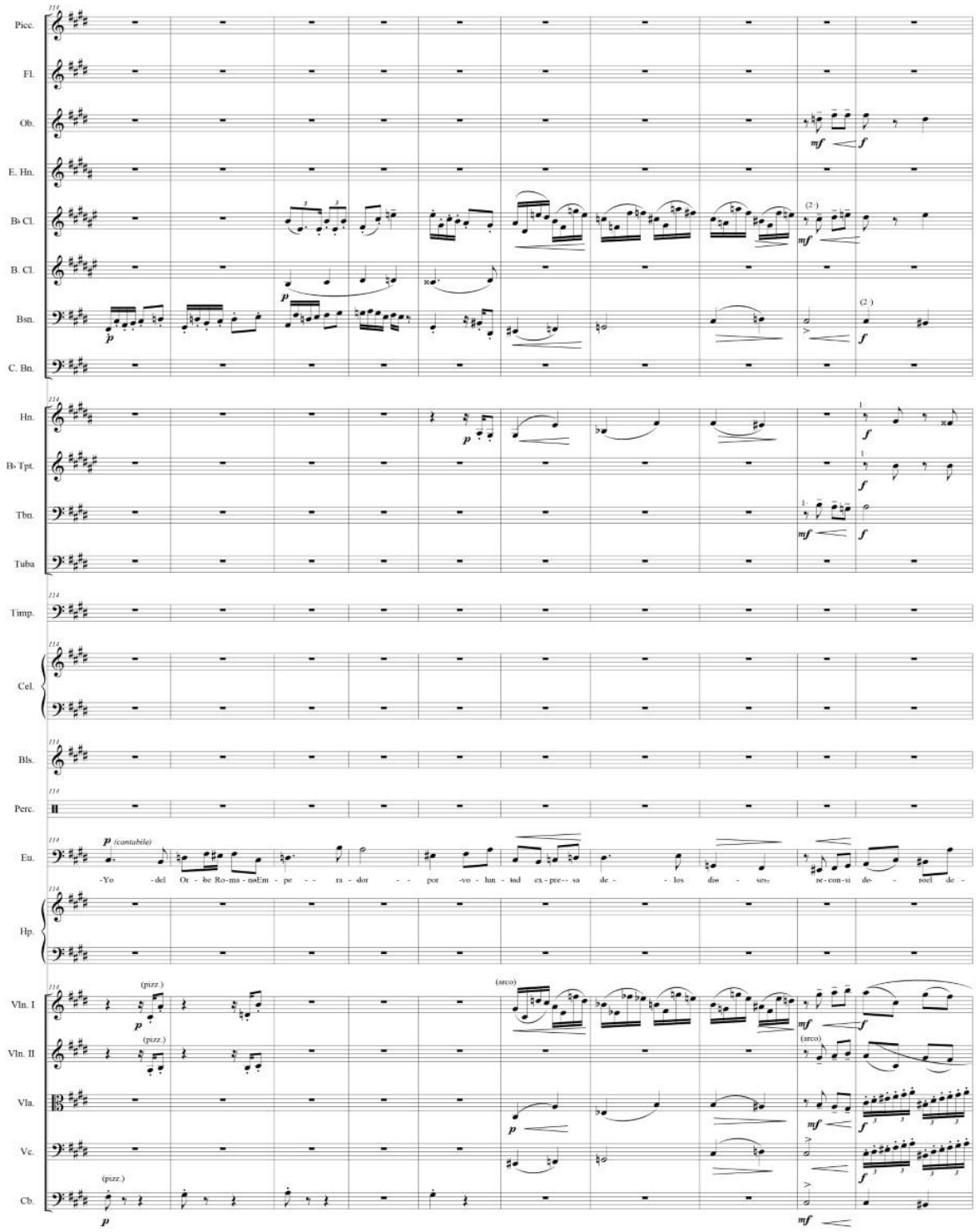

Picc.
Fl.
Ob.
E. Hn.
B♭ Cl.
B. Cl.
Bsn.
C. Bn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Tuba
Timp.
Cel.
Bls.
Perc.
Eu.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
MARCO VINICIO
-tia - - na? ¿Y - la- - dei dad - cris - tia - - na? - La - tras - la - da - - ron - a las - maz-- mo - - rras
Con la Fluuta
(pizz.)
(arco)

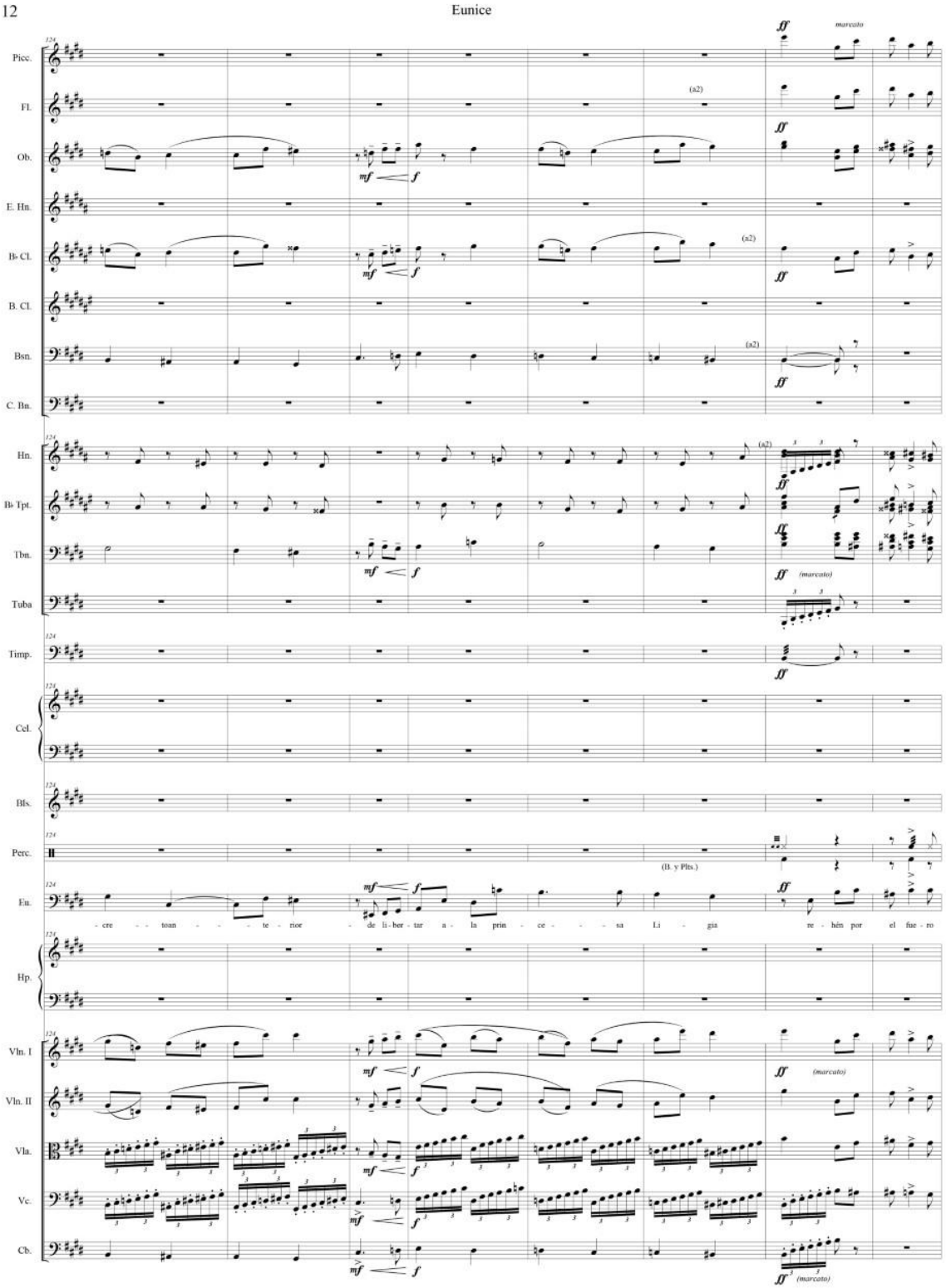
c.98

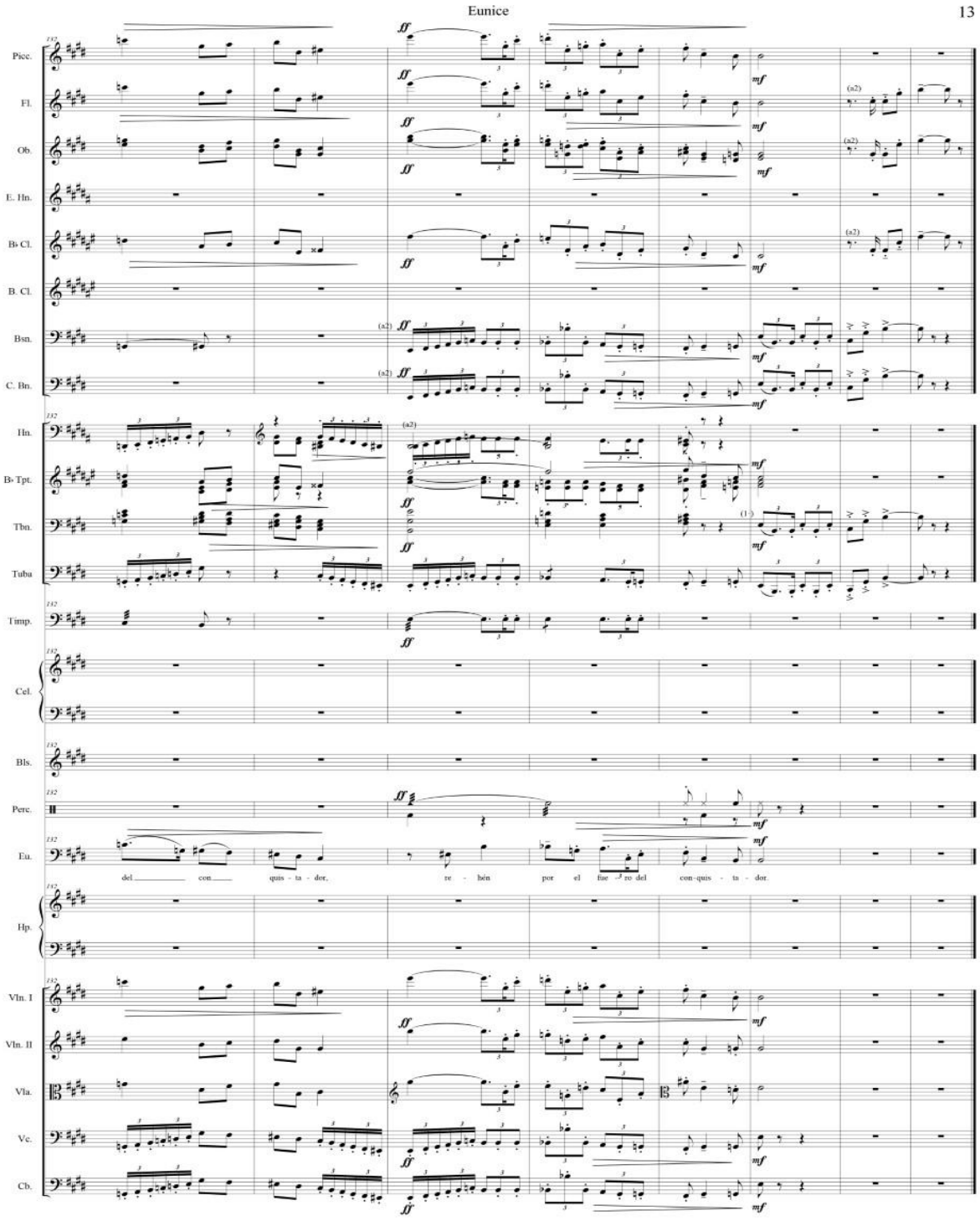

Eunice
VI Escena
Aria de Tigelino (jefe de la Guardia Pretoriana)
Andante Maestoso ♩ = 60
9
Picc.
Fl.
Ob.
E. Hn.
B♭ Cl.
B. Cl.
Bsn.
C. Bn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Tuba
Timp.
Cel.
Bls.
Perc.
Eu.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
(a 2)
(1a)
(3a)
2a.
(1.)
(cambiar Fa en Mi y Sib en Si becuadro)
(Tigelino desenrrolla el papiro, luego de breve pausa, da lectura, observando a intermitencias y con torvas miradas a Petronio y los suyos.)
- del - Gir - co,en u - nión de - los su. - - yos.
(pizz.)
(arco)
(pizz.)

c. 106


10
Eunice
ritard.
Sempre Maestoso má cantabile ed espress.
Picc.
Fl.
Ob.
E. Hn.
B♭ Cl.
B. Cl.
Bsn.
C. Bn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Tuba
Timp.
Cel.
Bls.
Perc.
Eu.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
(come recitativo)
TIGELINO
"Clau - dio Cé - sar Ne - rón al gran Ca - - yo Pe - tro - nio Clau - dio Cé - sar Ne - rón - al gran Ca - yo Pe - tro nio:
ten.
sull tasto -


Picc.
Fl.
Ob.
E. Hn.
B♭ Cl.
B. Cl.
Bsn.
C. Bn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Tuba
Timp.
Cel.
Bls.
Perc.
Eu.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vln.
Vc.
Cb.
p (cantabile)
-Yo del Or - be Ro-ma - noEm - pe - - ra - dor - - por -vo - lun - tad ex - pre-- sa de - - los dos - ses re-con-si de- - ciel de -
(pizz.)
(arco)
mf
f
p


12
Eunice
Picc.
Fl.
Ob.
E. Hn.
B♭ Cl.
B. Cl.
Bsn.
C. Bn.
Hn.
B♭ Tpt.
Tbn.
Tuba
Timp.
Cel.
Bls.
Perc.
Eu.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
(a2)
(marcato)
(B. y Plts.)
- cre - - toan - - - te - rior - de li - ber - tar a - la prin - ce - - - sa Li - gia re - hén por el fue - ro



Ejemplo musical 40. Instrumentos musicales que Salgado combina con personajes de la ópera.
(Fuente: Manuscrito de la partitura para orquesta de Salgado. Archivo: FM0033.021, ed. 2016 de Ivonne Schiaffino)

4.3.3 Los manuscritos de algunos fragmentos orquestales de la ópera *Eunice.*

Según el Lic. Honorio Granja, director encargado del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura, los manuscritos y casi toda la obra composicional de Salgado, así como cartas, documentos personales, artículos de revistas y periódicos escritos por el compositor, fueron vendidos en el año 1998 al Banco Central por Fausto Salgado Merizalde, hijo del compositor, con el afán que se difundiera ampliamente la obra de su padre. Granja comenta que estuvo un mes en casa de Fausto Salgado, en la zona norte de Quito, recogiendo datos y todo el listado de documentos del compositor, posteriormente hizo el catálogo de las obras para el Archivo Histórico del Banco Central en esa época y a partir del año 2010, este archivo pasó a depender del Ministerio de Cultura y Patrimonio donde permanecen hasta la actualidad, esperando ser digitalizadas, analizadas, y difundidas para así cumplir con el compromiso obtenido con el hijo del compositor y con el Ecuador ya que estas obras constituyen un patrimonio nacional.

En el catálogo de Fondo Musical del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura, ubicado en la ciudad de Quito (Ecuador), figura lo siguiente:

Código: FM 0033.021 al 023/B

Autor: Salgado Torres, Luis Humberto, compositor.

Libreto: Salgado Torres, Luis Humberto.

