



**UNIVERSIDAD DE CUENCA**  
**FACULTAD DE ARTES**



**MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL**

**“EL ESTILO TÉCNICO – MUSICAL DE LOS CONCIERTOS  
PARA PIANO DE LUÍS HUMBERTO SALGADO”**

Tesis previa a la obtención de  
título de magíster en Pedagogía  
e Investigación Musical

**AUTORA:**

**LCDA. VERÓNICA SAULA FUENTES**

**DIRECTORA:**

**MAGISTER. JIMENA PEÑAHERRERA**

**Cuenca – Ecuador**

**2010 - 2011**

## **Dedicatoria**

El esfuerzo realizado en ésta investigación, se lo dedico  
a mi hijo Salvatore.

## **Agradecimientos**

Es un deber ineludible al concluir esta tesis, expresar mis más profundos agradecimientos en primer lugar a mi Dios, quien ha sido el fuego interno que en los momentos difíciles me ha ayudado a no claudicar.

A mis padres Rafael y Carmen, quienes han sido el más grande apoyo en toda mi vida, carrera y especialmente en el desarrollo de este trabajo. A ellos un especial e infinito agradecimiento, por todos sus esfuerzos y constancias conmigo.

A mi directora de tesis Magister Jimena Peñaherrera un gran profesional y entrañable amiga quien me ha brindado toda la ayuda necesaria para la culminación de este trabajo. A una gran amiga por su colaboración en la presente investigación Lcda. Carmen Alvarado.



## RESUMEN

La presente investigación tiene por objeto de estudio los tres conciertos para piano del reconocido compositor quiteño Luís Humberto Salgado Torres.

1. “Concierto Programático La Consagración de las Vírgenes del Sol”
2. “Concierto Fantasía en sol menor”
3. “Tercer concierto para piano, obligado de arpa y orquesta plena”

En este trabajo podemos encontrar la digitalización de las partituras manuscritas de estos conciertos, así como al análisis de los elementos constitutivos con los cuales han sido organizados, tales como: estructuras, diseños melódicos, rítmicos, generalidades armónicas, tratamiento interpretativo y desarrollo tímbrico; que consecuentemente determinarán los efectos de la producción musical del compositor, así como las influencias externas que están inmersas en la creación y la caracterización del estilo musical con los cuales han sido compuestos.

Se evidencian características musicales importantes en la de la producción musical de Salgado como son la elegancia en las líneas melódicas, utilización de pentafonías, ritmos ecuatorianos y estructuras que denotan organización del discurso musical. La orquestación juega un papel protagónico el cual es representado a través de los diferentes timbres y coloridos instrumentales a la vez que el tratamiento pianístico demanda del intérprete destrezas técnicas e interpretativas imponentes.

## INDICE

Introducción .....	7
--------------------	---

### CAPITULO I

#### **Luis Humberto Salgado y su Creación Artística**

##### 1.1 Vida

1.1.1 Contexto histórico .....	10
1.1.2 Datos Generales .....	12
1.1.3 Influencias Artísticas.....	14
1.1.4 Pensamiento Musical.....	15

##### 1.2 Obra

1.2.1 Repertorio dividido por géneros.....	16
1.2.2 Repertorio pianístico .....	21

### CAPITULO II

#### **Metodologías del Análisis Musical**

2.1 Fundamentos del Análisis Musical.....	24
2.2 Descripción de Métodos Analíticos .....	26
2.3 Pautas para un Análisis Musical.....	27

### CAPITULO III

#### **Análisis del Concierto Programático La Consagración de las Vírgenes del Sol**

3.1 Generalidades .....	35
3.2 Análisis Técnico.....	37
3.2.1 Primera Escena. Acllai - Huasi (Conventos de las Vírgenes del Sol).....	37
3.2.2 Segunda Escena. Canto y Danza Litúrgica de las Vestales .....	51
3.2.3 Tercera Escena. Fiesta de la Consagración en el Inti - Huasi .....	61
3.2.4 Generalidades Armónicas del Concierto .....	77

### CAPITULO IV

#### **Análisis del Concierto Fantasía en solm para Piano y Orquesta**

4.1 Generalidades .....	78
4.2 Análisis Técnico.....	78
4.2.1 Parte I. Andante Sostenuto.....	82

4.2.2 Parte II. Allegretto .....	86
3.2.3 Parte III. Moderato .....	91
3.2.4 Parte IV. Allegro Moderato.....	95
4.2.5 Generalidades Armónicas del Concierto .....	101
 CAPITULO V	
<b>Análisis del Tercer Concierto para Piano obligado de Arpa y Orquesta Plena</b>	
5.1 Generalidades .....	103
5.2 Análisis Técnico.....	103
5.2.1 Primer Movimiento. Allegro Deciso .....	103
5.2.2 Segundo Movimiento. Andante Emotivo .....	118
5.2.3 Tercer Movimiento. Allegro con Anima.....	128
5.2.4 Generalidades Armónicas del Concierto .....	139
 CAPITULO VI	
<b>Relaciones de los Conciertos – Estilo Musical</b>	
6.1 Comparación Técnica – Musical de los Conciertos .....	142
6.2 Definición de la Estilística de los Conciertos.....	144
<b>Conclusiones y Recomendaciones .....</b>	<b>148</b>
<b>Referencias Bibliográficas .....</b>	<b>151</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>154</b>
(Partituras Señalizadas)	
<b>Anexo 1. Concierto la Consagración de las Vírgenes del Sol .....</b>	<b>155</b>
<b>Anexo 2. Concierto Fantasía en solm para Piano y Orquesta .....</b>	<b>156</b>
<b>Anexo 3. Tercer Concierto para Piano obligado de Arpa y Orquesta Plena.....</b>	<b>157</b>



## Introducción

El legado cultural de los pueblos es base primordial en la identidad de los mismos, tradiciones y costumbres varían a lo largo del tiempo, los cuales se ven influenciados por factores externos. Las creaciones artísticas son el producto de estas conjunciones entre tradición y elementos externos que suelen ser los que están en boga en una época determinada; estas creaciones enriquecen la identidad cultural y a su vez engrosan la lista de obras representativas de la historia de un pueblo.

Un representante de las hibridaciones culturales en el ámbito musical a inicios del s. XX, es el compositor ecuatoriano Luís Humberto Salgado<sup>1</sup>, músico importante en su época, con una formación autodidacta sólida y una creación musical que conjuga elementos de tradición con elementos externos contemporáneos, es decir ritmos, melodías características ecuatorianas con técnicas, estilos compositivos de vanguardia y/o de la denominada escuela académica. Como otros compositores ecuatorianos dio paso a nuevas posibilidades de crear música ecuatoriana.

En su catálogo de obras se encuentra un sinnúmero de composiciones de diversos formatos, géneros y/o estilos; entre las cuales se destacan un amplio repertorio para piano, en estas constan sus tres conciertos, de los cuales el primero que lleva el nombre de concierto programático “Consagración de las Vírgenes del Sol” y el tercero “Concierto para piano con obligado de Arpa y orquesta plena” están escritos para piano y orquesta, mientras que el segundo concierto “Fantasía en sol menor” está escrito para dos pianos, debido a que su partitura orquestal ha sido extraviada.

Los tres conciertos para piano son el objeto de estudio de la presente investigación, la cual se ha planteado el análisis de los elementos constitutivos de las obras para el entendimiento y caracterización de las mismas. El análisis musical es una herramienta fundamental en el conocimiento de la creación de un compositor, por tal motivo es menester rescatar las composiciones que son parte del valuarte musical ecuatoriano.

---

<sup>1</sup> Luís Humberto Salgado (Quito, 1903 – 1977). Compositor notable de inicios del s. XX. Se destacó por sus composiciones en diversos formatos y por la creación de obras que reúnen características de la identidad ecuatoriana fundidas en elementos de la música universal tales como formas, estilos, técnicas compositivas. Su producción compositiva supera el centenar de obras.





La realización de esta tesis es un homenaje al compositor y una revitalización de sus conciertos para piano, que hasta ahora reposaban en manuscritos poco legibles para los intérpretes, razón por la que el estreno de estas obras, exceptuando el concierto fantasía en sol menor que fue interpretado a dos pianos por el mismo compositor y su hermano, no se hayan llevado a cabo, hasta la fecha.

El presente trabajo abordará el análisis de los elementos constitutivos con los cuales han sido organizados los conciertos, tales como estructuras, diseños melódicos, diseños rítmicos, generalidades armónicas, tratamiento interpretativo y desarrollo tímbrico, que consecuentemente determinarán los efectos de la producción musical de Luís Humberto Salgado, así como las influencias externas que están inmersas en la creación; y la caracterización del estilo musical con los cuales han sido compuestos los conciertos.

Además se pretende resaltar los valores musicales y la relevancia de sus tres conciertos para piano y con ello intentar que los actuales y futuros pianistas se interesen en divulgar la obra de Luís Humberto Salgado. Los conciertos para piano podrían ser parte del programa de estudio en las instituciones de enseñanza formal musical, como es el caso de los conservatorios, ya que constituyen obras de formatos grandes, ítem que es abordado dentro del pensum de estudio de los niveles tecnológicos, los cuales podrían ser cubiertos por estos conciertos.

En sus composiciones para piano se observan características importantes de la producción musical de Salgado como son la elegancia en las líneas melódicas, utilización de pentafonías y ritmos ecuatorianos, estructuras que denotan organización del discurso musical.

Poseedor de un dominio orquestal impresionante, sus obras son de formatos completos y de propuestas innovadoras. La orquesta juega un papel protagónico el cual es representado a través de los diferentes timbres y coloridos instrumentales. El tratamiento pianístico demanda del intérprete destrezas técnicas e interpretativas considerables.

El desarrollo de este proyecto investigativo nos ha permitido determinar las características técnico – musicales de los conciertos y consecuentemente definirlos dentro de un estilo musical.



Esta dividido en seis capítulos, los mismos que se encuentran distribuidos de la siguiente manera:

Capítulo I: Abordará aspectos generales sobre el contexto histórico, la vida y creación del compositor Luís Humberto Salgado.

Capítulo II: Contiene la metodología de análisis que se utilizará para la develación de las estructuras técnico – musicales de los tres conciertos para piano; fundamentados en propuestas analíticas ya existentes, las mismas que han dado resultados dentro del ámbito del análisis musical.

Capítulos III, IV y V: Contienen el análisis de los conciertos para piano, el primero denominado “Concierto Programático La Consagración de las Vírgenes del Sol”, el segundo “Concierto Fantasía en sol menor” y el tercer concierto para piano, obligado de arpa y orquesta plena; en los cuales se observará los elementos constitutivos de las obras, basados en los parámetros analíticos descritos en el capítulo II.

Capítulo VI: Describe los elementos utilizados por el compositor Luís Humberto Salgado en sus tres conciertos, los mismos que de acuerdo a las características que predominan se los puede enmarcar dentro de un estilo musical particular.

Cada concierto trae consigo un mundo sonoro exclusivo, dando como resultado que en el primer y segundo concierto sean identificables características que la escucha las definiría como nacionalistas. Finalmente su tercer concierto lleva impregnando características musicales universales, las cuales le convierten en una obra de carácter contemporáneo con cierto tinte impresionista.

Los conciertos para piano del compositor ecuatoriano Luís Humberto Salgado son parte de la historia de la música ecuatoriana, por lo que el fin de este trabajo ha sido no solamente descubrir la organización de sus obras, sino y principalmente rescatar a través de la digitalización de sus conciertos el contenido musical que identifica a una parte de la música ecuatoriana de la primera mitad del s. XX.

## Capítulo I

### Luis Humberto Salgado y su Creación Artística

#### 1.1 Vida

##### 1.1.1 Contexto histórico

Salgado nace a inicios del siglo XX, quien es una de las figuras más representativas de la música académica ecuatoriana. Con su producción musical abrió varias posibilidades estilísticas que aportaron sustancialmente a la historia de la música ecuatoriana.

El quehacer musical de Salgado surgió en un período donde el Ecuador fue parte de diversas tendencias político – sociales – económicas. Así tenemos la ideología liberal que se consolidó desde finales del siglo XIX y la primera década del siglo XX; el liberalismo “procuró un gran salto, desbarató el poder y el control que ejercían los sectores clericales más reaccionarios, mediante la libertad de conciencia, culto y educación, la separación de la Iglesia y el Estado”<sup>2</sup>, es decir fue un movimiento que fomentó una apertura hacia diferentes tendencias y la expansión a nuevas posibilidades en ámbitos políticos, sociales y culturales.

Posteriormente a la caída del liberalismo en los años veinte, surgen los denominados “gobiernos plutocráticos”, donde el manejo del país estaba a cargo de las oligarquías banqueras y agroexportadoras, dando paso al ingreso de capitales y compañías extranjeras; sin embargo ante el derrumbamiento de la producción del cacao, principal producto de exportación de ese entonces, surge una profunda crisis que provocó la reacción popular dando paso a una nueva tendencia basada en la tesis de igualdad para todos que se fortaleció con la Revolución Juliana.

Consecuentemente ante el surgimiento del banano como producto de exportación, se da una época de estabilidad política y crecimiento económico; expansión en el comercio interno y externo al igual que los servicios públicos. Sin embargo en la década de los 60 el banano, empieza a decaer y con esta problemática nuevamente un lapso de inestabilidad político - económico que desembocaron en un período de dictaduras militares hasta aproximadamente 1972, año en que se da inicio al auge petrolero que repercutirá en la

---

<sup>2</sup> Vázquez Lola y Saltos Napoleón. ECUADOR SU REALIDAD 2006 -2007. Ed. Décima cuarta 2006. Quito – Ecuador.



política y economía del país, dando paso a los gobiernos constitucionales. Estos sucesos fueron los que rigieron en los años en que vivió y trabajó musicalmente el compositor Luis Humberto Salgado.

Dichas transformaciones económicas, políticas y sociales han repercutido directa o indirectamente en las diferentes disciplinas desarrolladas en el país; entre éstas la música caracterizada por la búsqueda hacia nuevos estilos y expresiones, a través de propuestas compositivas innovadoras.

Es entonces en la primera mitad del s. XX y con sus bases sentadas a finales del s. XIX que se da en la música ecuatoriana académica una importante corriente denominada “nacionalismo”, de la cual Pablo Guerrero<sup>3</sup>, manifiesta:

*“...corriente estética musical que vino desde fuera... con alguna tardanza, como la mayoría de tendencias y vanguardismos artísticos que provenía y aún provienen desde el viejo continente hacia nuestro contexto”<sup>4</sup>.*

Es decir el nacionalismo<sup>5</sup> introducido a la música académica del Ecuador se proyectó como una tendencia que se caracteriza por fundir elementos musicales de la escuela europea como son la escritura musical, reglas compositivas, armonía, formatos orquestales, estructuras; con rasgos musicales que identifican al país, como son los ritmos yaraví, sanjuanito, capizhca, entre otros, escalas pentafónicas, carácter de la música, con el propósito de llevar a la música ecuatoriana hacia escenarios extranjeros. Pablo Guerrero en su libro *Voces en la Sombra* indica que esta tendencia musical, -el nacionalismo-, la encontramos dividida en tres generaciones que se ven representadas por grandes figuras de nuestra historia musical.

Primera Generación: Pedro Pablo Traversari, Sixto María Durán, Francisco Salgado, Segundo Luis Moreno.

---

<sup>3</sup> Pablo Guerrero: (Quito. 1962 -) Investigador musical y recopilador documental quien ha sido parte de revistas musicales importantes tales como *Opus, a tempo* del municipio de Quito, *Archivo Sonoro*, del periódico musical *El Diablo Ocioso*, fundador de la *Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA* y el *Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana*, etc.

<sup>4</sup> Guerrero Pablo. *VOCES EN LA SOMBRA* JUAN PABLO MUÑOZ SANZ. Ed. Quito, octubre del 2007. Banco Central del Ecuador. p. 45.

<sup>5</sup> La corriente nacionalista será entendida a lo largo de esta investigación de acuerdo a esta definición.

Segunda Generación: José Ignacio Canelos, Juan Pablo Muñoz Sanz, Belisario Peña Ponce, *Luis Humberto Salgado*.

Tercera Generación: Ángel Honorio Jiménez Clodoveo González, Néstor Cueva, Inés Jijón, Corsino Durán y Gerardo Guevara. (Pág. 48)

Al revisar la bibliografía de estos compositores podemos constatar que estas figuras han sido de gran trascendencia para la constitución de la historia de la música, debido a sus trabajos compositivos de formatos grandes tales como suites, romanzas, óperas, operetas, sinfonías, etc.; trabajos de tratados y escritos musicales siendo su máximo exponente Segundo Luis Moreno con sus publicaciones de Historia de la Música del Ecuador; además han sido parte primordial en la consolidación de las instituciones de enseñanza formal de la música en el país como el Conservatorio Nacional de Quito que entre sus directores resaltan Sixto María Durán, Pedro Pablo Traversari, Juan Pablo Muñoz Sanz, Francisco Salgado Ayala, Luis Humberto Salgado, entre otros, el Conservatorio “José María Rodríguez” de Cuenca cuyo fundador – director es Segundo Luis Moreno, el Conservatorio “Antonio Neuman” de Guayaquil cuyo primer director fue Pedro Pablo Traversari.

Nos encontramos dentro de un país que se abría a nuevas posibilidades en los diferentes campos político – económico – social – cultural, y concretamente en el arte se manifiesta una apertura hacia nuevas concepciones, tendencias artísticas externas tales como el nacionalismo, impresionismo, dodecafonismo, en donde Salgado produciría un sinnúmero de creaciones musicales que son parte del valuarde de la cultura ecuatoriana de la primera mitad del siglo XX.

### **1.1.2 Datos Generales**

Luis Enrique Humberto Salgado Torres pianista, pedagogo, crítico y compositor nace en Cayambe el 12 de Diciembre de 1903 pertenece a una familia de tradición musical, hijo de la Señora Bersabé Torres y del reconocido compositor maestro de capilla Francisco Salgado quién sería en sus primeros años el encargado de su formación musical.

En 1907 se radica en la ciudad de Quito y tres años después ingresa al Conservatorio Nacional hasta el año 1928 que rinde su grado práctico de piano en donde interpreta el



concierto en Mi bemol de Franz Liszt; años más tarde será director de ésta institución. En 1913 empieza a demostrar sus dotes dentro del campo de la composición que dará como resultado un prolífero repertorio hasta el año de su muerte.

En 1931 se casa con Laura Merizalde con quien tuvo un único hijo llamado Fausto. En 1932 estrena su obra Ensueños de Amor por la cual la Universidad de Cuenca le otorga un diploma Honoris Causa.

En 1938 tiene contacto con la práctica de la música dodecafónica de la cual años más tarde surgirá su llamado Sanjuanito Futurista obra para piano. Fue ganador de varios premios de composición a nivel nacional. Se destacó como miembro titular de la Casa de la Cultura Ecuatoriana entre los años 1950 – 1953, en donde funda y dirige el conjunto sinfónico que actuó por diez meses en la radiodifusora de esta institución.

Como pedagogo impartió clases de armonía y dictado musical en el Conservatorio Nacional; como crítico musical escribió para algunos diarios nacionales y la revista “Ritmos” de España; como pianista se distinguió en recitales con obras de su autoría y el repertorio mundial, como también era solicitado para acompañar a instrumentistas de prestigio nacional e internacional y las películas silentes en el Teatro Puertas del Sol, debido a su calidad interpretativa.

Como compositor su creación fue prolífera registrando un sinnúmero de obras a su haber. Su mayor período compositivo se encuentra en la década de los cuarenta; su obra contempla diversidad de formatos y géneros musicales entre ellos: sinfonías, conciertos, temas con variaciones, ballets, poemas sinfónicos, preludios, canciones, obras para solistas, dúos, tríos, cuartetos, quintetos y formatos orquestales completos.

Un hombre de un estilo compositivo innovador, constituye una de las figuras más importantes del siglo XX dentro de la creación musical ecuatoriana. Muere en Quito el 11 de diciembre de 1977 cuando iba a dictar una clase de armonía en el Instituto Interamericano de Música Sacra<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Datos que reposan en el Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador y pueden ser constatados en documentos del compositor.

### 1.1.3 Influencias Artísticas

El trabajo compositivo de Salgado se considera influido por la corriente nacionalista que predominaba en la época en nuestro país y latinoamérica<sup>7</sup>. Recibió desde temprana edad las concepciones compositivas de su padre el músico nacionalista Francisco Salgado, quien a su vez habría sido discípulo de una de las figuras más representativas del nacionalismo en el Ecuador el compositor italiano Domingo Brescia, que llegó al país en el año de 1904 para dirigir el Conservatorio Nacional.

Brescia fue uno de los pioneros en componer obras de estilo nacionalista, rescatando melodías autóctonas ecuatorianas y fusionándolas con elementos de la música académica, inculcó a sus discípulos, la primera generación nacionalista, a crear obras en base a melodías y ritmos indígenas fusionados con técnicas europeas, lo que enriquecería sustancialmente el acervo cultural del país.

Las obras de Salgado, si bien en algunas de ellas se aprecia la tendencia nacionalista, otras demuestran un enriquecimiento en el estilo al utilizar técnicas, elementos, conceptos, y estilos de vanguardia. Algunos musicólogos le han catalogado de músico ecléctico<sup>8</sup>; en sus obras podemos encontrar explicaciones de las diversidades estilísticas que cultivó, un claro ejemplo es su obra denominada segundo cuarteto para cuerdas en cuatro fases estilísticas.

Esta diversidad de estilos se debe en gran medida, pudiendo constatarse en investigaciones de musicólogos como Ketty Wong y Pablo Guerrero, al continuo deseo de superación que tenía el compositor, pues en sus escritos podemos palpar lo actualizado que estaba con respecto al panorama musical internacional, y a su ferviente deseo de investigación, lo que le convierte en un músico autodidacta.

Pese a su gran talento, en el año de 1936 solicita al gobierno ecuatoriano una beca para estudios en Europa, la misma que le fue negada, sin embargo esta negativa no impidió que

---

<sup>7</sup> Personajes importantes en el nacionalismo latinoamericano y ecuatoriano en la primera mitad del siglo XX fueron Héctor Villalobos (Brasil), Carlos Chávez y Silvestre Revueltas (México), Alberto Ginastera (Argentina), Amadeo Roldán (Cuba), Francisco Salgado Ayala, Segundo Luís Moreno, Sixto María Durán, José Ignacio Canelos, Belisario Peña Ponce (Ecuador) entre otros.

<sup>8</sup> Ketty Wong Cruz. Luís Humberto Salgado. Un Quijote de la Música. pp75



se siga cultivando en las tendencias compositivas de vanguardia y creando un vasto e innovador repertorio musical.

#### 1.1.4 Pensamiento musical

El pensamiento musical de Luis Humberto Salgado lo encontramos reflejado en sus innumerables artículos realizados para diferentes medios escritos como revistas nacionales, entre estas: Anales de la Universidad Central, revistas del Conservatorio Nacional, revista internacional Ritmos y variedad de diarios como Ultimas Noticias, El Sol, Diario del Ecuador. Algunos de sus artículos son Sinopsis Estética de la Música Ecuatoriana, Música Vernácula del Ecuador, El Conservatorio Nacional de Música y sus directores, Expresión Musical Neutra, Ejecución e Interpretación,<sup>9</sup> entre otros.

En estos escritos expone la realidad musical que atravesaba el país en aquellos días, en otros vemos reflejados sus pensamientos en cuanto a conceptos estéticos de la música ecuatoriana, tendencias estilísticas de la época, investigación de los más significativos acontecimientos musicales universales, críticas a diferentes temáticas musicales; estos escritos son la constancia de la influencia que ejercía en la cultura musical de su época.

Su pensamiento musical corresponde a los estilos, técnicas, géneros que se venían utilizando en las composiciones del siglo XX<sup>10</sup>; esto en gran medida porque Salgado renovaba sus conocimientos en lo que respecta a las tendencias compositivas de las diferentes épocas, a través de bibliografía musical que le proveía su hermano, quien realizaba varios viajes hacia el exterior. Al conocer y aprender de estos pensamientos, supo aplicarlos eficazmente a sus creaciones y a las realidades musicales del país, ofreciendo nuevas herramientas a la música ecuatoriana.

---

<sup>9</sup> Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador. Manuscritos codificados FM033

<sup>10</sup> Tales como: Post romanticismo, neoclasicismo, atonalismo libre, experimentalismo, poliestilismo, minimalismo, dodecafonismo, serialismo, entre otros, representado por figuras como Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton Webern, Charles Ives, Edgar Varese, Luciano Berio, entre otros.



## 1.2 Obra

### 1.2.1 Repertorio dividido por géneros

Las obras del compositor Luis Humberto Salgado reposan en el archivo histórico del Banco Central del Ecuador; aunque éstas las encontramos bien resguardadas; muchos son manuscritos realizados a lápiz, razón por lo cual podrían desaparecer de no realizarse el levantamiento y digitalización correspondiente. Según el custodio, Señor Honorio Granja, investigador musical y flautista, quién ha realizado diversos trabajos sobre la música ecuatoriana, la digitalización de las obras de Salgado tendría un costo alto por lo que ninguna institución se ha encargado de salvaguardar esta música. Esta es una de las causas que ha dificultado la interpretación y difusión de obras del compositor, sin embargo debería realizarse la digitalización ya que constituyen un legado de identidad de nuestra cultura.

Se ha constatado en el catálogo que reposa en el archivo histórico que la obra de Salgado contempla las siguientes composiciones:

#### ÓPERAS

- Cumanda (1940 – 1954)
- Euníce (1956 – 1957)
- El Centurión (1959 – 1961)
- El Tributo (1964 – 1971).

#### ÓPERA – BALLETS

- Escenas de Corpus (1948 – 1949)

#### OPERETA

- Ensueños de Amor (1930 – 1934).

#### MELODRAMA

- Alejandría la Pagana (1947).

#### BALLETS

- El Amaño (1947)
- Licisca (1949)
- El Dios Tumbal (1952)

OBRAS PARA ORQUESTA.

- Suite Atahualpa o el Ocaso de un Imperio (1933).
  - I. Preludio
  - II. La fiesta del Sol
  - III. La tragedia de Cajamarca.
- Suite Coreográfica (1946).
  - I. Ballet Shyri, Plegaria de las vírgenes del Sol. En la corte del Rey Shyri. Danza de los Rucus y Danza Heliolátrica.
  - II. Ballet Aborigen, Los Abagós (danza ritual), Escenas de Corpus (Preludio, fuga y danzantes), El Huasipichay (estreno de la casa), Idilio Indígena, Pase del Niño.
- Primera Sinfonía Ecuatoriana (1945 – 1949).
  - I. Andante – Allegro moderato
  - II. Largueto
  - III. Scherzo
  - IV. Allegro con brío.
- Variaciones con Estilo folclórico (1948)
  - Tema Original
  - I. Fuga en miniatura
  - II. Yaraví
  - III. Sanjuanito
  - IV. Aire de Yumbo
  - V. Albazo
  - VI. Aire Típico.
- Poema Sinfónico Sismo (1949)
- Sinfonía Sintética (1949)
- Pieza característica para orquesta (1950)

- Tercera Sinfonía (1954 – 1955)
  - I. Preludio
  - II. Larghetto
  - III. Allegretto mosso
  - IV. Allegro giocoso
- Cuarta Sinfonía (1957)
  - I. Andantino Maestoso – Allegro con vita
  - II. Andante Cantábile
  - III. Allegro festivo
  - IV. Finale rapsódico
- Quinta Sinfonía, Neorromántica (1958)
  - I. Allegro risoluto
  - II. Moderato Assai
  - III. Andante Mosso
  - IV. Allegro dramático.
- Poema Sinfónico “Homenaje a la Danza Criolla” (1959)
- Poema Sinfónico “La fiesta de la Cosecha” (1960)
- Sexta Sinfonía (1968)
- Séptima Sinfonía para orquesta plena (1969 – 1970)
  - I. Adagio Sostenuto Allegro con anima
  - II. Adagio Sostenuto
  - III. Allegretto non troppo
  - IV. Allegro brillante.
- Octava Sinfonía (1971 – 1972)
  - I. Quasi adagio – Allegro con brio
  - II. Grave
  - III. Maestoso – Allegro con anima
  - IV. Allegro con vita
- Suite Ecuatoriana, en cuatro números (1972)
- Sinfonía de Ritmos Vernaculares (1972)
  - I. Allegro moderato, enérgico

- II. Yaraví intermezzo
- III. Allegro animato.

#### OBRAS PARA SOLISTAS Y ORQUESTA.

- Primer Concierto en Mi Mayor, para violín y orquesta (1953)
- Concierto en Fa Mayor, para viola y orquesta (1955 – 1956)
- Primer Concierto, para Corno y Orquesta, en tres movimientos (1968)
- Concierto para cello y orquesta (1974 – 1975)
- Concierto para guitarra y Orquesta (1976).

#### MÚSICA DE CÁMARA

- Capricho Español, para violoncello y piano (1930)
- Primer Cuarteto, en lob mayor, para 2 violines, viola y violoncello (1943)
  - I. Andante Sostenuto – Allegro non troppo
  - II. Lento quasi andante
  - III. Scherzo vernáculo
  - IV. Allegro spiritoso
- Capricho Ecuatoriano, para violín y piano (1946)
- Nocturno, para violín y piano (1948)
- Berceuse, para violín y piano (1949)
- Interludio, para violín y piano (1954)
- Segundo Cuarteto, para dos violines y violoncello, en cuatro fases estilísticas (1958)
  - I. Allegro non troppo
  - II. Adagio
  - III. Allegretto mosso
  - IV. Quasi Presto
- Primera Sonata, para violín y piano (1961)
  - I. Allegro
  - II. Quasi adagio
  - III. Final
- Primera Sonata, para cello y piano (1962)

- Cuarteto, para instrumentos de cobre (1962)
- Quinteto para cuerdas y piano (1963)
- Selene, trío programático (1969)
  - I. Partida
  - II. Almigaje
  - III. Retoria
- Quinteto, para cuerdas y piano (1972 – 1973)
- Sonata, para viola y piano (1973)
  - I. Adagio en tempo rubato, all. Animato
  - II. Allegretto, andante sostenuto espressivo
  - III. A piacere, allegro enérgico.

#### OBRAS VOCALES

- Canto de libertad (1936)
- Poema sinfónico coral “Alborada” (1936)
- El deporte (1942)
- Himno pastoral (1943)
- Huasipichay (1944)
- Cantata Ameríndica (1944)
  - I. Preludio ambiental
  - II. Atardecer andino (yaraví)
  - III. Cantar del páramo (tonada)
  - IV. La cosecha (danza ritual)
  - V. Intermedio dodecafónico
  - VI. Invocación telúrica (escena ritual)
- Salve, Salve gran Señora (1944)
- La Casa Nativa (1945)
- Alma Nativa (1945)
- Qué lindo es el cariño (1947)
- Canto a la clase obrera, coro mixto a 4 voces (1947)
- El Río Guayas, coro mixto a 6 voces (1947)

- Amor Filial (1947)
- Bendita Tierra para coro mixto a 4 y 6 voces (1947)
- Brindis al pasado, pasillo (1948)
- Mi linda quiteña, aire típico (1948)
- Quiteño de Quito, pasacalle (1949)
- El estudiante provinciano, pasacalle (1949)
- La peana, tonada (1949)
- Ecuador (1950)
- Anheló (1956)
- Semblanza Vernacular, Romanza para soprano y piano (1959)
- Ofrenda ritual (1961)
- Aidita, canción de cuna (1961)
- Himno, para tres voces varoniles y piano (1966)
- Dos Misas para coro y órgano (1966)
- La Ñusta, para soprano y piano (1968)
- Ferviente anhelo, pasillo (1969)
- Souvenir, para canto y piano (1971).

## ÓRGANO

- Tríptico Andino (1962)
  - I. Preludio
  - II. Toccata
  - III. Fuga

### 1.2.2 Repertorio Pianístico.

#### CONCIERTOS:

- Concierto Programático “La Consagración de las Vírgenes del Sol”. Quito 9 de Abril de 1942
- Concierto Fantasía en solm para piano y orquesta. Quito 16 de Febrero de 1945

- Tercer Concierto para piano, obligado de arpa y orquesta plena. Quito 1958 a 12 de Septiembre de 1963

#### SUITES:

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

#### RAPSODIAS:

- Rapsodia No 1 “En el templo del Sol”. Quito 1932
- Rapsodia Ecuatoriana No2 para piano. Quito 26 de Mayo de 1945
- Rapsodia Ecuatoriana No3 para piano. Quito 8 de Noviembre de 1947
- Seis fases Rapsódicas para Piano. Quito 26 de Septiembre de 1957

#### VARIACIONES:

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

#### SONATAS:

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

#### VARIAS:

- Idilio a Orillas de un Lago. Barcarola. Quito - 1929
- Inti Raymi: Fiesta del Sol. Ballet para piano. Quito Mayo de 1933
- Tríptico Aborígen. Tres Danzas Vernáculas. Quito, 1938 - 1940

- Brisas del Cayambe “One step para piano”. Quito, 1942
- Visiones proféticas de Viracocha Preludio para piano. Quito - 194?
- Fox Preludio. Quito 26 de Octubre de 1940
- El Páramo Preludio Andino Ecuatoriano. Quito, 20 de Diciembre de 1942
- Mascarada Indígena Sanjuanito. Quito, 19 de Marzo de 1943
- Iarana Antañera Alza para piano. Quito 21 de marzo de 1944
- La despedida Yaraví. Quito 01/09/ 1944
- Romance Criollo Aire típico. Quito 7 de Enero de 1944
- En la Corte del Rey Shyri, danza ritual. Quito 11 de Noviembre de 1944
- Baile del Arroz Quebrado. Albazo Quito, 9 de Agosto de 1944
- Noche Buena de Antaño Sanjuanito Quito, 18 de Febrero de 1944
- Sanjuanito Futurista micro danza dodecafónica Quito, 11 de Marzo de 1944
- Mascarade de Inocentes. Sanjuanito para Blancos Quito, 7 de Enero de 1945
- El Postrer Brindis. Quito 10 de Enero de 1945
- Marcha Solemne. Quito 20 de Marzo de 1949
- Quadrivium Preludio – Toccata – Coral – Fuga. Quito, 4 de Enero de 1968<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador. Catalogo de Obras de Luis Humberto Salgado.



## Capítulo II

### Metodologías de análisis musical

#### 2.1 Fundamentos del análisis musical

Partimos conceptualizando el término análisis, que de acuerdo a la Real Academia Española se definiría:

1. m. Distinción y separación de las partes de un todo hasta llegar a conocer sus principios o elementos.

2. m. Examen que se hace de una obra, de un escrito o de cualquier realidad susceptible de estudio intelectual<sup>12</sup>.

Por tanto el *análisis* se caracteriza por develar y fraccionar al *todo* de sus partes con el objetivo de conocer la naturaleza, función o significado de un determinado particular. El análisis se convierte entonces en un método o herramienta para llegar al entendimiento y comprensión minuciosa de la generalidad.

Concretamente en la música, el denominado “*Análisis Musical*” es una terminología reciente, que se desarrolla en el siglo XX y es utilizada a decir del Doctor. Alfonso Padilla<sup>13</sup>, con el objetivo de “*Conocer mejor y más profundamente la tradición musical para mantenerla, fortalecerla y desarrollarla*”,<sup>14</sup> es decir, en una obra musical podemos conocer la tradición y los rasgos compositivos característicos que dominaron en una determinada época o persona; en este caso al Salgado de inicios del siglo XX y el desarrollo de sus técnicas compositivas que enriquecieron el arte musical ecuatoriano.

Por otro lado, no solamente es un conocimiento más profundo de la tradición musical, sino también un descubrimiento de las estructuras técnico – musicales que conforman las creaciones artísticas, las cuales influirán en la concepción de la obra en el momento de la interpretación.

---

<sup>12</sup> <http://buscon.rae.es/drae/>. Consultado el 10 de Febrero del 2010

<sup>13</sup> Musicólogo chileno, académico de la Universidad de Helsinki.

<sup>14</sup> <http://www.monografias.com/trabajos15/analisis-musical/analisis-musical.shtml> Consultado el 29 de Septiembre del 2009



Otra concepción es la propuesta de Jan La Rue<sup>15</sup>, la cual afirma que:

*“El Análisis puede aumentar el grado de nuestra percepción de la riqueza imaginativa de un compositor, su grado de complejidad, su experiencia en la organización y en la presentación del material que pone en juego”<sup>16</sup>.*

Es así que el análisis musical constituye una herramienta imprescindible para el intérprete, compositor, musicólogo, que requiera comprender exhaustivamente la totalidad de una obra. Para el intérprete ésta herramienta le permite la comprensión de la construcción y la utilización de los recursos técnicos de la obra; para el compositor el análisis se presenta en el momento mismo de la concepción de la obra, en tanto puede tener definidos elementos tales como la estructura que le ayudarán y conducirán en la creación; y para el musicólogo en el momento de sus investigaciones permitirán descubrir características que aporten en la dilucidación de la obra dentro de un estilo, un género o época determinado.

El análisis permite identificar más claramente los estilemas<sup>17</sup> de un compositor determinado, ya que existen obras que caracterizan los rasgos del estilo compositivo; así como también sugieren una determinada época o período musical. Esto facilitará en gran medida el entendimiento de las obras musicales. Consecuentemente la difusión de estas obras se enriquece, ya que al tener un material organizado son más susceptibles de ser estudiadas, por tanto ejecutadas al público.

Cabe recalcar que en el análisis un factor a tomar en cuenta es la objetividad, donde una de sus herramientas para proceder es la observación, la cual puede variar por diversas causas tanto de contexto como de percepción; de aquí la importancia de establecer cánones al momento de afrontar el análisis, los cuales serán tratados posteriormente.

---

<sup>15</sup> Nace en Indonesia en 1918 realizó sus estudios en los EEUU, tiene un doctorado en la Universidad Harvard en 1952. Desde 1957 es profesor del Departamento de Música de la Universidad de Nueva York. Sus trabajos de investigación abarcan, el campo del análisis, la musicología histórica, la etnomusicología y las aplicaciones del ordenador al campo de la música.

<sup>16</sup> La Rue, Jan. Análisis del Estilo Musical. Ed. Idea Books, España 2007.

<sup>17</sup> Estilemas se utiliza para definir los rasgos o constantes características del estilo de un compositor.



## 2.2 Descripción de métodos analíticos

Efi de Gortari sostiene que “*El método es una abstracción de las actividades que los investigadores realizan, concentrando su atención en el proceso de adquisición del conocimiento*”<sup>18</sup>, es decir, el método es un orden de pasos a seguir para llegar a un objetivo determinado.

En el ámbito de la música los métodos analíticos están supeditados a la obra que va a ser analizada; por lo que es importante especificar los parámetros a seguir en el análisis pues los métodos que se utilicen, deberán adaptarse a las particularidades de las obras.

Cabe recalcar que el análisis no es un producto de la casualidad o simple criterio arbitrario del analista, sino se sustenta en métodos analíticos estructurados, los cuales han proporcionado resultados confiables.

Existen varias propuestas metodológicas sobre análisis musical, sin embargo en el presente trabajo se hará referencia únicamente a dos teorías analíticas, con el fin de establecer bases metodológicas de los elementos que serán estudiados en el discurso musical de los conciertos para piano del compositor ecuatoriano Luis Humberto Salgado.

Una de las propuestas es la metodología analítica musical que plantea Jan La Rue, quién a través de su texto el análisis estilístico, plantea la identificación de las características del *modus fascendi* del compositor, que consiste en la identificación de antecedentes, observación y evaluación de los diferentes elementos de la música ( sonido, armonía, melodía, ritmos) en las denominadas grandes, medianas y pequeñas dimensiones, partiendo de la obra como un todo y descomponiéndole en sus elementos constitutivos los cuales se encuentran interrelacionados.

La siguiente metodología analítica la formulan Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal<sup>19</sup> quienes proponen que el análisis es una base en el estudio musical para la comprensión de

---

<sup>18</sup> <http://www.aibarra.org/investig/tema0.htm#Conceptos%20de%20método%20científico>

<sup>19</sup> Margarita Lorenzo de Reizábal (Bilboa) destacada directora de orquesta y compositora, quien ha sido acreedora de varios premios en composición. Tiene diversas publicaciones en las cuales aborda temas del análisis musical, dirección orquestal y coral.

Arantza Lorenzo de Reizábal (Bilboa) de gran experiencia pedagógica es coautora del libro Claves para entender el análisis musical publicado por Boileau, editorial de música.



la organización de la obra, parten del estudio elemental de los parámetros morfológicos y sintácticos que caracterizan el cuerpo musical, por lo que desarrollan un análisis de la melodía, ritmo, armonía, textura, frases, estructuras como componentes que interrelacionados constituirán el todo musical.

### **2.3 Pautas para un Análisis Musical**

El análisis puede ser abordado desde diferentes criterios, lo importante es ser congruentes con estos y sobretodo orientarlos hacia los objetivos que se planteen.

Para el análisis de cada concierto se iniciará por delimitar las generalidades de la obra en las cuales se ubican el contexto histórico el cual aportará datos significativos de la situación en la que fue concebida la obra, sus posibles influencias respecto a ideologías, connotaciones históricas del nombre de la obra, año de creación y el diseño de su estructura en movimientos.

Seguidamente se realizará el análisis técnico de la obra que se desarrollará a través de la observación, herramienta que demanda un minucioso detalle y objetividad, la cual nos ayudará a entender la construcción de la obra desde las diferentes perspectivas técnicas e interpretativas.

Concretamente en el análisis de los conciertos de Luís Humberto Salgado, se propone abordar elementos técnicos los cuales serán los pilares que permitan determinar el estilo compositivo concebido en éstas obras por el compositor.

La presente investigación ha considerado pertinente tomar como ejes conductores para el análisis de los conciertos para piano de L. H. Salgado, las teorías propuestas por Margarita y Arantza Lorenzo de Reizabal, conjuntamente con los lineamientos propuestos por Jan La Rue, debido que conducen a la comprensión de una obra desde sus elementos constitutivos básicos hasta más complejos, los cuales permitirán determinar la organización compositiva de una obra y al mismo tiempo discernir características claves en el estilo del creador.

Estos elementos considerando la magnitud de las obras se los ha precisado en los siguientes ítems a desmembrarse:

**a. Ritmo:** “Es la ordenación de los sonidos en el tiempo y viene determinado por la acentuación”<sup>20</sup>. Es decir la organización en el tiempo de pulsos y acentos, que proporcionaran coherencia métrica al discurso musical.

Constituye uno de los elementos musicales tangibles a ser analizado, el movimiento que representa dentro de una obra lo ubican como uno de los componentes necesarios para la comprensión de la creación artística.

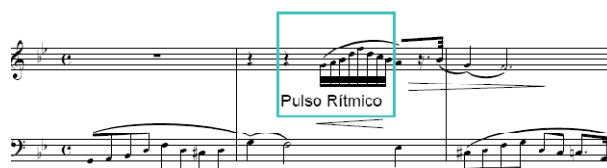
Dentro de los parámetros rítmicos que ubicaremos en el análisis de los conciertos para piano de Luis Humberto Salgado constan:

- Identificación del compás y pulso rítmico: detalla los compases utilizados en la obra, mientras que el pulso rítmico hace referencia a la figura más pequeña que aparece de manera uniforme en el transcurso del discurso musical.

Ej.1 Identificación de compases



Ej. 2 Pulso Rítmico



- Identificación de células y motivos rítmicos característicos: las células hacen referencia a los elementos rítmicos más pequeños de la obra, siendo éstos diseños figuras musicales que se repiten constantemente en los diferentes motivos; mientras que los motivos son la organización de las células rítmicas en estructuras de uno o más compases que se encuentran a lo largo de la obra, éstas pueden variar sin

<sup>20</sup> Lorenzo de Reizábal Margarita y Arantza. Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música. Ed. Boileau España 2da ed. 2009. p.47

embargo se puede apreciar que mantienen su esencia; además permiten identificar la utilización de un género rítmico musical.

Ej.3 Células Rítmicas



Ej.4 Motivos Rítmicos



- Tipos de comienzo y final: Una estructura rítmica puede ser **tético** cuando la obra, período y/o frase musical inicia en el tiempo fuerte de un compás; **anacrúsico** cuando el inicio es antes del tiempo fuerte del compás y **acéfalo** cuando inicia después del tiempo fuerte y antes de la primera mitad del compás.

Ej. 5 Tipo de Comienzo Tético.



Ej. 6 Tipo de Comienzo Anacrúsico.



Ej. 7 Tipo de Comienzo Acéfalo.



Los finales pueden ser **masculinos** si la frase, período u obra culminan en el tiempo fuerte del compás y **femeninos** cuando los finales se presentan en el tiempo débil del compás.

Ej. 8 Tipo de Final Masculino

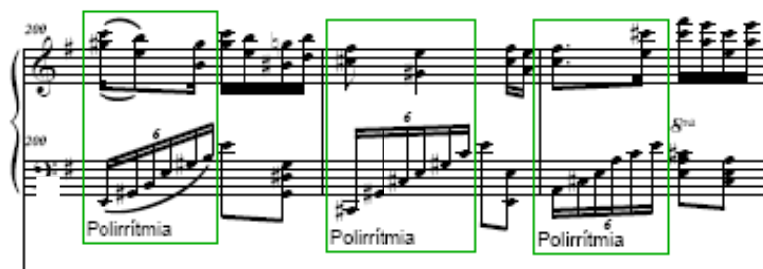


Ej. 9 Tipo de Final Femenino



- Homorritmias y polirritmias: Se denomina homorritmia cuando el ritmo es semejante en las diferentes voces a lo largo de la obra y polirritmia cuando combina diferentes acentuaciones rítmicas.

Ej. 10 Polirritmias



Ej. 11 Homorritmias



- Crescendos y disminuendos rítmicos: Los Crescendos rítmicos que podemos identificarlos a través de los acercamientos de los acentos o disminución de los valores de las notas y los disminuendos rítmicos que se consigue por el distanciamiento de acentos y el aumento de valores de las notas.

Ej. 12 Decrescendo Rítmico



Ej. 13 Crescendo Rítmico



**b. Melodía:** “Sucesión de sonidos diferentes en altura y duración con un sentido musical completo”<sup>21</sup> La melodía dentro de una obra es la característica perceptible más fácilmente identificable para el oyente. Para efectos del análisis se desmembrará y clasificará a la obra de acuerdo a los parámetros melódicos más significativos en los que se puede dividir el discurso melódico los cuales son:

Ej. 14 Melodía



- Temas: Hace referencia a los elementos constitutivos de la composición y son fragmentos musicales con sentido melódico completo; pueden presentarse repetidos en el mismo tono o transportados, variados y desarrollados.
- Motivos melódicos: son parte integrante del tema y pueden estar inmersos en el mismo. Se lo encuentra repetidos individualmente.
- Períodos: sucesión de dos o más frases con una idea melódica completa.

<sup>21</sup> De Pedro Cursa Dionisio. Manual de Formas Musicales. Ed. Real Musical. Madrid, 5ta ed. 2004



**c. Armonía:** La Enciclopedia de Música Ecuatoriana cita a Luis Humberto Salgado, quién define armonía como “*La rama científica y artística de la música que estudia los acordes desde el punto de vista de su construcción, enlace y yuxtaposición*”<sup>22</sup> Este elemento constitutivo de las obras musicales permite distinguir el color de una obra, que es una característica que podemos captarla a través de la percepción auditiva.

Los cambios que producen los elementos armónicos responden a las propuestas tonales o atonales que proponga el compositor. Cuando la obra está construída en el ámbito tonal se podrán apreciar funciones tonales o modales producidas por acordes mayores, menores, aumentados, disminuidos, poli acordes, entre otros; en disposiciones abiertas, cerradas, o mixtas.

Ej. 15 Pasaje Armónico Tonal



Ej. 16 Pasaje Armónico Atonal

Cuando la armonía se funda en el ámbito de la atonalidad se distinguirán relaciones de tensiones producidas por cromatismos, disonancias, densidades, las que nos provocan efectos de estabilidad o inestabilidad en el devenir de la obra.

<sup>22</sup> Guerrero Gutiérrez Pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana. Ed. CONMUSICA. Quito 2002. P 214

Los conciertos de Luís Humberto Salgado serán definidos armónicamente considerando las generalidades de estos elementos antes mencionados.

**d. Desarrollo Tímbrico:** El timbre es *“La cualidad acústica del sonido, carácter de la onda sonora producida por las distintas frecuencias que inciden sobre ella ya sea independientemente o en combinación de varios instrumentos”*<sup>23</sup>, a través del timbre se distinguen las características sonoras de los diferentes instrumentos musicales, que de acuerdo al criterio y objetivos que el compositor demande en su obra los distribuirá para conseguir la sonoridad que se proponga.

Ej. 17 Desarrollo Tímbrico



**e. Tratamiento Interpretativo:** Este elemento reúne los diferentes criterios técnicos vistos desde una mirada subjetiva, desde la apreciación y percepción musical, es decir una síntesis de los elementos constitutivos de una obra musical -ritmo, melodía, desarrollo tímbrico e interpretativo- que servirán de apoyo tanto para el enriquecimiento sonoro de la obra como en el concepto y comprensión musical de la misma.

Las características a ser observadas y tomadas en cuenta al momento de realizar el tratamiento interpretativo son:

<sup>23</sup> La Rue Jan. Análisis del Estilo Musical. Ed. Idea Música. España 2007 p. 17



- Dinámicas: Son sugerencias de cómo debe ser interpretada y tratada la obra desde la intensidad del sonido, las que nos proporcionarán colores sonoros característicos.

- Concepción de la obra: Partiendo del análisis y el entendimiento de la construcción de la obra se puede conceptualizar la propuesta compositiva, la cual planteará pautas para el estilo interpretativo de los conciertos.

- Estructuras: Las estructuras nos darán la idea de cómo está distribuida la obra en su dimensión macro, lo que nos facilitará visual y auditivamente el concepto de cómo la obra se desarrollará.

- Tratamiento de la función orquestal: Función que cumple la orquesta en relación con el instrumento solista -acompañamiento, protagónico- y el carácter que esta función le da a la obra.

### Capítulo III

#### Análisis del Concierto Programático La Consagración de las Vírgenes del Sol

##### 3.1 Generalidades

El primer concierto para piano de Luis Humberto Salgado fue escrito en Quito en el año de 1942. El compositor sobre éste concierto, manifiesta “el procedimiento que puede amalgamar el autoctonismo primitivo, entresacando de la pentafonía figuras musicales, grupos acordicos y ritmos peculiares indígenas que hace inconfundible su procedencia andina con el procedimiento docetonal”<sup>24</sup>

Está estructurado a decir de su compositor en tres escenas:

I. Acllai – Huasi (Convento de las vírgenes del Sol)

- a. Andante Misterioso
- b. Interludio

II. Canto y Danza litúrgicas de las Vestales

- a. Yaraví (largo)
- b. Danza autóctona (Allegro Grazioso)

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

- a. Ceremonia Litúrgico
- b. Danza Ritual

La denominación de programático alude a la definición que se da a toda obra inspirada en un motivo extra musical, cuya escucha sugiere imágenes o evoca situaciones<sup>25</sup>.

Probablemente Luis Humberto Salgado dió esta denominación al concierto, para a través de su música recrear el acontecimiento de los Incas, conocido como la Consagración de las Vírgenes del Sol.

---

<sup>24</sup> Salgado, Luis Humberto. Música Vernácula Ecuatoriana. Casa de la Cultura Ecuatoriana 1952 pág. 11

<sup>25</sup> El Mundo de la Música. Ed. océano. p. 345



A diferencia de la tradicional división por movimientos que se realiza en los conciertos; la Consagración de las Vírgenes del Sol se realiza por escenas<sup>26</sup>.

Cada parte de la obra ha sido designada con un momento de la consagración, así la primera escena se denomina en el “Acllai – Huasi” (conventos de las vírgenes del sol), fundados en el Cusco por el inca Lloque Yupanqui alrededor del s. XII, eran recintos o instituciones religiosas del imperio inca; las niñas eran llevadas a los aclla huasis a partir de los 10 años de edad, quienes eran seleccionadas mediante convocatorias anuales por su belleza y virtudes.

Las mujeres residentes en estos recintos se las conocían como “*Acllas*” que significa Vírgenes del Sol; entre sus funciones estaba prestar servicios en el templo, preparación de las vestimentas para el inca, la nobleza y los sacerdotes, servicios domésticos y en casos extraordinarios como la muerte de un inca o sequías, se elegía a una Accla para que sea sacrificada. Consagradas al dios Inti, eran obligadas a mantenerse vírgenes durante su servicio en el “aclla huasi”, caso contrario eran castigadas con la muerte; la única excepción era para el soberano inca, que como hijo del Sol tenía derecho sobre las Acllas<sup>27</sup>.

La segunda escena lleva el nombre de “Cantos y Danzas litúrgicas de las Vestales”. En el libro *Comentarios Reales de los Incas* de Carlos Aranibar manifiesta que las vestales son vírgenes romanas quienes realizaban actividades similares a las que debían realizar las llamadas Acllas del imperio Inca, razón por la cual también las llamaban Vestales a las vírgenes del sol<sup>28</sup>, en fin las Vestales romanas o Acllas incaicas son mujeres dedicadas al servicio de sus dioses.

La tercera escena, tiene el nombre de “Fiesta de la Consagración en el Inti – Huasi”, esta celebración es un rito inca, en donde se consagran las vírgenes al sol (dios inca). El inti – huasi es la casa o templo del sol donde se lleva a cabo esta fiesta<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> Término utilizado para designar a cada una de las partes que constan en una obra.

<sup>27</sup> <http://www.lahistoriadelperu.com/2010/03/acclahuasis-virgenes-del-sol.html>

<sup>28</sup> Aranibar Carlos. *Inca Garcilaso de la Vega. Comentarios Reales de los Incas.* <http://books.google.com.ec/books>. pg. 711

<sup>29</sup> <http://www.historiacultural.com/2010/03/dioses-inca.html>

### 3.2 Análisis Técnico ( Track 1)

#### 3.2.1 Primera Escena. Acllai – Huasi Convento de las Vírgenes del Sol

La primera escena (Acllai – Huasi) del concierto la consagración de las vírgenes del sol, de características auditivas melódicas atonales, se encuentra desarrollada entre los compases 1 al 135. Está estructurado en dos secciones, la primera que es denominada Andante Misterioso entre los compases 1 al 73 y la segunda sección que lleva el nombre de Interludio del compas 74 al 135.

La primera sección se subdivide en cuatro períodos, los mismos que presentan ideas melódicas completas.

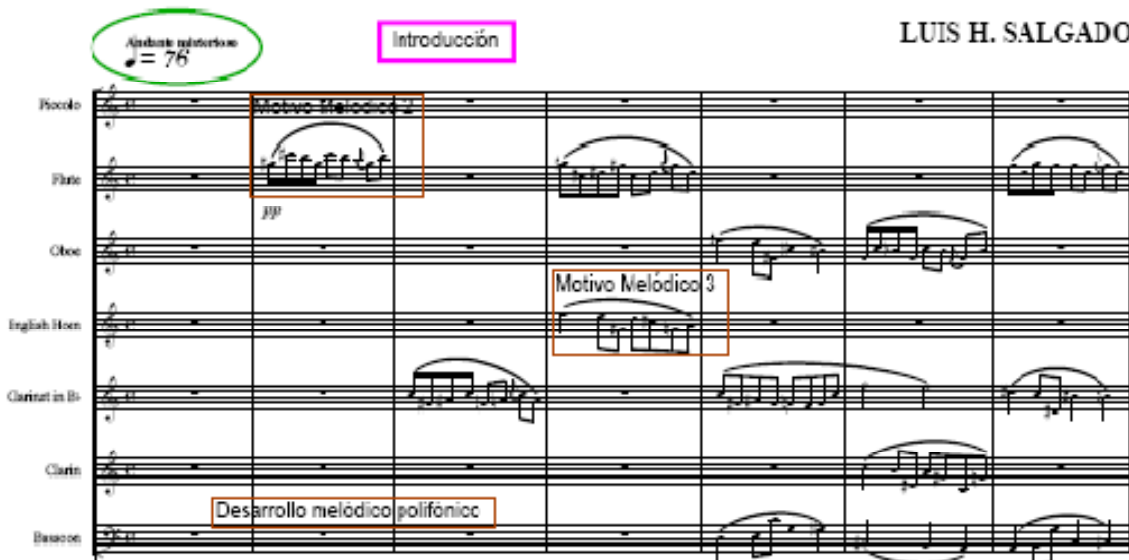
Ej. 18 Primera Sección Andante Misterioso

## La Consagración de las Virgenes del Sol

Score

"En el Acllai huasi"

LUIS H. SALGADO



Andante misterioso  
♩ = 76

Introducción

Motivo Melódico 2

Motivo Melódico 3

Desarrollo melódico polifónico

El período uno abarca desde el c. 1 al 11, en el cual se puede apreciar una fase introductoria que la realizan los diferentes bloques instrumentales de la orquesta, excepto la percusión y el piano.

Ej. 19 Período 1

El segundo período ésta entre los compases 12 al 27, el mismo que contiene una subdivisión a las que se denominarán frases, localizadas en los compases 12 – 17 y 18 – 27, la primera frase presenta el tema en el piano acompañado de la percusión y timbales, mientras que la segunda frase es el desarrollo de el tema abordado en la frase uno, con la intervención conjunta de instrumentos de viento.

Ej. 20 Período 2

El tercer período inicia en el compás 28 y va hasta el compás 52, se observan dos frases constitutivas a este período. Están distribuidas entre los compases 28 al 39 y 40 al 52, representan el desarrollo del tema variado rítmica y melódicamente a través del conjunto orquestal en todas sus secciones vientos maderas, metales, percusión, cuerdas y el solista.

Ej. 21 Período 3

Período 3 (28 - 52) 5



Frase 1 (28 - 30) .....

El período cuatro abarca los compases 53 al 73, dividido en dos frases ubicadas en los compases 53 al 65 y 66 al 73; mantiene la esencia melódica; el cambio perceptible en este período es el ritmo, el desarrollo lo realiza la orquesta completa hasta el c. 57, hasta que poco a poco en la mitad y hacia el final del período el piano ejecuta *solo* una frase de carácter conclusivo para cerrar el andante misterioso.

Ej. 22 Período 3

Período 4 (53 - 73) 9

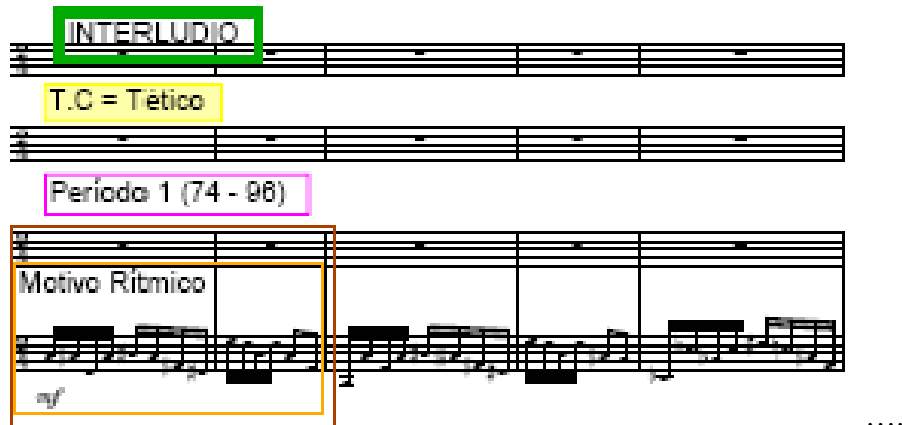


Motivo Rítmico .....



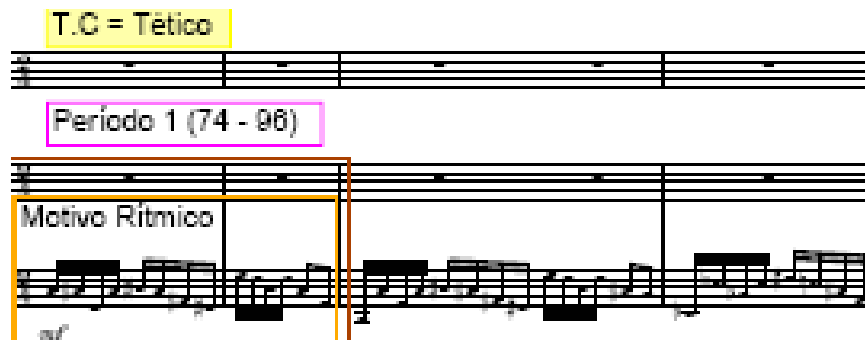
La segunda sección es el Interludio contiene tres periodos en los cuales se observan ideas completas, difícilmente divisibles en frases, ya que el desarrollo es un continuo devenir musical.

Ej. 23 Segunda Sección Interludio.



El primer período presenta un motivo temático que es desarrollado por el piano sin acompañamiento orquestal, se ubica entre los compases 74 al primer tiempo del compas 96.

Ej. 24. Período 1



El segundo período inicia con una nota pedal ejecutada por el trombón; es un desarrollo polifónico de diferentes motivos melódicos, entre el contrafagot, clarinete, violoncello y flauta; ésta localiza entre los compases 96 al 124.

Ej. 25 Período 2

Inmediatamente separado por un silencio, inicia el período tres, entre los compases 125 – 135; mismo que desarrolla dos motivos, el primero un ostinato melódico en el piano, simultáneamente con un contracanto realizado por el clarinete.

Ej. 26 Período 3

Estructura de la Primera Escena “Acllai – Huasi” (c. 1 al c 135)

Andante Misterioso (c. 1 al c. 73)	Interludio (c. 74 al c. 135)
Período 1: (1 – 11) Introdutorio	Período 1: (74 al primer tiempo c. 96)
Período 2: (12 – 27) Fr. (12 – 17) (18 – 27)	Período 2: (96 – 124)
Período 3: (28 – 52) Fr. (28 – 39) (40 – 52)	Período 3: (125 – 135)
Período 4: (53 – 73) Fr. ( 53 – 65) (66 – 73)	

**Ritmo**

La primera escena denominada en el acllai – huasi, presenta variedad rítmica, palpable a través de los cambios de compases propuestos por Luis Humberto Salgado. Así tenemos que el andante misterioso, posee la indicación metronómica  $\text{♩} = 76$ , lo que le convierte en una sección de ejecución lenta; los períodos uno y dos de ésta sección, se desarrollan en el compás de 4/4.

El período tres presenta cambios de compases, los que se encuentran distribuidos: 4/8 entre los c. 28 al 37; 2/4 en el c. 38 y 39; 4/4 del c. 40 al c.52.

Finalmente el período cuatro en el c. 53 propone el compás de 4/8 hasta el c. 56 donde cambia y da final a esta sección en 4/4, estos cambios generan que la unidad de tiempo cambie de la negra a la corchea; a pesar de que el pulso se sigue sintiendo igual, son las acentuaciones las que dan variedad a través de los cambios de compases.

La segunda sección denominada Interludio se desarrolla en el compás de 2/4, en sus tres períodos.