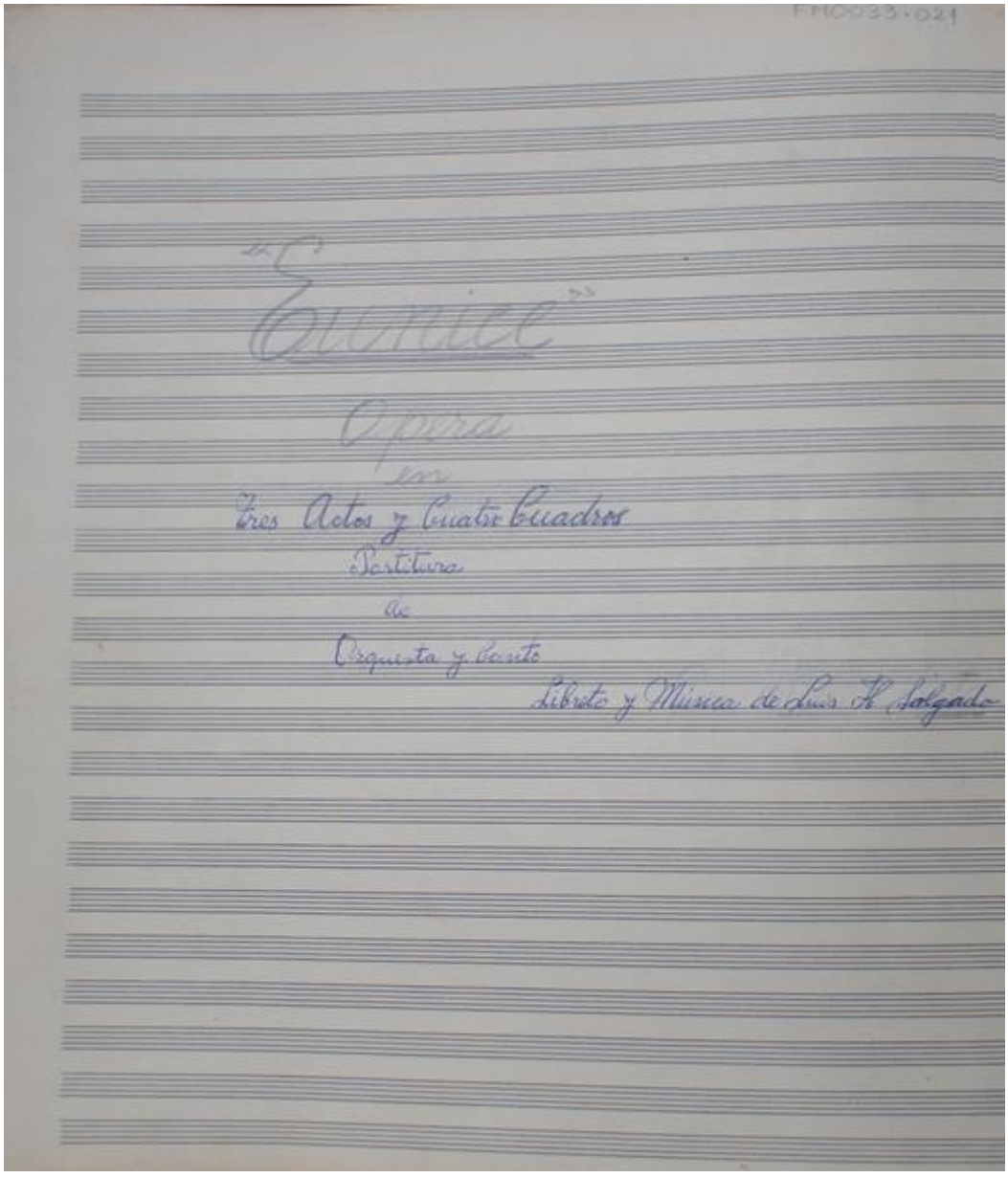
Recopilador: Salgado Merizalde, Fausto Enrique.

Título: Eunice

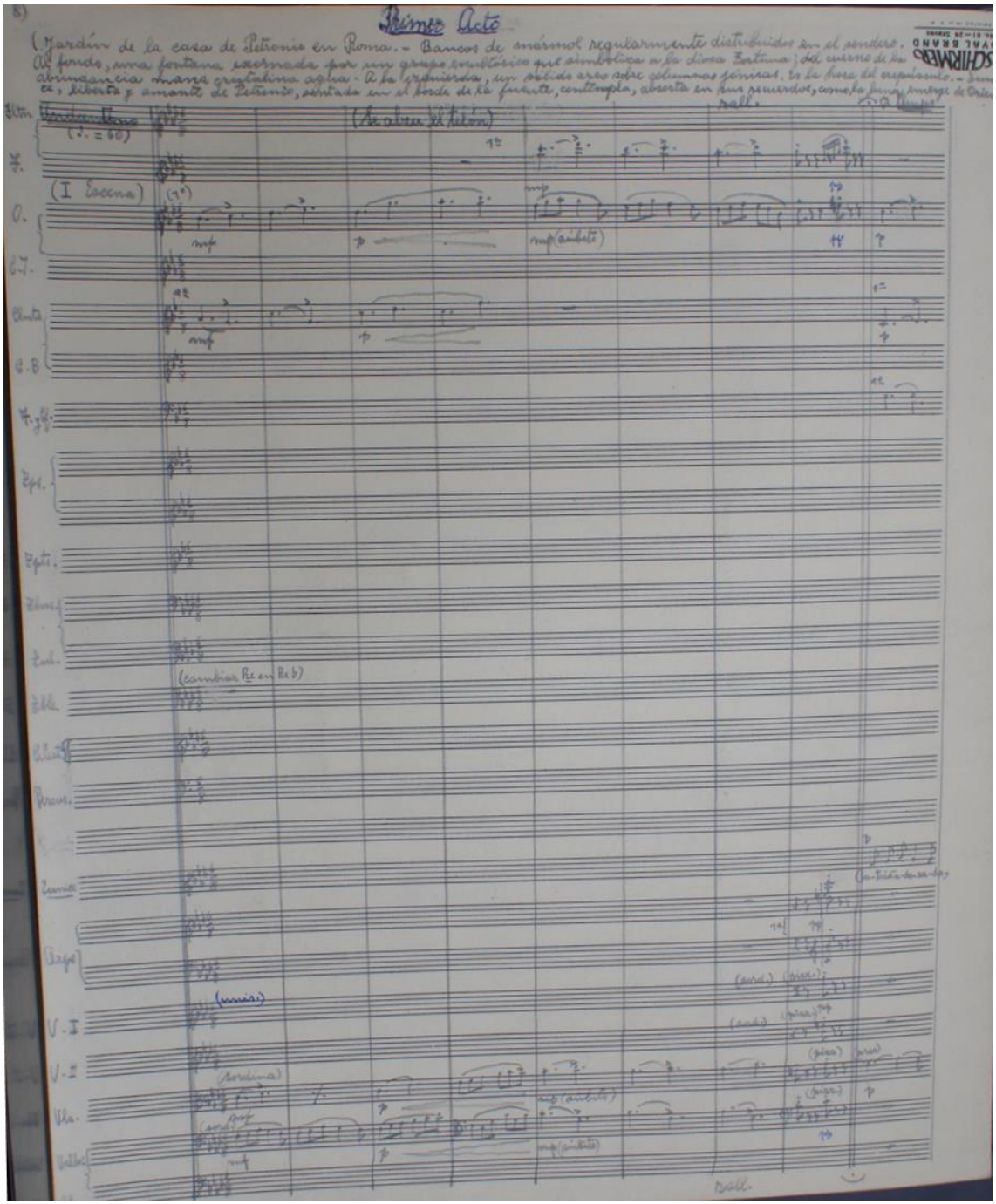
Sumario: Quito 1956 -1957. Opera para voces solistas, coro y orquesta sinfónica en un preludio, tres actos y cuatro cuadros. El argumento es una versión libre y fantaseada sobre algunos personajes del QUO VADIS.

1 partitura manuscrita para ópera, autógrafa a lápiz y bolígrafo azul (133 f.) 012.

Los manuscritos de la partitura están copiados en hojas pentagramadas de 33 cms. y medio de largo x 26 cms. y medio por ancho de la casa G. Schirmer de 24 pentagramas, escritas en caligrafía con anotaciones de cambio de tempo e indicaciones de referencias escénicas.



Fotografía 6. Carátula de la partitura de orquesta.
(Fuente: Manuscrito de la partitura para orquesta de Salgado. Archivo: FM0033.021, ed.



Introducción del aria de Eunice

Fotografía 7. Introducción del aria de Eunice.
(Fuente: Manuscrito de la partitura para orquesta de Salgado. Archivo: FM0033.021)

4.4 Comentarios sobre la Edición.

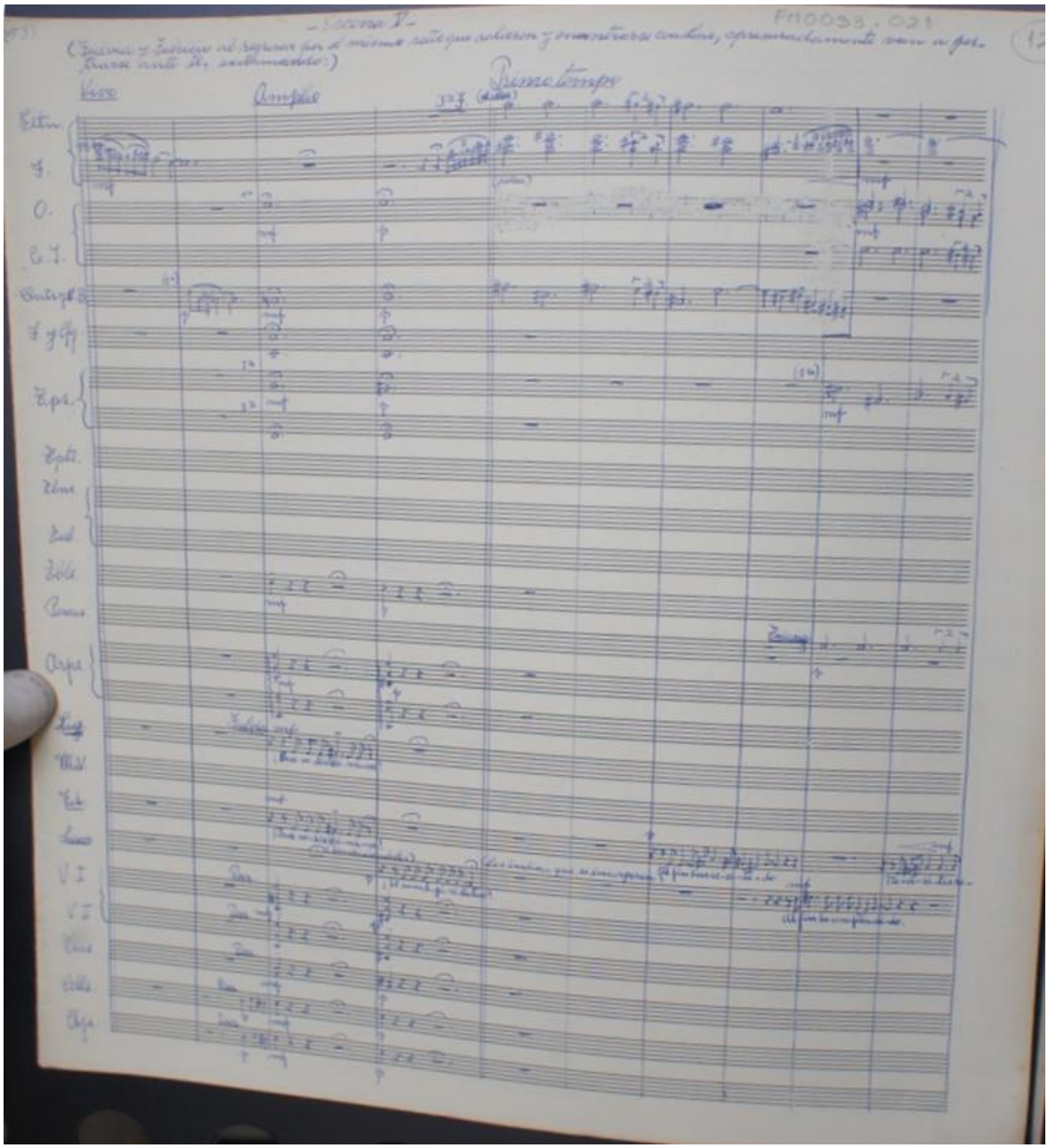
Este trabajo propone una edición de la ópera *Eunice* con la finalidad de rescatarla, puesto que la mayor parte del manuscrito que se encuentra en el Archivo Histórico está hecho a mano por el compositor y en lápiz; sólo a partir del III acto de la ópera, el compositor utiliza un bolígrafo de color azul, daría la impresión como si lo hubiese hecho también a lápiz y luego lo hubiese repasado con bolígrafo de tinta azul encima. Es importante recalcar que el rescate de dicha obra y de la totalidad de la producción operística del compositor es indispensable ya que la misma constituye parte del patrimonio lírico del Ecuador. La edición realizada para la presente tesis tiene la finalidad de que se pueda utilizar para la interpretación, puesta en escena y para su acceso al público amante de dicho género.

Se ha editado la parte de canto y piano de toda la ópera *Eunice* trabajado asi como algunos fragmentos de la partitura para orquesta de ópera *Eunice*, observando la orquestación, la parte lírica y su registro de voz, tipo de notación, tachaduras, correcciones hechas por el compositor, partes borradas Existen algunas correcciones realizadas por el mismo Salgado.

Se presentan los siguientes detalles: Salgado aplica las mismas alteraciones en algunos compases a pesar, que ya están indicadas en la armadura, cosa innesaria. Las letras de cambio de tempo las hace en forma caligráfica.

Sólo a partir de la página 198, folio 101 del III acto hasta el final de la ópera, está escrito en bolígrafo azul.

En el folio 128, pentagrama para oboe, podemos distinguir que el compositor ha hecho algunos borrones en el tercer pentagrama compases 5,6,7 y 8 y colocado en su lugar silencios, así como notas agregadas al clarinete corriendo la línea divisoria:



Fotografía 8. Correcciones del compositor.
(Fuente: Manuscrito de la partitura para orquesta de Salgado. Archivo: FM0033.021)

4.4.1 El argumento de Humberto Salgado bajo el seudónimo de Romanista.

Personajes

Eunice (Liberta ateniense)
Ligia (Princesa cristiana)
Popea (Emperatriz romana)
Fulvia (esclava cristiana)
Petronio (Senador romano)
Marco Vinicio (Tribuno militar)
Tigelino (Jefe de los Pretorianos)
Nerón (Emperador)
Fabricio (Liberto cristiano)
Carcelero. [35]

Diversos conjuntos: cristianos, dos Lictores, Guardia Pretoriana, Augustanos, Bailarinas, Esclavos e Histriones.

Acción: Roma; Epoca: Año 66 D. de J.C.

(Resumen)

Acto I

Primer cuadro

Preludio

Jardín de la casa de Petronio, en Roma: Bancos de mármol, regularmente distribuidos, en los senderos. Al fondo, una fontana escornada (¿exornada?)[36] por un grupo escultórico que simboliza a la diosa Fortuna; del cuerpo de la abundancia mana cristalina agua. A la izquierda, un sólido arco sobre columnas jónicas. Es la hora del crepúsculo.

[35] No coloca el nombre el obispo Lino, personaje importante en voz de bajo.
[36] Salgado coloca *escornada* palabra portuguesa; en el diccionario de la Real Academia Española no figura. En cambio, la palabra *exornada* puesta por Romanista, significa adornada o hermoseada, lo que justifica que haya sustituido la palabra escornada por exornada.

Escena I: Eunice, coro de cristianos.

Eunice, liberta y amante de Petronio, sentada en el borde de la fuente, contempla, absorta en sus recuerdos, como la luna emerge de oriente; canta una especie de balada, en la cual relata cómo llegó a Roma convertida en esclava, a raíz del rapto de su hogar en Atenas, por mercaderes fenicios. Termina su relato con la adquisición que hizo Petronio de ella, para luego ser manumitida (liberada) por el amor que les inflamó a ambos. Voces de un coro lejano interrumpen sus cuitas (ansias); son fragmentos de salmos cristianos traídos por el viento que perturban el alma de Eunice y le hacen exclamar: “Cantos de fé cristianos”. Termina el coro con el “¡Gloria Tibi Dómine!” (¡Gloria a Ti!). Eunice monologa: “Su dogma me fascina: Amor, Esperanza y Caridad. Mi ser ofrendaría por salvarles de muerte feral (cruel, sangrienta)”. De inmediato se refiere a Ligia, quien le ha hablado de la nueva religión. Soliloquia (habla a solas) en torno al amor en el cristianismo; de la luz de la esperanza y la caridad.

Escena II: Marco Vinicio, Eunice.

Marco Vinicio entrando por el intercolumnio (espacio entre dos columnas), saluda a Eunice; salutación que es contestada por ella, deseándole que los númenes (dioses de la mitología clásica) le sean propicios (favorables). Marco Vinicio manifiesta, que buena falta le hacen. Su interlocutora le pregunta por Ligia, aquel le informa que ha sido trasladada en unión de los otros cristianos a las mazmorras (prisiones subterráneas) del circo. Esto alarma a Eunice, pero confían en las gestiones de Petronio ante el Emperador para conseguir el indulto (perdonar la pena impuesta), más temen las influencias malévolas de Popea y Tigelino, quienes le inducen a estas represalias (respuesta de castigo o venganza por alguna agresión u ofensa) en víctimas inocentes. Al observar Eunice el agotamiento de Marco Vinicio, le insinúa que tome un baño para templar sus nervios, mientras espera el retorno de Petronio. Ambos hacen mutis (acción de salir de la escena) por el costado derecho.

Escena III: Fulvia, coro de cristianos.

Fulvia entra cautelosamente por el foro (parte del escenario que está al fondo y por la que acceden los intérpretes), con miradas inquisidoras; una vez convencida de encontrar al jardín despejado, hace señal de que le sigan. Tras ella penetra una docena de esclavos de ambos sexos. Se sitúan en torno a ella, formando un semicírculo. Fulvia les pregunta: "¿Quién creó el firmamento?" El coro de esclavos contesta: "Dios, Nuestro Señor".

La escena de adoctrinamiento cristiano se sucede en frases antifonales (cantado alternativamente), después de las cuales Fulvia les recomienda que, por la mañana, antes del alba, se concentren en las canteras de la Via Appia (lugar donde se reúnen para actividades cristianas) para escuchar la divina palabra del Obispo Lino. Les comunica que pronto serán catecúmenos (personas que se instruyen en la doctrina católica) y luego el bautismo les consagrará como fieles hermanos ante Jesucristo. Se arrodillan y rezan el Padrenuestro, al cabo del cual se retiran en forma dispersa para no infundir sospechas.

Escena IV: Fulvia, Petronio.

La última en abandonar es Fulvia, pero en aquel momento mismo, Petronio entra portando un rollo de papiro (manuscrito) en la mano siniestra (izquierda). Fulvia, haciendo genuflexiones (arrodillarse en señal de reverencia), torna a la escena de espaldas, con el siguiente saludo: "Salve, ilustre Cayo". Petronio, aludiendo a su creencia, le contesta: "Tu Dios te conserve". Fulvia, alarmada, le pregunta si sabe algo al respecto. Petronio por toda contestación dibuja un pez en la arena, ante el cual Fulvia declara su fe por el cristianismo y que se halla dispuesta a ofrendarse por él: más Petronio le dice que no tema por su vida y que será protegida porque admira la virtud de los prosélitos (personas incorporadas a una religión) de Cristo. Fulvia le agradece efusivamente, y su interlocutor, levantándola cariñosamente, le ordena que busque a Eunice y le traiga al jardín.

Escena V: Eunice, Marco Vinicio, Fulvia, Petronio.

Fulvia regresa precedida por Eunice y Marco Vinicio. Petronio, a guisa (modo) de saludo, exclama: “¡Loor (loa, elogio) a la juventud!” Marco, saldándole con la diestra, a la romana,[37] le contesta: “¡La suerte te acompañe!” y Eunice: “¡La suerte para todos!”. Marco Vinicio, impaciente, le pregunta por las novedades que trae; Petronio desenrolla el papiro y le muestra el sello imperial al pie del decreto de libertad para Ligia. Marco Vinicio lo toma febril (inquieto, ardoroso) y lee ávidamente; abraza a Petronio, en un transporte de júbilo; Fulvia y Eunice exteriorizan su entusiasmo. Petronio manifiesta que aún no ha llegado al ocaso su influencia ante Nerón; y, a la vez, contiene a Marco Vinicio en su vehemencia de libertar a Ligia, por cuanto no irá sólo, sino en compañía de él. Luego pide a Fulvia, que traiga vino de Palermo para festejar el éxito de su misión. Dirigiéndose a Eunice y Marco Vinicio, como explicación, les dice: “Es buen tónico el vino para las emociones”. – Fulvia regresa portando un ánfora de vino, y seguida de tres jóvenes esclavas que traen sendas copas de plata artísticamente bruñidas (relucientes), los cuales depositan ceremoniosamente en manos de los tres personajes, y es Fulvia quien se encarga de llenar las copas.

[37] La enciclopedia libre Wikipedia refiere que el saludo romano es un gesto en el cual una persona extiende su brazo hacia adelante, de manera recta, con la palma de la mano hacia abajo. El brazo suele extenderse de manera paralela al suelo o formando un ángulo indeterminado hacia arriba.

Fotografía 9. Ánfora romana del siglo I destinada al transporte de mercancías desde Hispania hasta Roma.
(Fuente: EFE / Enrique Hidalgo. http: //www.laopiniondemalaga.es/axarquia/2012/08/10/hallan-anfora-romana-vino-epoca/525923.html)

Petronio, con la copa en la mano, brinda por el futuro himeneo (boda) de su sobrino; por la belleza de Eunice y, finalmente, por una nueva Roma, depuesto (fuera de sus funciones) ya Nerón. El brindis es contestado al unísono por Marco Vinicio y Eunice; pero el toque de una trompeta entre bastidores (cada uno de los armazones que, dando frente al público, se coloca a los lados del escenario y forma parte del decorado) interrumpe el brindis y sorprendidos miran hacia la entrada del arco.

Escena VI: Tigelino, Petronio, Marco Vinicio, Eunice, Fulvia, Dos lictores, Guardia Pretoriana, esclavas.

De inmediato entra en escena Tigelino, en medio de dos lictores (entre los romanos, ministros de justicia que precedían a los cónsules y otros magistrados) y seguido de seis pretorianos de su guardia. Al entrar, exclama: “Salve, ínclito (ilustre) Petronio. Tú, poderoso Marco y la sin par (que no tiene igual o semejante) Eunice”. Petronio le pregunta: “¿En qué ley romana se ampara el pretor (magistrado romano que ejercía jurisdicción en Roma o en las provincias) para irrumpir en mi mansión?”. Tigelino, como única respuesta, le indica que la

orden del César es la “suprema ley” y que le traía el último decreto. Petronio, preso de inquietud, le interroga de si es un revocatorio (que invalida); el interlocutor le contesta afirmativamente. Petronio acusa a Popea y a Tigelino como los intrigantes ante el Emperador. Tigelino da lectura al revocatorio. Al escuchar la frase final que condena a muerte a Ligia, Eunice se desploma desmayada en brazos de Petronio. Tigelino impone silencio con la diestra y con torvas (espantosas) miradas lee la postdata del decreto, la cual manifiesta que la magnanimidad (grandeza) del César da libre acceso a las prisiones a Marco Vinicio para la postrera visita a Ligia.

Segundo cuadro

Escena VII (cuadro I del acto II): Popea, Nerón.

La sala Imperial de la Audiencia. Dos curules (magistrados a cuyo cargo estaban las obras públicas), ocupadas respectivamente por Nerón y Popea, situadas al fondo y sobre un pedestal de gradas semicirculares. A los costados, dos centinelas (vigilancia) de la Guardia Imperial. Pebeteros (recipiente para quemar perfumes) que despiden perfumadas volutas de humo (en forma de espiral); lámparas de aceite y bustos de ambos se hallan artísticamente distribuidos. Dos puertas, a los costados y en primer término. Un esclavo númida (natural de Numidia, antigua región del norte de Africa) atiende el gong, que está adosado cercano a la puerta de extrema derecha. Popea se dirige a Nerón dándole a conocer que el traficante de esclavas espera su augusta (respetable) venia para presentar a las bellezas que espera vender al Emperador. Nerón pregunta a su interlocutora por el tipo de las beldades; manifiesta aquella que proceden del misterioso Nilo. Nerón, interesado, alude al país de Cleopatra y a la razón por la cual el espectáculo debe ser excitante. A una indicación de Popea, el númida hace resonar el gong.

Escena VIII:

Una orquesta de la época (constituida por instrumentistas de: cítara, aulos, arpa egipcia, sistro y crótalos) y seguida por un grupo coral femenino, entra a escena por la puerta de extrema izquierda; se sitúan a la derecha del foro. El cuerpo de baile interpreta un corto ballet pantomímico inspirado en el culto esotérico de Isis, a quien invocan en estrofas coreadas por el conjunto femenino.

Al finalizar el espectáculo hierático (pagano), Nerón aplaude frenéticamente, en tanto la orquesta y el coro se retiran por el mismo lugar de entrada. Popea comprende la buena impresión causada en el ánimo de Nerón y le exige su decisión; pero Nerón se halla abstraído en la forma poética de expresar su fuente de inspiración; por segunda vez le solicita que decida en la negociación con el traficante de esclavas.

Escena IX:

Un toque de trompeta y una voz tras de escena anuncian la llegada del Prefecto del Pretorio (comandante de la guardia pretoriana), a quien acogen afectuosamente los indicados. Popea por tercera vez le interroga en torno a su resolución, pero su consorte (esposo emperador) le manifiesta que los asuntos del estado son primero, después, los otros; y dirigiéndose a Tigelino le indica que hable acerca de su misión. Este relata en la forma que entregó el revocatorio a Petronio y la escena final con el desmayo de Eunice, y lo califica como trágico. Nerón, festejándose, profiere: -Una tragedia de Esquilo-; Popea, con risa afectada, exclama: -Espectacular- y Tigelino, en tono sarcástico, dice: -Muy conmovedor…-

Al cabo de breve pausa, Nerón le hace acuerdo a Tigelino sobre la visita a las ergástulas (cárceles de esclavos), que será al amanecer. Tigelino, en forma zalamera, le manifiesta que la memoria y la lealtad son dones que engalanan su ser, y que todo se halla preparado ya. Nerón, halagado, le dice: “¿Poético, también?” Tigelino: “No es sólo al César a quien me dirijo, es al excelso Apolo”. Luego solicita la venia del Emperador para retirarse. Nerón, incorporándose, se expresa. “No eres tan solo tú, anhelo reposar.” A continuación, los tres salen en

pos de un descanso que restaure sus fuerzas para la temprana visita a las prisiones del Circo Máximo.

Tercer cuadro

Escena X (Cuadro II del acto II): Ligia, coro de cristianos.

Prisión subterránea del Circo Máximo, donde se hallan Ligia y el grupo de cristianos que serán inmolados en los juegos del día. Una puerta de barrotes de hierro, al fondo; a la derecha de ésta y empotrada al muro, una banca pétrea en la cual dormita el Carcelero, que lleva ceñido a la cintura un manojo de llaves; a cincuenta centímetros de altura sobre la banca, una hornacina que contiene la única lámpara de mortecina luz. Amplia escalinata desciende de extrema izquierda del piso superior; por éste, pronunciado hacia adelante y visible, aparecerán los personajes que acuden a visitar las ergástulas. Ligia, cercana a la puerta y de perfil, entona una plegaria, con unción, en la cual encomienda su alma y la de sus hermanos en Jesucristo al Creador y Juez Celestial. Los cristianos entonan el “Hosanna al Rey de los Cielos”, glorificando al Dios Salvador y ofreciéndose en su holocausto. Ligia se retira al fondo para unir su voz a la del coro.

Escena XI: Fabricio, Petronio, Eunice, Marco Vinicio, Carcelero, Coro de cristianos.

Fabricio, portando una linterna, precede a Petronio, Eunice y Marco Vinicio, quienes hacen su aparición por el piso superior. Fabricio, deteniéndose, les observa que acallaron los salmos de los cristianos; Petronio justifica el hecho por hallarse ya agotados. Eunice exclama: “¡Pronto estaré con ellos!” a lo cual Marco Vinicio le pregunta si se halla decidida al sacrificio. Eunice le contesta: “Mi amor hacia Cayo es noble y puro; pero hacia el Nazareno es divino”. Fabricio exalta la abnegación de ella; Eunice pregunta quién le administrará el sagrado bautismo. Fabricio le indica que no faltará entre los fieles quien le una con las aguas bautismales. “¡Loado sea Dios que inflama mi ser de místico ardor!” exclama

Eunice, en un transporte fervoroso. El "¡Gloria in excelsis Deo!"[38] (Gloria a Dios en el cielo) se deja escuchar nuevamente en las voces de los futuros mártires. Al notar Marco Vinicio que pronto amanecerá, Petronio les recuerda el plan trazado para liberar a Ligia, y ordena a Fabricio que apague la luz de la linterna. Descienden, en el mismo orden indicado por la escalinata al piso inferior. Petronio aproximándose al Carcelero le despierta con el rollo de papiro que contiene la autorización del César para visitar a Ligia. El Carcelero se sobresalta y exige la autorización; Petronio se identifica y le muestra la orden imperial; ante la evidencia, el carcelero pregunta si desean pasar al interior de la prisión; Petronio le indica que no es necesario, entonces aquel, toma la lámpara, abre la puerta, penetra en la ergástula y vuelve con Ligia. Esta se arroja en los brazos de Marco Vinicio, murmurando tiernas palabras de afecto que son devueltas con los más hondos sentimientos por su amado. Luego, en voz baja le dice: "Sea Petronio el postrero". Ligia, comprendiendo, abraza en primer lugar a Eunice, luego a Fabricio y por último a Petronio, a quien le habla confidencialmente en el siguiente sentido: "Sigo el consejo de Marco". Petronio, en igual tono, le explica la trama urdida para la liberación de Ligia, quien manifiesta ser un estéril sacrificio; pero Petronio le convence, allanando todas las dificultades que podría presentarse en la consecución del fin propuesto. Ligia interroga por el destino de Eunice, Petronio le asegura que obtendría su libertad, y que muy pronto estarían todos reunidos. Ya convencida, regresa junto a Marco Vinicio, Petronio monologa, como un desahogo a su tensa emoción: "¡Piadosa mentira! Eunice será una mártir, y yo como soy romano de viejo cuño, mis venas paso a la parca (muerte) darán." Luego se dirige al carcelero y le pide que acerque un poco más la luz, puesto que será la última vez que la contemplará. El guardián levanta la lámpara. Petronio suelta la toga (pieza larga de tela enrollada alrededor del cuerpo); trata de cubrirse con ella, pero intencionalmente golpea con la toga a la lámpara, la cual cae y se apaga, sumiendo la escena en completa penumbra. Circunstancia que aprovecha Eunice para trocar su manto escarlata con el desteñido de Ligia; presto ambas se cubren el rostro. El Carcelero ha salido en

[38] En el Diccionario libre de Wikipedia, figura como un himno litúrgico, cantado en forma silábica.