Andante Misterioso						Interludio
4/4	4/8	2/4	4/4	4/8	4/4	2/4
c.1	c.28	c. 38	c.40	c.53	c.57	

### Pulso Rítmico

El pulso rítmico de la escena acllai – huasi, está representado en las figuraciones de semicorcheas, pues es la figura de más corta duración que se repite constantemente, se puede observar en grupos regulares e irregulares; a pesar de que existen tres compases en fusas no representan el pulso rítmico ya que su aparición es esporádica, irrelevante a la escena.



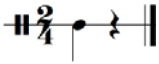
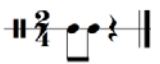
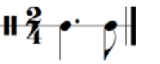
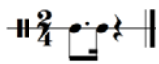
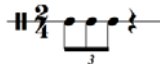
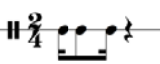

Ej. 27 Pulso Rítmico



(c.129 – c. 130..)

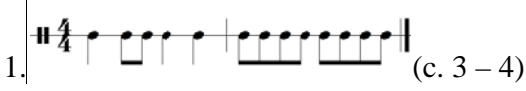
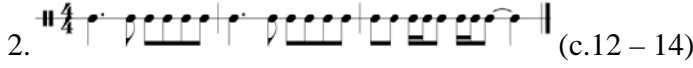
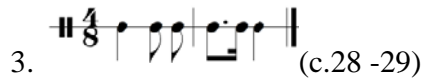

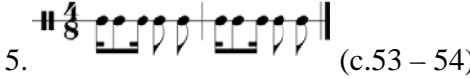
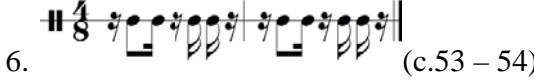

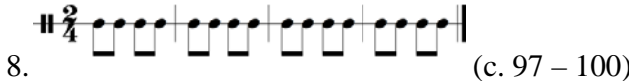
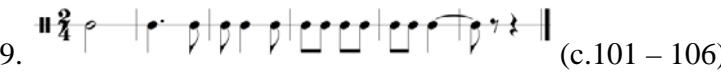

### Células Rítmicas

Salgado ha utilizado células rítmicas que se repiten a lo largo de la primera escena y son parte constitutiva en la construcción de los motivos rítmicos. Las principales células son:

1. 
2. 
3. 
4. 
5. 
6. 
7. 

### Motivos Rítmicos

Los motivos rítmicos están contruidos en base a las células anteriormente descritas; en la primera escena se observa la constitución de diez motivos, algunos de los cuales se encuentran superpuestos en diferentes voces.

1.  (c. 3 – 4)
2.  (c.12 – 14)
3.  (c.28 -29)
4.  (c.28 – 29)
5.  (c.53 – 54)
6.  (c.53 – 54)
7.  (c.74 – 75)
8.  (c. 97 – 100)
9.  (c.101 – 106)
10.  (c. 125 – 129)

El primer motivo rítmico y que constituye una constante en el desarrollo de la primera escena, corresponde a la fórmula base del ritmo ecuatoriano denominado fox incaico<sup>30</sup>, que conjuntamente con características tales como la interpretación lenta, permiten percibir

<sup>30</sup> Música popular mestiza. Generalmente se escribe en compás de 2/4 o 2/2, de carácter lento su fórmula

rítmica base es  ó 

familiaridad con la música tradicional ecuatoriana al momento de escuchar ésta primera escena.

#### Tipos de Comienzo y Final

La primera escena está dividida en dos secciones el andante misterioso que da inicio en el tiempo fuerte del compás, por lo que su comienzo es tético y su final lo presenta en el compás 73, la última nota la ejecutan los violines en el cuarto tiempo cuyo acento es débil razón por la cual su terminación es femenina.

A su vez esta sección constituida por cuatro períodos se distribuyen en: período uno comienzo tético, final femenino; período dos comienzo tético, final femenino; período tres comienzo tético final femenino y período cuatro comienzo tético, final femenino.

La segunda sección corresponde al Interludio, su inicio lo realiza en el compás 74 en el tiempo fuerte, por lo que su comienzo es tético y su final se encuentra en el compas 135 en el primer tiempo, por lo que la terminación es masculina.

Los tres períodos que constituyen esta sección presentan período uno comienzo tético, final masculino; período dos comienzo tético, final masculino y período tres comienzo tético, final masculino.

En cuanto a los tipos de comienzo y final, se puede observar que las secciones se desarrollan simétricamente en la estructura de sus períodos.

#### Andante Misterioso: Comienzo Tético – Final Femenino.

Períodos	1	2	3	4
T. de Comienzo	Tético	Tético	Tético	Tético
T. de Final	Femenino	Femenino	Femenino	Femenino

#### Interludio: Comienzo Tético – Final Masculino.

Períodos	1	2	3
T. de Comienzo	Tético	Tético	Tético
T. de Final	Masculino	Masculino	Masculino

### Crescendos y Diminuendos Rítmicos

En el aclla – huasi es una escena estable rítmicamente, por lo que no se percibe cambios que provoquen crescendos o disminuendos rítmicos, más bien se definiría como un constante devenir rítmico.

### Homorritmias o Polirritmias

Los elementos rítmicos vistos paralelamente resultan en un gran porcentaje homorrítmicos, sin embargo se pueden observar diseños polirrítmicos entre los diferentes instrumentos o las diferentes voces del piano; tales como los encontrados en los compases:

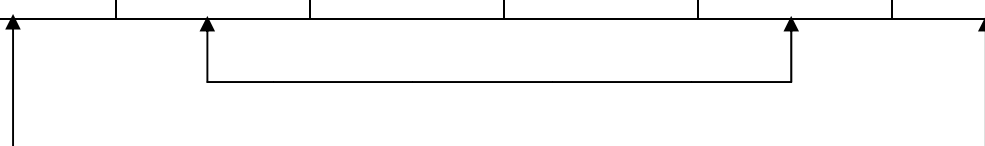


Examples of rhythmic patterns and polyrhythms in piano notation:

- c17: A complex rhythmic pattern with a 6-measure phrase.
- c20: A rhythmic pattern with a 3-measure phrase.
- c29: A rhythmic pattern with a 3-measure phrase.
- c31: A rhythmic pattern with a 3-measure phrase.
- c34: A rhythmic pattern with a 3-measure phrase.
- c38: A rhythmic pattern with a 6-measure phrase.
- c57: A rhythmic pattern with a 7-measure phrase, marked *pizz*.

La propuesta de cambios de compases en la sección del andante misterioso sugieren una polimetría horizontal, recurso utilizado principalmente en las vanguardias del siglo XX, para desarrollar combinaciones rítmicas sin pautas fijas. Además se observa que los cambios de compases están propuestos, de tal manera que producen un espejo en la presentación de los mismos.

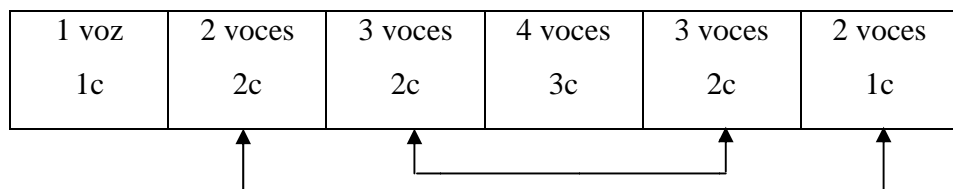
4/4	4/8	2/4	4/4	4/8	4/4
1	27	38	42	53	57



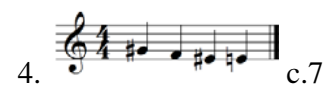
### Melodía.

El ámbito del desarrollo melódico es atonal, expone su melodía en diferentes notas que aparentemente no presenta relaciones, se aprecia la utilización de cromatismos y un desarrollo polifónico en las diferentes voces de la orquesta.

El período uno constituye una introducción de la escena acllai – huasi, cuya característica es la superposición de voces, lo que produce una polifonía de hasta cuatro voces, a su vez algunas de éstas se encuentran duplicadas; se observa su punto más álgido en el c. 7 donde la polifonía, se desarrolla en varios timbres orquestales. Se encuentran distribuidas en el siguiente orden:



El período uno presenta un desarrollo polifónico progresivo, que resulta en un espejo polifónico. Los motivos melódicos son cuatro, los mismos que se transponen y desplazan en los diferentes instrumentos.



En el período dos, el piano toma su protagonismo presentando el tema que se desarrollara, hasta el compas 27.





c. 12 - 14

A partir del c. 28 período tres, se produce una sección que desarrolla motivos melódicos presentados en la introducción y período dos del andante misterioso. Su textura es polifónica y está construida por tres líneas melódicas.

Motivo Melódico de la introducción



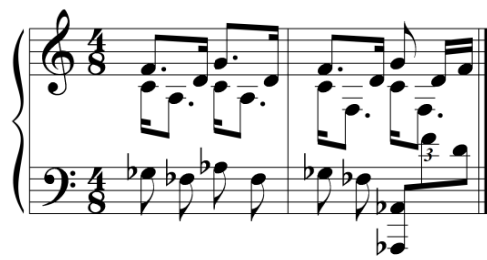
c. 28 - 29

Motivo melódico nuevo



c. 32- 33

Motivo melódico del período dos con variación rítmica.



c. 28 - 29

El período cuatro, en los compases 53 y 54, presentan un diseño melódico nuevo, expuesto en el piccolo, flauta, clarinete, trompeta y violín; el cual se desarrollará a partir del c. 57 en el piano en un solo que concluirá el andante misterioso.



El Interludio es una sección melódica concentrada en tres períodos. El período uno que lo ejecuta el piano en el c. 74; cuyo diseño melódico varía en el desarrollo de éste período.



El período dos está construido por tres diseños melódicos, los cuales se distribuyen en dos voces, produciendo un desarrollo polifónico.



El período tres inicia con un diseño melódico presentado en el clarinete y una segunda idea melódica que se desarrolla como un ostinato en el piano solo.



## **Desarrollo Tímbrico**

La primera escena se caracteriza por una orquestación no recargada en cuanto a timbres instrumentales, su textura homófona – polifónica revela una constitución melódica estable, se observa secciones de tutti orquestales los que se expresan en líneas melódicas superpuestas.

La función de la orquesta en el aclla – huasi es protagónico al igual que el instrumento solista; las diferentes líneas melódicas propuestas constituyen un desarrollo musical paralelo y de igual importancia sonora en el conjunto orquestal.

Elementos como el ritmo, funden la propuesta melódica atonal, con la esencia de música ecuatoriana; en este caso se percibe parcialmente el ritmo fox incaico. En una primera escucha es difícil distinguir estos elementos, solo el análisis de la construcción técnica del concierto devela estas particularidades e intencionalidades realizadas por el compositor, que parecen ser los objetivos que Salgado se proponía en sus obras.

## **Desarrollo Interpretativo**

En el Acclai – Huasi constituye una escena de dificultades interpretativas medianas, al no ser de una orquestación recargada, su discurso melódico es comprensible a la escucha; como su indicación lo plantea, el carácter a recrearse es de misterio lo que puede asociarlo a ejecuciones cantábiles.

Las recomendaciones de dinámicas sugeridas por el compositor, en esta escena son limitadas, sin embargo el discurso melódico es susceptible a proponer indicaciones dinámicas, sus líneas melódicas y rítmicas, conjuntamente con la densidad sonora de los diferentes timbres orquestales, permiten señalar el desarrollo de éstas.

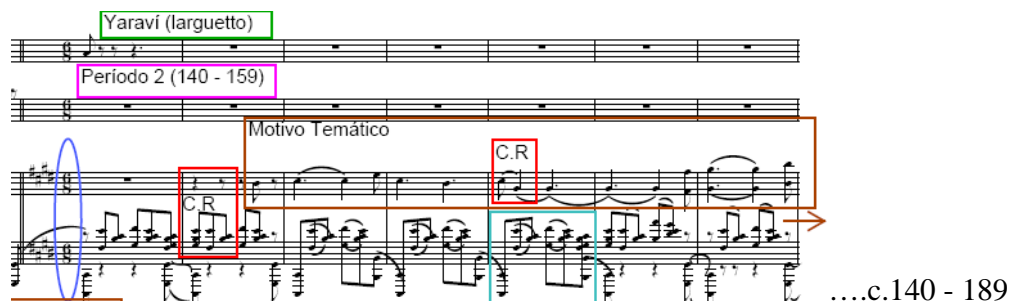
Las indicaciones técnicas para el piano, tales como pedales, dinámicas, digitación no están propuestas por Luis Humberto Salgado, por lo que será el instrumentista quien propongan este tipo de recursos para favorecer el discurso musical.

### 3.2.2 Segunda Escena. Canto y Danza Litúrgica de las Vestales.

Canto y Danza Litúrgicas de las Vestales, está estructurada en dos secciones, las cuales han sido denominadas por el compositor como:

#### 1. Yaraví (larghetto)

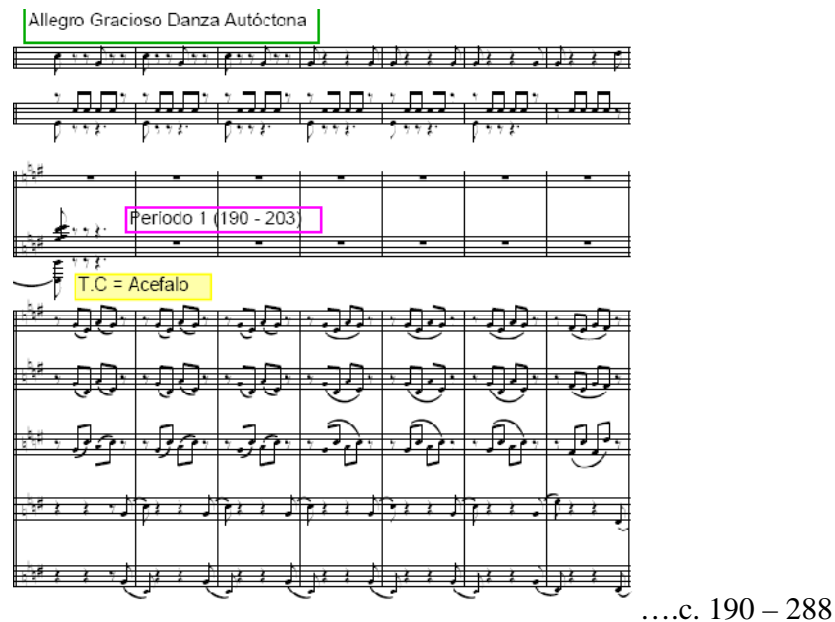
Ej. 28 Yaraví (Larghetto)



....c.140 - 189

#### 2. Danza autóctona (Allegro Grazioso)

Ej. 29 Danza Autóctona (Allegro Grazioso)



....c. 190 - 288

El yaraví está estructurado en cuatro períodos, diferenciables melódicamente. El período uno se localiza entre los compases 136 al primer tiempo del 140, el cual por sus características melódicas – rítmicas, constituyen una introducción al yaraví de la escena.

Ej. 30 Período 1



Musical score for Ej. 30 Período 1, showing piano accompaniment with various musical notations such as triplets and slurs.

El período dos desarrollado por el piano se lo distingue desde el c. 140 al c. 159.

Ej. 31 Período 2



Musical score for Ej. 31 Período 2, showing piano accompaniment with a highlighted section labeled "Período 2 (140 - 159)".

El período tres se despliega a lo largo de todo el conjunto orquestal entre los compases 160 al 177.

Ej. 32 Período 3



Musical score for Ej. 32 Período 3, showing piano accompaniment with a highlighted section labeled "Período 3 (160 - 177)".

El período cuatro del c. 178 al c. 189 que nuevamente es un desarrollo del piano solo.

Ejemplo. 33 Período 4



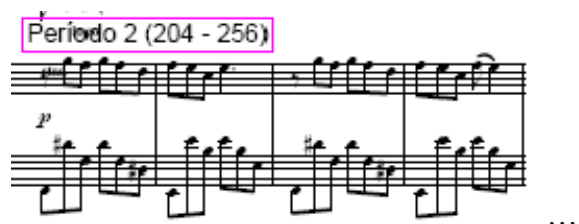
En la segunda sección de ésta escena llamada danza autóctona son identificables tres períodos. El período uno del c. 190 al c.203, cuyo diseño melódico se aprecia en la trompeta, con el acompañamiento de las secciones cuerdas y percusión.

Ej. 34 Período 1



En el c. 204 inicia el período dos, cuyo protagonismo melódico se aprecia en el piano; el motivo melódico de éste período se desarrolla en los diferentes timbres instrumentales hasta el primer tiempo del compas 256.

Ej. 35 Período 2



El período tres abarca los compases 256 al 288, el cual es interpretado por el piano y percusión, solo hacia el final se observa la introducción de secciones cuerdas y vientos madera.

Ej. 36 Período 3



Estructura Segunda Escena. Canto y Danza litúrgica de las Vestales (c. 136 – 288)

Yaraví (Largueto)	Danza Autóctona (Allegro Grazioso)
Período 1 (c.136 – c.140 primer tiempo)	Período 1 (c.190 – c.203)
Período 2 (c.140 – c.159)	Período 2 (c.204 – c.256 primer tiempo)
Período 3 (c.160 – c.177)	Período 3 (c.256 – c.288)
Período 4 (c.178 – c.190 primer tiempo)	

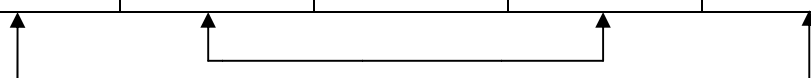
### *Ritmo*

La segunda escena denominada canto y danza litúrgica de las vestales, en la sección del yaraví, se caracteriza por ser un movimiento lento, a demás de su indicación agógica largueto, se la asocia al canto de las vestales. La segunda sección presenta un *allegro grazioso* con una indicación metronómica  $\text{♩} = 130$ , el cual da movimiento a ésa sección de la escena, se la asocia a la danza de las vestales.

En el desarrollo de la escena se observa variedad de compases en subdivisiones ternarias, solamente el período que constituye la introducción de ésta escena se presenta en 2/4; desde que da inicio el yaraví los cambios de compases son en el c. 140 = 6/8; en el c. 186 = 9/8; en el c. 188 = 6/8; en el c. 239 = 9/8 y en el c. 241 el compas de 6/8.

El canto y la danza son dos secciones que aunque tienen características melódico – rítmicas diferentes, se desarrollan consecutivamente, convirtiendo a la escena en un todo indivisible.

Yaraví			Danza Autóctona		
2/4	6/8	9/8	6/8	9/8	6/8
c.136	c.140	c. 186	c.188	c.239	c.241
4 compases	46 compases	2 compases	51 compases	2 compases	48 compases



La propuesta de compases está organizada en espejo considerando al 6/8 como el centro de éste desarrollo.

### Pulso Rítmico

El pulso rítmico de la escena canto y danza litúrgica de las vestales, está representado por la corchea




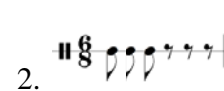
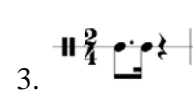
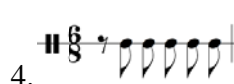

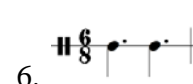
Ej. 37 Pulso Rítmico



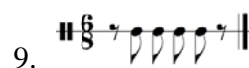
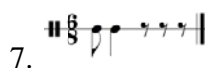
(c.178 – 185)

### Células Rítmicas

Las principales células rítmicas que constituyen las unidades más pequeñas en esta segunda escena son:

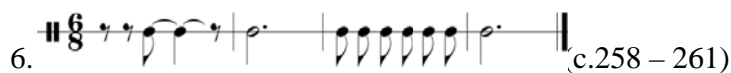
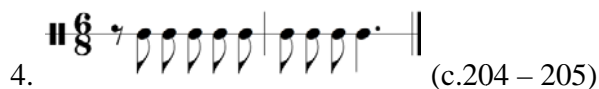
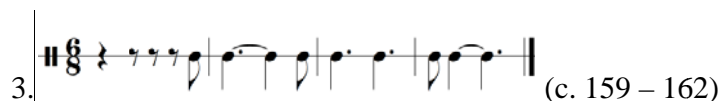
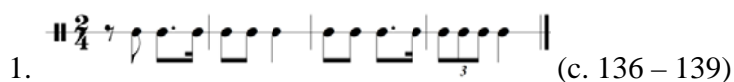
1. 
2. 
3. 
4. 
5. 
6. 





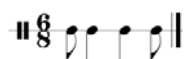
### Motivos Rítmicos

En la segunda escena se observa la construcción de seis motivos característicos; los cuales son parte esencial del desarrollo melódico.



En la segunda escena denominada yaraví<sup>31</sup>, se puede percibir este ritmo ecuatoriano, a través del desarrollo rítmico y melódico. Salgado manifiesta que el yaraví se caracteriza por su ejecución lenta, carácter triste y movimiento larghetto.

En el desarrollo de ésta escena encontramos la base rítmica primaria del yaraví y sus diversas variaciones alrededor de ésta fórmula, las cuales no pierden la esencia de éste ritmo:



<sup>31</sup> El yaraví es una especie de balada indo – andina en el cual se distinguen dos tipos: el indígena en compás compuesto binario 6/8 y el mestizo criollo en el compás simple ternario de 3/4.

### Tipos de Comienzo y Final

La segunda escena está dividida en dos secciones, el yaraví larghetto que da inicio en la segunda mitad del tiempo fuerte del compás 136, por lo que su comienzo es acéfalo y su final en el primer tiempo del compás 190, tiempo fuerte ejecutado por el piano, por lo que su terminación es masculina.

Esta sección está constituida por tres períodos. En el período uno el tipo de comienzo es acéfalo y el tipo de final masculino; el periodo dos es de comienzo acéfalo y final femenino, el período tres inicia en la alzada del c. 159 por lo que su comienzo es anacrúsico y su final en el segundo tiempo del c. 177 es femenino, el período cuatro de comienzo tético y final masculino.

La segunda sección danza autóctona, inicia en la segunda mitad del primer tiempo del compás 190 por lo que su comienzo es acéfalo y su final en el compás 288 en el tiempo fuerte en secciones cuerdas, percusión y piano le dan una terminación masculina.

Se subdivide en tres períodos los cuales se distribuyen período uno comienzo acéfalo, final masculino; período dos comienzo tético, final masculino y período tres comienzo tético, final masculino.

Yaraví - Larghetto: Comienzo Acéfalo – Final Masculino.

Períodos	1	2	3	4
T. de Comienzo	Acéfalo	Acéfalo	Anacrúsico	Tético
T. de Final	Masculino	Femenino	Femenino	Masculino

Danza Autóctona – Allegro Grazioso: Comienzo Acéfalo – Final Masculino.

Períodos	1	2	3
T. de Comienzo	Acéfalo	Tético	Tético
T. de Final	Masculino	Masculino	Masculino

### Crescendos y Diminuendos Rítmicos

El canto y danza litúrgica de las vestales constituye una escena rítmicamente estable, las figuraciones que destacan son las corcheas que se desarrollan como una constante; no presenta cambios sustanciales en cuanto a su ritmo, por lo que no se distinguen secciones a las cuales se pueda denominar crescendos y disminuidos rítmicos; los bloques con estas características se generan por la densidad sonora al presentar tuttis orquestales de secciones instrumentales completas.

#### Homorritmias o Polirritmias

Los elementos rítmicos utilizados en los diferentes instrumentos de la orquesta y el solista, son de características homorrítmicas; en los tuttis orquestales la duplicación de los motivos rítmicos en los diferentes timbres, permiten apreciar bloques homogéneos. El desarrollo del piano tiene las mismas particularidades. En general el desarrollo rítmico refuerza el ritmo de yaraví.

Se aprecia una polimetría horizontal en los cambios de compases:

2/4	6/8	9/8	6/8	9/8	6/8
136	140	186	188	239	241

### **Melodía.**

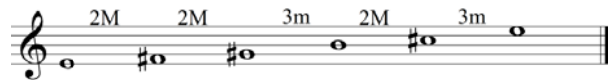
El desarrollo melódico del canto y danza litúrgica de las vestales es pentafónico y desarrollado conjuntamente con el ritmo ecuatoriano yaraví, constituyen melodías de características ecuatorianas innegables.

El período uno de ésta segunda escena es una introducción al yaraví y la danza autóctona y a su vez un nexo entre la primera y segunda escena; con elementos rítmicos diferentes a los desarrollados en los siguiente períodos; no posee armadura. Su tema principal lo realiza a través de recursos pentafónicos que amalgama con cromatismos, los cuales proporcionan densidad sonora y ausencia de centros tonales, por lo que produce confusión a la escucha entre lo tonal y atonal.

Su tema principal lo interpretan la flauta, violín I



La escala utilizada es la pentafónica mayor en *mi*, la cual está organizada por los siguientes intervalos:



A partir del período dos de la sección denominada *larghetto* – yaraví, se sugiere la tonalidad de Mi M, la cual desarrolla en la mano derecha el tema pentafónico propuesto en el período uno, con un diseño rítmico diferente, mientras que la mano izquierda marca el ritmo de yaraví. El período tres despliega a través de un *tutti* orquestal, el diseño melódico del período uno. En el período cuatro vuelve a este tema desarrollando un período con final conclusivo.

Tema de los períodos 2 - 3 - 4



c. 141 - 149


La danza autóctona segunda sección de la escena canto y danza litúrgica de las vestales, presenta una armadura de clave con un sostenido; en el desarrollo melódico se observa cuatro motivos característicos. En el período uno el motivo melódico es ejecutado por la trompeta, el cual es acompañado por la sección cuerdas y percusión.



c. 194 - 197

En el período dos se observa dos motivos melódicos el primero se encuentra en los compases 204 y 205, en el piano y el segundo motivo entre los compases 229 al 233 en el clarinete y el piano.

Motivo melódico 1  c.204 - 205

Motivo melódico 2  c. 299 - 233

El período tres se caracteriza por un ostinato rítmico; sobre éste se presenta un motivo melódico el cual se desarrolla en el transcurso de este período.

 c. 258 - 261

### Desarrollo Tímbrico

Luis Humberto Salgado en esta escena propone un discurso musical en donde los elementos pentafónicos y rítmicos como el yaraví son características que identifican a este movimiento como nacionalista.

El papel de la orquesta constituye un acompañamiento al desarrollo de las melodías, la sección cuerdas conduce la organización del ritmo de yaraví; ocasionalmente se observa la duplicación de motivos temáticos en otras timbres instrumentales.

En el desarrollo de la escena se identifican tres tutti orquestales el primero en los compases 136 al primer tiempo del c. 140, el cual coincide con el período uno, el segundo tutti se encuentra entre los compases 171 al 174 y finalmente el tercer tutti en el c. 220 al 224; estos generan intención de crescendos y diminuendos sonoros, aunque no estén indicados por el compositor; es la densidad cada vez más cargada debido a la introducción de diferentes timbres de la orquesta lo que produce la determinación de éstas dinámicas.

## Desarrollo Interpretativo

La segunda escena está organizada para el total protagonismo del piano, de ejecución lenta permite apreciar las melodías cantábiles que se funden en la creación de esta escena.

Elementos utilizados como son el ritmo de yaraví y recursos pentafónicos, identifican rasgos típicamente ecuatorianos en la propuesta del discurso musical. El desarrollo de esta diversidad de recursos compositivos, tienen como objetivo proponer nuevas sonoridades de música ecuatoriana.

Las articulaciones y fraseo a ser utilizado, esta meticulosamente señalado en todo el conjunto orquestal y solista; sin embargo las sugerencias de dinámicas son limitadas, pero como en todo discurso musical es el mismo desarrollo el que sugiere las diferentes inflexiones sonoras.

Salgado a través del desarrollo musical de su obra y como él mismo lo denomina concierto programático, intenta recrear en el oyente imágenes sonoras de la consagración de las vírgenes del sol; al escuchar esta segunda escena el larghetto evocaría el canto de las vestales, a través del yaraví y el allegro gracioso que a pesar que conserva la base rítmica del yaraví su propuesta agógica permiten ir más adelante en el tempo, lo cual provee del carácter para la danza autóctona.

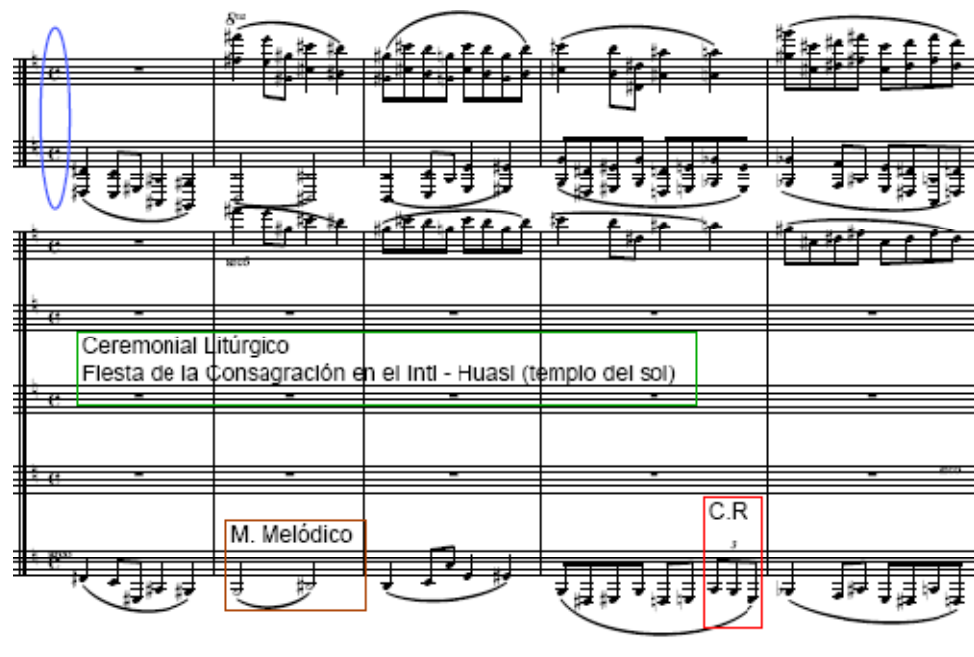
La estructura formal del primer concierto para piano es atípica a formas convencionales; la organización de la primera y segunda escena se divide en, dos secciones; las cuales a su vez se subdividen en períodos, considerando características rítmicas, melódicas o tímbricas

### 3.2.3 Tercera Escena. Fiesta de la Consagración en el Inti – Huasa.

Fiesta de la consagración en el Inti - Huasa (templo del sol), está organizada en dos secciones, que el compositor las ha denominado:

1. Ceremonial Litúrgico – Majestoso (c. 289 – primer tiempo del c.368)

Ej. 38 Ceremonial Litúrgico



The image shows a musical score for 'Ceremonial Litúrgico'. It consists of several staves. The top two staves contain melodic lines with various ornaments and phrasing. The bottom two staves contain a piano accompaniment. A blue oval highlights the beginning of the piece. A green box contains the text 'Ceremonial Litúrgico' and 'Fiesta de la Consagración en el Inti - Huasi (templo del sol)'. An orange box highlights a melodic phrase labeled 'M. Melódico'. A red box highlights a rhythmic pattern labeled 'C.R.'. The score ends with an ellipsis '....'.