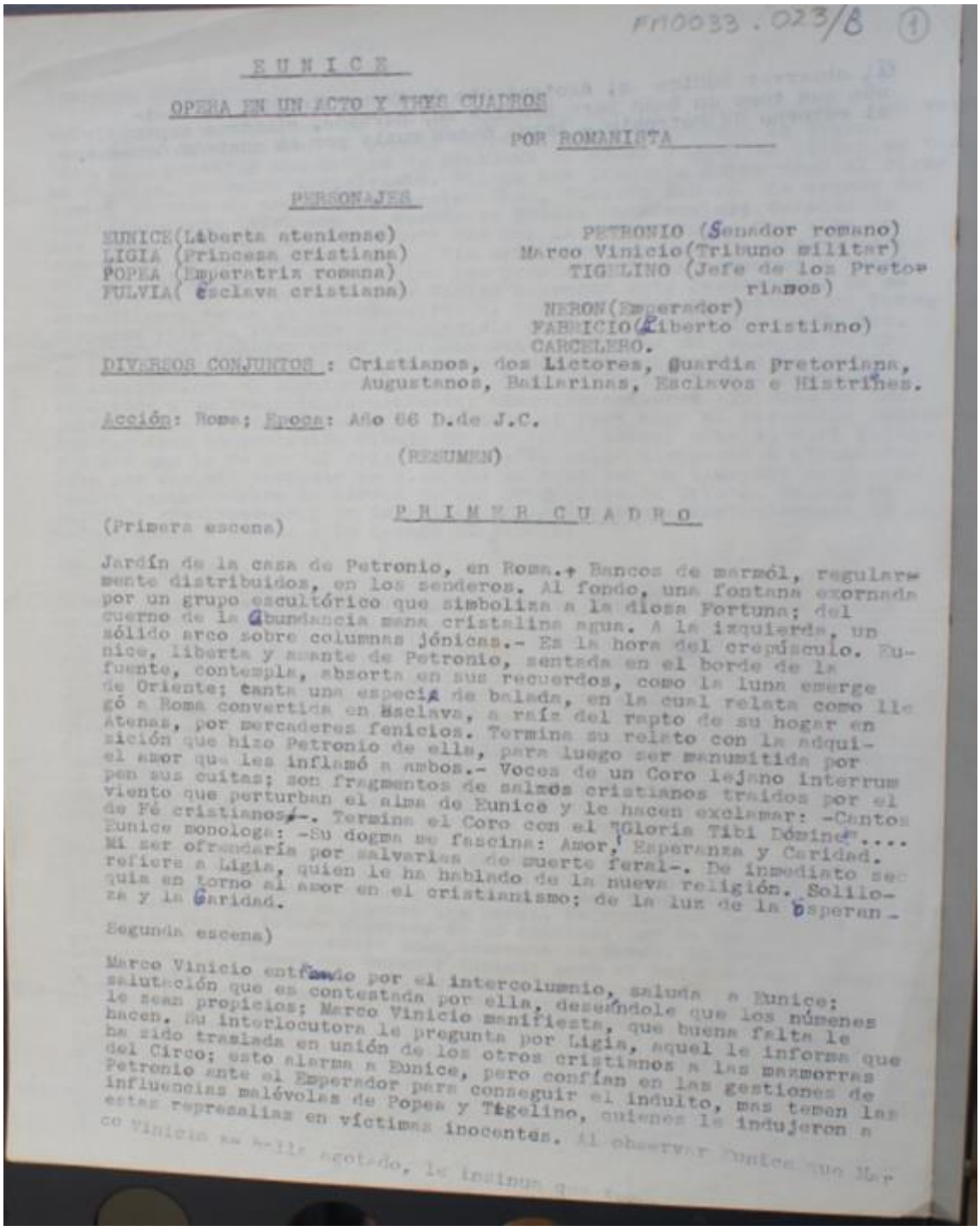
busca de luz y vuelve con una antorcha de resina. Petronio explica al Carcelero, que este incidente involuntario ha sido un motivo para acortar la entrevista y le ordena que conduzca a la prisionera a su lugar. Se despide Eunice silenciosamente de todos y penetra en la prisión. Una vez dentro de ella, el carcelero asegura la puerta. De inmediato los tañidos de trompetas y tubas anuncian la proximidad de Nerón y su comitiva, en visita de cárceles. Cunde la sobreexcitación entre los circunstantes, pero Petronio, sin perder la calma, le arroja al Carcelero una bolsa de monedas, a la vez que le pregunta si existe alguna otra salida. El guardián, después de sujetarse al cinto, indica a extrema izquierda, como un pasadizo seguro que conduce al exterior. Hacen todos mutis, a excepción del carcelero.

Escena XII: Nerón, Tigelino, Eunice, Carcelero, coro de augustanos, Pretorianos, centuriones, coro de cristianos.

Nerón y su comitiva de augustanos, guiados por Tigelino, dos centuriones y una docena de pretorianos de su guardia, entran a escena por el piso superior. El primero manifiesta a Tigelino, al descender la escalinata, que tienen que sacarle de la prisión a Ligia, por cuanto él no va a entrar a tal sordidez. El Carcelero, postrándose, exclama: “¡Ave César Imperator!” Tigelino ordena a éste que presente al Emperador a la nazarena (que profesa la fe de Cristo) Ligia. El guardián obedece, y vuelve con Eunice. Nerón ordena a la prisionera que se descubra, porque quiere admirar su beldad; pero ella no accede. Irritado Nerón, insiste por segunda vez, exclamando: “Por Jove, descubríos ya!” Como Eunice se resiste a segunda insinuación, Tigelino violentamente le arrebata el manto y se descubre la suplantación. “¡No es Ligia!” profiere Nerón; Tigelino exasperado, reconoce a Eunice. Esta confiesa resueltamente ser ya una cristiana. Tigelino acusa a Petronio del ardid y exige al Carcelero su declaración. En un arranque de violencia y de indignación el Prefecto desenvaina la espada y pretende dar muerte a aquel, pero Eunice se interpone, defendiendo su inocencia. Más todos exigen castigo a la traición del carcelero. Ante la defensa de Eunice suponen que el cómplice también es un cristiano y piden que sea arrojado a las fieras en unión

de los condenados a muerte. Los dos centuriones le arrojan violentamente a la prisión, sin escuchar las voces de perdón y clemencia del carcelero. Nerón se dirige a Eunice y le comunica su decisión con respecto a ella, en los siguientes términos: “En cuanto a ti, no serán de Petronio las manos que te acaricien, sino las zarpas de un oso te estrecharán en abrazo mortal”. Y se ríe sarcásticamente. Todos aclaman la condenación de Eunice, más ésta, postrándose de hinojos (de rodillas) y elevando las miradas al cielo, musita: “Mi holocausto (sacrificio) acogerá el Divino Galileo”. Mientras los personajes de escena anatematizan (condenan) a los cristianos y a Eunice con la expresión de “¡A las fieras, nazarenos!”, los cristianos, desde el interior de la prisión, entonan con fervor religioso su postrero “¡Gloria in excelsis Deo!”, como sublimación de su fe ardiente e irreductible.

Salgado coloca “Fin de la ópera” y no ecribe el resumen o argumento del acto III.



FMO033.023/B (1)

E U N I C E

OPERA EN UN ACTO Y TRES CUADROS

POR ROMANISTA

PERSONAJES

EUNICE (Liberta ateniense)
LIGIA (Princesa cristiana)
POPEA (Emperatriz romana)
PULVIA (Esclava cristiana)

PETRONIO (Senador romano)
Marco Vinicio (Tribuno militar)
TIGELINO (Jefe de los Pretorianos)
NERON (Emperador)
FABRICIO (Liberto cristiano)
CARCELERO.

DIVERSOS CONJUNTOS: Cristianos, dos Lictores, Guardia Pretoriana, Augustanos, Bailarinas, Esclavos e Histriones.

Acción: Roma; Epoca: Año 66 D.de J.C.

(RESUMEN)

P R I M E R C U A D R O

(Primera escena)

Jardín de la casa de Petronio, en Roma.+ Bancos de marmól, regularmente distribuidos, en los senderos. Al fondo, una fontana exornada por un grupo escultórico que simboliza a la diosa Fortuna; del cuerno de la Abundancia mana cristalina agua. A la izquierda, un sólido arco sobre columnas jónicas.- Es la hora del crepúsculo. Eunice, liberta y amante de Petronio, sentada en el borde de la fuente, contempla, absorta en sus recuerdos, como la luna emerge de Oriente; canta una especie de balada, en la cual relata como llegó a Roma convertida en esclava, a raíz del rapto de su hogar en Atenas, por mercaderes fenicios. Termina su relato con la adquisición que hizo Petronio de ella, para luego ser manumitida por el amor que les inflamó a ambos.- Voces de un Coro lejano interrumpen sus cuitas; son fragmentos de salmos cristianos traidos por el viento que perturban el alma de Eunice y le hacen exclamar: -Cantos de Fé cristianos...-. Termina el Coro con el "Gloria Tibi Dómine"....
Eunice monologa: -Su dogma me fascina: Amor, Esperanza y Caridad. Mi ser ofrendaría por salvarlas de suerte feral-. De inmediato se refiere a Ligia, quien le ha hablado de la nueva religión. Solliquia en torno al amor en el cristianismo; de la luz de la Esperanza y la Caridad.

Segunda escena)

Marco Vinicio entrando por el intercolumnio, saluda a Eunice; salutación que es contestada por ella, deseándole que los númenes le sean propicios; Marco Vinicio manifiesta, que buena falta le hacen. Su interlocutora le pregunta por Ligia, aquel le informa que ha sido trasladada en unión de los otros cristianos a las mazmorras del Circo; esto alarma a Eunice, pero confían en las gestiones de Petronio ante el Emperador para conseguir el indulto, mas temen las influencias malévolas de Popea y Tigelino, quienes le indujeron a estas represalias en víctimas inocentes. Al observar Eunice que Marco Vinicio se halla agotado, le insinua que

Fotografía 10. Argumento de Romanista mecanografiado.
(Fuente: libreto de Salgado. Archivo: FMO33.023/B)

ANEXO 2: Contiene cd y dvd sobre entrevistas relacionadas a la ópera *Eunice*, partitura completa de la partitura para canto y piano de la ópera*;* video del concierto-conferencia con fragmentos de la opera *Eunice*, programa del mismo*;* el manuscrito del libreto de Salgado; portada de la ópera *¿Quo Vadis?* de Nouguès; foto de la película *¿Quo Vadis?*

Entrevistas sobre la ópera *Eunice*.

A continuación, se transcriben entrevistas a personas que investigaron y realizaron trabajos importantes sobre la obra del maestro Salgado tanto en la parte musical como escénica o que tuvieron contacto directo con este compositor.

Los entrevistados considerados en el presente trabajo son los siguientes: Maestro Guillermo Meza, quiteño, vive en Quito. Licenciada, profesora de piano del Conservatorio Superior de Música Jaime Mola, quiteña, Aliz Fernández, vive en Quito, conoció de muy joven a Salgado. Mgs. Javier Andrade, director escénico de óperas, cuencano, vive en Cuenca.

Entrevista al pianista ecuatoriano, Mtro. Guillermo Meza Luzuriaga, realizado el 25 de junio del 2016.

Buenos días, Mtro. Guillermo Meza. Muchas gracias por recibirme para tratar sobre la obra del compositor ecuatoriano Luis Humberto Salgado que nos pueda servir para relacionarlo con su ópera *Eunice.*
Si le parece, vamos a empezar con las preguntas que se le han preparado.

1.- *¿Dónde estudio usted y qué estudio?*

Inicié mis estudios de piano y materias teóricas con mi madre, María Luzuriaga Sánchez, cayambeña como Salgado, su maestro, y pariente algo lejana –por el lado materno- del maestro. Mi madre me seleccionó maestros idóneos que acrecentaran mi formación a todo nivel, y estudié en Europa con

grandes pianistas como Roberto Szidon y Richard Metzler, en sus viviendas europeas.

2.- *¿En qué consiste su trabajo en la Fundación Luis Humberto Salgado que tengo entendido usted es el principal propulsor de que se investigue y se lleguen a ejecutar las obras de este gran compositor? ¿Cómo lo describiría?*

María Luzuriaga fue mi primer nexo con la música de Salgado. Ella lo había conocido de cerca y entendía la significación que su obra tenía como hecho histórico trascendental. Ella es la presidenta de la Fundación Luis Humberto Salgado.

Los primeros pasos que se dieron en el esfuerzo de difundir la música de Salgado lo tomaron de una obra propia inédita hasta el momento – (Meza Luzuriaga, 2015-2016). Es una visión crítica que va más allá de la mera puntualización y devela modos de ser sociales que clarifican una *identidad.*

3.- *¿Cuál es su área de estudio?*

Me dediqué a buscar los mecanismos que me permitieran aproximarme a una obra pianística sintácticamente compleja cuanto técnicamente difícil, sobre todo en sus obras mayores y pude hacer acopio de conocimientos con los cuales afrontar seriamente el estudio de nuestro Salgado. Cuando retorné bastante joven a Ecuador, fui llamado por Gerardo Guevara para dictar clases de piano en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, pero mi interés principal estuvo afincado en Salgado y cuya obra era desconocida.

4.- *¿Qué óperas del compositor usted tiene conocimiento de que se hayan estrenado hasta el momento?*

En el anexo 1 de un libro inédito de mi autoría figura lo siguiente:

1932: *Ensueños de amor* (opereta)/ ¿vers. con piano? / 1930-34. Dir.: Salgado (estr.) abril/ Quito.

1947: *Alejandría la pagana* (melodrama)/1947. Colegio “Riobamba” (estr.) diciembre.

1953: Coro del acto III de *Cumandá* (ópera) (según entrevista a Salgado por H. Rodríguez C.) o “La fiesta de las canoas”, coro inicial del acto II de la ópera *Cumandá* (según cronología del Teatro Sucre por P. Guerrero). Orq. CNM y coros: CNM y Ciudad de Quito-Salgado. Julio/Quito.

2008: Piezas vocales de diferentes obras con acomp. de piano. Yvonne Schiaffino. Dir.: Javier Andrade Córdova. Noviembre/ Teatro de la Universidad Politécnica Salesiana Cuenca.

2011: *Ensueños de amor* (opereta). Dir.: Javier Andrade Córdova. 5,6,7 y 8 de abril/ Teatro Nacional Sucre. Quito.

2015: *Eunice* (ópera en 3 actos)-Fragmentos de los actos I y II; vers. semiescénica. Javier Andrade C., dir. Esc., declam.; Yvonne Schiaffino, piano, dir. mus., Vanesa Regalado, Vanessa Freire (sopranos), Darwin Zúñiga, älex Rodríguez (tenores), Coro juvenil del Conservatorio Rodríguez-E, Arias (dir.).
25 y 26 de septiembre / Teatro Sucre. Cuenca.

5.- *¿Cuándo y cómo empezó su interés por la obra de Luis H. Salgado?*

Mi acercamiento al maestro Salgado se debe al hecho de haber iniciado y proseguido durante décadas mis estudios musicales (piano y materias teóricas) con mi madre, quien fue alumna del maestro Salgado e hizo estudios con él de todas las materias teóricas superiores: armonía, contrapunto, fuga y composición.

6.- *¿Podría describir, en forma breve, las principales características del estilo de composición de Salgado y si usted cree que también lo aplica en la ópera Eunice?*

El eclecticismo fusionador del maestro. A un modalismo de varios tipos aúna cromatismo que roza lo atonal junto a, inclusive, momentos de franco romanticismo schumaniano que, no obstante, alternar con elementos armónicos de Prokofiev, Satie o Fauré, diríamos, en el conjunto son plenamente Salgado, es decir, a elementos en principio dispares los ha cohesionado de modo personal en su propio “lenguaje” salgadiano.

7.- *Vamos ahora a entrar en un ámbito más personal… Si tuviera que elegir a un compositor de óperas ecuatoriano ¿A quién elegiría? ¿Por qué?*

Es obvio, al maestro Salgado.

8.- *¿Y a un latinoamericano? ¿Por qué?*

Pongo al maestro Salgado en una mesa al mismo nivel que Alberto Ginastera o Villalobos, Chávez. El alcance creativo de Salgado supera lo académico para pasar a ser –por mérito intrínseco de su obra- una faceta de la música latinoamericana sin la cual no podría comprenderse el nivel alcanzado por este movimiento de resonancia continental que ha devenido ya en un aporte importantísimo para la música del mundo.

9.- *Y sobre su experiencia en España, ¿Que acogida tienen las obras de este compositor?*

El trabajo en España o, antes, en Alemania, fue casi totalmente de espaldas y sin respaldo alguno de entidades gubernamentales, con fondos propios y con conexiones realizadas personalmente. Conservo un recorte de prensa de publicación en Madrid en el que el embajador Jorge Zermeño, de México en ese país, en el año 2007 se refiere a la segunda Sonata de Salgado como una “obra grande y maravillosa·. Otra, una crítica de la compositora catalana Carmen Passolas en las que se abisma del carácter compositivo novedoso y la dificultad “casi liztiana” de las Sonatas que integramente ejecuté en Barcelona ese mismo año.

10.- *¿Cómo piensa usted sobre que hay que hacer para que las óperas de Salgado se puedan difundir en el país?*

La única posibilidad y factibilidad de difusión de la obra de Luis Humberto Salgado está en el convencimiento que tengamos de que lo que hacemos tiene tanto una importancia vivencial personal, como un valor histórico real que no pretendemos sea c. El país está pendiente de prioridades que nada tienen que ver con lo intrínsecamente cultural. Recientemente ha sido reelaborado un "Proyecto de Ley orgánica de Cultura". El texto contiene –como siempre en este tipo de elaboraciones- aspiraciones innegables y supuestos irrebatibles que, no obstante, por vivencia larga en esta sociedad, sabemos que raramente se pondrán en ejecución y, si acaso, en rubros que no alcancen al tipo de música en el que trabajamos, como que no sea colateralmente o "por circunstancias" y, eso sí, tratándose de entidades que reciban apoyo estatal, bajo una férula verticalizada. Esto le permitirá responderse usted misma a su inquietud acerca de lo que cabría realizar en pro de la difusión masificada de Salgado. Todo partiría de una decisión superior en base a sus propios intereses.

11.- *¿Qué es lo que se debería hacer para que las óperas de Salgado se difundan internacionalmente?*

Lo que cabría realizar en pro de la difusión masificada de Salgado partiría de una decisión superior en base a sus propios intereses, usualmente electoristas en casos como el de la música ecuatoriana (generalmente hay apoyo a cantantes de música rocolera a los que pude ver muy regiamente arropados por el régimen en Madrid, en calidad e "cultura del Ecuador").

12.- *¿Cuál es la importancia de la música hoy en día del maestro en los conciertos, la radio, la inclusión de su estudio en programas educativos? ¿Qué se puede hacer para mejorar eso?*

Es importante una formación a niveles oficiales realizar el estudio de la obra académica musical –en particular la obra salgadiana- y que no ha sido, a pesar

de varios intentos, escuchada y difundida, lo que significaría para el país un acto de dignificación cuando sea asumido el compromiso por parte del Estado de declarar línea prioritaria cultural de Estado a la difusión de la obra de nuestro compositor.

Entrevista a la sobrina de Luis H. Salgado, Lcda. Aliz Fernández, profesora de piano en el Conservatorio Superior de Música “Jaime Mola” de Quito, realizado el 24 de junio de 2016.

1.- *¿Qué grado de parentesco tiene usted con el compositor Salgado, fallecido en el año 1977?*

Antes de comenzar quiero agradecerle esta entrevista. Mi mamá era prima en segundo grado de Luis Humberto. Mi abuelita era amiga íntima de su madre de manera que nos conocíamos bastante. Francisco, el padre de Humberto, tenía una amistad con mi abuelita.

2.- *¿El maestro Salgado influenció en su vida artística?*

Influyeron mucho porque mi mamá consultaba bastante a Humberto, a Francisco, muchas cosas sobre su trabajo en la docencia en el Conservatorio y siempre ellos estaban interesados también en las exposiciones de mi mamá, Inés Jijón.

3.- *¿Cómo era el maestro en sus funciones de docencia y director del Conservatorio Nacional de Música?*

Yo recuerdo que era profesor en las materias teóricas y todos nosotros estábamos temblando porque era exigente. Con él aprendíamos bastante porque nos exigía mucha concentración en lo que nos enseñaba y como director también era muy estricto, yo me acuerdo que cuando dábamos los exámenes él nos tomaba en persona los exámenes de piano y se ponía unos lentes. Las materias que enseñaba era Dictado musical, Armonía.

4.- *¿Cómo era su personalidad?*

Humberto era bastante serio, de temperamento introvertido, siempre andaba por la calle, parecía que no miraba a nadie y andaba con un paso rítmico, muy serio y en todo lo que hacía era demasiado estricto. El era totalmente idealista, quería traspasar la época, él se adelantó en la escuela dodecafónica, era el único que tenía esa tendencia, además era bastante patriota, le gustaba todas las tradiciones indígenas, los ritmos indígenas, le encantaba la música ecuatoriana, le dió vida a los ritmos

5.- *¿Qué libros y métodos de música dejó el compositor, podría hablar algo al respecto?*

Que yo sepa el no dejó ningún libro. No tuvimos nosotros ningún texto o método que él nos diera, era muy personalista, sabía lo que enseñaba y nada más.

6.- *¿Considera que la influencia de su padre fue decisiva en la formación y vida del compositor?*

Claro, Francisco era un músico maravilloso, él fue el que influyó en todo el estudio de Humberto y de Gustavo, su hermano que fue cónsul en Grecia, hablaba siete idiomas y él fue becado a Rusia. Humberto se adelantó a los músicos.

7.- *En su vida personal, el maestro Salgado ¿no tenía tiempo para dedicarse a la familia?*

El era un incomprendido, claro tuvo su esposa, tuvo su hijo, pero se separó porque tal vez no le comprendieron, pero después se volvió a unir con su esposa. Quiso que su hijo fuera también un gran músico, pero no lo logró, sólo quería tocar al oído, tocaba muy bien al oído.

8.- *¿Usted fue alumna de Luis H. Salgado o tuvo aportes técnicos de composición del maestro que le aportaran en su labor como pedagoga?*

Claro, yo fui alumna de él en dictado, armonía. En temperamento yo también he sido bastante seria, soy maestra, pedagoga. El influyó mucho en su didáctica, exacta por eso influyó mucho en mi vida, tanto en los estudios de piano como de profesora. Mi madre estudió con Francisco. Humberto le regalaba sus obras a mi mamá y ella le consultaba bastante a Humberto, inclusive le hizo el prólogo de un libro que se llamaba “Canciones para los niños de mi patria” con el Ministerio de Educación.

9.- *¿Qué mensaje puede dar para que la obra del maestro perdure en nuestro medio y en el exterior?*

Lo que pasa es que ya se está reconociendo la verdadera música nacionalista y hay muchos estudiantes que están interesados en la música de Humberto Salgado. Lo importante sería formar a pianistas, a grupos que estudien la música de Humberto y puedan salir del país a dar sus conciertos. Ahora se está reconociendo la obra de su padre también, de Francisco, que tiene cosas demasiado valiosas, de los dos, no.

10.- *¿Alguna anécdota de la vida del maestro que quiera compartir?*

Lo que me llamaba la atención es que Humberto siendo un gran músico no podía dar un paso de baile. Tiene ballets, pero él no bailaba.

Era demasiado estudioso, demasiado culto, era un filósofo, demasiado profundo en sus pensamientos filosóficos, históricos, ciencias sociales, era una persona demasiado culta. Además, escribía en *El Comercio.*

Entrevistador, Maestrante en Musicología, Lic. Miguel Juárez (argentino): Maestra le agradezco muchísimo su colaboración y este recuerdo que hemos tenido con este gran valor latinoamericano y mundial también en cuanto hace a la música académica y, bueno desde ya esperemos realmente que la obra del maestro Salgado se siga difundiendo y muchas gracias por su labor profesional como pedagoga en el Conservatorio Mola y sus años de experiencia en todo el quehacer musical.

Entrevista al director de óperas Mgs. Javier Andrade.

Yvonne Schiaffino: Buenas tardes Maestro Javier Andrade, agradezco su aceptación a la entrevista con respecto a la ópera *Eunice* del compositor ecuatoriano Luis Humberto Salgado, es muy importante el aporte que usted brinda sobretodo en la rama que domina como director de escena y de óperas.

Javier Andrade: Bueno para mí es un gusto contribuir con el conocimiento de la obra de Salgado con respecto al trabajo que estás haciendo Yvonne, con todo gusto.

Yvonne: Bueno, voy a empezar con la primera pregunta de la entrevista:

1.- *¿De las óperas de Luis H. Salgado, considera Usted que Eunice es una de las más viables desde el punto de vista de la producción de la puesta en escena? ¿si lo considera así, por qué?*

Sí, en realidad, en efecto, ésta ópera de las cuatro óperas de Salgado, una de dimensión mediana diría así, junto con el Centurión constituyen las dos óperas que por el volumen compositivo, o la cantidad de solistas, el trabajo a nivel coral, podría considerarse como una ópera de volumen mediano y consecuentemente más fácil de producir en términos de su puesta en escena, de llevarlo al teatro, a la escena del teatro en comparación con las dos óperas mayores de Salgado que son *Cumandá* y *El Tribuno,* de hecho puede considerarse que además *Cumandá* es de hecho una ópera prácticamente colosal, es una ópera de un volumen cercano, diría yo a una *Aída* de Verdi, mientras que *Eunice* podría compararse tal vez con una de las óperas medianas como *Rigoletto, Traviata* y también desde el punto de vista de la extensión, por supuesto, en general, hay que ver cuánto duran estas óperas porque están por estrenarse completas, en *Eunice,* con tu trabajo hemos logrado estrenar algunos fragmentos pero no se ha hecho todavía completa, sin embargo, lo que sí está claro es que *Tribuno y Cumandá* son óperas más largas que *Eunice* y además requieren mucho mayor volumen de personal artístico, a nivel de solistas, a nivel de coros, *Cumandá* es una ópera muy grande, y bueno, ojalá en algún momento logremos en el país

llevar a escenas estas óperas porque en ese momento vamos a saber las dimensiones reales que tienen.

Yvonne: Tengo entendido que *Cumandá* tiene una duración como tres horas o más.

Javier: Incluso probablemente más, si mal no recuerdo supera las 400 páginas de partitura manuscrita que ha quedado como legado de Salgado y que reposan en el fondo del archivo histórico, anteriormente del Banco Central y actualmente del Ministerio de Cultura, es una partitura bastante grande, no sé si 460 páginas de partitura tal vez, en todo caso es mucho mayor al número de páginas que tiene *Eunice,* pensando además que Salgado componía siempre en el mismo papel, es decir, la comparación es válida en el sentido de que Salgado escribía siempre en papeles Schirmer de 24 pentagramas y era el único material que utilizaba para sus composiciones, entonces, es comparable el punto de él, es un punto bastante pequeño y de lo que yo he visto, los autógrafos, *Cumandá* es una ópera que supera mucho el volumen de *Eunice* .

Yvonne: Y aparte es una ópera netamente nacionalista.

Javier: Sí.

2.- *De existir la posibilidad de que se pueda estrenar la ópera Eunice ¿usted cree que se cuenta con los cantantes que exige la ópera en nuestro medio?*

Yo creo que en el momento ya tenemos, probablemente no todos los cantantes, pero sí la mayoría ya, es decir, creo yo que el papel de *Eunice* lo puede ejecutar muy bien una mezzosoprano o también una soprano de tipo ancho, grueso y de voz potente una spinto o una dramática. Tenemos mezzosoprano, alguna en la Argentina, de ahí los papeles, los otros papeles, son voces más fáciles de encontrar en el país, la soprano, tenor, barítono como *Petronio*. Probablemente el *Tigelino* que está pensado como un bajo con mucho metal, una voz metálica agresiva, diría yo, en la ópera es un personaje, un poco el malo de la película,

probablemente esa voz habría que buscarla con mayor precisión, y a nivel de los coros, creo yo que ya es posible ya hacer esa ópera a pesar de que hay algunos números que tienen dificultades, pero es posible si es que se empieza con suficiente antelación de manera que los coros que puedan abordar la música, la complejidad de esa música y como tú sabes aquí en el país probablemente hay sólo dos coros profesionales, el coro de la Ciudad de Quito y el coro Pichincha y el resto de coros vocacionales con mayor o menor calidad, entonces coros profesionales y vocacionales que a su vez tendrían que tener la partitura con suficiente tiempo para poder trabajar la ópera, en tal sentido, pienso yo que *Eunice* y *El centurión* ya son óperas abordables. Probablemente, *tribuno* y *Cumandá* deberán esperar todavía un tiempo por las dificultades que tienen.

3.- *¿Qué es lo que más rescata en esta ópera?*

Mira, a mí lo que me parece que hay varias cosas. Una de ellas es el riesgo que asume Salgado no solamente en esta ópera sino en las tres de la trilogía romana digamos, de acercarse a un material que en un principio podría pensarse anacrónico, es decir, acercarse a una historia romana en composiciones que están basadas en la segunda mitad del siglo XX, podría incluso hacernos pensar en cierta tendencia que hubo también en Latinoamérica de acercarse a ese tipo de temáticas pero que fueron mucho más frecuentes en el romanticismo. Entonces, por ahí en primer lugar como que uno siente al inicio como una especie de cierto anacronismo en la aproximación de Salgado, pero una vez que uno va conociendo la partitura se da cuenta primero que la relación de Salgado con el material original, en este caso con estas historias alrededor de los cristianos de la primera época, alrededor del cristianismo heroico, considerado como una secta subversiva en el ámbito del imperio romano. Es una relación muy profunda que está marcada por la propia creencia religiosa de Salgado, pero además por ese relieve al cristiano heroico, y esa relación es muy personal, muy profunda que hace que además una construcción dramaturgia desde el texto, porque él hace el libreto y la música, es muy válida. Por supuesto se plantea siempre una pregunta en el mundo contemporáneo el montaje de estas óperas

el día de hoy como abordarlas pensando que tiene este aspecto histórico que las ubica, las ambienta en un momento concreto de la historia de la humanidad, el imperio romano del siglo I, entonces se plantea allí una estética en términos de cómo resolver este aspecto en términos del vestuario, ambientación, de la escenografía, porque creo ya que estamos en una época en la que tenemos una visión de la puesta en escena que se separa de visiones puramente utilitarias y buscamos cómo reproducir una época, este es el objeto, el fin de la puesta en escena. La puesta escena es mirar críticamente el material textual y musical. Ahí hay una pregunta que es interesante de abordar porque no es fácil.

Por otra parte, yo creo que la composición de Salgado en *Eunice* es bastante bien lograda en términos de construcción dramatúrgica, es decir, es una historia que va adquiriendo interés y que va llamando la atención va planteando los personajes, la trama, los puntos argumentales y su desarrollo de una manera bastante sugestiva; además plantea como mundos en tanto un ámbito musical a partir del libreto, plantea esos contrastes entre el mundo de los cristianos proscritos, en la cristiandad y el mundo decadente de la Roma imperial y eso está claramente puesto, de hecho en el segundo acto, cuando entramos, en la corte de Nerón, podemos sentir un marcaje contrastado en la textura musical, en las sonoridades.

Yvonne: Sí, cierto, en la música se ve el contraste que hay de lo profano con lo religioso.

Javier: Sí, es muy determinante; entonces eso da cuenta de una sensibilidad e imaginación para poner en música esas historias y esas ambientaciones, esas atmósferas, esos lugares concretos que se dan en la trama de la ópera, yo creo que eso es muy destacable, y se puede percibir únicamente en esa ópera; probablemente con mayor precisión que en *El centurión o El tribuno*. Es muy interesante y también llamativo en términos de la puesta. Es un asunto que llama la atención, te sugiere y que te plantea un reto.

Yvonne: Entonces, quiere decir que la trilogía en sí secuencialmente sería que lo ha hecho, por qué empezó con *Eunice,* después *El centurión*, como que sigue la historia.

Javier: Digamos, sí, son historias que tienen como una cronología, pero en cuanto a la cronología misma compositiva, ese es un aspecto que todavía está por estudiar. De hecho, yo he iniciado ese estudio, tengo un artículo que está en marcha.

4.- *¿La trilogía de Salgado fue compuesta en orden cronológico?*

Hay que tomar en consideración un aspecto y es que Salgado primero compone digamos el boceto compositivo ya avanzado en términos pianísticos, primero compone la reducción piano-voz, muchas veces no es en realidad una reducción, porque si uno ve la partitura piano-voz, se da cuenta de que está pensado ya en lo que va a venir en la orquestación, es decir o son acompañamientos pianísticos muy complejos que no son los normales en una reducción, son complejos o él aumenta un pequeño pentagrama sobre el pentagrama para poner cierto detalle de una instrumentación que ya empieza a imaginarla. En todo caso, en las cronologías generalmente compone primero por supuesto esta versión piano-voz avanzada ya con algunos elementos de instrumentación y luego avanza hacia la versión orquestal completa y muchas veces entre una y otra, hay a veces tiempos que no son, hay que pensar que además Salgado no componía como por ejemplo los compositores europeos que se ponían a componer una ópera teniendo ya un contrato o teniendo ya una posibilidad absolutamente cierta de las representaciones del trabajo, incluso con tiempo, con pedidos, como encargos. Salgado componía por su vocación compositiva y además bajo la plena conciencia de que él, a su música no la iba a escuchar o no la iba a ver puesta en escena al menos; consecuentemente a veces el tiempo que se demora el pasar el piano-voz a la orquestación, no es inmediato; todavía hay que hacer un estudio de cómo las distintas creaciones de él en el ámbito estrictamente operístico, las cuatro óperas, en el ámbito escénico-musical, considerando la

opereta y *Alejandría la pagana,* como se va entrecruzando y también incluso, ampliando e instrumentando; es algo que todavía hay que escudriñar un poco, él generalmente en las partituras al final, o a veces en la primera página, pone la fecha de finalización y su firma, es decir hay una información un poco para ver como él fue componiendo las cosas, algunas de manera paralela. Entonces no necesariamente podemos afirmar que las tres óperas que en la ambientación ocurren en distintas épocas del ámbito romano dentro del primer siglo, si las tres fueron compuestas en esa misma cronología, o sea la primera que habla de la época más temprana, la segunda de la época más posterior, etc. Es una cosa que hay que investigar todavía.