2. Danza Ritual – Allegro Moderato (c. 368 – 724)

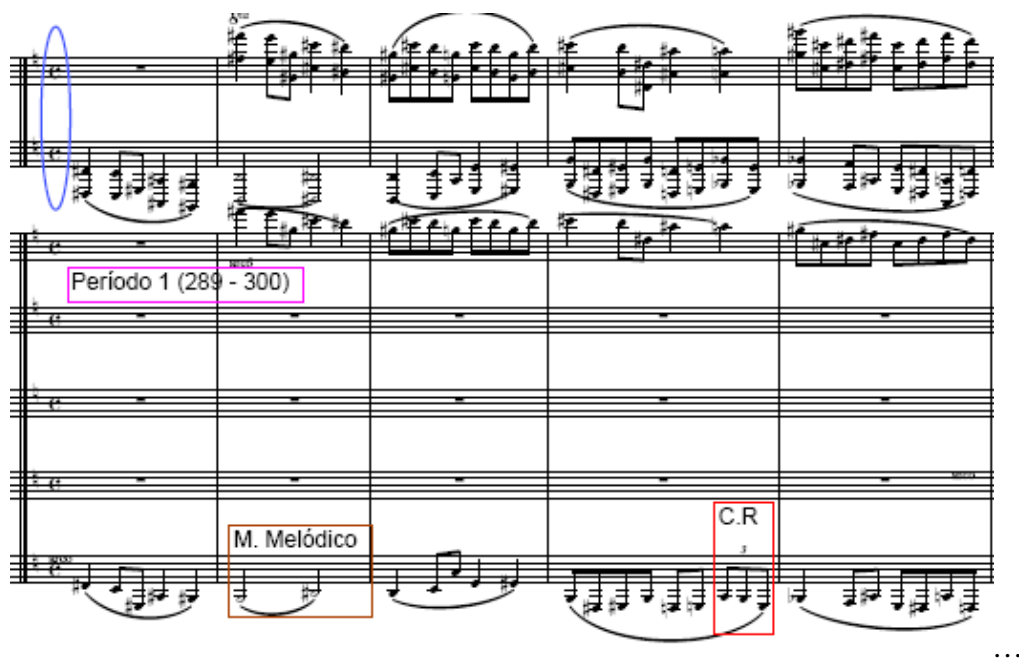
Ej. 39 Danza Ritual – Allegro Moderato



The image shows a musical score for 'Danza Ritual'. It consists of a single staff with a melodic line and a piano accompaniment. A blue oval highlights the beginning of the piece. A green box contains the text 'Allegro Moderato Danza Ritual'.

Ceremonial Litúrgico constituye un resumen de elementos melódico – rítmicos de las escenas I y II. Se observa la división de cuatro períodos; el primero que va desde el c. 289 al c. 300, utiliza el diseño melódico del período uno de la escena I, la diferencia es el desarrollo del tema en otros instrumentos y la incorporación del piano, el cual duplica las voces del motivo melódico y del acompañamiento.

Ej. 40 Período 1



Período 1 (289 - 300)

M. Melódico

C.R.

....

El período dos lo desarrolla el piano entre los compases 301 al 310, con el acompañamiento de la sección percusión; en el c. 307 se introducen células melódicas en el corno y contrafagot.

Ej. 41 Período 2



Período 2 (301 - 310)

M. Melódico

El período tres inicia en el c. 311 al 332, el mismo que presenta motivos temáticos del interludio de la primera escena; a su vez se subdivide en dos frases las que se encuentran del c. 311 al 322 y del c. 323 al c. 332.



Ej. 42 Período 3

El período cuatro de ésta sección son los elementos melódicos rítmicos utilizados en la escena II, con la diferencia que el piano desarrolla los motivos temático a través de fusas, las cuales dan consistencia a las líneas melódicas se encuentran entre los compases 333 al primer tiempo del c. 368.

Ej. 43 Período 4

Danza ritual tiene un total de 356 compases, por lo que es la sección más larga del concierto. Presenta un motivo melódico el mismo que se desarrolla en diferentes instrumentos con modulaciones y ligeras variaciones. Está organizada en cinco períodos; una cadenza inmersa dentro de la escena y una coda final. El período uno se encuentra entre los compases 368 al primer tiempo del c. 390, donde el tema es ejecutado por el piano.

Ej. 44 Período 1



El período dos inicia en el c. 390 hasta el c.428, desarrolla el motivo temático en el piccolo y la flauta acompañada por la percusión, a su vez se subdivide en tres frases del c. 390 al 405; del c. 406 al c. 417 y del c. 418 al 428.

Ej. 45 Período 2



El período tres de características melódicas similares se localiza entre los compases 429 al 444.

Ej. 46 Período 3



El período cuatro es un desarrollo del piano solo desde el c.445 al primer tiempo del c.513, el cual tiene tres frases del c.445 al c.466 frase uno, del c.467 al c.491 primer tiempo frase dos y del c.491 al primer tiempo del c.513 frase tres.

Ej. 47 Período 4



El período cinco va desde el c. 513 y concluye en el primer tiempo del c. 568.

Ej. 48 Período 5



La *cadenza* está ubicada entre los compases 569 al 659; aunque el compositor no denominó a esta sección como *cadenza* las características del desarrollo melódico, rítmico e interpretativo, se conjugan para definir a esta sección como el solo del pianista que le permite demostrar las habilidades, destrezas y dominio técnico del instrumento.

Ej. 49 *Cadenza*



Finalmente en los compases 660 al 724 se encuentra la sección de la coda, la cual representa un resumen de los elementos utilizados en la obra; se observan dos períodos que se ubican en los compases 660 – 687 y 688 – 724.

Ej. 50 Coda



Musical score for 'Ej. 50 Coda' featuring Piccolo, Flute, Oboe, Horn, Bassoon, and Bass. A pink box highlights the 'CODA (660 - 724)' section in the Horn part.

Estructura Tercera Escena. Fiesta de la Consagración en el Inti - Huasi

Ceremonial Litúrgico (Majestoso)
Período 1 (c.289 – c.300)
Período 2 (c.301 – c.310)
Período 3 (c.311 – c.332)
Fr.(c.311 – c.322) (c.323 – c.333 primer tiempo)
Período 4 (c.333 – c.368 primer tiempo)

Danza Ritual (Allegro Moderato)		
Períodos	Cadenza	Coda
Período 1 (c.368 – c.390 primer tiempo)	(c. 569 – 659)	(c.660 – c.724)
Período 2 (c.390 – 428)	Período 1 (569 – 588)	
Fr. (390 – 405) (406 – 417) (418 – 429 primer tiempo)	Período 2 (589 – 659)	
Período 3 (c.429 – c.444)		
Período 4 (c. 445 – c. 513 primer tiempo)		
Fr. (445 – 466) (467 – 491) (491- 513 primer tiempo)		
Período 5 (c.513 – c. 568)		

### *Ritmo*

La tercera escena fiesta de la consagración en el Inti – Huasa se caracteriza por la reunión de elementos rítmicos utilizados en motivos anteriores. La indicación agógica es majestoso cuya indicación metronómica es  $\downarrow = 108$ , lo que sugiere que la ejecución de la escena es de velocidad moderada.

La sección del ceremonial litúrgico presenta tres cambios de compases, en el c. 289 donde inicia la escena se desarrolla 4/4, hacia el c. 310 se cambia a 2/4 y a partir del compás 337 el compás de 6/8

La danza ritual se desarrolla en el compás de 2/4, al final en la coda se combinan los compases de 3/4 en el c. 672 y 6/8 en el c. 688.

Gráfico del desarrollo de compases

Ceremonial Litúrgico			Danza Ritual		
4/4	2/4	6/8	2/4	3/4	6/8
c.289	c.310	c. 337	c.368	c.672	c.688

### Pulso Rítmico

El pulso rítmico de la escena la fiesta de la consagración es representado por las semicorcheas, y esporádicamente como en la cadencia se observa desarrollos rítmicos en fusas.



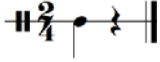
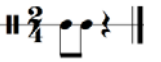
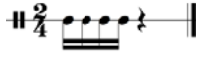

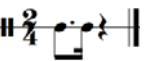
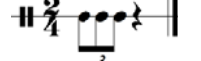
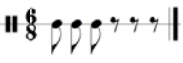

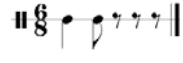
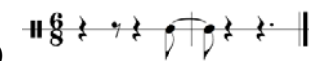
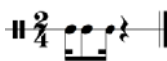

Ej. 51 Pulso Rítmico



(c. 357 – 359)

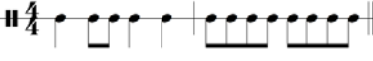



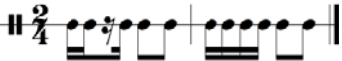

### Células Rítmicas

Las células rítmicas características en la tercera escena son:

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

### Motivos Rítmicos

Los motivos rítmicos de la escena III, se encuentran igual o ligeramente variados que los expuestos en las escenas I y II.

1. 	(c.290 – 291)
2. 	(c.333 – 336)
3. 	(c.341 – 342)
4. 	(c.356 – 360)
5. 	(c. 368 – 369)
6. 	(c. 376 – 377)



7.  (c.390 – 391)
8.  (c.429 – 434)
9.  (coda c. 660 – 663)

En el desarrollo rítmico de ésta escena, al igual que las anteriormente analizadas, se percibe la utilización de ritmos ecuatorianos tales como el fox incaico y el yaraví, las características diferenciables son las formulas rítmicas bases que combinados con elementos melódicos, proporcionan sonoridades audibles diferentes.

#### Tipos de Comienzo y Final

La tercera escena está dividida en dos secciones, el ceremonial litúrgico que inicia en el tiempo fuerte del c. 289, por lo que su tipo de comienzo es tético, el final de ésta sección es en el c. 367 en el tiempo débil, por lo que su final es de tipo femenino. Dividida en cuatro períodos, el primero es de comienzo tético y final femenino; el período dos inicia su desarrollo melódico en el primer tiempo, es decir un comienzo tético, el tipo de final en el c. 310 es masculino por su terminación en tiempo fuerte. El período tres en el c. 311 es tético y el final en el c. 333 primer tiempo, es masculino. Finalmente el periodo cuatro es de comienzo acéfalo y final masculino.

La sección de la danza ritual inicia en el tiempo fuerte del c. 368 en el piano, por lo que su comienzo es tético y el final en el c. 724 es masculino. Dividida en cinco períodos, la *cadenza* y la *coda*, están distribuidos: el período uno comienzo tético y el final en el primer tiempo del c. 390 por tanto masculino; el período dos inicia en el c. 390 su comienzo es tético y su final en el c. 429 masculino; el período tres tiene comienzo tético y final femenino en el c. 444; en el período cuatro el inicio es tético y el final es masculino; el período cinco es de comienzo tético en el c. 513 y final masculino en el c. 568.

La cadenza inicia en el tiempo fuerte por lo que su inicio es tético y concluye en el c. 659 en el tiempo débil, por lo que su terminación es femenina. La coda del c. 660 es de comienzo tético y final masculino.

Ceremonial Litúrgico – Majestoso: Comienzo Tético – Final Femenino.

Períodos	1	2	3	4
T. de Comienzo	Tético	Tético	Tético	Acéfalo
T. de Final	Femenino	Masculino	Masculino	Masculino

Danza Ritual – Allegro Moderato: Comienzo Tético – Final Masculino.

Períodos	1	2	3	4	5	Cadenza	Coda
T. de Comienzo	Tético	Tético	Tético	Tético	Tético	Tético	Tético
T. de Final	Masculino	Masculino	Femenino	Masculino	Masculino	Femenino	Masculino

#### Crescendos y Diminuendos Rítmicos

La fiesta de la consagración en el Inti – Huasa al igual que las escenas anteriores es de características estables, cabe recalcar que esta escena es una reexposición de los elementos rítmicos, melódicos y armónicos de las escenas aclla – huasi y canto y danza litúrgica de las vestales; por lo que en el desarrollo de esta escena no existen secciones con estas características. A pesar de utilizaciones de figuras muy cortas en el instrumento solista, estas se presentan en secuencias rítmicas repetitivas lo que da un desarrollo constante en la propuesta musical.

#### Homorritmias o Polirritmias

Los elementos rítmicos se encuentran duplicados en las diferentes voces instrumentales por lo que convierte a la escena en un desarrollo homorrítmico; los tutti orquestales en casi su totalidad desarrollan motivos rítmicos paralelos



## Melodía.

La fiesta de la consagración en el Inti – Huasa se desarrolla con temas presentados en las escenas anteriores, así en el ceremonial litúrgico período uno los motivos temáticos se conjugan para organizar un desarrollo polifónico de hasta cinco voces, el compositor consigue consistencia en su polifonía, a través de la duplicación de las voces en los diferentes instrumentos de la orquesta. El punto álgido de este período es en el c. 295, 296 y 297 en donde las voces superpuestas son cinco y a su vez se encuentran doblados en al menos dos instrumentos.

1 voz 1c	2 voces 4c	3 voces 1c	5 voces 4c	4 voces 1c	2 voces 1c
-------------	---------------	---------------	---------------	---------------	---------------


Los motivos melódicos del desarrollo polifónico del período uno son siete, los mismos que se presentan transpuestos y/o desplazados en los diferentes instrumentos.



El período dos desarrolla el piano, tomando como base melódica los motivos del periodo uno, en el cual destaca.



El período tres presenta los motivos temáticos desarrollados en el interludio de la escena I; en la escena III se encuentra modulando; se aprecia cuatro motivos temáticos los cuales se superponen en dos voces y dan lugar a una polifonía.

1.  c.311 - 314

2.  c.323 - 327

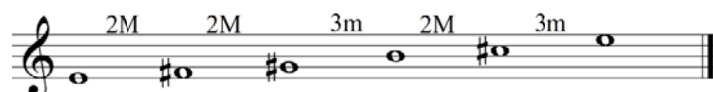
3.  c. 323

4.  c.313 - 316

El período cuatro desarrolla el tema de la sección yaraví de la escena II, este motivo se despliega en los diferentes instrumentos de la orquesta hasta el c. 367, el tema varia rítmicamente pero melódicamente mantiene su organización. A diferencia de la escena II, en el ceremonial litúrgico incorpora al instrumento solista el cual constituye un soporte a los temas.

 c.333 – 337

El desarrollo melódico de este período utiliza la escala pentafónica mayor en *mi*, la disposición intervalica es:



La sección de la Danza Ritual a lo largo de sus 356 compases desarrolla un motivo melódico, el cual se encuentra variado, modulado, desplazado en los diferentes timbres orquestales. El motivo melódico de esta sección se expuso anteriormente en el c. 12 y 13; a

pesar de las variaciones que se realiza al motivo temático en esta sección la esencia es perceptible entre los bloques instrumentales.

Tema original  (piano c.376 – 377)



Tema variado  (piccolo y flauta c.390 – 391)

Tema modulado  (flauta y oboe c.406 - 407)

Contracanto  (cornos c.410 – 413)

El período tres a partir del c. 429 yuxtapone tres motivos melódicos presentados en los períodos uno y dos, produciendo una polifonía a tres voces.

 (Contracanto modulado 429 – 433)

 (c. 429 – 430) 

El período cuatro en el c. 445 el desarrollo melódico utiliza elementos melódicos del tema original modulados y los transforma en un solo para el piano hasta el c. 491 en donde el conjunto orquestal nuevamente ejecuta células melódicas del tema variado.

Tema original modulado  (c.445 – 446)

Células melódicas  (c.491)

En la cadenza se observa que el piano inicia con el motivo temático original y de éste desprende el desarrollo cadencial, explotando al máximo los recursos y posibilidades técnicos, interpretativos y virtuosos del instrumento.



La coda final es un resumen de motivos melódicos presentados en todo el concierto, los mismos que se encuentran superpuestos, la densidad sonora en este período es pesada debido a que la orquesta se presenta en la totalidad de timbres y repitiendo las líneas melódicas en diferentes instrumentos. En los compases finales el piano desarrolla a través de octillos su conclusión que cierra con un acorde interpretado por todos los instrumentos de la orquesta.



(c.663 – 671) Clarinete, Contrafagot, trompeta, tuba, violoncello y contrabajo.



(c.664 -667) Cornos, violines y viola



(c.664 -665) Flauta y Clarinete



(c.664 -665) Oboe

## **Desarrollo Tímbrico**

Luis Humberto Salgado en la fiesta de la consagración en el Inti – Huasa, reúne los elementos rítmicos, melódicos y armónicos de las escenas I y II y los convierte en una tercera escena.

La orquesta tiene un rol más protagónico, debido a que los motivos antes desarrollados en un solo instrumento, ahora se duplican en los diferentes timbres orquestales. En la sección ceremonial litúrgico se aprecia una orquesta vigorosa, en los períodos uno presenta la melodía a través de una polifonía de hasta cinco voces distribuidas en el bloque orquestal; el período cuatro es un desarrollo de todos los instrumentos orquestales en los cuales unos llevan la línea melódica y otros constituyen la base rítmica.

Los períodos y *cadenza* donde el piano ejecuta sus solos son de carácter enérgico debido a la utilización de intervalos armónicos, a la exploración de los diferentes registros, utilización de figuras cortas las mismas que demandan velocidad y agilidad en la interpretación.

La coda final es un resumen de los principales elementos melódicos de la obra, los mismos que en esta sección se despliegan en el conjunto orquestal.

## **Desarrollo Interpretativo**

La tercera escena trae consigo retos interpretativos, tanto para el solista como para la orquesta; es la escena más larga con propuestas musicales innovadoras. Salgado en este concierto funde elementos de la escuela musical académica con elementos característicos de la música ecuatoriana.

La estructura de escenas y sus subdivisiones en secciones y períodos no corresponden a las formas típicas de concierto. De la organización formal resultan esquemas nuevos para la creación artística, los cuales se conjugan con la descripción del concierto.

El desarrollo musical se asocia acertadamente con la representación de la consagración de las vírgenes del sol; el cual pretende ser una especie de narración musical de los

acontecimientos relacionados con la fiesta de los Incas. Esta escena se caracteriza por su protagonismo compartido entre solista y orquesta

Las articulaciones y fraseo, están señaladas cuidadosamente en todo el conjunto orquestal y solista; al igual que las sugerencias de dinámicas que cuando no son definidas, a través del desarrollo melódico son sugestivas.

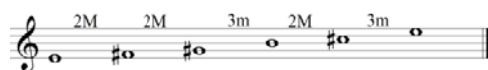
Si se plantea una asociación de la música con la consagración de las vírgenes del sol, se afirmaría que la tercera escena denominada fiesta en el Inti – Huasa es la conclusión alegórica de los acontecimientos que se suscitan para la consagración de las vírgenes del sol; de allí que está construida con elementos de las escenas anteriores, pues la fiesta es el resultado de lo planeado en las escenas I y II.

### 3.2.4 Generalidades Armónicas del Concierto

El concierto número uno para piano del compositor Luís Humberto Salgado es una conjunción de elementos tonales y atonales. Su desarrollo armónico va de la mano de la descripción programática de cada escena que constituye la Consagración de las Vírgenes del Sol. El concierto denominado por el mismo compositor como programático tiene el propósito de evocar ideas extra musicales a través de las escenas.

La primera escena en el callao – huasa (Convento de las vírgenes del sol) se caracteriza por la utilización de cromatismos, líneas melódicas superpuestas las cuales generan encuentros armónicos que no producen acordes tonales. De acuerdo al análisis de sus líneas melódicas se deduce que los elementos armónicos utilizados corresponden a una armonía atonal que es utilizada de forma libre.

La segunda escena Canto y Danza Litúrgica de las Vestales se caracteriza por utilizar una armonía pentafónica que conjuntamente con el ritmo de yaraví proveen el carácter ecuatoriano, la pentafonía utilizada corresponde a la mayor en Mi



La tercera escena Fiesta de la Consagración en el Inti Huasi presenta temas de la primera y segunda escena por lo que las armonías utilizadas conciernen a las descritas a las escenas anteriores.

## Capítulo IV

### Análisis del Concierto Fantasía en solm para piano y orquesta

#### 4.1 Generalidades

Compuesto en 1945, es su segundo concierto para piano. Denominado por el mismo Luís Humberto Salgado como concierto en estilo nacional para piano y orquesta; es una obra con la cual triunfó en el Segundo Concurso Nacional de Música organizado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Cabe mencionar que de éste concierto no se cuenta con la partitura orquestal debido a que se encuentra extraviada<sup>32</sup>; sin embargo existe la partitura del piano solo y la reducción orquestal, las cuales serán objeto de estudio de este análisis. Fue estrenada en la versión a dos pianos por el mismo compositor acompañado por su hermano también pianista Gustavo Salgado.

En la partitura original del concierto encontramos la designación “transcripción para dos pianos por Pleyel”, la que podría tornarse confusa al pensar que fue transcrita por una tercera persona; sin embargo se conoce que corresponde a uno de los varios seudónimos que utilizaba L.H. Salgado en los concursos de composición<sup>33</sup>.

La denominación Concierto – Fantasía nos sugiere por un lado, desde la acepción de concierto que es una obra compuesta para un formato orquestal y un instrumento solista, en este caso el piano; en la cual, el piano es el protagonista y la orquesta su acompañamiento. Pero al no tener una propuesta de división de sus movimientos se convierte en una obra de una sola estructura, de allí que su alusión como fantasía nos evocaría el carácter y desarrollo libre, que se antepone a estilos y formas convencionales.

#### 4.2 Análisis técnico ( Track 2)

La obra está desarrollada en trescientos noventa y cuatro compases, posee una sola estructura, no se encuentra dividida en movimientos claramente delimitados, sino más bien constituye un todo con variaciones de tempos sugeridos por el compositor.

---

<sup>32</sup> Información Proporcionada por el Sr. Honorio Granja encargado del Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador.

<sup>33</sup> Wong Cruz Ketty. “Luis Humberto Salgado” Un Quijote de la Música. P.27

Sin embargo para su estudio la dividiremos en partes, ya que su construcción nos sugiere divisiones que dan carácter y variedad al concierto, importantes para el entendimiento de la misma.

La parte I denominada Allegro Sostenuto se encuentra entre los compases 1 al 61, esta subdividida en tres secciones claramente diferenciables a las cuales les distinguiremos como sección A del c. 1 al 16, que está construida por dos períodos. El período uno del c. 1 al 8 y el período dos del c. 9 al 16. La sección B constituye un desarrollo de un segunda idea temática se localiza entre los compases 17 al 50 y a su vez se divide en dos períodos del c. 17 al 33 período uno y del c. 34 al 50 período dos. La sección C es un resumen del tema uno, en un solo período de carácter conclusivo; se desarrolla entre los compases 51 al 61.

#### Ej. 52 Parte I

La parte II tiene la indicación de Allegretto, inicia en el c. 62 y va hasta el c. 177. Se distinguen tres secciones. Anteriormente al desarrollo de éstas se percibe un período musical de características diferentes a las secciones por lo que constituye una introducción a ésta segunda parte, está localizada entre los compases 62 al 73. La sección A va desde el c. 74 al c. 111 la misma que se subdivide en tres períodos, del c. 74 al 89 período uno, del c.90 al 101 período dos y del c. 102 al 111 período tres. La sección B desarrolla motivos temáticos nuevos, además de los ya presentados en la sección A, se encuentra entre los compases del 112 al 148 y se divide en periodo uno del c. 112 al c. 136 y período dos del c. 137 al c. 148. Finalmente la sección A' es una reexposición de temas se ubica en los compases 144 al 177 y está constituida por un solo período.



Ej. 53 Parte II



62

1

PARTE II (62 -177)

2

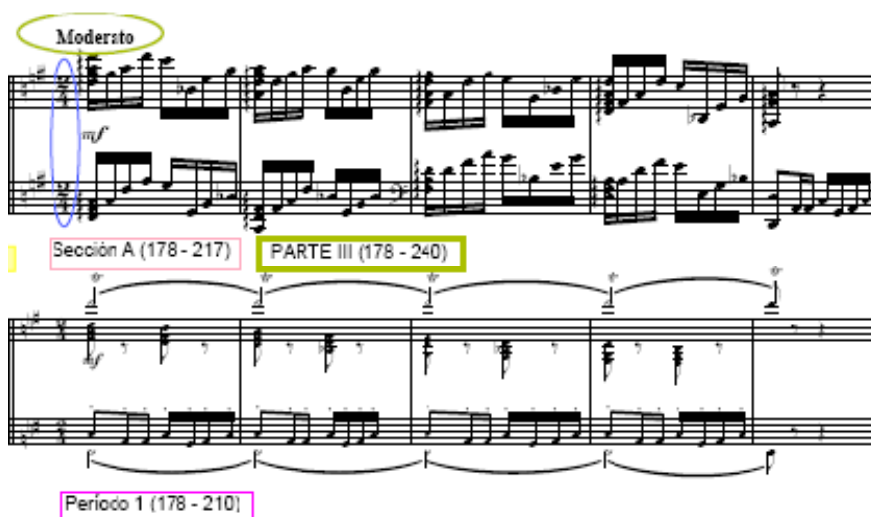
mf

f

....

La parte III corresponde al Moderato y está localizada entre los compases 178 al c. 240. Dividida en dos secciones A del c. 178 al c. 217, el cual a su vez se subdivide en periodo uno entre c. 178 al 210 y período dos entre c. 211 al 217. La Sección B que presenta el segundo tema de la parte I es distribuida en los compases 218 al 240.

Ej. 54 Parte III



Moderato

mf

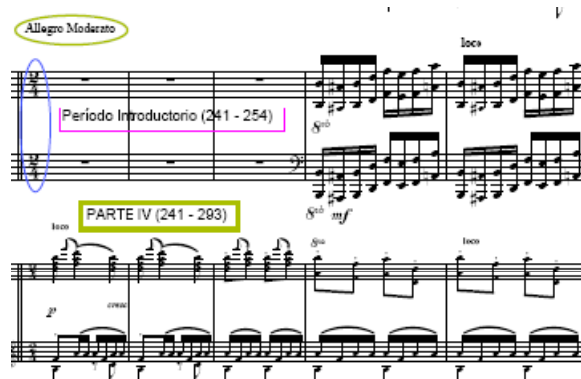
Sección A (178 - 217)

PARTE III (178 - 240)

Período 1 (178 - 210)

La parte IV posee la indicación Allegro Moderato y está estructurada entre los compases 241 al 394, está dividida en dos secciones y una introducción, la misma que se encuentra en los compases 241 al 254. La sección A se desarrolla entre los compases 255 al 296 en un solo período musical y la sección B en los compases 297 al 394, la misma que se subdivide en tres períodos del c. 297 al c. 313 período uno, del c. 314 al c. 379 período dos y del c. 380 al 394 período tres.

Ej. 55 Parte IV



Estructura del Concierto Fantasía

PARTE I (c. 1 – c. 61) Allegro Sostenuto	PARTE II (c.62 – c. 177) Allegretto	PARTE III (c.178 – c 240) Moderato	PARTE IV (c. 241 – c. 394) Allegro Moderato
<b>Sección A:</b> 1 – 16 Periodo I = 1 – 8 (1 – 4) (5 – 8) Periodo II = 9 – 16 (9 – 12) (13 – 16)	<b>Intro:</b> 62 – 73 <b>Sección A:</b> 74 – 111 Periodo 1 = 74 – 89 (74 – 81) (82 – 89) Periodo 2 = 90 – 101 (90 – 101) Periodo 3 = 102 – 111 (102 – 105) (106 – 111)	<b>Sección A:</b> 178 – 217 Periodo 1 = 178 – 210 (178 – 185) (186 – 210) Periodo 2 = 211 - 217	<b>Intro:</b> 241 – 254 <b>Sección A:</b> 255 – 296 (255 – 270) (271 – 296)
<b>Sección B:</b> 17 – 50 Periodo 1= 17 – 33 (17 – 22) (23 – 33) Periodo 2 = 34 – 50 (34 – 39) (40 – 50)	<b>Sección B:</b> 112 – 148 Periodo 1 = 112 – 136 (112 – 123) (124 – 131) (132 – 136) Periodo 2 = 137 – 148	<b>Sección B:</b> 218 – 240 Periodo 1 = 218 – 223 Periodo 2 = 224 – 232 Periodo 3 = 233 - 240	<b>Sección B:</b> 297 – 394 Periodo 1 = 297 – 313 Periodo 2 = 314 – 379 (314 – 350) (351 – 379) Periodo 3= 380 - 394
<b>Sección C:</b> 51 – 61 (51 – 54) (55 – 61)	<b>Sección A':</b> 149 – 177 (149 – 156) (157 – 172) (173 – 177)		

## Ritmo

El concierto fantasía en sol m presenta una diversidad de compases en cada una de sus partes, con el objeto de exponer diferentes acentuaciones rítmicas. La parte I andante sostenuto se desarrolla en el compás de 4/4, con una indicación metronómica  $\text{♩} = 76$ , por lo que su ejecución se sugiere sea lenta.

La parte II allegretto esta propuesta en el compás de 6/8 con indicación metronómica  $\text{♩} = 70$ , por lo que su interpretación es lenta.

La parte III presenta diversidad de compases los cuales están distribuidos en el c. 178 compás 2/4; en el c. 186 el compás es 5/4, en el c. 194 compás de 2/4, en el c. 218 4/4 y en el c. 233 compas de 5/4

Parte I	Parte II	Parte III					Parte IV		
4/4	6/8	2/4	5/4	2/4	4/4	5/4	2/4	3/4	2/4
c.1	c.62	c.178	c.186	c.194	c.218	c.233	c.241	c.376	c. 380

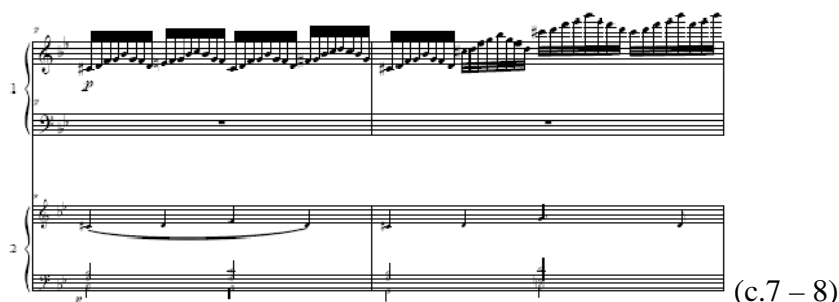
**Pulso Rítmico:** Este concierto de Luis Humberto Salgado esta caracterizado por la utilización de figuras de corta duración, entre ellas la fusa y la semicorchea, lo cual da un carácter rítmico de gran destreza interpretativa.

### 4.2.1 Parte I. Andante Sostenuto

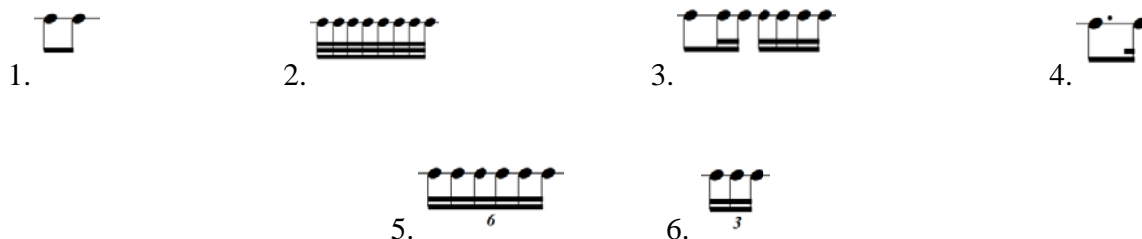
Pulso Rítmico: En la parte I el pulso rítmico corresponde a la semicorchea, la que está presente en las secuencias pentafónicas desarrolladas en el piano.