Yvonne: Claro, en eso consiste la genialidad del compositor, porque a él le salían las ideas así y entonces escribía y escribía…

5.- *¿Usted cree que Eunice tendría gran acogida en el Ecuador, para que sea posible esto, podría hacerse digamos?*

Yo creo que ya se puede hacer, de hecho, nosotros ya hemos hecho fragmentos, que son importantes desde el punto de vista vocal, complejos y las partes no las más fáciles digamos así, yo creo que sí por supuesto y en primer lugar creo yo porque es una ópera que habla muy rápidamente y directamente a la gente popular, a nuestra gente y además que trata un punto que creo yo que también es como muy cercano a nuestra propia aproximación hacia la religión, me refiero concretamente a este elemento heroico, *Eunice* el personaje protagónico, se sacrifica para salvar la vida de su amiga y en conciencia de que va a morir, una muerte cruel en el circo romano, lo hace a pesar de todo bajo un convencimiento de que este acto al final le va llevar a Dios. Ese aspecto heroico concentrado en una figura femenina, y ya la música específicamente y los cantos con textos cercanos al rito, hay un *Gloria*, es un tipo de texto, de música y de atmósfera que nosotros todavía la sentimos como algo que palpita en la realidad popular, en la gente en general, yo creo que probablemente es una ópera que sin duda tendría mucho éxito también vinculada a fechas que tienen relación con lo sacro,

o sea la semana santa, etc., porque es una ópera muy pequeña que convoque a este pensamiento del cristiano dispuesto a luchar por su fe primero y dispuesto al sacrificio por el bien de la colectividad y de otros y además es un valor que independientemente del aspecto del sacrificio mismo es un valor que no podemos decir que no sea necesario de revitalizarlo o de reflexionar.

6.- *¿Qué aproximación estética escénica propone usted para la ópera Eunice?*

Yo creo, como comentaba antes, que el tema de la puesta en escena es un tema muy delicado en una ópera que trata una historia romana de principios de la era cristiana. Yo creo que una aproximación estética adecuada para una ópera así es de una visión bastante minimalista, una aproximación en la cual en la construcción de la imagen, en el desarrollo de los diseños, de los vestuarios, de la escenografía, uno se puede ir acercando más bien hacia ciertos elementos de orden visual como muy determinantes y al mismo tiempo reducidos, como la verticalidad de las columnas, el mundo vertical de la arquitectura romana, grecorromana; de pronto la tipología de vestuarios en la cual podemos realizar ciertos elementos históricos, sin intentar reproducir un vestuario histórico de la época, sino más bien utilizando por ejemplo togas y telas con cierta reducción cromática y en espacios más bien de luz muy sugestivos, no cargados de luminosidad, yo creo que eso es una aproximación además que nos permite acercarnos a la música, espiritual mismo de la ópera, este porque es una música de mucha espiritualidad, muy elevada que crea unas atmósferas sonoras diría yo vinculadas hacia la contemplación de lo divino, a la oración y, por supuesto ahí también entra también otra pregunta no, de cómo esta estética encuentra también una posibilidad en el mundo, en cambio del mundo decadente de *Nerón* y de *Popea*, creo yo que esa decadencia está plasmada en la música coreográfica, pero desde el punto de vista de la escenografía, la ambientación de la escena, creo yo la lógica es una aproximación minimalista y en las escenas que además plantea la dramaturgia, o sea una escena donde bailan las esclavas con los cantos de Isis, entonces, allí entra más bien un ámbito de orden coreográfico que muy probablemente se deja empatar bien con coreografías

también de orden más contemporáneo que de un pseudo historicismo, como algo que no está pensado como un hecho histórico, o sea la ópera, a pesar de que el tema está ambientado en la Roma Imperial de principios de siglo, es una ficción, hay personajes que son históricos y otros no, son personas inventadas y los históricos están además construidos en base a estructura histórica de la época, a pesar que se tome de las fuentes, pero no podemos afirmar que la ópera no intenta hacer una representación histórica del momento, es una ficción y entonces ese es un elemento fundamental, porque una puesta en escena de una obra de ese tipo no tiene por objetivo reconstruir el material del cristianismo, el objetivo no es ahí un pseudo historicismo sino más bien reflexionar sobre este aspecto concreto de la lucha del individuo y de un colectivo en su religiosidad y su fe frente al poder, ese es el punto clave; muy probablemente si fuese una ópera de otra época podría fácilmente adaptarse a otros momentos de la historia porque este eje entre la lucha del hombre por sus valores frente a un poder político que lo margina o persigue, sin duda que es un eje que se repite en la historia de la humanidad. Si no tuviese esa ambientación tan específica en el ámbito de la Roma de la primera parte del cristianismo, por ejemplo si fuese una historia del renacimiento o una historia del dieciocho, que se yo, tal vez podría incluso llevarnos a la actual, claramente no es necesario y en este caso es un poco difícil porque hay referencias al circo romano, a Nerón, a Osiris, a Isis, entonces como que es difícil sacarlo de esa época, adaptarlo de esa época, pero al mismo tiempo es el eje central y eso no depende de que el vestuario sea una copia exacta de cómo era la historia romana, no pasa por allí la construcción escénica.

7.- *¿Cuál es la parte que más le gusta de la época en que se enfoca esta ópera?*

Yo creo que las partes más conmovedoras son con coro de cristianos. Hay en el inicio de la ópera, un coro de cristianos que se escucha en la lejanía y que son los cristianos que ya apresados están siendo conducidos al circo romano y luego justamente ese mismo grupo humano más adelante canta no como un coro fuera de escena si no como un coro en escena y canta un *Gloria in excelsis Deo* y lo

canta en conciencia de que va a ser sacrificado en el circo, y esa música es de enorme subjetividad y fuerza y que Salgado logra ahí un poco contarte como este grupo de seres humanos que va a morir pronto, logra superar el temor a la muerte antes de salir a la arena del circo, en base a su fe y como un poco sobre escena, se dispone bajo el convencimiento de una reflexión, de una rendición, a ser sacrificado y ese aspecto tan profundo y tan fundamental en cualquier discusión de la conciencia humana y de la condición humana está en la música que te eleva y que te hace sentir, dentro de una atmósfera ceremonial y profundamente humano, no es un *Gloria in excelsis* cantado en una iglesia sino cantado en una celda por cristianos que van a ser sacrificados y que en ese momento logran superar su temor en base a la fe que les une a todos además como colectivo, porque ahí se ve probablemente el personaje central de la ópera independiente de *Eunice,* o *Eunice* incluida, es justamente el pueblo cristiano subversivo y proscrito de la época; ese es el centro de la ópera.

8.- *¿Cómo imagina usted en sí al personaje de Eunice?*

Pienso que hay algunos aspectos, primero está por supuesto la base literaria y luego creo que hay una referencia que habrá que investigarla, pero hay una referencia que yo creo que puede percibirse, una influencia desde el cine, de los años cincuenta, sesenta, ¿no es cierto? desde el cuarenta, incluso antes; el cine que se acercó también a estos temas, el paralelismo que hay entre la ópera y la película *Quo vadis?* entonces creo que no me equivoco si afirmo que Salgado parece que era un cinófolo muy intenso.

Yvonne: en ese aspecto, disculpe que le interrumpa, me llamó la atención porque le hice una entrevista, una sobrina de Salgado, hija de Inés Jijón, la Sra. Alice Fernández, ella trabaja en Quito en el Conservatorio Jaime Mola. Cuando le hago la pregunta si Salgado era amante digamos del cine, ella afirma que no, que no iba al cine, entonces hay una contradicción. No sabemos realmente porque ella dice que era muy niña.

Javier: Bueno, hay un aspecto que creo que está reseñado, en este momento no tengo la fuente exacta, pero recuerdo haber leído que Salgado en su época como joven pianista, participaba de hecho haciendo la música en vivo de las películas todavía mudas. A mí me parece que, habiendo tenido interés en el texto literario, y habiendo tenido sus cercanías al cine mudo como joven pianista, estudiante y compositor, y además pensando en el significado sobretodo visual y de puesta en escena que tienen estas obras cinematográficas de lo que sería el cine justamente alrededor de temas de la Roma Imperial y además el significado que eso tiene como cercanía a la majestuosidad y a la grandiosidad de la ópera.

Yvonne: Claro. Aparte, coincide con el año 1951, fecha en que se estrenó la película *Quo vadis?*

Javier: Me parece impensable que Salgado no haya ido a mirar *Quo vadis?* si no en el estreno en alguna de las presentaciones, pensando además que Quito para aquella época contaba con probablemente la pantalla de cine más grande de toda la costa Pacífica, que estaba en el Teatro Bolívar de Quito, era creo que uno de los teatros más grande de toda la Costa Pacífica, de toda América, entonces para un compositor además con una cultura tan amplia, tan profunda y una inquietud tan grande, imposible creo que no haya asistido a mirar el *Quo vadis?* y otras películas de ese tipo.

La fuente literaria se ve influenciada por la producción cinematográfica de esas historias y entonces sí yo creo que plantea el personaje como una mujer que de una hermosura física, un poco exótica, se supone que ella es una esclava que ha sido liberada por *Petronio,* que se ha enamorado de ella, entonces es fácil empezar, incluso a imaginar ciertas referencias en el cine de la época, por supuesto la plantea como una mujer decidida, valiente, noble que se acercaba a la fe cristiana y que además en conciencia y sabiendo bien que aquello es peligroso, se decide a hacer una reproductora, una transmisora de la palabra de Dios, de la palabra cristiana, habiendo sido pagana, y por eso al inicio de la ópera ella enseña a un grupo que se va a bautizar, ella les está enseñando la doctrina,

entonces es una subversiva en ese sentido en el contexto que plantea la ficción de la ópera. Entonces se plantea como una mujer de nobleza, valentía, de riesgo y de arrojo y lo que hace en el transcurso de la ópera quedarse como sacrificada es el punto cumbre de ese acto heroico de ese personaje, esos elementos son centrales y son creo yo que en nuestra época no requieren una adaptación.

Yvonne: Y como el maestro Salgado pensó en una mezzo, no pensó en una soprano.

Javier: Yo creo que ese punto mismo ya es interesante, plantea una voz central, una voz con cuerpo, plantea como un personaje digamos adulto, pero de una madurez y nobleza sobretodo heroico, esos aspectos que están marcados desde muy temprano en la ópera que se consolidan en la ópera romántica, con Wagner; esos paralelismos entre voces medias y graves para personajes justamente nobles, fuertes y las voces más agudas para personajes más juveniles, para amantes jóvenes. El adopta en cierta forma probablemente ese paradigma, piensa en un personaje central con una voz heroica, noble.

9.- *¿Cómo puede imprimir su creatividad al contar con el libreto en paralelo a la partitura?*

Creo que ese punto es un poco interesante de tratar por distintos aspectos. En primer lugar creo que vale la pena imaginar que la aproximación desde la Musicología a la ópera ha dado lugar a que generalmente la entendamos como un género solamente musical y eso en realidad es una deformación histórica diría yo, primero porque la ópera nace del texto teatral, después es un texto teatral construido en función de la música de que pueda ponerse en música, tú sabes bien que la palabra en el teatro cuando se musicaliza, sufre unas potenciaciones, sufre no es la palabra justa, le ocurre unas potenciaciones, se ensancha, se amplía, etc., en un contexto teatral, de teatro con texto digamos, no es pasado directamente a la música porque eso daría lugar a óperas de larguísima longitud. Cuando se trata de una adaptación de un texto teatral

existente quizás el libreto, pero parte de la palabra y parte de cómo un compositor imagina esa situación, esos personajes, esas palabras, y las va poniendo en música. Entonces, ahí vemos que hay dos prioridades fundamentales, la lingüística por medio del texto y la sonora a través de la música. Si es que pensamos la ópera realmente de manera integral, es un género, está hecha para ser representada; ningún compositor compone ópera para que se quede solamente como música cantada, como una cantata; en la ópera, su punto cúlmine es que llegue a la escena y para que llegue a la escena se suma una tercera posibilidad, que es la posibilidad de la imagen, de la acción, que es una composición, así como hay una composición verbal, lingüística, hay una composición sonora de orden teatral de acción y visual, que está a cargo del director, llevando todo lo que ya está en el texto y la música, interpretándolo, también mirándolo con una mirada muchas veces también crítica, y sobretodo sumando una creatividad propia que está derivada de lo que viene antes pero que alcanza una autoría. La puesta en escena como punto cúlmine de este proceso, o la ópera vista como cuestión integral, como representación tiene sus tres niveles de autoría: La autoría del texto, la música y la de la puesta en escena. Allí hay elementos que son claves y fundamentales para la creatividad de la puesta en escena, primero como digo una mirada crítica a lo que está antes, por ejemplo, que es lo que pasa con los textos teatrales de la ópera, con los libretos en relación con las fuentes originales, cuando hay fuentes originales; por el mismo hecho que hay una reducción, significa que hay cosas que quedan fuera, eso desde la puesta en escena, es muy importante de mirar, un ejemplo muy curioso en una ópera como *Hansel y Gretel*, porque si uno revisa las versiones de los hermanos Grimm, te das cuenta que hay algunas sustancias narrativas allí que cuando pasan al libreto, escrito en ese caso para la hermana del compositor, ahí hay un proceso de aburguesamiento de esas historias, interesante porque las historias de los hermanos Grimm vienen de tradición oral, son cuentos que ellos van recogiendo en una investigación y que viven en la colectividad, en la idiosincrasia, en la mente, en los cuentos que van contando, en ese momento histórico en Alemania, vamos a pensar en la primera parte del

siglo diecinueve y entonces hay que pensar que ese es un momento histórico marcado por ejemplo por las guerras napoleónicas, por la miseria del mundo rural, y esos elementos de pobreza, de miseria, dan cuenta de unas sustancias que son muy potentes en las historias en la primera versión de los mismos hermanos Grimm de *Hansel y Gretel,* que cuando pasan al libreto de pronto como que se pierden, como que el momento histórico del libreto da lugar a que eso se convierta como un cuento un poquito fantástico pero al cual le han quitado ciertas sustancias relativas a elementos que en ese momento y en el momento de la ópera de pronto interesaba como marginales, por ejemplo, la miseria, entonces cuando uno se acerca desde hoy a esos materiales, es necesario hacer primero una revisión para ver qué cosas se quedan fuera del libreto y que sustancias, esas que se quedan fuera podemos con la puesta en escena volver a recuperarlas para esta historia, de hecho yo puse en escena *Hansel y Gretel* en Ecuador y mi puesta en escena tenía por objetivo recuperar la reflexión alrededor del problema de la miseria, en el momento histórico del cual salen los relatos que dan origen a la ópera que son los relatos de los hermanos Grimm; entonces era necesario quitarle un poco una característica como muy aburguesada del libreto y recuperar los materiales relativos al problema real que se plantea ahí y es que unos niños están por morirse de hambre y los padres prefieren abandonarlos en el bosque ante el hecho de que no pueden hacer nada contra eso y ante el hecho también de verlos morir al lado de ellos les resulta algo que rebasa su capacidad humana; estamos hablando de un momento de miseria extrema, esos aspectos, esas sustancias, era importante para mí recuperarlas en la puesta, en las imágenes, entonces allí hay un primer punto de cómo el compositor pone en sonido esos textos, esas situaciones teatrales, ahí hay una primera interpretación determinante sobretodo en el asunto del tiempo porque la música marca una temporalidad a través de un compás, de unas figuraciones. Entonces ahí también hay que mirarlo desde una perspectiva crítica no en sentido de negativa sino en el sentido de escudriñar cuál es la postura del compositor frente a esos textos y cómo esa postura además da cuenta de un momento histórico, de un momento social que vive el compositor en su época,

qué cosas le resultan más interesantes, que cosas así mismo no le presta tanta atención cómo configura los personajes en término de género, de la posición del hombre y la mujer, del individuo frente a la sociedad, esas cosas también tienen una postura histórica y consciente o inconscientemente en el compositor resuenan unos intereses y entonces en base de eso pone una música a los textos. Esos materiales sirven de base para la expresión propia del compositor de puesta en escena digamos que hace acción y hace imagen sobre que sustancias y así mismo de pronto hoy resultan relevantes de ponerse en escena y a partir de eso se van creando como unos tejidos que son como unos pequeños escalones también donde uno va construyendo su propio imaginario de la obra en base a estos materiales, un imaginario que resulta derivado.

Yvonne: Lo interesante es que el propio compositor, Luis Humberto, hace su libreto, es como que él aborda su propio material y lo adapta a la música, su música.

Javier: Sí, por supuesto, además ahí hay un aspecto determinante, en todo caso como digo, es una creatividad en base a un material pero que implica una mirada crítica en el sentido de escudriñar que es lo que está ahí, de decidir también desde la puesta en escena, desde la imagen, que cosas me resultan ya de manera particular más relevantes como en el caso de *Hansel y Gretel*, a mí me resulta mucho más relevante contar la historia de la miseria que contar un cuento fantástico de dos niños perdidos en el bosque y que den fantasías, probablemente de la una puesta de escena sale una puesta en escena en la cual nos enfrentamos casi al momento trágico de los niños perdidos, mientras que en la otra de pronto nos enfrentamos a un mundo como de una torta de cumpleaños. La música no implica que la puesta escena va a ser necesariamente de esa forma, sino que está abierta a miles de formas, por eso además volvemos a hacer las óperas, porque volvemos a re-imaginarlas, a reinventarlas y a recomponerlas en términos visuales y de acción.

Yvonne: Y en eso consiste su aporte, la creatividad que usted le pone a las obras.

Javier: Desde la puesta en escena, allí hay un aspecto necesario sobretodo pensarlo desde la Musicología. Tomando en consideración de que hay tres textualidades mínimas en la ópera, en el texto lingüístico verdal, en lo sonoro-musical, y el texto visual de acción y teatral, por ejemplo, la pregunta es ¿Qué es una ópera ecuatoriana? Por supuesto una ópera cien por ciento, ecuatoriana es una ópera en la cual el texto, la composición y la imaginación visual, etc., ha salido de nuestros imaginarios, de nuestras aproximaciones, pero fíjate incluso aquí en el caso de Salgado estamos hablando de que el origen en este caso de una narración que da pie a esas historias, el libro lo escribió un polaco y hace una historia romana de principios de siglo, inventada. Yo creo que lo importante es entender que la ópera ecuatoriana no está hecha solamente de la música ecuatoriana, ni solamente del texto ecuatoriano, sino que lo nacional, sabes que el mismo concepto nacional está en crisis y a mí personalmente tampoco me interesa grandemente, pero lo que sí entiendo, por lo menos desde mi trabajo, es que en el momento en que yo me apropio de los materiales textuales y sonoros del compositor, del libretista, no importa de donde sea, yo desde mi imaginario del aquí, del ahora nuestro, lo re-imagino, y en ese rato ya lo estoy haciendo ecuatoriana esa obra, o sea en una puesta en escena de *Rigoletto* de Verdi, hecha hoy, sobre todo desde una perspectiva del entendimiento de la puesta en escena como composición original, visual y de acción en base de unos materiales que existe y no como una reproducción simplemente de una puesta en escena hecha en mediados del diecinueve como se hizo la primera vez, sino como entendimiento de que eso es un proceso creativo, eso ya es una iniciación, una apropiación de ese material, también eso en parte ya es una ópera ecuatoriana. Eso es importante de entender porque si es que no nos apoyamos en esos conceptos, sobre todo en el momento en que tú tienes que luchar por la construcción de la ópera ecuatoriana, hay que enfrentar a un mal entendimiento de que hacer una ópera del texto hecho por un foráneo o por una música hecha por un foráneo, que eso no tiene validez, desde perspectivas que justamente a mí no me interesan, de un nacionalismo recalcitrante, y pasado ya de época y empolvado, que no sirve para nada, rápidamente pueden decir que

eso no es ecuatoriano. Desde el momento que tú te apropias de eso, lo haces ecuatoriano y eso también es importante porque el paisaje turístico nacional debería ser construido por supuesto, por las composiciones textuales y sonoras de compositores y escritores nuestros, pero también otras composiciones visuales y de acción de puestas en escenas nuestras, materiales, porque todo eso hace a la ópera ecuatoriana y sobre todo porque además en esos procesos de apropiación, sobre todo de obras que han superado la prueba de la historia, es decir obras que han mostrado su consistencia y su profundidad dramatúrgica escénica-musical; ahí nosotros no solamente que nos vamos apropiando de las historias y las vamos construyendo en escenas, sino que además nos vamos apropiando de los procesos de las dinámicas de la ópera, vamos entendiendo cómo cuenta la ópera historias porque son obras nuestras que nos sirve en el momento en el cual abordamos desde el texto y desde la composición también musical, unas historias que queremos contar, entonces eso creo que es importante porque muy rápidamente te pueden decir, ópera nacional es solamente aquello que está escrito y compuesto aquí, no, también es lo que nosotros nos apropiamos en términos visuales y de acción, tomando en consideración además de que ese es un paso fundamental, previo y necesario de aprendizaje y de apreciación del género como forma de expresión para poder lograr la ópera cien por ciento ecuatoriana, digámoslo así que incluso sale de nuestras historias contadas por narradores nuestros. No es correcto separar lo uno de lo otro y decir, no esto no vale o lo único que vale es esto, que ha ocurrido que bajo conceptos equivocados de lo que es o no es, rápidamente te dicen no, queremos hacer ópera ecuatoriana y lastimosamente bajo el concepto de que hacemos óperas solamente de texto y composición ecuatoriana, muchas veces no se hace absolutamente nada porque además no se entiende que llegar a hacer eso y la historia así lo demuestra, implica procesos de muy largo alcance, mucho aliento. El compositor no compone una ópera en dos meses y eso además significa concretamente que por ejemplo hoy en día es impensable, sería algo casi heroico, fuera de época pensar en que un compositor haga lo que hizo Salgado, poner obras sabiendo que no se iba a hacer en escena porque

lastimosamente a veces implica meses y años de trabajo, entonces para llegar a que eso sea sostenible no solamente en términos estéticos sino incluso de producción, que exista personal que pueda abordarlo, cantarlo, hay que hacer ópera y hay que coger la ópera de Mozart, Rossini, por supuesto también la de Ginastera y hacerla, porque allí ese rato estamos construyendo ópera ecuatoriana en la escena y estamos aprendiendo las dinámicas de la ópera, lo cual hace posible que exista un espacio de entendimiento de la ópera, del género, de los procedimientos de los procesos, de las construcciones, de la logística de la producción que cuando, ojalá, que muchos escritores y compositores nuestros se metan en la ópera, esas no se queden como en el caso de Salgado guardadas cuarenta o cincuenta años.

10.- *¿Usted piensa que la ópera se ha vuelto conservadora o se ha actualizado o hay dos líneas, como lo ve usted?*

Yo creo que la ópera ha pasado por distintas épocas y sería interesante pensar en qué momento está en términos como globales y en términos locales, por ejemplo, en una época de la ópera en la cual se llevó a una especie como de dictadura del virtuosismo vocal y en el cual hubo un descuido muy fuerte justamente del ámbito teatral, dramatúrgico, de pronto era suficiente con que el cantante pueda hacer sus fiorituras y sus coloraturas con mucha brillantez y visualmente o físicamente desde el punto de vista de la actuación, no importaba mucho lo que pasaba; esa es una época en que cierta forma llegó la ópera al punto casi cercano a la muerte, de decadencia digamos, del cual salió gracias al hecho de retornar a sus valores fundamentales que son la relación profunda e íntima entre la palabra y la música que en cierta forma implica en ese caso un retorno a su condición escénico-musical, teatral y sonora y por eso, creo yo que María Callas juega un papel tan importante en la ópera porque Callas volvió a mostrar la ópera como una manera integral de expresión potente en términos de la expresión de la condición humana consolidada en unos personajes cantados y actuados con profundidad, entonces por ejemplo, ahí hubo un momento clave, y yo creo que ese momento clave por supuesto ha tenido unos

desarrollos en unos casos positivos y en otros negativos porque estamos en momento históricos que en el cual nosotros ya no podemos hacer montajes de ópera en donde haya un descuido de la composición visual y teatral, eso prácticamente al menos en los países de desarrollo turístico ya no puede ocurrir, por ejemplo, entre otras cosas, en parte por esta reintegración de todo lo que es la ópera a partir de la necesidad de advenimiento de un tipo de artista de la ópera de gran capacidad no solamente vocal sino también teatral y artística y también por el mismo hecho de que hay una explosión profunda de lo visual a partir sobretodo del desarrollo del cine, entonces tú te imaginas que hoy el público joven que ya desde la temprana edad está con un teléfono celular y que utiliza gran parte de su vida viendo videos musicales, videos relativos incluso a su educación de escuela, en el colegio; la capacidad de discriminación visual, de lectura visual de las generaciones a partir de la explosión del cine y a partir de la explosión de la sociedad de la información por internet es tal que por supuesto, no podemos imaginar que nosotros nos atrevemos hacer una puesta de ópera, la ópera ya integral puesta en escena donde no haya un cuidado, un detalle y un ritmo y una sugestividad de alto valor visual, porque el público que ya ha crecido en estas nuevas generaciones se va a aburrir profundamente, yo creo que probablemente estamos en un ambiente en el cual es necesario retomar las potencias de la ópera de integrar las cosas.

Yvonne: Maestro, sin embargo, si bien yo recuerdo cuando estaba estudiando en el Instituto del Teatro Colón, en el año más o menos 90 o 91, me quedé impresionada cuando fui a ver la ópera *Werther* cantada por Kraus, en un momento cuando él está cantando, con el violoncello, una parte del aria principal, no hay ni un solo movimiento, sólo la voz pero llegó de tal forma que todos, pues yo miraba al público, estaba como estático, todo era puro mundo sonoro, sonido, sonido, y eso era todo, movimiento, son excepciones digamos.

Javier: Yo no diría una excepción, sino que es un momento justamente donde vemos una de las cualidades de la ópera fundamentales que es transmitirnos una sensación distinta del tiempo, como digo, el rato en que la música entra con

la palabra, ya transforma a la palabra o sea en el teatro del texto yo digo “Yo te amo” el otro dice “Yo te amo” etc., en la ópera se puede hacer cinco minutos de juegos líricos vocales impresionantes en donde el yo te amo se transforma y empezamos a sentir cómo ama él a ella o ella a él y empezamos a imaginar mundos, esa capacidad de la música de hacer explotar los límites de lo textual, es fundamental, entonces cuando tú me cuentas de un momento mágico en el cual Kraus solamente con la voz y el acompañamiento orquestal, produce ya esa magia, diríamos que en ese momento también seguramente el director de la puesta en escena tendrá muy en claro que lo que tiene que pasar a nivel escénico es absolutamente minimal porque el problema de la puesta en escena como el problema de cualquier composición también la sonora, no es solamente lo que está, sino lo que se deja afuera o no solamente lo que se muestra sino también lo que se sugiere nada más, como en el cine no, en el cine tú tienes una toma y hay algo que está en luz y hay algo que está oscuro, es decir la puesta en escena no es solamente mostrar, mostrar mostrar, mostrar, sino más bien es el equilibrio entre lo que muestras, lo que sugieres, y lo que escondes, y entonces sí, hay un momento, una puesta en escena no importa ya si es moderna o no moderna, etc., lo que sea, lograr que esa magia florezca implica entre cosas, por ejemplo reducir, dejar de hacer, o dejar de mostrar, implica lo oscuro, implica el silencio en términos de movimiento, también es parte de la puesta; como digo, para mí me parece que lo fundamental es entender la ópera siempre como un hecho integral, en el momento en que se empieza a pensar sólo como puesta, sólo como música, sólo como acción teatral, solo como iluminación y escenografía, el asunto se quiebra y por eso la ópera es al mismo tiempo tan potente cuando el asunto se junta y todo el virtuosismo expresivo de estos lenguajes se juntan y resuenan y producen un gran poder expresivo y al mismo tiempo también es muy delicado porque muy fácilmente se puede resbalar, o sea el mismo momento de Kraus cantando en *Werther* con una puesta en escena que pongan unos colores inadecuados o que pongan una cosa atrás que está llamando la atención de una manera equívoca frente a lo que pasa, se acaba de romper ese momento, asimismo una puesta en escena en donde de pronto hay

un momento que requiere acción, requiere movimiento, requiere ritmo visual etc., y está un cantante parado ahí y no pasa absolutamente nada, también se ha roto, entonces, la ópera es criticada por eso, por un motivo muy potente; yo pienso que la ópera está en términos globales, está en un proceso de actualización, tal vez ha pasado ya un momento en el cual se creía que había que romper la ópera tirando teatralidades a veces incluso abstrusas o a propósito contraria a lo que de pronto plantea la música, es decir, hubo un momento en que la dirección en vez de construirse, por decir un ejemplo, a inventar una puesta de escena de *Rigoletto* en el ring de box o hacer el *Rigoletto* en el planeta de los simios, es absurdo; yo creo que eso ya pasó, estamos con un momento de ramificación y de acercamiento sutil a los procesos de la ópera. Yo diría que eso es un problema global; a nivel local estamos muy inciertos, no pasa absolutamente nada casi porque no se hace ópera; en el país, sabemos muy bien que casi de la única ópera que se ha hecho en los últimos tres, cuatro años, no se ha hecho nada, no podemos hablar realmente de qué está pasando de la ópera en el país, estamos muy en cero y eso además da cuenta, tiene una explicación, y es que el público también es un público en cero que de pronto no tiene la posibilidad para apreciar este género tan maravilloso no, y eso incluso puede dar lugar a que a veces tú te acerques a una ópera y con el fin de captar público la hagas demasiado, sin poner en duda las convenciones que tiene la ópera, que yo creo que hay que ponerlas también en observación, por ejemplo, si tú ves la ópera solamente como música, entiendes que los conciertos de ópera lírica como conciertos, recitales, siempre tienen que tener ese aspecto un poco ceremonioso, el cantante vestido de una manera absolutamente formal y las chicas vestidas siempre con vestido largo y no sé qué, yo personalmente me pregunto si eso corresponde ya a una época como la actual, y si más bien eso aleja al público, que de pronto piensa que la ópera siempre tiene que ser tan ceremonioso; por eso además, es penoso que veamos tan poca ópera puesta en escena, porque la ópera sin escena te pone sin consistencia que el plano de consistencia es de indagar la condición humana y eso implica personajes semi formales, cómicos, grotescos no solamente ceremoniosos; implica vestuarios

fantásticos o históricos, todo eso que está ahí. Yo creo que, en lo global, la ópera es un proceso muy rico, en lo local, no estamos en proceso.