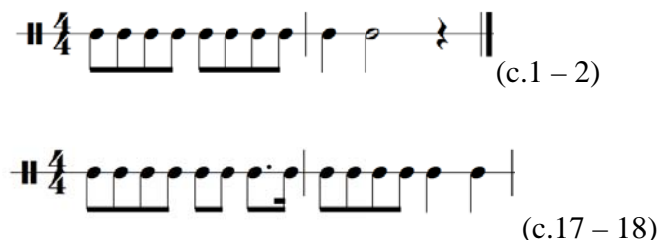
Ej. 56 Pulso Rítmico



Células Rítmicas: Las más características en esta sección y las que serán elementos constitutivos de los motivos rítmicos son:



Motivo Rítmico



Tipo de Comienzo y final:

La parte I inicia en el primer tiempo del c. 1 por lo que su comienzo es tético y el final es ejecutado en el cuarto tiempo del c. 61 por lo que su final es femenino. De acuerdo a la división en secciones se distribuye, sección A inicio tético y final femenino. Los períodos se constituyen en período uno inicio tético y final femenino, el período dos inicia en el primer tiempo del c. 9 lo que le convierte en un comienzo tético y su final es femenino en el cuarto tiempo del c. 16. La sección B inicia en el tiempo fuerte del c. 17 lo que le da un

comienzo tético y su final hacia el cuarto tiempo del c. 50 lo distingue como femenino. El período uno es de comienzo tético y final femenino; el período dos en el c. 34 es tético y final femenino. La sección C constituida por un solo período es de comienzo tético y final femenino.

Parte I: Comienzo Tético – Final Femenino

Sección A: Comienzo Tético – Final Femenino

Períodos	1	2
T. de Comienzo	Tético	Tético
T. de Final	Femenino	Femenino

Sección B: Comienzo Tético – Final Femenino

Períodos	1	2
T. de Comienzo	Tético	Tético
T. de Final	Femenino	Femenino

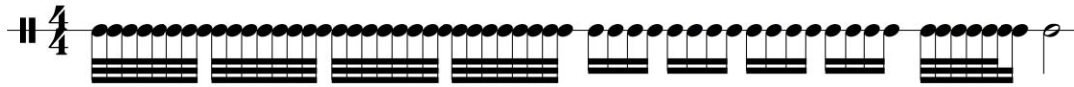
Sección C: Comienzo Tético – Final Femenino.

Crescendos y Diminuendos Rítmicos

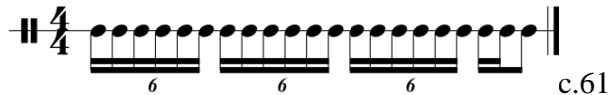
En la parte I se observa claramente diseños rítmicos que provocan crescendos y decrescendos, debido a la disminución de las duraciones de las notas o al aumento de valores para el caso de los disminuendos. Los crescendos rítmicos están ubicados en los compases 19 y 20 cuya estructura rítmica se inicia en corcheas y se extiende a semicorcheas



Decrescendos rítmicos se producen en los compases 31 al 33 donde de las fusas se baja a semicorcheas y se reposa en una blanca. Un segundo decrescendo rítmico se encuentra en el c. 61 a través de los seisillos de semicorcheas y que desciende a la corchea.



c.31 - 33



c.61

### Homorritmias o Polirritmias

Las características rítmicas de la parte I del concierto fantasía en solm son homorrítmicas, ya que los diseños rítmicos son semejantes en las diferentes voces.

## Melodía

El concierto inicia su melodía en la reducción orquestal, presentando el primer diseño temático en solm, seguidamente en el c. 5 desarrolla este tema a través de escalas pentafónicas en el piano solo que por la figuración utilizada en fusas, dejan apreciar la destreza interpretativa que debe tener el instrumentista. En el desarrollo de esta sección la orquesta actúa con un acompañamiento de negras, por lo que el protagonismo está en el piano. En los compases del 9 al 12 se presenta el tema uno modulado, el cual se desarrolla hasta el c. 16.

En el compás 17 que coincide con el período dos de la parte I, la orquesta presenta la segunda idea temática hasta el compás 22 que se desarrolla en la relativa mayor SibM la misma que es ejecutada por el solista a partir del c. 23 desarrollándose hasta el c. 32.

En el c. 33 la orquesta conjuntamente con el piano solo, desarrollan esta idea temática dos. Para finalizar esta parte I en el c. 51 presenta el tema uno y lo concluye en el c. 61 con un arpegiado en solm. Esencialmente en esta parte la orquesta actúa como acompañamiento del solista, la misma que utiliza una armonía abierta dando consistencia a la parte orquestal.

El desarrollo melódico de la parte I, se desarrolla alrededor de dos temas:

Tema 1



(c.1 – 4)

Tema 2



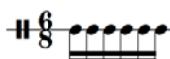
(c.17 – 20)

Tema 1	Tema 2	Tema 1
c.1 – 4 primer tiempo	c.17 – 20 primer tiempo	c.51 – 54 primer tiempo

4.2.2 Parte II. Allegretto

Esta sección presenta en su desarrollo el ritmo de tonada<sup>34</sup>, característica que permite reconocer los motivos temáticos como ecuatorianos; auditivamente el ritmo de esta sección nos evoca el nacionalismo ecuatoriano.

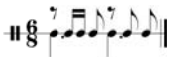
Pulso Rítmico:



Ej. 57 Pulso Rítmico



(107 – 111)

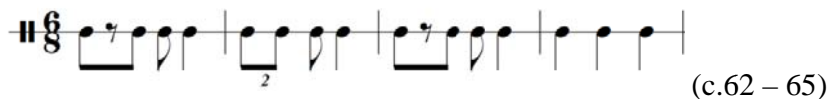
<sup>34</sup> Baile y música de los mestizos ecuatorianos. Se deriva de la combinación de ritmos indígenas con canciones andinas. Se escribe en compas de 6/8. Su ritmo base es 

Células Rítmicas:



Motivos Rítmicos:

Este primer motivo rítmico es característico de la introducción de esta parte, en los compases 62 - 65.



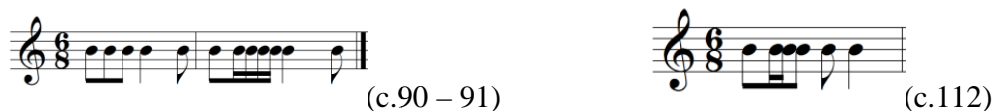
(c.62 – 65)

Este segundo motivo se encuentra en el c. 74 y 75, el cual se desarrolla en los posteriores períodos musicales



(74 – 75)

El tercer motivo rítmico se localiza en el c. 90 y 91 y el cuarto motivo en el c. 112



(c.90 – 91) (c.112)



### Tipos de Comienzo y Final

La parte II inicia en el c. 62 en el primer tiempo del compás de 6/8, razón por lo que su comienzo es tético y finaliza en el c. 177 en el tiempo débil dando un final de tipo femenino. Consta de un período introductorio y tres secciones de las cuales la introducción en el c. 62 es de inicio tético y el final al c. 73 es femenino. La sección A expone el tema en el c. 74 en el tiempo fuerte lo que provoca un comienzo tético y el final en el c. 111 es femenino; de acuerdo a la división de períodos los tipo de comienzo y final están organizados, en el período uno comienzo tético - final femenino, en el período dos inicio tético - final femenino y en el período tres inicio tético final femenino.

La sección B en el c. 112 es tético y el final en el c. 148 en el tercer tercio del segundo tiempo de 6/8 lo convierte en femenino. Esta sección se encuentra distribuida en dos periodos el uno del cual su inicio es tético y su final en el c. 136 es femenino y el período dos en el c. 137 el comienzo es tético y su final es femenino.

La sección A' está constituida por un solo período en el c. 149 dando un comienzo tético y el final en el c. 177 es femenino.

#### Parte II: Comienzo Tético – Final Femenino

##### Sección A: Comienzo Tético – Final Femenino

Períodos	1	2	3
T. de Comienzo	Tético	Tético	Tético
T. de Final	Femenino	Femenino	Femenino

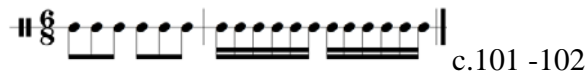
##### Sección B: Comienzo Tético – Final Femenino

Períodos	1	2
T. de Comienzo	Tético	Tético
T. de Final	Femenino	Femenino

##### Sección A': Comienzo Tético – Final Femenino.

### Crescendos o Diminuendos Rítmicos

La parte II en gran medida es estable rítmica, sin embargo se observa un crescendo rítmico en los compases 101 y 102, se encuentran distribuidas entre la sección de la reducción orquestal y el solista.

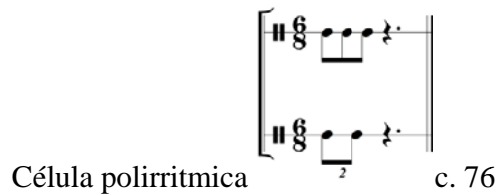


Los disminuendos rítmicos presentes en esta sección se hallan entre los c. 79 – 81 y del c. 141 al 148.



### Homorrítmias y Polirrítmicas

La segunda parte es de desarrollo homorrítmico, la constitución de sus elementos rítmicos son simétricos entre la reducción orquestal y el solista. Sin embargo en el tema uno existe una célula polirrítmica entre las voces del piano.



## Melodía

La parte II da inicio con una introducción localizada entre los c.62 hasta el c. 73, ejecutados conjuntamente por el solista y la orquesta, desarrolla un tema de características rítmicas, el cual es presentado solamente en este período.



La sección A ésta compuesto de dos ideas temáticas; la primera que se exponen entre los compases 74 al 81 desarrollando el motivo temático uno, ejecutado por el piano y duplicado en la reducción orquestal. El motivo temático dos se localiza entre los compases 90 al 97 cuyo tema está organizado en el piano con el acompañamiento de la orquesta. En el c. 102 de ésta sección se observa el tema dos el cual se encuentra modulando a la tonalidad de MIM y es interpretado en la reducción orquestal, el piano acompaña a éste tema por medio de secuencias escalísticas de cuatro sonidos



En la sección B c. 112 en la tonalidad de mim, se presenta un material melódico diferente, el cual desarrolla una tercera idea temática entre los compases 116 al 119.



En el c. 124 retoma la idea temática dos modulada. A partir del c. 137 regresa a la tonalidad de sol m al tema dos en su propuesta original.

La sección A' en el c.149 es una reexposición del tema uno la cual se desarrolla hasta el c. 177 en un período conclusivo.

Introducción	Sección A	Sección B	Sección A'
Tema introductorio c. 62 – 73	Tema 1 c. 74 – 81 Tema 2 c. 90 – 97 Tema 2 modulado c.102 – 107	Tema 3 c. 116 – 119	Tema 1 c. 149

### 4.2.3 Parte III. Moderato

Pulso Rítmico:

Las figuraciones más pequeñas que se utilizan en esta parte III son las semicorcheas y ocasionalmente la fusa en el c. 90 y 91, por lo que el pulso rítmico es la semicorchea por ser constante en toda el desarrollo musical de esta sección.



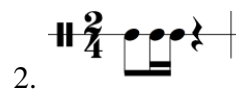
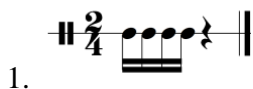
Ej. 58 Pulso Rítmico

Moderato

(c.211 – 215)

Células Rítmicas:

Las células rítmicas características para el desarrollo melódico de la parte III son:





La sección A se desarrolla entre los c.178 al c.217, la misma que se caracteriza por un inicio tético y un final femenino, a su vez se subdivide en dos períodos el uno de inicio tético y final femenino y el período dos en el c.211 de inicio tético y final femenino.

La sección B la cual reexpone el tema dos de la parte I, se desarrolla en el c.218 con un inicio tético y su terminación en el c.241 es femenina. Estructurada en tres períodos el primero es de comienzo tético y final femenino; el segundo período es de inicio tético y final femenino y el tercer período es de inicio tético y final femenino.

Parte II: Comienzo Tético – Final Femenino

Sección A: Comienzo Tético – Final Femenino

Períodos	1	2
T. de Comienzo	Tético	Tético
T. de Final	Femenino	Femenino

Sección B: Comienzo Tético – Final Femenino

Períodos	1	2	3
T. de Comienzo	Tético	Tético	Tético
T. de Final	Femenino	Femenino	Femenino

Crescendos y Diminuendos Rítmicos

En el desarrollo de ésta parte se observa un crescendo rítmico entre los compases 206 al 210.



El desarrollo rítmico es de características similares en el discurrir de toda la parte III lo que ocasiona que los crescendos o disminuendos rítmicos sean limitados.

## Homorritmias y Polirritmias

De acuerdo a la observación de la construcción rítmica de la parte III, se percibe que el desarrollo contiene elementos homorrítmicos y polirrítmicos, es decir secciones donde la reducción orquestal y el piano tienen bloques paralelos de ejecución y secciones donde las cuatros líneas melódicas presentan materiales rítmicos diferentes, los cuales al unirse dan origen a polirritmias.

### Polirritmias



(c.196 – 205)

A musical score excerpt for piano, measures 224-232. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 4/4. The right hand has a 'loco' section with sixteenth-note runs. The left hand features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The piece ends with a 'rit.' marking and a final chord.

(c.224 – 232)

El concierto fantasía en solm en su parte III propone una variedad métrica, a través de la propuesta de cambios de compases.

2/4	5/4	2/4	4/4	5/4
c.178	c.186	c.194	c.218	c.233

## Melodía

La parte III inicia su ejecución en el piano solo conjuntamente con la reducción orquestal, desde el c. 178 hasta el c. 185, en donde presentan el tema uno; a partir del c. 186 la reducción orquestal desarrolla este tema uno mediante variaciones hasta el c. 193 y continua el piano solo hasta el c. 210. En el c. 211 hasta el c. 217, la orquesta y el piano exponen nuevamente el tema uno de forma idéntica a la presentada en el inicio de esta parte.



Entre los compases 218 al 232 se presenta la idea temática dos, la cual fue expuesta en la parte I andante sostenuto del concierto.



En el c. 233 se retoma la idea temática uno la cual se desarrolla como una frase conclusiva hasta el c. 240

Sección A	Sección B
Tema 1 c. 178	Tema 2 c.218 – 221
	Tema 1 c. 233

### 4.2.4 Parte IV Allegro Moderato

Pulso Rítmico:

La figura de más corta duración que se repite constantemente en esta parte y la que la definiremos como pulso rítmico son las semicorcheas; esporádicamente se observa en los compases 289 al 291 la utilización de fusas.







La parte IV inicia en el primer tiempo del c. 241 con un comienzo tético y concluye en el c. 394 en el segundo tiempo de 6/8 por lo que su final es de tipo femenino. Está dividido en dos secciones y un período introductorio.

La introducción inicia en el c. 241, siendo su comienzo tético y su terminación femenina en el c. 254. La sección A la cual está construida en un solo período tiene su comienzo tético y su tipo de final femenino. La sección B en el c. 297 es de comienzo tético y su final en el c. 394 es de terminación femenina. El período uno c. 297 es de comienzo tético y el final en el c. 313 es femenino; el período dos en el c. 314 es de inicio tético y el final en el c. 379 es femenino. Finalmente en el período tres en el c. 380 su comienzo es tético y su terminación en el c. 394 es femenina.

Parte IV: Comienzo Tético – Final Femenino

Períodos	Introducción	Sección A
T. de Comienzo	Tético	Tético
T. de Final	Femenino	Femenino

Sección B: Comienzo Tético – Final Femenino

Períodos	1	2	3
T. de Comienzo	Tético	Tético	Tético
T. de Final	Femenino	Femenino	Femenino

## Melodía

El primer tema se presenta en el inicio de la parte IV en los compases 241 al 244, conforme sigue su desarrollo en el c. 247 la reducción orquestal realiza un contracanto melódico por medio de acordes.



Tema 1

(c.241 - 244)

Contracanto  (247 - 251)

En el c. 255 se expone la segunda idea la misma que se desarrolla hasta el compas 296. El tema se localiza entre los compases 255 al 261.


Tema 2  (c. 255 – 261)

En la sección B a partir del c. 297 se desarrolla una tercera idea temática en la reducción orquestal hasta el c.305.

Tema 3  (c. 297 – 304)

En el c. 306 presenta el tema dos el cual se despliega en una gran propuesta virtuosa para el piano solo realizando un estilo tipo cadencia, en donde el intérprete deberá hacer uso de sus destrezas interpretativas. El c. 352 es una coda melódica donde fusiona los temas dos y tres los cuales desarrollan un período de tipo conclusivo.

Piano I Tema 3  (c.351 – 358)

Piano II Tema 2  (c.351 – 358)



Introducción	Sección A	Sección B	Coda
Tema 1 c. 241 – 244 Contracanto c. 247	Tema 2 c. 255 - 261	Tema 3 c.297 - 304	Tema 3 c.352 – 358 Tema 2 c. 352 - 358

## Desarrollo Tímbrico

De la experiencia de sus otros conciertos, sabemos que la propuesta orquestal de Salgado es completa, dejándonos deducir los ricos timbres de los diferentes instrumentos; el concierto fantasía en solm no es la excepción, desde la reducción orquestal podemos observar que la orquesta tiene una función sólida en cuanto su factura. La orquesta no actúa como un mero acompañamiento, sino tiene su protagonismo en la presentación y desarrollo de temas.

## Tratamiento Interpretativo

El concierto fantasía en sol m del compositor Luís Humberto Salgado proyecta características propias del nacionalismo musical donde se observa la utilización de elementos nacionales tales como los ritmos, pentafonías, entre otros; fundidos con elementos de la música académica como la notación musical, utilización de formas musicales convencionales binarias, ternarias. Concierto fantasía es una obra desarrollada con propuestas virtuosas que logran acertadamente un hibridismo entre lo académico y lo ecuatoriano.

Los tempos de la obra están indicados claramente por el compositor como I. Andante Sostenuto, II Allegretto, III Moderato, IV Allegro Moderato, lo que servirá de referencia al carácter y expresividad con la que se deberá ejecutar cada parte.

El perfil rítmico conjuntamente con el perfil melódico y la propuesta armónica, están acertadamente fundidos provocando características audibles de carácter nacional.

Su registro para el piano solo, va desde un sol uno hasta el sol seis, por lo que podemos aseverar que el ámbito de ejecución es amplio, lo que le convierte en una obra de carácter netamente instrumental.



En cuanto a recursos técnicos del instrumento no presenta sugerencias de digitación o pedalización, más sus melodías sugestivas permiten al intérprete realizar las recomendaciones pertinentes y congruentes a la propuesta musical. Las indicaciones de fraseo y articulaciones son notorias a través del staccato, ligaduras y acentos.

Las dinámicas indicadas por el compositor son escuetas y podrán ser sugeridas de acuerdo a los criterios musicales de los intérpretes, respetando la conducción de las líneas melódicas y/o tensiones.

Las dificultades técnicas e interpretativas son considerables, ya que por un lado se necesita de una comprensión analítica y estética sobre la combinación de elementos nacionales y académicos y por otro el desarrollo de las partes en semicorcheas y fusas con sugerencias de tempos rápidos demandan agilidad y virtuosismo para el solista.

El cambio de tempos y utilización de diferentes compases sugeridos por el compositor dan variedad rítmica al concierto, a través de las diferentes acentuaciones.

Los intervalos característicos son los propios de las escalas pentafónicas, es decir de segundas y terceras en sus diferentes inversiones.

Los tipos de comienzo y final que se desarrollan en el concierto se caracterizan por ser téticos y femeninos en su totalidad, lo que proporciona simetría en la estructura de los períodos y secciones del concierto.

No existen mayor número de crescendos y diminuendos rítmicos, sino breves momentos que podríamos catalogarlos como aumento o disminución de tensión debido a la aparición de mayor o menor duración de las figuras musicales.

Salgado propone elementos rítmicos muy precisos sobre los cuales se desarrolla la obra, siendo una característica importante la simplicidad rítmica, sin embargo no menos importante e interesante.

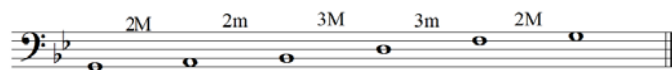
#### 4.2.5 Generalidades Armónicas del Concierto

El concierto fantasía de L. H. Salgado tiene como tonalidad principal solm; se caracteriza por la utilización de melodías tonales, las mismas que presentan características audibles que identifican rasgos de melodías ecuatorianas.

##### *Parte I*

Esta sección da inicio y finaliza en la tonalidad de solm claramente identificable en la presentación del tema por parte de la orquesta. El desarrollo de esta parte es por medio de escalas pentafónicas, pudiendo distinguirse una pentafonía libre, pues su estructura intervalica no coincide con la de las pentafonías menores o mayores.

Tonalidad: solm



El piano solo se presenta en el c. 5 el cual se desarrolla virtuosamente por fusas en escalas pentafónicas libres. En el c. 17 se encuentra el tema 2 que se desarrolla en la tonalidad de SIbM relativa mayor del concierto; el desarrollo de esta sección lo hace el piano solista nuevamente a través de escalas pentafónicas.

En el c. 51 reexpone el tema 1 que realizando una especie de coda a partir del c. 57 hasta el 61 finaliza esta frase en la tonalidad de solm.

##### *Parte II*

La introducción da inicio en el acorde de MibM hasta el c. 74 donde aparece el tema uno de esta sección que lo realiza en la tonalidad de SIbM. En el c. 90 el tema dos se desarrolla en SIbM hasta llegar al c. 101 donde modula a la tonalidad de MiM hasta el c. 112 que nuevamente modula a la relativa directa mim, esta sección se desarrolla básicamente entre el I, II y V grado.

En el c. 137 regresamos a la tonalidad de SIbM con el tema dos de esta sección hasta el c.149 donde se reexpone el tema uno en la tonalidad de SIbM M y concluyen en el c. 177 en la tonalidad de dom.

### ***Parte III***

La sección III se presenta en la tonalidad de ReM. El tema dos del c. 189 se encuentra en la tonalidad de SolM hasta el c. 210 donde a través del acorde de LaM reexpone el tema uno.

En el c. 218 volvemos a modular y se lo observa claramente, a través del cambio de la armadura a la tonalidad de SiBm retomando el tema dos presentado en la sección I y finalizando el tema en el c. 232 en la relativa menor solm; seguidamente en el c. 233 modula nuevamente a SolM y se finaliza esta sección en el c. 240 en dicha tonalidad.

### ***Parte IV***

Inicia en el c. 241, tonalidad sim donde se expone el tema uno de esta sección. En el c. 255 aparece el tema dos, el cual se desarrolla en la tonalidad de ReM hasta el c. 296.

El c. 297 se encuentra en la tonalidad de mim la cual entra por V grado (Si7). En el desarrollo de esta sección podemos apreciar una inestabilidad armónica hasta volver nuevamente a partir del compas 352 a mim.

Finalmente a través de puentes armónicos llegamos y concluimos el concierto en la tonalidad de Sol Mayor.

## Capítulo V

### Análisis del Tercer concierto para piano obligado de arpa y orquesta plena

#### 5.1 Generalidades

El tercer concierto para piano obligado de arpa y orquesta plena, fue compuesto por Luis Humberto Salgado el 12 de Septiembre de 1963 en Quito, en una etapa de maduración composicional.

El concierto no ha sido estrenado hasta la actualidad por lo que ni el mismo compositor dimensiono la envergadura de éste concierto. Se considera dos razones por las que este concierto no habría de ser estrenado:

1. La orquestación de este concierto como su título lo denomina es para orquesta plena y arpa, es decir un formato instrumental de gran amplitud con los que no se contaba en esa época<sup>35</sup>.
2. La partitura solo la podíamos encontrar en manuscritos a lápiz, lo que dificultaba la lectura y la manipulación de ésta obra.

Su estructura es de tres movimientos; el análisis lo abordaremos por cada movimiento

- Allegro Deciso ( 291 compases)
- Andante Emotivo (131 compases)
- Final – Allegro con Anima. (300 compases)

#### 5.2 Análisis técnico

##### 5.2.1 Primer Movimiento. Allegro Deciso ( Track 3)

El primer movimiento del tercer concierto para piano de L. H. Salgado está estructurado en tres partes claramente diferenciables, lo cual permite encuadrarlo dentro de la forma allegro de sonata, característica de los conciertos para solista del período clásico. Podemos

---

<sup>35</sup> La creación de la Orquesta Sinfónica Nacional primera orquesta fundada en el Ecuador data del año 1949, apenas catorce años antes de la composición de ésta obra; por lo que en ese momento todavía no contaba con los instrumentistas necesarios, ni la experiencia musical para abordar las obras de L. H. Salgado cuyas propuestas son de características complejas



observar que Salgado, en este movimiento conserva la estructura del concierto tradicional pese que su propuesta armónica y melódica es totalmente diferente a lo tonal, sino más bien de características contemporáneas como son la atonalidad.

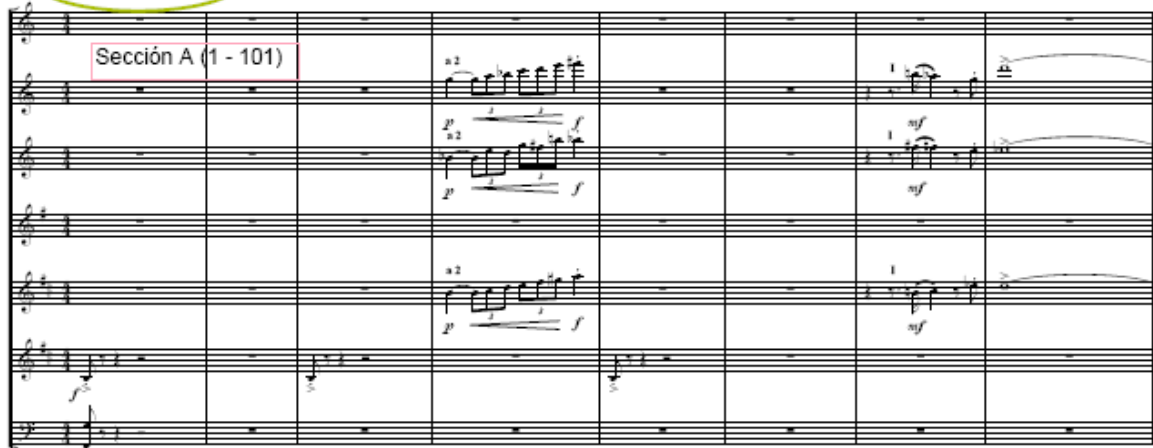
Este primer movimiento está distribuido desde el c. 1 hasta el c. 101 con la exposición del tema que la denominaremos Sección A el desarrollo está presente entre los compases 102 al 158 sección B, seguidamente desprendiéndose de esta sección se encuentra a partir del c. 159 la *cadenza*<sup>36</sup> del concierto que es la parte donde el pianista destaca su virtuosismo melódico, técnico e interpretativo. La sección A' constituye la reexposición de la sección A y está localizada en los compases 177 al 280.

### Ej. 60 Primer Movimiento

Luis Humberto Salgado  
Quito, Septiembre 12 de 1963

|

Allegro deciso ♩ = 116



Cada sección esta dividida en unidades más pequeñas entre las cuales identificaremos los períodos musicales los mismos que hacen referencia a ideas musicales que tienen un sentido completo melódico y armónico; es así que en la sección A, se ubican cuatro períodos que se localizan período uno del compás 1 al 11, el período dos entre los

<sup>36</sup> **Cadenza:** (del italiano=cadencia): improvisación de una solista, generalmente virtuosa, que va al comienzo o al final de un movimiento, corrientemente de un concierto.

compases 12 al 56, período tres del compás 57 al 82 y el período cuatro que se presenta entre el compás 83 al 101.

Ej. 61 Sección A

La sección del desarrollo *B*, cuenta con dos períodos, el primero que se encuentra entre los compases 102 al 147 y el segundo período desde el compás 148 al 158 seguidamente y conectando acertadamente inicia en el compás 159 la *cadenza* del solista que es un desarrollo de los temas presentados en figuraciones pequeñas las mismas que demandan velocidad interpretativa por parte del pianista.

Ej. 62 Sección B

Al finalizar la cadencia retoma conjuntamente con la orquesta el tema presentado en la primera sección por lo que a partir del compás 177 nos encontramos con la Sección A' Reexposición de los temas anteriormente expuesto; el desarrollo de ésta sección es idéntico rítmica y melódicamente a la exposición hasta el período dos compás 56, mientras que a partir del compás 57 conserva los elementos rítmicos y los melódicos los presenta modulados.

Ej. 63 Sección B



Para finalizar esta sección y en si el cierre de este primer movimiento el compositor presenta una coda entre los compases 281 al 291. Al igual que la exposición, ésta sección A' se halla dividida en cuatro períodos. El período uno entre los compases 177 al 185, período dos del compás 186 al 235, el período tres del c. 236 al compás 261 y el período cuatro del compas 262 al 280.

Ej. 64 Coda

1

CODA (281 - 291)



Estructura del Primer Movimiento.

Sección A (Exposición) c.1 – c. 101	Sección B (Desarrollo) c. 102 - 176	Sección A' (Reexposición) c. 177 - 280	Coda (Resumen) 281 - 291
Período 1: c. 1 – c- 11 Período 2: c. 12 - c- 56 Período 3: c. 57 – c. 82 Período 4: c. 83 – c. 101	Período 1: c. 102 – c. 147 Período 2: c. 148 – c. 158 <b>CADENZA:</b> (c. 159 – 176)	Período 1: c. 177 – c. 187 Período 2: c. 188 – c. 235 Período 3: c. 236 – 261 Período 4: c. 262 – c. 280	c. 281 – c. 291

**RITMO**

El tercer concierto para piano esta propuesto en el compás de 4/4 y ocasionalmente cambia al compás de 3/4; así del c. 1 al c. 48 se desarrolla en el compás de 4/4, donde por un lapso de dos compases cambia al compás de 3/4, volviendo al c. 51 al compás de 4/4 hasta el c.87. En el c. 88 volvemos al compás de 3/4 y desde el c. 91 hasta el c. 176 al compás de

4/4; desde el c. 177 donde se presenta la Reexposición del tema combina nuevamente los compases 4/4 y 3/4. Finalmente en la coda a partir del c. 281 hasta el 284 se desarrolla en compás de 3/4 y desde el c. 285 hasta el 291 en compás de 4/4.

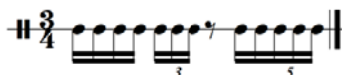
Compás	4/4	3/4
Número de Compases	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1 – 48</li> <li>- 51 – 87</li> <li>- 91 – 224</li> <li>- 227 – 266</li> <li>- 270 – 280</li> <li>- 285 – 291 (Coda)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 49 y 50</li> <li>- 88 – 90</li> <li>- 225 y 226</li> <li>- 267 – 269</li> <li>- 281 – 284 (Coda)</li> </ul>

Se puede observar la utilización de dos propuestas de compases, las misma que van ligadas a conseguir variedad rítmica y a su vez diversidad en las acentuaciones de la obra, lo que produce a la escucha una vacilación en la pulsación rítmica.


### **Pulso Rítmico:**

La figura más pequeña en este concierto es la fusa que la presenta en la cadencia y coda del solista con una indicación de Presto; por lo que necesita de parte del intérprete dominio de la técnica de velocidad. Sin embargo esta figura no es una constante en este movimiento pues los encontramos en las partes antes mencionados; considerándose así que el pulso de esta obra estaría determinado por las figuraciones con semicorcheas que se presentan en grupos regulares e irregulares continuamente.

Pulso rítmico.



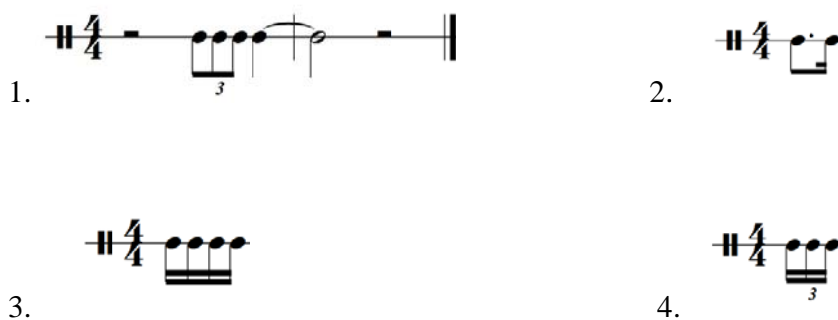
Ej. 65 Pulso Rítmico

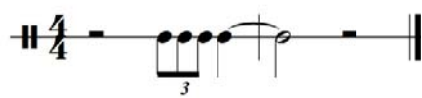
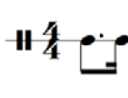



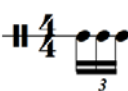
(c.66 – 69)

Células Rítmicas:

Las principales células características que se han utilizado para la construcción de los motivos rítmicos característicos están organizadas por los siguientes diseños rítmicos.



1.  2. 

3.  4. 

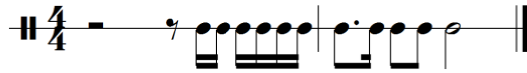
Motivos Rítmicos característicos:

Por la proporción del movimiento nos encontramos con tres motivos que constituyen la base del desarrollo de la obra musical, los mismos que varían y se amplía.



1.  (c. 14 – 15)

2.  (c. 33 – 34)



3.

(c. 75 y 76)

### Tipos de Comienzo y Final

El primer movimiento da inicio con una corchea interpretada por el clarinete bajo, fagot, contrafagot, tímpani, violoncello y contrabajo por lo que podemos aseverar que el tipo de comienzo es tético, es decir en el tiempo fuerte del compás y el tipo de final es masculino interpretado en el primer tiempo fuerte por casi toda la orquesta excepto el piccolo, flauta, oboe.

Los comienzos y finales de los períodos están constituidos:

#### Sección A: (Exposición)

Períodos	1	2	3	4
T. de Comienzo	Tético	Tético	Tético	Acéfalo
T. de Final	Masculino	Masculino	Masculino	Femenino

#### Sección B: (Desarrollo)

Períodos	1	2	Cadencia
T. de Comienzo	Anacrúsico	Acéfalo	Tético
T. de Final	Masculino	Femenino	Femenino

La sección A' tiene la estructura idéntica de períodos que la sección A y la *coda* constituida de un solo período se caracteriza:

Períodos	1
T. de Comienzo	Acéfalo
T. de Final	Masculino

### Crescendos y Diminuendos Rítmicos

En el concierto existen pasajes que sugieren aumento o disminución de la densidad rítmica, estos conducen las líneas melódicas y dan direccionalidad a la propuesta musical.

Diminuendos rítmicos ubicados:

1.  (c. 43 - 46)
2.  (c. 99 y 101)
3.  (c. 116 y 117)
4.  (c. 148 - 149)
5.  (c. 285 - 288)

Crescendo Rítmico entre los compases:

1.  (c. 143 - 145)
2.    
  (c. 168 - 175)



## Homorritmias y Polirritmias

El primer movimiento del tercer concierto para piano combina elementos homorrítmicos con esporádicos componentes polirrítmicos; pues se observa que el discurso musical discurre generalmente entre elementos semejantes en las diferentes voces de la orquesta y el piano solo.

Se observan elementos polirrítmicos verticales en pasajes de la obra tales como el localizado entre los c. 54 al 56, c. 287 y 288.

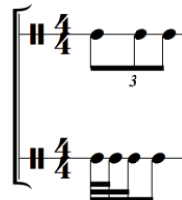
(c. 54 – 56) \* (233 – 235)



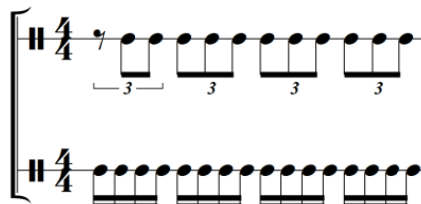
(c. 287 – 288)



Célula polirrítmica se presenta en el c. 18 y 194 entre el piano y la viola, este diseño rítmico también se encuentra en el c. 22, 23, 198, 199 entre oboe y piano; y c. 26, 30, 31, 202, 203, 206 y 207 en piano y violín.



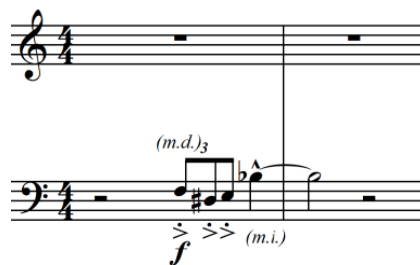
Polirritmia en el compas 51, 227, entre contrafagot, trombón y tuba en relación al piano.



## Melodía.

El discurso melódico del primer movimiento del concierto, se aleja de parámetros armónicos tonales, su melodía pertenece a ámbitos atonales; la propuesta de Salgado se caracteriza por la organización de la melodía sin un centro tonal básico, utilización de cromatismos, intervalos disonantes; sin embargo existen momentos en donde repite motivos melódicos que recuerdan características melódicas tonales.

En la primera sección de este movimiento A y su Reexposición idéntica A' se identifica en el período uno un motivo temático que se repite constantemente y es planteado por el piano como una pregunta a la cual responde la orquesta, cada vez con un material diferente.



(c. 3 – 4) \* (c.177 – 178)

El período dos tiene un desarrollo básicamente presentado por el piano, la orquesta constituye un acompañamiento al material presente en el solista. Dos motivos melódicos se perciben en este período:

1. (c. 14 hasta el primer tiempo del c. 17) \* (c. 190 hasta el primer tiempo del c.193)



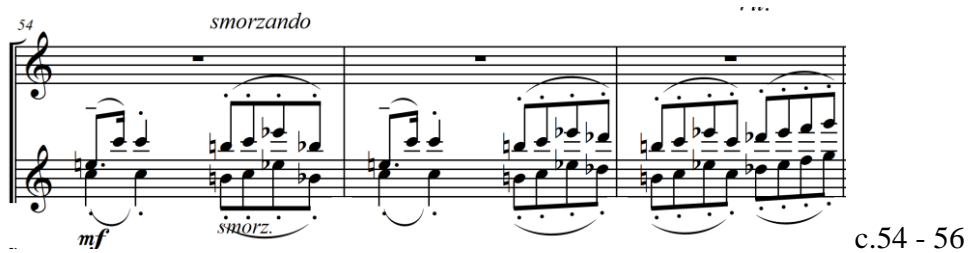
2. Segundo tiempo del c. 21 hasta la primera corchea del c. 22; este diseño melódico se desarrolla a lo largo de este período siendo su punto prominente entre el tercer tiempo del c. 33 hasta el primer tiempo del c. 44 que se presentan en forma de pregunta por parte del piano y respuesta en las diferentes secciones instrumentales.

En la sección A' encontramos este mismo desarrollo melódico entre los compases 197 – 198 y entre los c. 209 al 220.



En el compás 45 y para A' el c. 221 cierra el desarrollo melódico de éste período con elementos rítmicos y melódicos del tema uno y dos.

Para finalizar este período, la flauta I – II y los violines I - II, en los c. 54 al 56 presentan un motivo melódico que anticipa el tema que se desarrollará en el período tres.



El período tres, da inicio con el desarrollo del tema que se anticipa en el c. 54, 55, 56; este lo desarrolla el arpa, oboe y clarinete en Bb, simultáneamente tenemos una segunda línea melódica que la desarrolla el corno inglés; una tercera línea melódica ejecutada por el cello, sumándose en el c. 64 el piano; éste desarrollo polifónico a cuatro voces lo localizamos hasta el primer tiempo del c. 73. A partir del segundo tiempo del c. 73 presenta un motivo melódico que lo desarrolla hasta el primer tiempo del c. 83.



El período cuatro de la sección A. lo desarrolla el piano como una cadencia, la cual le permitirá al solista demostrar su dominio técnico e interpretativo del instrumento; presenta una línea melódica diferente de los anteriores períodos.



c. 83 - 85

La sección *B* de este movimiento que da inicio en el segundo tiempo del c. 101 ésta caracterizada por el desarrollo y variación de los motivos melódicos presentados en la sección *A*. El desarrollo orquestal está en su máximo esplendor, pues podemos apreciar que los motivos temáticos están extendidos en todos los instrumentos.

El motivo melódico que sobresale en el período uno de esta sección, es el presentado en el período tres de la exposición; esta sección se identifica por la densidad sonora que provoca la ejecución de la orquesta plena a través de tresillos que se combinan en las diferentes secciones instrumentales.



(c.102 – 103)

En el segundo tiempo del c. 120 el piano interpreta un material melódico nuevo; sin embargo en la orquesta se emplea motivos rítmicos característicos de anteriores propuestas melódicas, razón por lo cual este nuevo motivo no se vuelve extraño a la escucha del oyente; este motivo melódico es dodecafónico.

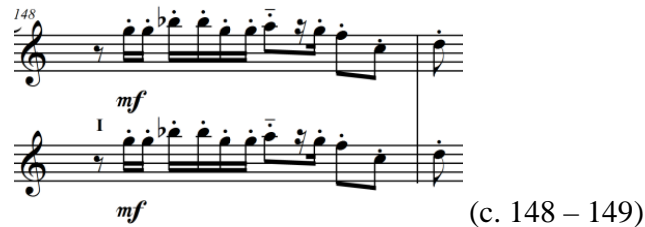


(c. 120 – 127)

A partir del tercer tiempo del c. 128, sintetiza el motivo melódico presentado al inicio de la sección, el mismo que se desarrolla hasta el c. 147 en forma de pregunta y respuesta entre el solista y el bloque orquestal.



El período dos de la sección B c. 148 al c. 153, está planteado con el mismo motivo temático, presentado en períodos anteriores.



En el c. 154 a través de notas largas crea el ambiente para que en el c.159, el piano de inicio a la cadencia; la misma que se desarrolla con el primer motivo melódico del concierto y se despliega a través de fusas y tresillos de semicorcheas las que requieren velocidad y fluidez.

#### Motivo melódico de la cadencia



La Reexposición al ser una sección idéntica a la exposición A, contiene los mismos elementos melódicos anteriormente descritos. En el c. 281 hasta el c. 291 se localiza la *coda* del concierto, breve resumen de elementos temáticos presentados en las diferentes secciones del primer movimiento del concierto.



Los motivos melódicos que propone L. H. Salgado en éste primer movimiento no son de gran variedad, sino más bien es el desarrollo, modulaciones, variaciones que construyen estos 291 compases de creación compositiva.


### **Desarrollo Tímbrico**

El concierto fue compuesto para un formato orquestal completo, lo que proporciona riqueza tímbrica a la obra, sin embargo observamos en la sección A, el inicio con una orquestación con pocos timbres instrumentales, en los cuales se pueden distinguir la familia de los vientos madera, que se presentan como contestación al discurso melódico del piano.

El período uno no tiene una orquesta sobrecargada, sino constituye un acompañamiento moderado al desarrollo protagónico del piano; en el c. 3 se percibe un diálogo entre el piano y la sección maderas de la orquesta.

En el período dos el colorido tímbrico lo proporciona la entrada del arpa que conjuntamente con la sección maderas y piano desarrollan la segunda idea temática; a partir del c. 75 hasta llegar al c. 83 se puede percibir la densidad sonora la cual es provocada por la presentación del conjunto orquestal en su totalidad, estableciéndose esta sección como un punto álgido de la exposición del primer movimiento.

En el c. 101 el piano desarrolla un solo que podríamos denominarlo como una *cadenza* que se prepara para la sección B del movimiento; se caracteriza por utilizar en la melodía acordes, los que dan consistencia sonora, además de que auditivamente podemos reconocer elementos ecuatorianos tales como el ritmo que se asemeja al sanjuanito y la melodía que transcurre hacia lo tonal – pentafónico, alejándose de la atonalidad propuesta en el inicio del concierto.


5.2.2. Segundo Movimiento. Andante Emotivo (  Track 4)

Este segundo movimiento está constituido por tres secciones a las cuales denominaremos A – B – A'. La sección A, se identifica entre los c. 1 hasta el c. 39; la sección B que inicia en el c. 40 hasta el c. 93 y la sección A' desde el c. 94 hasta el c. 131.

Ej. 66 Segundo Movimiento

||

Score



Andante emotivo  $\text{♩} = 86$       Sección A ( 1 - 39)      Allargando poco      In tempo ed amoroso

La sección A esta dividida en tres períodos, período uno del compás 1 al 12, los mismos que se dividen en dos frases (1 -5 \* 6 – 12); período dos del c. 13 al c. 24 divididos en dos frases (c. 13 – c. 16 \* c. 17 – c. 24) y el período tres del c. 25 al c. 39 subdividido en dos frases (c.25 – c.29 \*c. 30 – c. 39).

Ej. 67 Sección A



La sección B da inicio en el c. 40 al c. 93, los cuales se pueden dividir en dos frases (c.40 – c. 87 \* c. 88 al c. 93).

Ej. 68 Sección B



La sección A', período uno c. 94 al c. 105, período dos desde el c. 106 al c. 117 y período tres c.118 – c.131.



Ej. 69 Sección B



Estructura del Segundo Movimiento

Sección A c.1 – c. 39	Sección B c. 40 – c.93	Sección A' c. 94 – c 131
Período1: c. 1 – c. 12 (1 – 5 * 6 – 12)	Período 1: c. 40 – c. 93 ( 40 – 87 * 88 – 93)	Período 1: c. 94 – c. 105 (94 – 98 * 99 – 105)
Período 2: c. 13 - c. 24 (13 – 16 * 17 – 24)		Período 2: c. 106 – c.117 (106 – 109 * 110 – 117)
Período 3: c. 25 – c. 39 (25 – 29 * 30 – 39)		Período 3: c. 118 – c.131 ( 118 – 122 * 123 – 131)

**Ritmo**

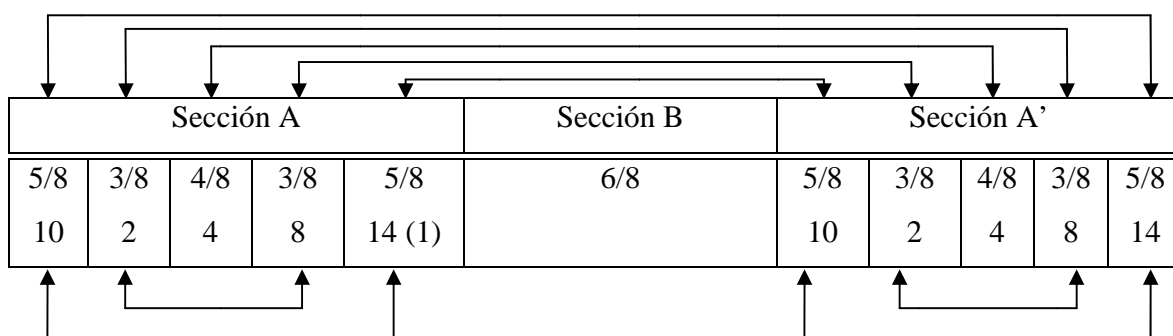
El segundo movimiento del tercer concierto para piano esta propuesto en el compás de 5/8

con una aclaración de tempo  $\text{♩} = 86$ , andante emotivo, lo que le convierte en un movimiento de interpretación lenta. De carácter muy cantáble y expresivo, sugiere variedad de cambios métricos.

Presenta diversidad de compases que se desarrollan desde el c. 1 hasta el c. 12 en 5/8, entre los compases 13 – 16 en 4/8; en el c. 17 nos hallamos en 3/8 hasta el c. 24 que finaliza el periodo dos de la sección A. En el período tres, c. 25 regresamos al tema uno siendo la propuesta inicial en compás de 5/8 el mismo que llega hasta el c. 39.

El c. 40 corresponde a la sección *B* del movimiento II hasta el c.93; el cual se desarrolla en el compás de 6/8.

La sección *A'* localizada desde el c. 94 hasta el c. 131, se desarrolla en el compás de 5/8, ésta sección al igual que la exposición propone cambios de compases; en el c. 104 tenemos 3/8, en el c. 106 se dirige hacia 4/8 y en el c. 110 volvemos a 3/8, finalmente en el c. 118 se propone el compás de 5/8.

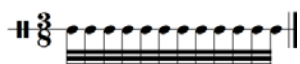


Se puede observar que el denominar, es común a toda la obra, por lo que la unidad de tiempo será la figura corchea. Luís Humberto Salgado propone diferentes compases con el objetivo de cambiar los acentos en la línea melódica, enriqueciendo la sonoridad musical.

La sección *A* y *A'* se presentan en frases regulares para los cambios de compases, a demás podemos observar el efecto espejo que se consigue en la propuesta rítmica micro (interno de cada sección) y macro (entre las secciones *A* y *A'*).

### Pulso Rítmico

El pulso rítmico de este movimiento está establecido por la fusa




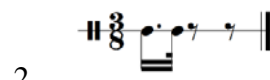


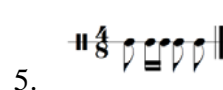
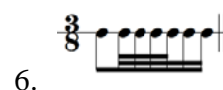
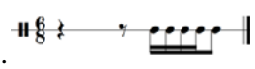
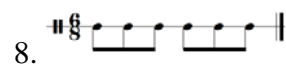
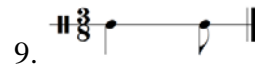


Ej. 70 Pulso Rítmico



.... (c.98)

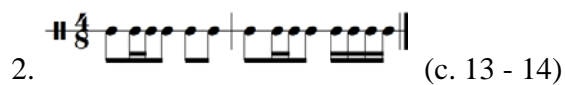
Células Rítmicas

Las células características que se han utilizado para la construcción de los motivos rítmicos son las siguientes.

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

Motivos Rítmicos característicos

Este movimiento está construido en basa a tres motivos que constituyen base del desarrollo de la obra musical.





El segundo movimiento da inicio en el tiempo fuerte del compás con un tutti orquestal por lo que se observa que el tipo de comienzo es tético, y el final es femenino interpretado en el tercer tiempo del compás, acento débil de 5/8.

Los comienzos y finales de los períodos están constituidos

Sección A: (Exposición)

Períodos	1	2	3
T. de Comienzo	Tético	Tético	Tético
T. de Final	Femenino	Femenino	Femenino

Sección B:

Períodos	1
T. de Comienzo	Tético
T. de Final	Femenino

Sección A': Reexposición

Períodos	1	2	3
T. de Comienzo	Tético	Tético	Tético
T. de Final	Femenino	Femenino	Femenino

Crescendos y Diminuendos Rítmicos

En el segundo movimiento se observa crescendos rítmicos distribuidos a lo largo del bloque orquestal, así tenemos del c. 1 al 5 la presentación de figuras cada vez más pequeñas las cuales dan la sensación del crescendo ritmo las cuales apoyan al fluir del discurso musical.



En los compases 25, 26, 27 en casi la totalidad del bloque orquestal, se halla un crescendo rítmico similar al anteriormente descrito, pues es una repetición del motivo temático uno.

En la sección B los compases 43, 44, 45 preparan un crescendo rítmico y melódico orquestal el cual a partir del c. 46 hasta el c. 47, es trasladado al piano para el desarrollo de la idea temática.



..... (c. 43 – 47)

La Reexposición presenta los mismos crescendos rítmicos que la exposición, los cuales giran en torno al tema uno de éste movimiento entre los c. 94 – 98 y 118 - 120.

Diminuendos Rítmicos:

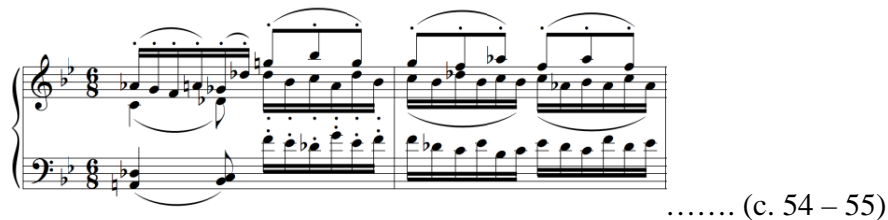
Entre los c. 84 – 87 el piano solo realiza un diminuendo rítmico, concluyendo su solo presente en la sección B.



Homorritmias y Polirritmias

El discurso musical de éste segundo movimiento, en la totalidad de su conjunto instrumental se lo puede definir como homorrítmico, pues la orquesta para conseguir densidad sonora duplica el tema en los diferentes timbres orquestales.

En la sección *B* c. 50 – 83, donde el piano ejecuta su solo podemos encontrar una polirritmia conjuntamente con una polifonía, la cual podríamos catalogarla como un fugado. Ya que el motivo temático de ésta sección se desplaza en las diferentes voces propuestas para el piano.



### Melodía

El segundo movimiento dividido en tres secciones, presenta en la sección *A* dos motivos temáticos y en la sección *B* un motivo temático, diferente al presentado en *A*; razón por la cual podemos definirlo como una forma tripartita *A – B – A*.

El tema uno está construido en forma de una pregunta - respuesta, que se observa que realizan diferentes instrumentos. Cuando el piano presenta éste tema se encuentra distribuido en la mano derecha e izquierda.

La primera aparición del tema uno se localiza entre los compases 1 al primer tiempo del 4; se halla distribuido la primera voz del tema en los violines y la segunda voz en el violoncello - contrabajo, y que duplicaran la flauta – oboe y contrafagot respectivamente.



El tema dos lo presenta el piano en los compases 13 al 16 y a partir del c. 17 al c. 24 lo desarrolla la orquesta.



La sección B desarrolla un motivo temático, el cual se lo constata en el c. 40, el mismo que se despliega en un canon en los diferentes instrumentos.



En el c. 46 el piano desarrolla éste motivo temático, ligeramente variado y lo repite en el c. 47, 48 y 49. A partir del c. 50 el piano presenta una *cadenza* que va hasta el c. 87 a través de una textura polifónica. Los compases 88 al 93 constituyen un nexo de unión entre la sección B y A' mismo que lo desarrolla a través de una secuencia escalística presentada en clarinete, fagot, violín y violoncello.

La sección A' presenta el tema uno en el piano entre los c. 94 al 98; a la vez podemos apreciar un motivo melódico secundario en los cuernos en el c. 96 – 98. Entre el c. 106 – 117 tenemos el tema dos expuesto en la sección A.

Finalmente desde el c. 118 al c. 131 se percibe nuevamente el tema, que es interpretado por el conjunto orquesta completo.

Gráfico del desarrollo melódico:

Sección A	Sección B	Sección A'
Tema 1: (c.1 – 5)	Motivo Temático 1: (c. 40)	Tema 1: (c. 94 – 98) Tema Secundario: (c. 96 -98)
Tema 2: (c.13 – 24)	M. Temático 1 variado: (c. 46)	Tema 2: (c. 106 – 109)
Tema 1: (c.25 – 39)	Cadenza polifónica: (c.50 – 87)	Tema 1: (A partir c. 118)

Desde el desarrollo melódico podemos asegurar que el segundo movimiento es una forma tripartita  $A - B - A'$ ; de las cuales  $A$  y  $A'$  están subdivididas en  $a - b - a'$ .

La sección  $B$  es la presentación de un material temático diferente que se desarrolla por medio de una cadenza polifónica del solista.

Sección A	Sección B	Sección A'
$a - b - a'$	Motivo temático diferente	$a - b - a'$
T1 - T2 - T1		T1 - T2 - T1

### Desarrollo Tímbrico

Este movimiento se caracteriza por la presentación de *tutti* orquestales y solos; dentro de la presentación de cada diseño temático tenemos la exposición del tema por parte de la orquesta y su desarrollo por el solo o viceversa.

Los motivos melódicos distribuidos en la totalidad del conjunto orquestal y duplicado en las diferentes voces, enriquece el colorido tímbrico y la percepción del campo sonoro para el oyente.

La densidad sonora propuesta por Luis Humberto Salgado denota la particularidad del título del concierto cuando lo denomina para orquesta plena.

### Desarrollo Interpretativo

Concebido con una sonoridad diferente a los cánones auditivos ecuatorianos, se aprecia sonoridades particulares tales como el impresionismo debusiano en compases como el 13 al 16. Las sugerencias expresivas tales como *andante emotivo*, *in tempo de amoroso* describen impresiones que sugiere el compositor para la interpretación de su obra.

Las indicaciones de dinámicas exploran al solista como a la orquesta entre contrastes de *pianísimo* y *forte*. El compositor es preciso y meticuloso en sugerir las intenciones de dinámica.



La disposición armónica es de acordes abierto, utilización de cromatismos, características comunes al impresionismo musical.

Salgado no realizó indicaciones de pedal en cuanto a la interpretación del piano; sin embargo la línea melodía es sugestiva para que sea el intérprete quién proponga la utilización de éste recurso.


### 5.2.3 Tercer Movimiento. *Allegro con Anima* ( Track 5)

Luis Humberto Salgado sugiere tres indicaciones de agógica en éste movimiento, las que coinciden con divisiones estratégicas en el desarrollo de las ideas temáticas principales, las mismas que denominaremos secciones.

#### Ej. 71 Tercer Movimiento

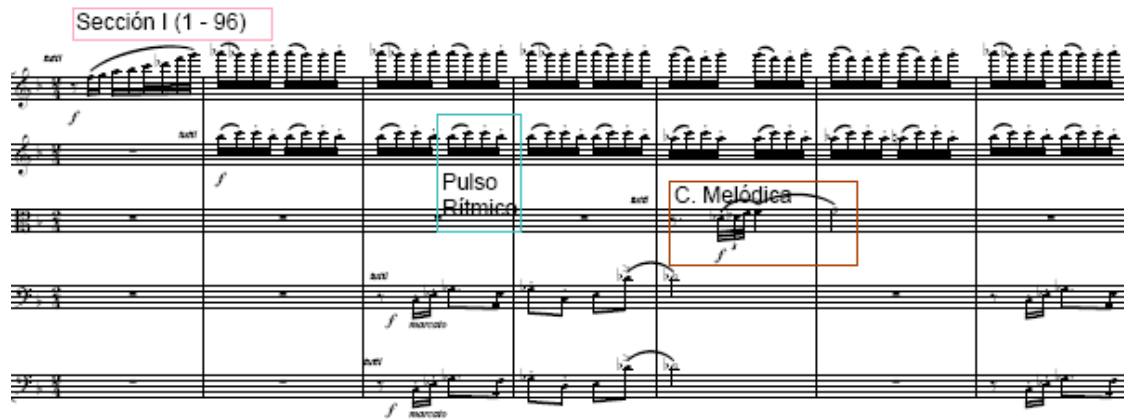
III  
Final

Score



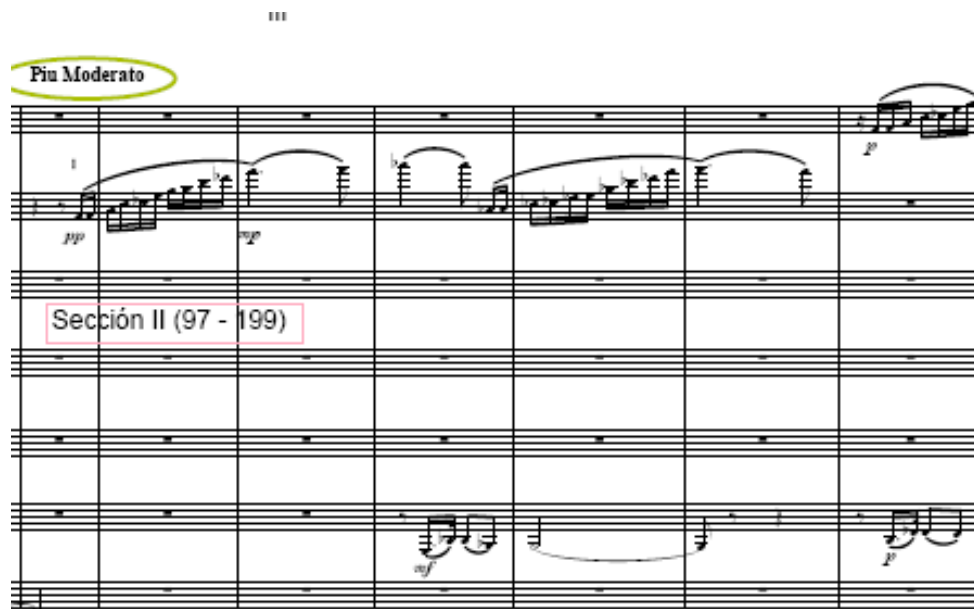
La primera sección parte del c. 1 al 96 tenemos la indicación *Allegro con Anima* la misma que esta distribuída en dos períodos el uno desde el c. 1 al 23 que se subdivide en dos frases c. 1 – 13 y c. 14 – 23; y el período dos del c. 24 al c. 96 subdividido en cuatro frases c. 24 al c. 33; c. 33 al c. 46, c 46 al c. 63 y c. 63 al c.96.

Ej. 72 Primera Sección



La segunda sección se encuentra a partir del c. 97 hasta el 199, la misma que ésta marcada como *Piu Moderato*, dividida en tres períodos del c. 97 – 143 el período uno, este a su vez está dividido en dos frases c. 97 – 119 frase uno, c120 al 143 frase dos. El período dos se encuentra entre los compases 144 al 192 y el período tres al cual se le considera un nexo entre los compases 193 – 199.

Ej. 73 Segunda Sección



La tercera sección está marcada con la indicación agógica de *In tempo*, es decir al tempo de la sección uno allegro con ánimo; se divide en dos períodos el primero, entre los compases

199 al 268, el cual se divide en tres frases del c. 199 al c. 221, del c. 221 al c. 238 y del c. 238 al c. 268. El segundo período en los compases 268 al 300, dividido en dos frases del c.268 al c. 294 y del c. 295 al c. 300.

Ej. 74 Tercera Sección



Estructura del Tercer Movimiento

Sección I <i>Allegro con ánimo</i> (c.1 – c. 96)	Sección II <i>Piu Moderato</i> ( c. 97 – c. 199)	Sección III <i>In tempo</i> (c. 199 – 300)
Período 1 (c. 1 – c.24) Fr.(c. 1 – 13) (c. 14 – c. 23) Período 2: (c. 24 – c. 96) Fr. (c. 24 – c. 33) (c. 33 – c. 46) (c. 46 – c. 63) (c. 63 – c. 96)	Período 1 (c. 97 – c. 143) Fr. (c. 97 – c. 119) (c. 120 – c. 143) Período 2 (c. 144 – c. 192) Período 3: Nexo ( c. 193 – c.199)	Período 1 (c. 199 – 268) Fr. (c. 199 – c. 221) (c. 221 – c. 238) (c. 238 – c. 268) Período 2 (c. 268 – c. 300) Coda: Fr. (c. 268 – c.294) (c. 295 – c. 300)

**Ritmo**

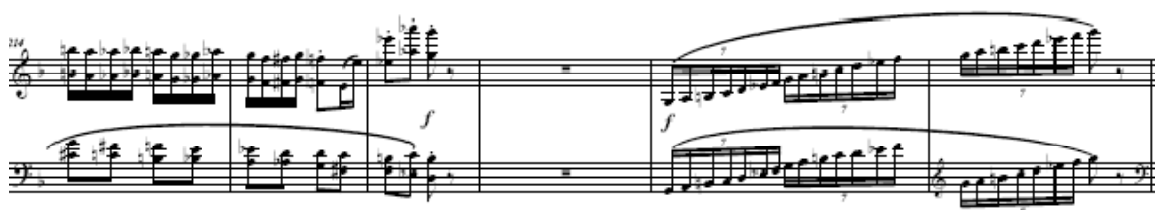
El tercer movimiento del concierto número tres, está indicado en una velocidad de  $\text{♩} = 124$  con una agógica de Allegro con ánimo, esto sugiere que la interpretación deberá ser rápida, para lo cual se necesitará dominio técnico e interpretativo por parte del solista. Está escrito en el compás de 2/4 en los 300 compases que conforman el movimiento denominado Final.