11.- *¿Es diferente dirigir una ópera que una obra de teatro?*

Son dinámicas distintas en ciertos puntos. En el punto de origen hay una cuestión común, o sea, lo que te decía con respecto al estudio del libreto, por ejemplo, toca analizar desde el punto de vista lingüístico, desde el punto de vista de la acción, de lo histórico-social, toca ver que fuentes hay, de donde vienen esas historias, que cosas el autor ha dejado afuera. En el caso del teatro de texto, hay un aspecto que es al mismo tiempo una ventaja y una desventaja, y es en la marcación del tiempo, no cierto, en el teatro musicalizado, como te digo el tiempo está bastante aceptado porque hay un compás, figuraciones; al menos que sea ópera contemporánea con decisiones dejadas ad libitum, una cosa por el estilo, tú ya tienes una idea de esto; en el teatro de texto, tú tienes que construir el tiempo, el tiempo no está dicho, o sea no está dicho que esto va a ser dicho rápido, va a ser dicho lento o que hay pausas aquí o no hay pausas; tú tienes que construir una musicalidad del tiempo en el teatro del texto que muchas veces es un proceso bastante largo y complejo y por ahí, digamos es una desventaja a pesar de ser un proceso muy rico, pero en cambio también por otro lado ese proceso justamente implica una creatividad particular y eso es muy ventajoso también hay una libertad de construir esa música de ese texto. Otro aspecto que es distinto por supuesto es tal vez no porque en la esencia sea distinta sino porque las tradiciones han determinado que eso llegue a ser distinto, me refiero al asunto de los intérpretes, de los cantantes, de los actores-cantantes y los actores, es decir, lastimosamente esta tradición de entender la ópera no con su fin último que es el hecho escénico-musical que implicaría sobretodo la existencia de un tipo de actor-cantante que es lo que actualmente a nivel global se lucha mucho por eso, ya no se piensa solamente en el cantante porque el cantante, se piensa en el actor-cantante; el cantante de ópera es un artista que tiene que manejar el ámbito teatral; la formación lírica de los cantantes en centros de gran desarrollo operístico, es una formación en el cual se les forma como

actores, ya no se forma bajo ese viejo concepto de que el cantante canta y hace un poco de movimiento escénico, se mueve un poquito digamos, eso es la ópera antes de Callas, hoy día el que quiere subirse a escena tiene que ser un actor y eso implica esfuerzos muy grandes de preparación; entonces, todavía hay cierta dinámica distinta, tú te encuentras muchas veces cantantes que no han tenido todavía esa formación, que son en cierta forma casi como actores amateurs, que no han pasado por un estudio de la técnica coral, del personaje, del análisis del texto, entonces eso puede hacer un aspecto que todavía juega un papel y muchas veces da lugar sobre todo de que la construcción del personaje en la ópera o en el teatro musicalizado, no se logra quizás la sutileza, la profundidad que puede alcanzar el actor. Desde el punto de vista de la puesta en términos visuales, creo yo que ahí son dinámicas similares, a pesar de que claro, el aspecto en la ópera por lo general tal vez hay una mayor vocación hacia imaginar cuestiones visuales de gran vuelo por la música que te crea esa ficción de la construcción de un tiempo escénico, distinto al tiempo real; ese sostén del nuevo tiempo escénico en el cual tú percibes el tiempo de una manera diferente, es absolutamente sugestivo para crear imagen, entonces por lo general, he visto puestas en escena de una sugestividad, una delicadeza que muchas veces en el texto no se alcanza ese aspecto. Son dinámicas distintas.

Yvonne: Muy bien maestro, bueno una última pregunta que viene al caso ya que el año pasado se logró, gracias también a la parte escénica, montar algunos fragmentos de la ópera *Eunice*, dígame:

12.- *¿Cómo pensó usted la puesta en escena de los fragmentos de la ópera Eunice en septiembre de 2015?*

Eso está relacionado con lo que te decía antes, que acercamiento yo propondría frente a *Eunice*. En ese ejercicio que se hizo ya de poner en escena los fragmentos hace unos meses, en 2015, por supuesto ya nos aproximamos a esa estética bastante minimal en la cual tenga una preponderancia muy central el cuerpo del personaje, el rostro del personaje y la voz del personaje, más allá de

cierta construcción historicista de vestuarios y escenografías, tomando en consideración además que la puesta en escena es de aproximación en la cual además no estaba previsto, no había un presupuesto para vestuarios, la escenografía, es decir, nos decidimos dentro de ese marco, por una versión casi semiescénica en la cual había ciertos elementos simbólicos, por ejemplo, los dos personajes femeninos estaban vestidas ambas de negro, y claro una llevaba un chal de un color y la otra llevaba un chal de otro color, todo muy sencillo, pero que ya nos permitía contar justamente el momento en el cual la una se transforma en la otra porque en el argumento el cambio se da por un cambio de manto, no; la una adopta el ropaje de la otra y se queda en la cárcel para reemplazarla en el sacrificio, y el resto estuve trabajando en espacio vacío y con luz, independientemente de que no estaba previsto una construcción escenográfica y de vestuarios, cosa así, estuvo ya pensado una puesta bastante minimal, en donde había claras posiciones de espacio, lo corporal y gestual y todo muy cercano a la sugestión que la música propone. Considero yo que esa es una puesta en escena de aproximación, que permite percibir la ópera y también percibir las potencialidades como puede tener esa ópera en un escenario ya más teatral, más amplio, con un trabajo de luz, más detallado.

Yvonne Schiaffino: Bueno, esperemos que se pueda llevar a cabo el estreno de toda la ópera y muchísimas gracias Mtro. Andrade por el valiosísimo aporte que usted está dando, empezando con *Eunice* y que espero se pueda proyectar para todas las óperas del maestro Salgado.

Javier Andrade: Gracias.

BIBLIOGRAFÍA

Alvarado-Delgado, J. (2010). Ópera Ipiak y Súa. 214. Cuenca, Azuay, Ecuador: Biblioteca de la Universidad de Cuenca.

Angulo, I. (25 de abril de 2015). *Monografías.com*. Recuperado el 28 de julio de 2015, de http://www.monografias.com/trabajos10/oper/oper.shtml

Bardin, P. (5 de diciembre de 2007). *La influencia de la música europea sobre los argentinos*. Recuperado el 23 de abril de 2016, de artículo para Mozarteum Jujuy: http://bardinmozarteumjujuy.blogspot.com

Bíblico, D. (2015). *Diccionario Bíblico: Hosanna*. Recuperado el 4 de Octubre de 2016, de Wikicristiano.org: http://www.wikicristiano.org/diccionario-biblico/significado/hosanna/

Castelo, H. R. (enero de 1979). Luis Humberto Salgado, por el mismo. *Opus 31*, 15.

Cetrangolo, A. (2010). Ópera e dientidad en el encuentro migratorio. El melodrama italiano en Argentina entre 1880 y 1920. Valladolid, España: Universidad de Valladolid.

Cetrangolo, A. (2010). Opera e identidad en el encuentro migratorio. El melodrama italiano en Argentina entre 1880 y 1920. *Tesis doctoral*. Valladolid, España: Universidad de Valladolid.

Cetrangolo, A. E. (2010). Ópera e identidad en el encuentro migratorio. El melodrama italiano en Argentina entre 1880 y 1920. Valladolid, España: Universidad de Valladolid.

Cetrangolo, A. E. (1 de enero de 2015). América en la escena operística. (U. d. Venecia, Ed.) *Zibaldone.Estudios italianos*, 15.

Cetrangolo, E. (2010). Opera e identidad en el encuentro migratorio. El melodrama italiano en Argentina entre 1880 y 1920. Valladolid, España: Universidad de Valladolid.

Conaculta. (6 de julio de 2014). *Música en México*. Recuperado el 29 de octubre de 2016, de Anita, ópera de Melesio Morales, por primera vez en español: musicaenmexico.com.mx/anita-opera-de-melesio-morales-por-primera-vez-en-español/

Domínguez, R. d. (2013). *Tesis Doctoral*, 147-150. Sevilla, España: Universidad de Sevilla. Recuperado el 21 de Septiembre de 2016, de eumed.ned/tesis-doctorales/2013/rfd/recepcios-aceptacion-opera.html

Domínguez, R. d. (2013). 205-207. Sevilla, España: Universidad de Sevilla. Recuperado el 21 de Septiembre de 2016, de eumed.net./tesis-doctorales/2013/rfd/recepcion-aceptacion-opera.html

Domínguez, R. d. (2013). El debate en torno al canto traducido. Análisis de criterios interpretativos y su aplicación práctica. Sevilla, España: Universidad de Sevilla.

Estévez, M. (23 de septiembre de 2012). De la música académica contemporánea en Ecuador. *El telégrafo*.

Google. (11 de abrill de 2002). *monografias.com*. (Istalens, Editor) Recuperado el 27/02/2016, de La ópera: http://www.monografias.com/trabajos10/oper/oper.shtml

Graber-J?, K. (2010). American Dreams: Opera and Immigrants in Ninetennth-Century Chicago. Wiscosin, Estados Unidos: Universidad de Wiscosin.

Guerrero Gutiérrez, P. (2002). *Encicolpedia de la Música Ecuatoriana.* Quito, Pichincha, Ecuador: CONMUSICA.

Guerrero Gutiérrez, P. (abril de 2014). *Memoria Musical del Ecuador*. Recuperado el 24 de mayo de 2016, de Sixto María Durán , compositor de la Tierra Sagrada: http://soymusicaecuador.blogspot.com/2014/04/sixto-maria-duran-compositor-de-la_1705.html

Guerrero Gutiérrez, P. (9 de abril de 2014). *Memoria Musical del Ecuador.* Obtenido de Sixto María Durán, compositor de la Tierra Sagrada: htttp://soymusicaecuador.blogspot.com/2014/04/sixto-maria-duran-compositor-de-la_1705.html

Guerrero-Gutiérrez, P. (2004-2005). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* (Vol. Tomo II). Quito, Pichincha, Ecuador: CONMUSICA.

Guerrero-Gutiérrez, P. (2004-2005). *Luis Humberto Salgado* (Vol. II tomo). Quito, Pichincha, Ecuador: CONMUSICA.

Guerrero-Gutiérrez, P. (8 de mayo de 2012). *Memoria Musical del Ecuador*. Recuperado el 8 de octubre de 2015, de Archivo Sonoro de la Memoria y el Patrimonio Musical ecuatoriano: http://sonymusicaecuador.blogspot.com

línea, F. N. (2008-2011). *La musica en Quo Vadis*. Obtenido de Notas de música de cine vol.11, No. 2: http://www.filmscoremonthly.com/notes/quo_vadis2.html

M. S. (2 de octubre de 2013). *De Reyes, dioses y héroes, un recorrido por el tablero de la historia.* Obtenido de la música en la antigua Roma: http://themaskedlady.blogspot.com/2013/10/la-musica-en-la-antigua-roma.html

Marbenes. (1970). *Quo vadis?-Henry Sienkiewicz*, Primera edición. (Zeus, Editor) Recuperado el 6 de noviembre de 2015, de http://www.hislibris.com/quo-vadis-henryk-sienkiewicz/

Mariela. (24 de octubre de 2014). *Absolutitalia*. Recuperado el 26 de noviembre de 2016, de La Iglesia del Domine Quo Vadis, sobre la Vía Appia.: www.absolutitalia.com/la-iglesia-del domine-quo vadis-sobre-la via-appia.

Meneses, A. (1979). Presencia de la música: Venerable figura de un maestro. *Opus 31*, 23.

Meneses-Pallares, A. (1989). Venerable figura de un maestro. *Opus 31*, 23.

Meneses-Pallares, A. (enero de 1989). Venerable figura de un maestro. (A. Rodas, G. Meneses, Y. Freire, A. Ortiz, H. Granja, & R. Cañas, Edits.) *Opus 31*(31), 126.

Meza Luzuriaga, G. (2015-2016). *Oído distinto, Francisco Salgado.* Quito, Pichincha, Ecuador: Fundación Luis Humberto Salgado.

Meza, G. (2007). Del mito al símbolo. Los arquetipos en la música de Salgado. En M. Luzuriaga, & G. Meza (Ed.), *Primera parte del concierto-conferencia auditorio Casa Cultural Elizalde* (pág. 61). Barcelona: Ediciones de la Fundación Luis Humberto Salgado.

Meza-Luzuriaga, G. (2007). *Del mito al símbolo los arquetipos en la música de Salgado.* Barcelona.

Meza-Luzuriaga, G. (2007). Del mito al símbolo los arquetipos en la música de Salgado. España.

Nagore-Ferrer, M. (Enero de 2004). El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. *Musicas al Sur*(1).

Quintana, H. (enero de 2009). *Boletín de lingüística V.21 n. 31.* (C. Universidad Central de Venezuela, Ed.) Recuperado el 21 de julio de 2016, de http://www.scielo.org.ve

Quiroga, D. (s.f.). *Anotaciones y resúmenes bibliográficos*. (R. m. chilena, Editor) Recuperado el 10 de abril de 2016, http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12343/12666

R. T. (5 de mayo de 2014). *El libreto de Ester*. (E. Uniandes, Editor) Recuperado el 25 de octubre de 2016, de https://rondytorres.wordpress.com/tag/opera/

Rocío de Frutos, D. (2013). El debate en torno al canto traducido. Análisis de criterios interpretativos y su aplicación práctica. *Tesis doctoral*. Sevilla, España: Universidad de Sevilla.

Rodas, A. (enero de 1989). Caminatas. (A. Rodas, G. Meneses, Y. Freire, A. Ortiz, H. Granja, & R. Cañas, Edits.) *Opus 31*(31), 126.

Rodas, A. (enero de 1989). Luis Humberto Salgado, el primero. (A. Rodas, G. Meneses, Y. Freire, A. Ortiz, H. Granja, & R. Cañas, Edits.) *Opus 31*(31), 126.

Rodas, A. (Enero de 1989). Luis Humberto Salgado, el primero. *Opus 31*.

Rodríguez-Castelo, H. (Enero de 1989). Luis Humberto Salgado, por el mismo. *Opus 31*.

Salgado Torres, L. H. (6 de diciembre de 1966). *Síntesis de las Actividades Operísticas*. Quito, Pichincha, Ecuador.

Salgado, L. H. (s.f.). *El folklore en el arte religioso*.

Salgado, L. H. (s.f.). *Prometeo en Versión actualizada(FM0033.189)*. Quito, Pichincha, Ecuador.

Salgado, L. H. (enero de 1989). Vigencia de artículos musicográficos. *Opus 31*, 107-108.

Salgado, L. H. (s.f.). Polimetros y polirritmia. *cartas*.

Salgado-Torres, L. (enero de 1989). Musica vernácula ecuatoriana. Microestudio. (A. Rodas, G. Meneses, Y. Freire, A. Ortiz, H. Granja, & R. Cañas, Edits.) *Opus 31*(31), 126.

Salgado-Torres, L. H. (11 de abril de ?). El folklore en el arte religioso. *cartas*. Quito, Pichincha, Ecuador.

Salgado-Torres, L. H. (1965-1972). *El Comercio*.

Salgado-Torres, L. H. (1966?). La dialéctica en los sistemas musicales. *carta*. Quito, Pichincha, Ecuador.

Salgado-Torres, L. H. (1 de junio de 1975). Vigencia de artículos musicográficos. *El Comercio*.

Salgado-Torres, L. H. (enero de 1989). Facetas del modernismo. *Opus 31*, 126.

Salgado-Torres, L. H. (enero de 1989). Fonemas musicales. *Opus 31*, 126.

Salgado-Torres, L. H. (eneroe de 1989). la arquitectura musical. *Opus 31*, 126.

Salgado-Torres, L. H. (enero de 1989). Música vernácula ecuatoriana:Microestudio. *Opus 31*, 126.

Salgado-Torres, L. H. (Enero de 1989). Vigencia de artículos musicográficos. (A. Rodas, G. Meneses, Y. Freire, A. Ortiz, H. Granja, & R. Cañas, Edits.) *Opus 31*(Nº 31).

Salzer, F. (1995). *Audición estructural. Coherencia tonal en la música.* (Segunda ed.). Barcelona, España: Labor SA. .

Teja, R. (s.f.).

Teja, R. (1999). *Historia y leyenda en la Roma del Quo Vadis?* (J. Uroz, Ed.) Recuperado el 19 de Septiembre de 2016, de http://publicaciones.ua.es/filespubli/pdf

Tello, A. (mayo de 2004). Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad. *Hueso Húmero*(44), 28.

Tello-Malpartida, A. (Mayo de 2004). Aires nacionales en la música de América Latina como respuesta a la búsqueda de identidad. *hueso húmero*(44).

Torres, R. (2014). *El libreto de Ester.* Bogotá, Colombia.

Wikipedia La Enciclopedia Libre. (27 de noviembre de 2015). Recuperado el 25 de mayo de 2016, de https://es.wikipedia.org/wiki/El_%C3%A1rbol_de_los_p%C3%A1jaros

Wikipedia, La enciclopedia libre. (18 de Noviembre de 2012). Recuperado el 29 de Septiembre de 2016, de Quo vadis? (película de 1951): https://es.wikipedia.org/wiki/Quo vadis%3F (pel&C3%ADcula de 1951)

Wong, K. (2003-2004). *Luis Humberto Salgado un Quijote de la música.* Quito, Pichincha, Ecuador: Ediciones del Banco Central del Ecuador y Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Wong-Cruz, K. (2003-2004). *Luis Humberto Salgado un Quijote de la Música* (Primera ed., Vol. 1). Quito, Pichincha, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Wong-Cruz, K. (2003-2004). *Luis Humberto Salgado un Quijote de la Música.* Quito, Pichincha, Ecuador: Banco Central del Ecuador y la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Yánez, N. (2005). *Memorias de la Lírica en Quito.* Quito, Pichincha, Ecuador: Banco Central del Ecuador.