Pulso rítmico:

El pulso rítmico lo caracteriza la figura semicorchea, ya que se presenta en grupos regulares e irregulares, sin embargo ocasionalmente se encuentran figuraciones como la fusa que no representa una constante dentro del movimiento.

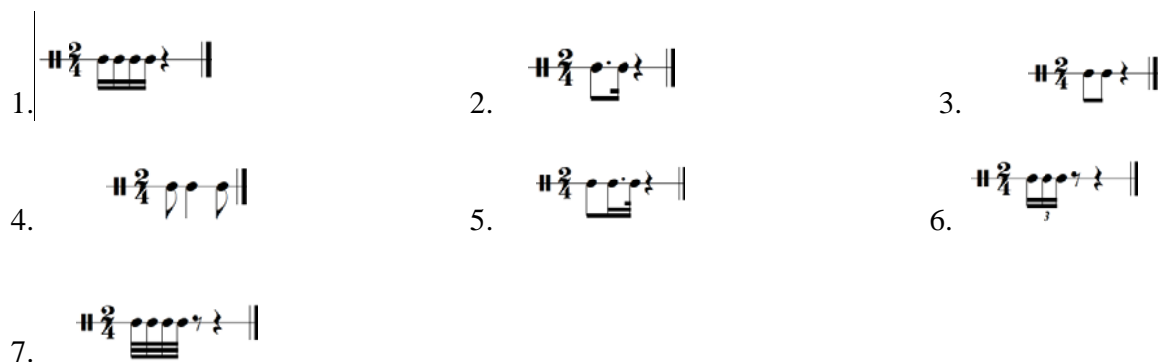


Ej. 75 Pulso Rítmico



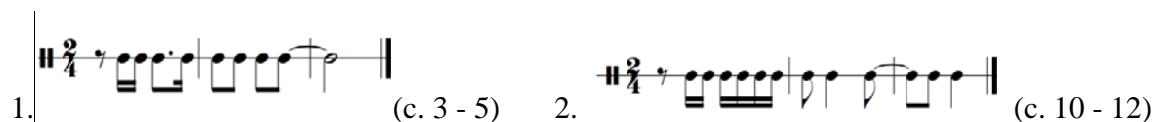
Células Rítmicas:

Las células características que se utilizan en los diferentes motivos rítmicos son:




Motivos Rítmicos característicos:


Los principales motivos rítmicos conductores de las líneas melódicas del tercer movimiento están caracterizados por las siguientes combinaciones rítmicas.



3.  (c. 24 - 27)

4.  (c. 46 - 49)

5.  (c. 102 - 103)

6.  (c. 103 - 104)

7.  (c. 120 - 122)

El tercer movimiento del concierto da inicio con la flauta y el violín I, después del primer tiempo del compás, por lo que su tipo de comienzo es acéfalo. El tipo de final del concierto es masculino, debido a su terminación en el primer tiempo acento fuerte del compás de 2/4.

Para el análisis hemos observado que la estructura de la obra está organizada en tres secciones, la primera desde el c. 1 al c. 96 la que presenta un comienzo acéfalo y una terminación masculina; la segunda sección con un inicio anacrúsico y un final femenino y la tercera sección con el comienzo de tipo anacrúsico y el final masculino.

Cada una de las secciones se dividen en elementos más pequeños que son los períodos, los mismos que presentan la siguiente clasificación:

Sección I:

Períodos	1	2
T. de Comienzo	Acéfalo	Anacrúsico
T. de Final	Masculino	Femenino

Sección II:

	1	2
T. de Comienzo	Anacrúsico	Tético
T. de Final	Femenino	Femenino

Sección III Reexposición

Períodos	1	2
T. de Comienzo	Anacrúsico	Anacrúsico
T. de Final	Femenino	Masculino

Crescendos y Diminuendos Rítmicos:

En el desarrollo de éste tercer movimiento se constata disminuendos y crescendos rítmicos, distribuidos en el conjunto orquestal y el instrumento solista.

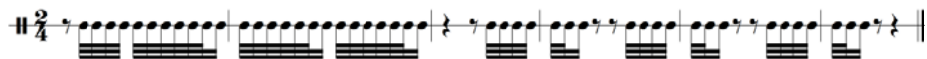
El primer diminuendo rítmico se localiza en el c. 16 al 20 que debido a los silencios, estimulan la sensación descendente del ritmo.



El segundo disminuendo rítmico se encuentra en la sección cuerdas del c.107 al c. 113; el decrescendo inicia en el violín Iy luego incorpora los demás instrumentos de cuerdas.



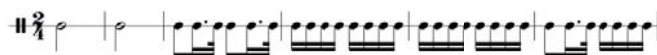
Entre los compases 186 al 192 se observa un decrescendo ritmo el cual es producido a través de los silencios.



Al final del concierto desde el c. 288 al 294 se produce un decrescendo rítmico en el piano y la sección cuerdas de la orquesta.



Una muestra clara de un crescendo rítmico está ubicado en los compases 114 al 127, se observa que inicia en la sección cuerdas, expandiéndose al c. 119 en los vientos maderas, hasta que las dos secciones llegan a los compases 125, 126 y 127 a la utilización de figuras muy cortas a través de los trémolos propuestos en éstos compases.



Los compases 231, 232 y 233 presentan un crescendo rítmico que se distribuyen entre la trompeta trombón y piano.



Cabe recalcar que los disminuendos y crescendos rítmicos en los diferentes movimientos constituyen un apoyo a la dinámica y al desarrollo melódico, reforzando las tensiones y/o distensiones sonoras.

### Homorritmias y Polirritmias

El tercer movimiento se desarrolla entre estas dos propuestas rítmicas, las que se hallan distribuidas en los diferentes timbres orquestales. Las secciones homorrítmicas están en las duplicaciones de las líneas melódico – rítmicas, generalmente en los tuttis.



(c. 56 – c.63)

Se puede encontrar secciones amplias de polirritmias tales como las del c. 144 donde el solista toma su protagonismo, se presenta entre las voces de la mano derecha y la voz de la mano izquierda.



(c.144 – 192)

### Melodía

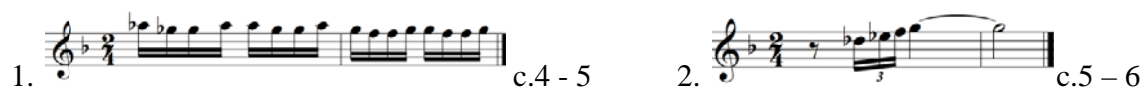
El desarrollo melódico del tercer movimiento divide sus ideas temáticas en cada una de las secciones en las que está estructurado el concierto.

La sección I presenta dos ideas temáticas las cuales se desarrollan en los diferentes timbres orquestales, el primer motivo temático se localiza en los c.3, 4 y 5, interpretado por los instrumentos graves de las secciones metales, maderas y cuerdas. Esta idea temática es acompañada por dos células melódicas diferentes que se convierten en parte de la idea melódica general de los primeros veinte y cuatro compases del concierto que se los ha definido como la introducción de éste movimiento.

Motivo temático principal



Células Melódicas Secundarias



El período musical dos que da inicio en la alzada del c. 25 y finaliza en el c. 96 desarrolla el motivo temático propuesto en los c. 33 al 37, el cual se repite en los c. 46 – 50, 66 – 69.





El oboe y el clarinete paralelamente al motivo melódico de éste período ejecutan un contracanto o tema secundario.



Luis Humberto Salgado en la sección II del tercer movimiento propone un desarrollo melódico polifónico; es decir la presentación de varias voces que suenan a la vez, éstas voces se interpretan en los diferentes instrumentos del conjunto orquestal.

En el período uno que va desde el c. 97 hasta el c. 143 la polifonía es de tres voces, los temas de cada voz se presentan en un instrumento y luego para dar variedad tímbrica se trasladan hacia otros instrumentos.



En el c. 120 en el tutti orquestal el movimiento alcanza su punto álgido a través de la densidad sonora que se consigue por la duplicación de las voces de tres motivos melódicos en los diferentes instrumentos. En esta frase el compositor utiliza tres nuevos motivos melódicos.



El tema predominante en el periodo dos de ésta sección se presenta en la segunda voz del piano y es desarrollado en la orquesta mediante los diferentes instrumentos.



El c. 193 al c. 199 constituye un nexo melódico para la tercera sección que es una reexposición de la primera sección, período dos; el nexo presenta el motivo temático con el que da inicio este período.



La sección III presenta un desarrollo melódico similar al desarrollado en la sección; excepto que hacia el final en el c. 268 al 300 a través de un tutti orquestal *forte* se desarrolla la coda de éste movimiento.

Sección I	Sección II	Sección III
Período 1 - Introducción: Tema principal 1: (c.3 – 5) Células melo. Secundarias: Dos: (c2 y c. 5)	Desarrollo Polifónico a tres voces. T. tres voces (c. 97 – c 143) T. tres voces (c.120)	Período 1 Tema Principal (c.208 – 212) Tema Secundario (209 – 212)
Período 2: Tema Principal (c.33 – c.37)	Período 2: Se incorpora nuevo tema en piano ( c. 144 – c.146)	Coda Final: (c. 268 - 300)

Tema secundario (34 – 37)		
	Nexo: (c.193 - 199) Motivo temático de sección III	

El desarrollo melódico de éste movimiento es particular, no se puede definir dentro de las estructuras formales convencionales; ya que responden a la diversidad de recursos que recrean una forma propia y única. El desarrollo polifónico es una característica muy definida presentando una variedad de motivos temáticos, los que se desarrollan en los diferentes instrumentos de la orquesta.

### **Desarrollo Tímbrico**

Luis Humberto Salgado en este movimiento plantea una orquesta completa inclusive con un reparto protagónico para el arpa, el desarrollo melódico por medio de la utilización de recursos polifónicos, enriquecen sustancialmente el colorido orquestal; auditivamente se aprecia una orquesta vigorosa debido a las tres voces que fluctúan entre las secciones instrumentales, estas a su vez se duplican en los diferentes timbres, lo que da consistencia a la sonoridad. Las secciones donde el piano se encuentra solo son esporádicas, están ubicadas en los c.24 al c. 33 y c 144 al 149 lo que nos permite reconfirmar que la orquesta en este movimiento asume un papel importante en la diversidad de sonoridades tímbricas.

Los puntos álgidos del desarrollo tímbrico se encuentran entre los c. 120 al 135, pues es en esta sección donde se percibe la mayor densidad sonora, provocada en la presentación y estrechamiento de las voces en la totalidad del bloque orquestal.

El final del concierto en los c. 269 al 300 se aprecia una coda, distribuida en todos los timbres orquestales, lo que induce a que el concierto tenga un cierre majestuoso e impresionante para el oyente.

## **Desarrollo Interpretativo**

El tercer movimiento constituye un verdadero reto interpretativo, las dificultades técnicas presentes requieren del ejecutante dominio sobre el instrumento, no solamente el solista tiene su protagonismo, sino la orquesta a la cual se le han encargado el desarrollo de temas secundarios paralelos a los temas principales, conjugar los diferentes temas que se presentan en orquesta y solista, demandan de la comprensión analítica de la construcción de la creación artística.

Auditivamente es una propuesta que no se la puede enmarcar dentro de lo tradicional, sin embargo tampoco se aleja a su opuesto, es una hibridación que tiene un trasfondo que nos identifica y nos propone sonoridades diferentes las que nos involucran en nuevas maneras de escuchar la música.

El tratamiento del colorido orquestal es protagónico al igual que el solista, la distribución y cambios de las voces en los diferentes instrumentos funden la esencia temática del concierto de manera que la orquesta y solista constituyen un todo melódico.

Las indicaciones de dinámicas realizadas por el compositor son enriquecedoras y precisas al desarrollo melódico, explora contrastes entre pianísimos y fortísimos. A demás encontramos indicaciones de acentos que dan carácter al discurso musical.

El tratamiento polifónico exige la comprensión de la estructura melódica para la interpretación, pues se precisa conocer el manejo las diferentes voces en el instrumento solista y la orquesta para obtener una ejecución congruente a la propuesta musical.

### **5.2.4 Generalidades Armónicas del Concierto**

El III Concierto para Piano y Orquesta Plena con obligado de Arpa se caracteriza por la combinación armónico-sonora de la tonalidad y la atonalidad presente en los componentes constitutivos de la obra. El concierto es una hibridación entre sonoridades que nos sugieren un trasfondo ecuatoriano y a la vez mediante la utilización de recursos compositivos vanguardistas nos propone sonoridades ambiguas sin atracciones tonales.



El primer movimiento se destaca por la construcción de las líneas melódicas que permanecen alejadas de los parámetros tonales armónicos funcionales, no se palpan centros de reposo, más bien es la continua presentación de sonidos los cuales construyen melodías sin atracciones tonales, pero marcada de densidades sonoras, a través de las masas armónicas. El inicio del concierto denota la utilización de elementos atonales libres por medio de la utilización de cromatismos y sonidos que no generen atracciones ni reposos, más bien se organiza la propuesta compositiva como un devenir melódico.

Sin embargo entre los compases 83 al 101 se presenta una especie de *cadenza* solista del piano, la misma que contiene características armónicas tonales fundida con la utilización de cromatismos lo que provoca auditivamente al oyente un choque entre lo tonal y atonal. El centro de reposo que se percibe en esta sección es de modalidad menor en fa.

En el desarrollo c. 102 del primer movimiento y su reexposición se retorna a la utilización de elementos atonales, los mismos que por secciones se acercan al dodecafonismo<sup>37</sup> que al no cumplir con las reglas establecidas del mismo, las aleja de ésta técnica compositiva y las acerca más a la atonalidad libre.

Las propuestas técnicas del dodecafonismo a manera muy propia y singular de L. H. Salgado, están presentes en la exposición y re-exposición; sin embargo se observa que no las aplica a este concierto con el rigor propuesto por la escuela dodecafónica, se aprecia claramente en su concierto series que no presentan doce sonidos, al igual que secuencias y patrones rítmicos que se repiten.

El segundo movimiento de este concierto denominado emotivo es una combinación de elementos tonales y esporádicamente atonales. La armadura sugiere la tonalidad de SibM, aunque sus funciones tonales no son claras como en el clasicismo, se percibe centros de reposo y funciones tonales. Auditivamente la melodía y la armonía tienen familiaridad con las melodías del romanticismo a través del desarrollo de acordes de séptima, novena, utilización de cromatismos, acordes alterados que son características propias del romanticismo.

---

<sup>37</sup> Técnica compositiva construida en base a series de doce sonidos. La escuela dodecafónica afirma que la serie original debe ser seguida con exactitud y no puede repetirse hasta que cada nota haya sido presentada. A demás no puede repetir las notas hasta que los doce sonidos hayan sido presentados. Se debe evitar secuencias o combinaciones e notas que implique tonalidad y evitar patrones rítmicos consecutivos.

El tercer movimiento del concierto propone la armadura de clave con un bemol es decir FaM, sin embargo el desarrollo armónico y melódico se aleja de este centro tonal, caracterizado por la utilización de secuencias melódicas y armónicas repetitivas, utilización de cromatismos, intervalos disonantes, carencia de funciones tonales, sugieren una combinación de lo tonal y lo atonal. De estructuras armónicas similares al movimiento I es la densidad sonora la que define a este movimiento.

Cabe resaltar que fue el mismo Luís Humberto Salgado quien afirmaba que utilizó el dodecafonismo como recurso para enriquecer nuevas propuestas ecuatorianas, sin seguir rígidamente las reglas para construir melodías dodecafónicas.

## Capítulo VI

### Relaciones de los Conciertos - Estilo Musical

#### 6.1 Comparación Técnica – Musical de los Conciertos

Los tres conciertos para piano del compositor Luís Humberto Salgado son una muestra de su prolífera creación musical, la cual contiene una serie de propuestas innovadoras para el desarrollo musical del Ecuador.

Comprometido con su cultura, exploró un sinnúmero de posibilidades técnicas compositivas que las fusionó a los elementos rítmicos y melódicos de la identidad ecuatoriana.

Como compositor del s. XX tuvo que enfrentarse a las diferentes corrientes estilísticas artísticas y cultivarlas acertadamente, para dar lugar a composiciones que identifiquen a la música ecuatoriana y a su vez sean propuestas innovadoras, que lograron majestuosas obras de trascendencia musical.

Un punto de convergencia entre los tres conciertos es la utilización de elementos tradicionales ecuatorianos tales como ritmos y melodías fundidos a propuestas musicales de la escuela occidental tales como las formas, técnicas compositivas y estilos interpretativos.

El concierto No 1 Consagración de las Vírgenes del Sol fue compuesto en 1942, década en donde se constata la mayor producción para piano del compositor, en una etapa compositiva media. De estructuras formales atípicas presenta tres escenas, las mismas que se subdividen en dos secciones por cada escena.

El Concierto Fantasía en sol m es el segundo concierto de Luís Humberto Salgado y fue creado en 1945. Como su nombre lo indica, alude a una forma musical denominada fantasía, la cual se caracteriza por la utilización de elementos formales libres; en este concierto el compositor no propone división de movimientos como las formas tradicionales sino más bien plantea variedad de tempos en los mismos que se puede diferenciar características rítmicas, melódicas y armónicas diferentes, por lo que para su respectivo análisis se lo ha dividido en cuatro partes, las cuales coinciden con las diferentes propuestas de tempo.



El tercer concierto para piano obligado de arpa y orquesta plena fue compuesto en el año de 1963, en una etapa de maduración compositiva. En la década de los sesenta, se encuentran obras de gran envergadura compositiva como son su sexta sinfonía para orquesta plena (1968), ópera el centurión (1961), melodrama Selene, trío programático en tres movimientos (1969), Quadrivium para piano (1968), Tercera Sonata para piano (1969) y un tríptico andino para órgano (1962). Lo que nos permite observar la prolífera producción compositiva de Salgado. Este concierto presenta una organización sólida en la exposición de sus ideas musicales, su estructura corresponde a la división tradicional del concierto clásico, es decir en tres movimientos rápido - lento – rápido, su primer movimiento presenta la forma allegro de sonata la misma que se divide en exposición, desarrollo y reexposición, su segundo y tercer movimiento expone iguales características estructurales.

Desde su estudio analítico se puede manifestar que el primer y segundo concierto poseen elementos compositivos comunes tales como las pentafonías, utilización de ritmos ecuatorianos, frases episódicas de elementos atonales, a demás de haber sido compuestos en la misma década, razón por lo que existen elementos aparentes.

El tercer concierto que pertenece a una etapa de maduración compositiva permite apreciar una organización más rígida y propuestas melódico armónicas que se alejan de los cánones del nacionalismo.

Salgado considera que los compositores deben transcurrir por las diversas etapas evolutivas de la creación, las mismas que deben ser reflejadas en las diferentes obras; así observamos que su amplio repertorio compositivo, aborda obras de características, estilos y géneros variables.

Dentro de las características generales desarrolladas en sus tres conciertos para piano podemos enumerar:

1. Los conciertos presentan características musicales dentro de las cuales podemos distinguir desarrollos cromáticos, uso de disonancias, que inmersos dentro de una tonalidad producen una armonía rica en colores y sonoridades. Apartan a la tonalidad de sus centros y funciones tradicionales.





2. Las modulaciones son variadas, constantes y frecuentemente truncadas, sin llegar a su término.
3. Las texturas homófonas - polifónicas acentúan el colorido orquestal.
4. Utilización de acordes alterados y cromáticos, con los cuales se obtienen movimientos semitonales continuos y contrastes de colores armónicos.
5. Las notas extrañas se emplean en las diferentes voces, en algunas ocasiones son de carácter armónico tan acentuado que en las combinaciones producen la sensación de nuevos acordes
6. La escritura armónica y contrapuntística se unifican para dar expresividad a sus líneas melódicas.
7. Las melodías son de carácter expresivo, las mismas que permiten mayor riqueza de matices de dinámicas.
8. El ritmo es flexible y utiliza diseños rítmicos procedentes del folclore ecuatoriano.
9. Las indicaciones métricas son variables dentro de un mismo movimiento dando lugar a polimetrías horizontales.

En fin los elementos constitutivos de los conciertos han dado lugar a tres obras de las cuales habíamos escuchado solo su nombre y en este momento podemos aseverar que son verdaderas creaciones artísticas con propuestas diferentes a las tradicionales composiciones de música ecuatoriana.

## **6.2 Definición de la estilística de los conciertos**

Para el entendimiento de la estilística que caracteriza a una obra o compositor, es importante partir de la conceptualización de estilo, que de acuerdo a Jan LaRue se define como “la elección de unos elementos sobre otros por parte del compositor”<sup>38</sup>, es decir que los elementos que utilice un compositor sobre la creación de su obra van a definir el estilo musical de su obra o composición, de aquí que solo el entendimiento de las estructuras organizativas a través del análisis musical, permiten descubrir la tendencia estilística del compositor en las obras o a lo largo de toda su creación compositiva.

---

<sup>38</sup> La Rue, Jan. Análisis del Estilo Musical. Ed. Idea Books, España 2007.



Por otro lado, el siglo XX trajo consigo un sinnúmero de propuestas estéticas, las cuales dieron lugar a obras con tendencias musicales de características diversas como el dodecafonismo, serialismo, música electroacústica, entre otras.

En el Ecuador a inicios del siglo XX el auge musical era el nacionalismo<sup>39</sup>, corriente que influirá notablemente sobre compositores como Francisco Salgado Ayala, Pedro Pablo Traversari, Segundo Luís Moreno entre otros.

Luís Humberto Salgado discípulo de los compositores antes mencionados, constituye una figura de una amplia diversidad musical, los nombres sugerentes de sus obras, tales como rapsodia en cuatro fases estilísticas, permiten palpar las diferentes corrientes creativas cultivadas por el compositor, sin embargo considero que solo el análisis total de su obra podrá ayudarnos a definir el estilo, pues las partituras son el único respaldo tangible para enmarcarlo dentro de una corriente musical determinada.

Como compositor aún no podemos enmarcarlo dentro de una corriente estilística ya que los estudios analíticos de sus obras aún son pocos; mientras tanto lo que se puede definir son los estilos de cada una de las obras, en este caso de sus tres conciertos para piano.

El concierto programático Consagración de las Vírgenes del Sol, después del estudio analítico de sus elementos, se considera una obra de estilo nacionalista ya que utilizan elementos del folclore ecuatoriano tales como los ritmos; en la primera escena presenta el ritmo de fox incaico, en la segunda escena el ritmo de yaraví y la tercera escena al ser una reexposición de los temas de la primera y segunda escena contiene los mismos elementos rítmicos antes mencionados.

Sus melodías funden elementos del atonalismo con elementos de melodías pentafónicas lo que hacen inconfundible el fundamento andino ecuatoriano.

Desde el título de la obra sugiere relaciones con elementos de culturas que se asentaron en el Ecuador y fueron importantes dentro de un tiempo determinado como es la fiesta de los incas denominada consagración de las vírgenes del sol.

---

<sup>39</sup> Corriente musical que aparece en latinoamérica a finales del s XIX, utiliza elementos musicales que identifican a una región o país.



La utilización de elementos como la atonalidad, notación musical, organizaciones estructurales, vienen a constituir los recursos compositivos de la obra más no su estilo. La esencia de este concierto deja percibir al oyente su carácter de música ecuatoriana por lo que su estilo corresponde a los criterios del nacionalismo musical.

El segundo concierto fantasía en solm es una obra que reúne elementos melódicos y armónicos pentafónicos, los cuales se pueden apreciar en el desarrollo de la obra y más evidentemente en el piano solo, en secciones como la parte I. Ritmos ecuatorianos como la tonada en la segunda parte, es otra de las características de elementos pertenecientes al folclore ecuatoriano; a este desarrollo se contrapone la estructura formal la cual corresponde a la forma fantasía<sup>40</sup>, la cual dota de libertad, continuidad y expresividad musical al concierto.

Salgado subtítulo a esta obra como concierto en estilo nacional, lo que permite observar que el objetivo del compositor fue crear una obra que reúna criterios y elementos nacionales de la cultura del país. Al igual que el primer concierto la tendencia estilística del concierto fantasía en sol m la definimos de nacionalista.

El tercer concierto para piano con obligado de arpa y orquesta plena es una propuesta diferente a los dos primeros, probablemente por sus años de distanciamiento compositivo; los dos primeros conciertos fueron creados en la década de los cuarenta mientras que el tercer concierto data de 1963.

Los resultados analíticos de este concierto son en cuanto a estructura la división de tres movimientos que responden a la distribución rápido – lento – rápido (allegro deciso – andante emotivo – allegro con anima). Melódica y armónicamente el primer y tercer movimiento son de características atonales. El segundo movimiento responde a parámetros armónicos – melódicos que funden lo tonal con lo atonal, un movimiento que requiere de gran expresividad interpretativa. Auditivamente nos remite a las propuestas del impresionismo musical debusiano, donde la música a través de utilización de cromatismos,

---

<sup>40</sup> Composición instrumental de origen europeo en la que una idea conduce a otra sin que necesariamente exista una dependencia formal. (Enciclopedia de la Música Ecuatoriana Tomo I pag.626)



acordes que provoquen color antes que función, melodías cantábiles; recrean características del estilo musical impresionista.

El tercer concierto para piano por estas características no se enmarca dentro de un estilo único, más bien es la fusión de técnicas compositivas con rasgos impresionistas por lo que su tercer concierto responde a un poliestilismo<sup>41</sup>, es decir la reunión de diferentes elementos compositivos en fin de constituir un todo en este caso la constitución del tercer concierto para piano y orquesta de Luís Humberto Salgado.

En fin el siglo XX abraza una estilística heterogénea, que a diferencia de otras épocas se caracterizaba por una sola estética común, en el caso particular de L.H. Salgado en estas tres obras podemos observar diferentes corrientes, las mismas que son confirmadas por él, al manifestar que todo compositor debe ejercitarse en las diferentes corrientes<sup>42</sup>, criterio que se ve reflejado en el amplio catálogo de su creación compositiva y específicamente en las diferentes obras estudiadas del compositor.

Un hombre cuyo objetivo artístico, era estar a fin con la estética contemporánea, actitud que supo condensar con gran acierto en los años de vida del compositor.

---

<sup>41</sup> Uso de múltiples estilos o técnicas de composición musical, las cuales son consideradas como características de vanguardia.

<sup>42</sup> Revista de la Musicoteca del Banco Central del Ecuador Opus 31. Enero de 1989



## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

En el desarrollo del proyecto investigativo “El estilo técnico – musical de los conciertos para piano de Luís Humberto Salgado”, se ha presentado el estudio analítico de tres obras significativas como son los tres conciertos para piano y orquesta denominados: Concierto programático “Consagración de las Vírgenes del Sol”; Concierto fantasía en solm y Tercer concierto para piano obligado de arpa y orquesta plena.

La temática abordada constituye un aporte a los estudios musicológicos de la obra del compositor Luis Humberto Salgado, que debido a su prolífera producción, las obras estudiadas por diferentes especialistas han sido limitadas.

La digitalización de los conciertos constituye un aporte significativo a la revalorización del repertorio musical ecuatoriano, pues lo plasmado en las partituras son un referente de la identidad cultural de un pueblo en una época determinada; en este caso específico de la música ecuatoriana a inicios del s. XX. Cabe destacar que estos tres conciertos han sido digitalizados en su totalidad para la realización de esta investigación, dando como resultado las partituras legibles y ejecutables del concierto: número uno la versión orquesta y piano, del concierto número dos las partituras del piano solo y la reducción orquestal, debido como mencionamos anteriormente la partitura orquestal se encuentra extraviada y concierto tres en su formato piano y orquesta, documentos que considero valiosos y del patrimonio cultural de nuestro país, que debido a este proyecto son puestos a disposición de quién se interese por el trabajo compositivo de Luís Humberto Salgado.

Determinar los elementos constitutivos de los conciertos ha sido uno de los objetivos de ésta investigación, los cuales nos han proporcionado conocimientos de la organización estructural, melódica, rítmica y armónica.

La producción musical de Salgado sin duda es un valuarte significativo para la música académica ecuatoriana, es la figura representativa del s. XX, pues con él se abren nuevas posibilidades estéticas, constituye el nexo entre la escuela nacionalista de finales del s. XIX y los compositores ecuatorianos de tendencias compositivas contemporáneas.

Las características técnico – musicales desarrolladas por Salgado en los conciertos para piano constituyen elementos de ruptura en el campo de la composición musical ecuatoriana que inciden en la renovación de la música académica ecuatoriana.

Considero que la investigación realizada constituye un basamento para posteriores estudios analíticos de las obras de este compositor, incluso los mismos conciertos pueden ser abordados desde diferentes puntos de vista y enriquecidos con otros criterios.

El desarrollo pianístico de los tres conciertos para piano, aún resulta precario debido a las limitadas indicaciones que estos contienen, por ejemplo hacen falta recomendaciones en cuanto digitación, más indicaciones de dinámicas, pedalización, carácter de la obra; por lo que recomendamos se desarrollen propuestas por parte de los intérpretes en cuanto a esta característica, recurso que enriquecerá notablemente a estos tres conciertos; pudiendo ser este un posible objeto de una futura investigación.

En fin la obra de Salgado constituye un material enriquecedor, el mismo que merece ser estudiado por la comunidad musical ecuatoriana, dentro de la cual están inmersos intérpretes, musicólogos, compositores, melómanos entre otros profesionales.

El Concierto fantasía en solm es una obra que recomendamos sea abordada por un compositor, debido a que su parte orquestal ha sido extraviada; por tanto su orquestación podría ser reconstruida basándose en estos tres conciertos y en la parte existente que corresponde a la partitura para piano solo y su reducción orquestal.

Luis Humberto Salgado al ser un compositor de renombre nacional y de propuestas compositivas innovadoras, merece que sus obras sean interpretadas y dadas a conocer al mundo; lamentablemente son pocas las composiciones que se han estudiado y están listas para ser ejecutadas.

Como músicos somos los llamados a ser parte de la revitalización de la obra de este compositor y se recomienda seguir indagando su música, pues de la totalidad de sus obras menos del cincuenta por ciento se encuentran en condiciones de ser ejecutadas.

En los conciertos encontramos a un Salgado comprometido profundamente con la identidad de su país, por lo que su primer y segundo concierto son de corte nacionalista; mientras que

su tercer concierto, que data de una etapa de maduración compositiva, desarrolla elementos de la música universal como atonalismo, tendencia perteneciente a la música contemporánea, además de evocar sonoridades del impresionismo musical.

Salgado afirmaba que un compositor debe ejercitarse en las diferentes corrientes estilísticas y estéticas y él fue el principal representante de esta aseveración, pudiéndose haber constatado esta premisa en el análisis de sus tres conciertos para piano.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANCO CENTRAL DEL ECUADOR ARCHIVO HISTÓRICO. “Concierto Programático “La Consagración de las Vírgenes del Sol” Quito Abril de 1942. Compilador Fausto Salgado Melizalde.

- BANCO CENTRAL DEL ECUADOR ARCHIVO HISTÓRICO. “Concierto fantasía en solm para piano” Quito 16 de Febrero de 1945

- BANCO CENTRAL DEL ECUADOR ARCHIVO HISTÓRICO “Tercer concierto para piano, obligado de arpa y orquesta plena” Quito 1958 – 1963

- BANCO CENTRAL DEL ECUADOR ARCHIVO HISTÓRICO “Documentos Personales del Compositor y recortes de periódico.

- CAMARA DE COMERCIO DE QUITO Grandes Compositores Ecuatorianos Luis Humberto Salgado. Ed. Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmusica – Conservatorio Franz Liszt. Quito enero 2001.

- Dioniso de Pedro Cursá. “Manual de Formas Musicales” Ed. Grupo real musical. Chile 2004.

- Enciclopedia Planeta. Barcelona. 1987. Ed. Planeta Internacional.

- Guerrero Pablo. Enciclopedia de la Música Ecuatoriana. Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA. Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana Tomo I y II. Quito 2002

- Guerrero Pablo. Juan Pablo Muñoz Sanz. Voces en la Sombra. Ed. Banco Central del Ecuador. Quito, Octubre 2007.

- Forte, Allen/ Gilbert, Steven E. Introducción al análisis schenkeriano. Labor. 1992

- Larue Jan. Análisis del Estilo Musical. Labor. Barcelona, 1989.

- PISTON Walter. Orquestación. Ed. Madrid – España 1984. Ed. Real Musical.

- PISTON Walter. Contrapunto. España. Ed. Idea Música 2001

- Reizábal Lorenzo y Arantza Margarita. Análisis musical. Claves para entender e interpretar la música. Ed. Boileau.





- Schoenberg. Fundamentos de la Composición Musical. Madrid- España. Ed. Real Musical.

- Vásquez Lola y Saltos Napoleón. Ecuador su realidad 2006 – 2007. Ed. Décimo - cuarta 2006. Fundación José Peralta.

- Wong Cruz Ketty. “Luis Humberto Salgado Un Quijote de la Música” ed. Banco Central del Ecuador y Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión. Quito 2003 – 2004.

#### REVISTAS:

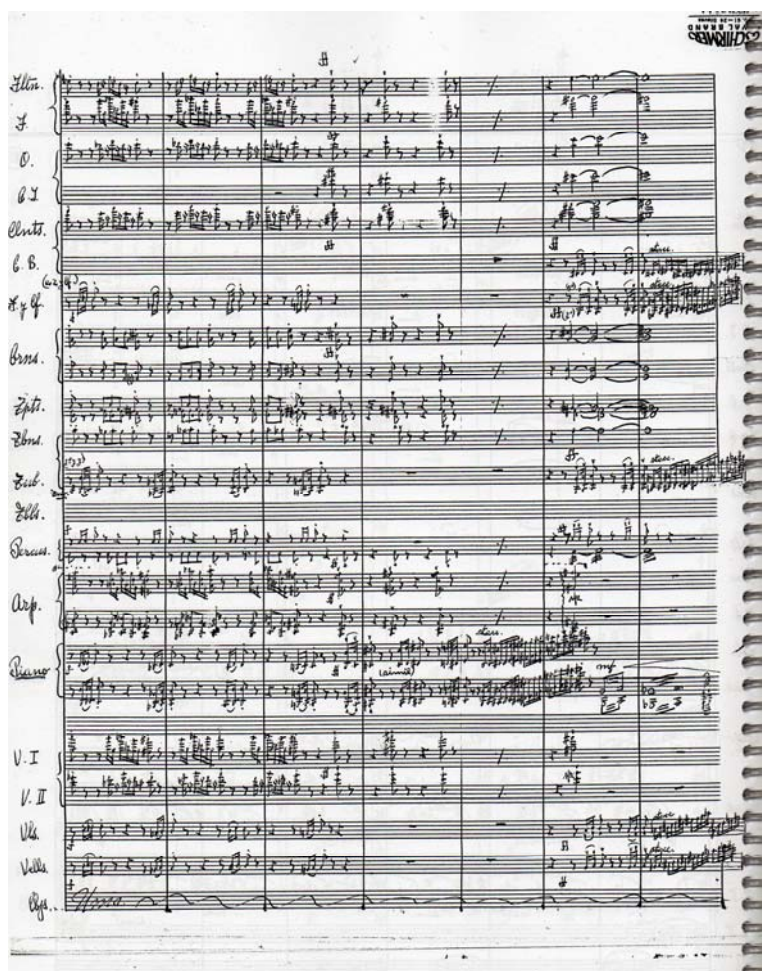
- Opus. Revista de la Musicoteca del Banco Central del Ecuador. Año III. Enero 1989. No 31. Luis Humberto Salgado.
- Compositores de América. Datos Bibliográficos y catálogos de sus obras. Washington, D.C. 1958. Ed. Unión Panamericana Vol. 4.

#### LINCOGRAFÍA

- <http://diccionario.sensagent.com/concierto/es-es/> . Consultado el 28 de Septiembre del 2009 a las 21:55
- <http://www.pianomundo.com.ar/teoria/concierto.html> Consultado el 27 de Septiembre del 2009 a las 9:30
- [http://www.nueva-acropolis.es/Escuela\\_Filosofia/Eclecticismo.htm](http://www.nueva-acropolis.es/Escuela_Filosofia/Eclecticismo.htm). “Eclecticismo” Jorge Ángel Livraga. Consultado el 25 de Septiembre del 2009 a las 10:12
- [http://fi-fi.facebook.com/note.php?note\\_id=52184531758](http://fi-fi.facebook.com/note.php?note_id=52184531758) ”Qué es la música” Consultado el 29 de Septiembre del 2009 a las 12:26
- [http://es.wikipedia.org/wiki/Eclecticismo\\_\(arte\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Eclecticismo_(arte)). Consultado el 25 de Septiembre del 2009 a las 10:15
- <http://www.rubens51.com/belma20.htm> Consultado el 28 de Septiembre del 2009 a las 21:30
- <http://www.scribd.com/doc/6786288/Las-Formas-Musicales> “Formas Musicales” Consultado el 28 de Septiembre del 2009 a las 21:40
- <http://www.monografias.com/trabajos15/analisis-musical/analisis-musical.shtml> Zanardo Marcelo. “La Dialéctica y el análisis musical. Musicología postmoderna” Consultado el 29 de septiembre del 2009 a las 21:09

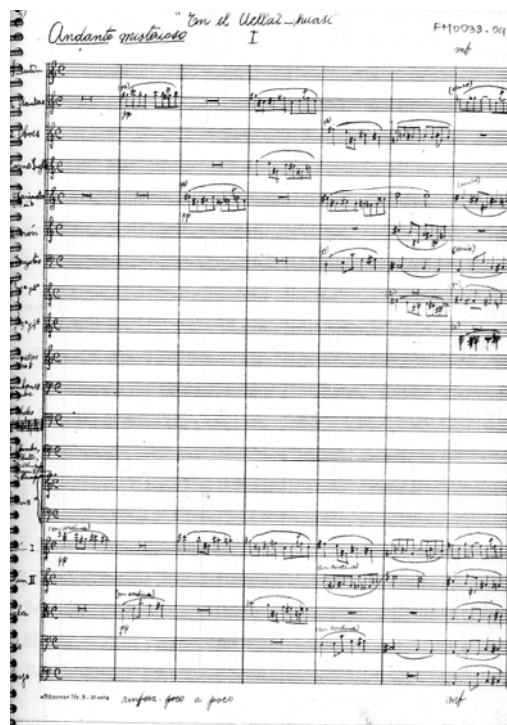
- <http://www.filomusica.com/filo87/analisis.html> Aguilar Fernández Noemí “El Análisis Musical” Consultado el 29 de Septiembre del 2009 a las 21:25
- <http://musicaecuatoriana.julio-bueno.com/#post4>. Consultado el 30 de Septiembre del 2010 a las 22:22
- <http://imaginarymagnitude.net/eblanco/trabajos/analisis.html> Consultado el 24 de Enero del 2010 a las 8:03
- [http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12826841998066072976624/010479\\_4.pdf](http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12826841998066072976624/010479_4.pdf) Consultado el 24 de Enero del 2010
- <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html> Consultado el 24 de Enero del 2010 a las 10:15

# ANEXOS



# ANEXO 1

*Primer concierto para piano*  
*“Consagración de las Vírgenes del Sol”*



# La Consagración de las Virgenes del Sol

Score

"En el Aclai huasi"

LUIS H. SALGADO

Andante misterioso  
♩ = 76

Introducción

Motivo Melódico 2

pp

Motivo Melódico 3

Desarrollo melódico polifónico

Motivo Melódico 4

Período 1 (1 - 11)

Motivo Melódico 1

Motivo Rítmico

C.R.

T.C = Tético

C.R.

con sordina

C.R = Célula Rítmica  
M.R = Motivo Rítmico  
T.C = Tipo de Comienzo  
T.F = Tipo de Final

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timb.

Perc.

Piano

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Tema melódico

Motivo Rítmico

Frase 1 (12 - 17)

C.R.

Frase 2 (18 - 27)

The image displays a musical score for an orchestra and piano. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hn.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timb.), Percussion (Perc.), Piano (Piano), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is divided into measures, with a rehearsal mark '15' appearing at the beginning of the first measure of each instrument's part. The piano part is particularly detailed, showing complex rhythmic patterns. Two specific areas in the piano part are highlighted with green boxes and labeled 'Polirritmia'. The first 'Polirritmia' marking is located in the right hand of the piano, spanning measures 18-20, and is associated with a '6' below the notes. The second 'Polirritmia' marking is in the left hand, spanning measures 25-27, and is associated with a '3' below the notes. The woodwind and brass parts for measures 18-27 are mostly blank, indicating they are silent during this section. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) also have blank staves for these measures. The percussion part shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with rests.

21

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B $\flat$  Cl.

B $\flat$  Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B $\flat$  Tpt.

Tbn.

Timb.

Perc.

Piano

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Pulso Rítmico



Período 3 (28 - 52)

Picc.  
Fl.  
Ob.  
E. Hn.  
B. Cl.  
B. Cl.  
Bsn.

Motivo Rítmico  
C.R.  
Motivo Melódico

Frase 1 (28 - 39)

Hn. 1  
Hn. 2  
B. Tpt.  
Tbn.  
Timb.  
Perc.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

Motivo Melódico  
Motivo Rítmico  
C.R.  
Polirritmia  
C.R.  
Polirritmia  
Motivo Melódico  
Polirritmia

The image shows a page of a musical score for orchestra and strings, covering measures 36 to 52. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The score includes the following parts: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hn.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timb.), Percussion (Perc.), Piano (Piano), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Key annotations and markings include:

- poco rit**: Marked at the beginning of measure 36 and at the end of measure 52.
- Polirritmia**: A green box highlights a section in the Piano part, specifically measures 40-42, indicating a complex rhythmic pattern.
- Pulso Rítmico**: A blue box highlights a section in the Violin II part, specifically measures 40-42, indicating a rhythmic pulse.
- arco**: Marked above the Cb. part in measure 36.
- pizz**: Marked above the Cb. part in measure 50.
- 6**: Fingerings are indicated by the number 6 in various parts of the score.

42

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B $\flat$  Cl.

B $\flat$  Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B $\flat$  Tpt.

Tbn.

Timb.

Perc.

C.R

*sf*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 7, starting at measure 42. The score is arranged in a standard orchestral layout with staves for various instruments. The instruments listed on the left are Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, B-flat Clarinet, Bassoon, Horn 1, Horn 2, B-flat Trumpet, Trombone, Timpani, Percussion, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Piano part is written in grand staff notation. A red rectangular box highlights a specific section of the Piano part, labeled 'C.R'. The music includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamics like *sf* (sforzando) are indicated. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

This page of a musical score, numbered 8, covers measures 46 through 49. The instrumentation includes Piccolo, Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hn.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Trumpet in B-flat (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timb.), Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 46 begins with a Piccolo part. The Flute and Oboe parts feature melodic lines with slurs. The Clarinet in B-flat and Bassoon parts have rhythmic patterns. The Horn 2 part has a melodic line. The Violin II part has a rhythmic pattern. The Viola part has a melodic line. The Violoncello part has a rhythmic pattern. The Contrabass part has a rhythmic pattern.

Measure 47 continues the Piccolo part. The Flute and Oboe parts have melodic lines. The Clarinet in B-flat and Bassoon parts have rhythmic patterns. The Horn 2 part has a melodic line. The Violin II part has a rhythmic pattern. The Viola part has a melodic line. The Violoncello part has a rhythmic pattern. The Contrabass part has a rhythmic pattern.

Measure 48 features a Piccolo part. The Flute and Oboe parts have melodic lines. The Clarinet in B-flat and Bassoon parts have rhythmic patterns. The Horn 2 part has a melodic line. The Violin II part has a rhythmic pattern. The Viola part has a melodic line. The Violoncello part has a rhythmic pattern. The Contrabass part has a rhythmic pattern.

Measure 49 features a Piccolo part. The Flute and Oboe parts have melodic lines. The Clarinet in B-flat and Bassoon parts have rhythmic patterns. The Horn 2 part has a melodic line. The Violin II part has a rhythmic pattern. The Viola part has a melodic line. The Violoncello part has a rhythmic pattern. The Contrabass part has a rhythmic pattern.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *loco* and *♯<sup>tr</sup>*.

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timb.

Perc.

Piano

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Motivo Rítmico

Motivo Rítmico

Frase 1 (53 - 65)

Motivo Melódico

cresc.

8<sup>vb</sup>

loco

55

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

55

Timb. *tr*

Perc. *campanas*

55

*mf* *mf* *loco* *p*

Polirritmia

Vln. I *pizz*

Vln. II *pizz* *arco*

Vla. *pizz* *arco*

Vc. *pizz* *arco* *solo*

Cb. *mf* *mf* *pizz* *p*

This page of a musical score, numbered 11, contains staves for the following instruments: Picc., Fl., Ob., E. Hn., B♭ Cl., B♭ Cl., Bsn., Hn. 1, Hn. 2, B♭ Tpt., Tbn., Timb., Perc., Piano (Grand Staff), Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is marked with a dynamic of *60* at the beginning of each staff. The Piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. The Cb. part has a steady eighth-note accompaniment. The Vc. part has a melodic line with slurs. The Hn. 1 part has a few notes in the first measure. The rest of the instruments are marked with rests.

64

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B $\flat$  Cl.

B $\flat$  Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B $\flat$  Tpt.

Tbn.

Timb.

Perc.

Frase 2 (66 - 73)

64

8<sup>va</sup> loco

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score contains staves for various instruments. The woodwind section includes Piccolo, Flute, Oboe, two Horns (E and B-flat), two Clarinets (B-flat), Bassoon, two Horns (1 and 2), two Trumpets (B-flat), and Trombone. The percussion section includes Timpani and Percussion. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. A red rectangular box highlights the text 'Frase 2 (66 - 73)' in the Percussion staff. The Piano part is written in bass clef with a treble clef for the right hand. It features a melodic line starting at measure 64 with a slur, followed by a rest, and then a continuation of the melody with an 8va (octave) marking and a 'loco' instruction. The strings have a sustained chord marked with a fermata and a sharp sign.



68

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timb.

Perc.

68

68

*pp*

*pizz*

*pizz*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Allegretto Vivo  $\text{♩} = 120$   
Interludio

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B $\flat$  Cl.

B $\flat$  Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B $\flat$  Tpt.

Tbn.

Timb.

Perc.

T.F = Femenino

T.C = Tético

Período 1 (74 - 96)

Motivo Rítmico

Motivo melódico

*pppp*

*mf*

arco

79

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

79

Timb.

79

Perc.

79

loco

8<sup>va</sup>

79

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

88

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B $\flat$  Cl.

B $\flat$  Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B $\flat$  Tpt.

Tbn.

88

Timb.

88

Perc.

88

loco

5

5

5

5

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Picc. **Período 2 (96 - 124)**

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl. **Motivo Melódico**

B♭ Cl. **Motivo Melódico**

Bsn. **Motivo Rítmico**

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timb.

Perc.

Piano

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Motivo Melódico

108

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B $\flat$  Cl.

B $\flat$  Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B $\flat$  Tpt.

Tbn.

Timb.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra, page 18. The page number '18' is at the top left. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, Clarinet in B-flat (two parts), Bassoon, Horns (two parts), Trumpets (B-flat), Trombones, Timpani, Percussion, Violins (two parts), Viola, Violoncello, and Contrabass. A specific melodic motif is highlighted in a red box on the Flute staff, labeled 'Motivo Melódico'. This motif consists of a sequence of notes: a dotted quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, a quarter note G5, a quarter note F5, a quarter note E5, a quarter note D5, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The Flute part begins at measure 108. The Bassoon part begins at measure 108 with a melodic line. The Violoncello part begins at measure 108 with a melodic line. The rest of the page contains empty staves for the other instruments.

Período 3 (125 - 135)

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra, page 19, measures 122-135. The score is titled "Período 3 (125 - 135)". The instruments listed on the left are Picc., Fl., Ob., E. Hn., B♭ Cl., B♭ Cl., Bsn., Hn. 1, Hn. 2, B♭ Tpt., Tbn., Timb., Perc., Piano, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand, with sixteenth and thirty-second notes, and a melodic line in the left hand. A specific passage in the Bass Clarinet part is highlighted with an orange box and labeled "Diseño Melódico" and "Motivo Rítmico".

Musical score for orchestra and piano, measures 131-136. The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Horns (E, Bb, Bb, Bsn), Trumpets (Bb), Trombones (Tbn), Timpani (Timb), Percussion (Perc), Violins (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Annotations and markings:

- M. Rítmico**: A yellow box highlights the rhythmic pattern in the Oboe part, with an arrow pointing to the right.
- C.R.**: A red box highlights a specific note in the Bb Clarinet part.
- T.C = Acefalo**: A yellow box highlights the Timpani part.
- T.F = Masculino**: A yellow box highlights the piano part.
- M. Melódico**: A red box highlights the melodic pattern in the Violin I part, with an arrow pointing to the right.

Measure numbers 131, 132, 133, 134, 135, and 136 are indicated at the beginning of their respective staves.



Musical score for 'Canto y Danza Litúrgica de las Vestales'. The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, Bassoon, Clarinets, Bassoon, Horns, Trumpets, Trombones, Timpani, Percussion, Piano, Violins, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is annotated with several key elements:

- Motivo Rítmico** (orange box): A rhythmic motif in the Oboe part.
- C.R.** (red box): A specific rhythmic or melodic element in the Bassoon part.
- Período 2 (140 - 159)** (pink box): A section of the Percussion part.
- Motivo Temático** (orange box): A thematic motif in the Piano part.
- C.R.** (red box): A specific rhythmic or melodic element in the Piano part.
- Período 1 (136 - 140)** (pink box): A section of the Piano part.
- Pulso Rítmico** (cyan box): A rhythmic pulse in the Piano part.
- Motivo Melódico** (orange box): A melodic motif in the Violin I part.

2M 2M 3m 2M 3m

Escala Pentafónica en Mi

147

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timb.

Perc.

147

Continuación M. Melódico

C.R.

tr. tranquilo

147

Motivo Rítmico

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Motivo Rítmico

Período 3 (160 - 177)

C.R.

C.R.

This musical score page, numbered 23, features a full orchestral and string ensemble. The instruments listed on the left include Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, B♭ Clarinet, Bassoon, Horns 1 & 2, Trumpets (B♭), Trombone, Timpani, Percussion, Piano, Violin I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. A yellow box highlights a melodic phrase in the Oboe part, labeled 'Motivo Rítmico'. A pink box highlights a section of the score from measures 160 to 177, labeled 'Período 3 (160 - 177)'. Two red boxes highlight specific rhythmic patterns: one in the piano left hand and another in the Viola part, both labeled 'C.R.'. The score includes various musical notations such as rests, notes, beams, and dynamic markings.

168

Picc.

Fl.

Ob. C.R.

E. Hn.

B♭ Cl.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timb.

Perc. trianghloj ccha triangub

168

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

178

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

178

Timb.

178

Perc.

178

Período 4 (178 - 189)

178


Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

130   
Allegro gracioso Danza Autoctona



Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timb.

Perc.

T.F = Masculino

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

Período 1 (190 - 203)

T.C = Acefalo

Motivo Melódico

197

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

197

Timb.

197

Perc.

197

Piano

197

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

M. M.

Período 2 (204 - 256)

Motivo Melódico

p Motivo Rítmico

p





Motivo Rítmico

The image displays a page of a musical score for orchestra and strings, starting at measure 219. The score is arranged in a standard orchestral layout with parts for various instruments. A yellow box highlights a specific rhythmic motif in the Piccolo part, labeled "Motivo Rítmico".

The instruments listed on the left side of the score are:

- Picc.
- Fl.
- Ob.
- E. Hn.
- B♭ Cl.
- B♭ Cl.
- Bsn.
- Hn. 1
- Hn. 2
- B♭ Tpt.
- Tbn.
- Timb.
- Perc.
- Piano
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vc.
- Cb.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The highlighted motif in the Piccolo part consists of a sequence of eighth and sixteenth notes.

228

Picc. 

Fl. 

Ob. 

E. Hn. 

B♭ Cl. 

B♭ Cl. 

Bsn. 

Hn. 1 

Hn. 2 

B♭ Tpt. 

Tbn. 

Timb. 

Perc. 



Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

**Motivo Melódico**

*cresc. ed anim.* *f* *grit*

239

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B $\flat$  Cl.

B $\flat$  Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B $\flat$  Tpt.

Tbn.

Timb.

Perc.

239

*piu mosso*

*legiero subito*

*loco*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

248

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timb.

Perc.

248

248

248

248

248

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Período 3 ( 256 - 288 )

campanas

258

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timb.

Perc.

258

Motivo Rítmico

Motivo Melódico

258

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

268

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B $\flat$  Cl.

B $\flat$  Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B $\flat$  Tpt.

Tbn.

Timb.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

This page of a musical score, numbered 35, covers measures 277 to 284. The score is organized into several systems for different orchestral sections:

- Woodwinds:** Piccolo, Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hn.), Clarinet in Bb (Bb Cl.), Clarinet in Bb (Bb Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Trumpet in Bb (Bb Tpt.), and Trombone (Tbn.).
- 打击乐 (Percussion):** Timpani (Timb.) and Percussion (Perc.).
- Keyboard:** Piano (P). The piano part features complex rhythmic patterns with dynamic markings such as *p*, *b p*, *b p b*, and *loco*.
- String Section:** Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The strings play a steady accompaniment of eighth-note chords, with *pizz* (pizzicato) markings for the Violins, Viola, and Cello.

The score indicates that measures 277-279 are primarily rests for most instruments, while measures 280-284 contain the active musical entries and accompaniment for the woodwinds, timpani, piano, and string sections.

a) Ceremonial Liturgico  
Fiesta de la Consagración en el Inti - Huasi (templo del sol)  
Maestoso 108  
III Mov.

Motivo Rítmico

Período 1 (289 - 300)

T.F = Masculino

C.R

T.C = Tético

M. Melódico

M. Melódico

C.R

M. Melódico

C.R





Picc. 301

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

B♭ Cl. 301

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timb. 301

Perc. 301

M. Melódico

loco

loco

loco

loco

Vln. I 301

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timb.

Perc.

Perc.

Perc. *tam tam*

Piano

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

M. Melódico

M. Melódico

Período 3 (311 - 332)

318

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timb.

Perc.

M. Melódico

C.R.

M. Melódico

Pulso Rítmico

C.R.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.





Picc. 340

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

B♭ Cl. 340

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timb. 340

Perc. 340

Piano 340

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Motivo Rítmico

343

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timb.

Perc.

343

343

343

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

C.R.





This page of a musical score, numbered 46, covers measures 351 to 353. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Picc.** (Piccolo): Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Fl.** (Flute): Treble clef, playing a melodic line with some sustained notes.
- Ob.** (Oboe): Treble clef, playing a melodic line with some sustained notes.
- E. Hn.** (English Horn): Treble clef, mostly silent.
- B♭ Cl.** (B♭ Clarinet): Treble clef, playing a melodic line.
- B♭ Cl.** (B♭ Clarinet): Bass clef, playing a melodic line.
- Bsn.** (Bassoon): Bass clef, playing a melodic line.
- Hn. 1** (Horn 1): Treble clef, playing a melodic line.
- Hn. 2** (Horn 2): Treble clef, playing a melodic line.
- B♭ Tpt.** (B♭ Trumpet): Treble clef, playing a melodic line.
- Tbn.** (Trombone): Bass clef, playing a melodic line.
- Timb.** (Timpani): Percussion clef, playing a rhythmic pattern.
- Perc.** (Percussion): Percussion clef, playing a rhythmic pattern.
- Piano**: Grand staff (treble and bass clefs), playing a complex accompaniment with arpeggiated chords and moving lines.
- Vln. I** (Violin I): Treble clef, playing a melodic line.
- Vln. II** (Violin II): Treble clef, playing a melodic line.
- Vla.** (Viola): Bass clef, playing a melodic line.
- Vc.** (Violoncello): Bass clef, playing a melodic line.
- Cb.** (Contrabass): Bass clef, playing a melodic line.

The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). Measure numbers 351, 352, and 353 are indicated at the beginning of their respective staves.





ALLEGRO MODERATO - DANZA RITUAL

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn. **Periodo 1 ( 368 - 390)**

B $\flat$  Cl.

B $\flat$  Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B $\flat$  Tpt.

Tbn.

Timb.

Perc. **T.C = Tético**

**Motivo Rítmico**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Picc. <sup>376</sup>

Fl.

Ob.

E. Hn.

B $\flat$  Cl.

B $\flat$  Cl. <sup>376</sup>

Bsn.

Hn. 1 <sup>376</sup>

Hn. 2

B $\flat$  Tpt.

Tbn.

Timb. <sup>376</sup>

Perc. <sup>376</sup> M. Melódico

<sup>376</sup> Motivo Rítmico

Vln. I <sup>376</sup>

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Musical score for page 51, featuring various instruments and highlighted musical motifs. The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, B♭ Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, Horn 1, Horn 2, B♭ Trumpet, Trombone, Timpani, Percussion, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is marked with measure numbers 386 and 390. Key annotations include:

- M. Melódico variado** (Melodically varied motif) highlighted in an orange box in the Piccolo part.
- Motivo Rítmico** (Rhythmic motif) highlighted in a yellow box in the Flute part.
- Período 2 (390 - 428)** (Period 2) highlighted in a pink box in the English Horn part.
- C.R.** (Crescendo/Ritmo) highlighted in red boxes in the Timpani and Percussion parts.

The score shows a complex orchestral texture with multiple layers of sound. The Piccolo part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Flute part provides a rhythmic accompaniment with chords. The English Horn part has a melodic line that is part of a larger period. The Percussion parts provide a rhythmic foundation with cymbals and timpani. The Piano part features a melodic line with a crescendo marking. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass) provide a harmonic and rhythmic support.

Musical score for page 52, measures 396-403. The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, B♭ Clarinet, Bassoon, Horns 1 & 2, Trumpet, Trombone, Timpani, Percussion, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Piccolo and Flute parts are active from measure 396, while the other instruments are mostly silent or have minimal activity. The Percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part is silent. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass) are also silent.



M. Melódico modulado

Contracanto melódico

This page of a musical score, numbered 54, covers measures 413 through 418. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instrument groups. The woodwind section includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hn.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Trumpet in B-flat (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), and Timpani (Timb.). The percussion section includes Percussion (Perc.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score begins at measure 413 with a trill (tr) in the Piccolo part. The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, often with slurs and accents. The string parts are marked with 'legno' and 'arco' throughout. The percussion part features a steady, rhythmic accompaniment. The score concludes at measure 418 with a trill (tr) in the Piccolo part.

This page of a musical score, numbered 55, contains measures 420 through 427. The instrumentation includes a wide variety of instruments: Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, B♭ Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, Horn 1, Horn 2, B♭ Trumpet, Trombone, Timpani, Percussion, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature. The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, often with triplets and sixteenth notes. The brass instruments provide harmonic support with sustained notes and rhythmic figures. The percussion section features a steady drum pattern with occasional accents. The piano part is mostly silent, indicated by rests. The strings play a rhythmic accompaniment with some melodic movement. The overall texture is dense and orchestral.

428

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B> Cl.

B> Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B> Tpt.

Tbn.

Timb.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

**Período 3 (429 - 444)**

Contracanto melódico modulado

Motivo Rítmico

M. Melódico

M. Melódico

*p*

pizz arco pizz arco pizz arco pizz arco pizz arco pizz arco pizz arco pizz arco pizz arco pizz arco pizz

Detailed description: This is a page of a musical score, page 56, measures 428-444. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, B♭ Clarinet, Bassoon, Horn 1 and 2, B♭ Trumpet, Trombone, Timpani, Percussion, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Measure numbers 428 are indicated at the beginning of each staff. The score contains several annotations: a pink box highlights the period 'Período 3 (429 - 444)'; a yellow box highlights a melodic line in the English Horn labeled 'Contracanto melódico modulado' and a rhythmic motif labeled 'Motivo Rítmico'; a red box highlights a melodic motif in the Bassoon and Cello/Violoncello labeled 'M. Melódico'. The Cello/Violoncello part includes performance instructions for 'pizz' (pizzicato) and 'arco' (arco) alternating with each other. The Contrabass part starts with a dynamic marking of '*p*'. The Viola part begins with a melodic line that spans across measures.

437

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

437

Timb.

437

Perc.

437

Piano

437

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.


arco pizz arco pizz arco pizz arco pizz arco pizz arco pizz arco pizz


arco pizz arco pizz arco pizz arco pizz arco pizz arco pizz arco pizz


Período 4 (445 - 513)


Tema original modulado

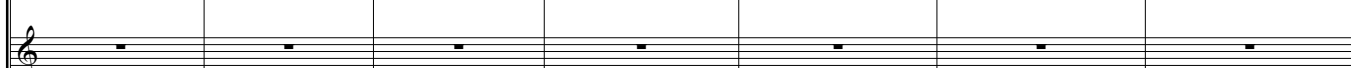
448

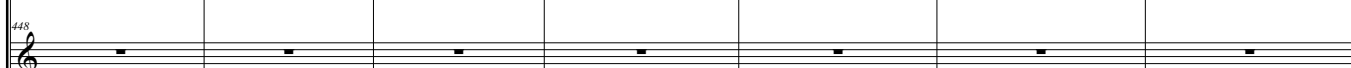
Picc. 


Fl. 


Ob. 


E. Hn. 


B♭ Cl. 


B♭ Cl. 

Bsn. 


Hn. 1 

Hn. 2 


B♭ Tpt. 


Tbn. 

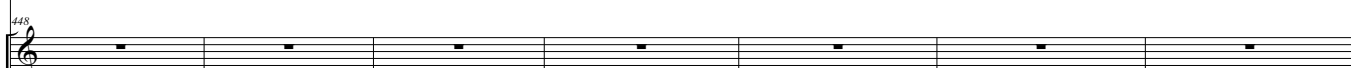
448

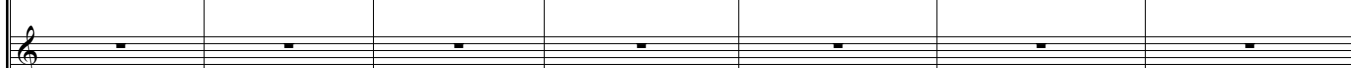
Timb. 


448

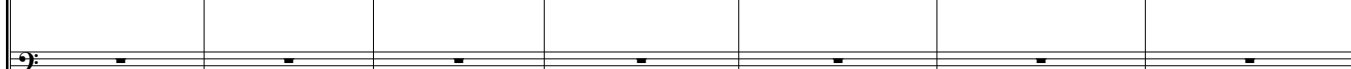
Perc. 


448   
Piano part with treble and bass clefs, starting at measure 448. Includes a *mf* dynamic marking.

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

455

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

455

Timb.

455

Perc.

455

*f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

This page of a musical score, numbered 60, contains staves for the following instruments: Picc., Fl., Ob., E. Hn., B♭ Cl., B♭ Cl., Bsn., Hn. 1, Hn. 2, B♭ Tpt., Tbn., Timb., Perc., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is divided into measures, with a measure number of 464 indicated at the beginning of several staves. The woodwind and brass sections are mostly silent, indicated by horizontal lines. The percussion section is also silent. The piano part, consisting of a grand staff (treble and bass clefs), is active from measure 464. It features a complex rhythmic pattern with dynamic markings of *mf* and *f*. The piano part includes a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The string sections (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) are also silent, indicated by horizontal lines.



472

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B $\flat$  Cl.

B $\flat$  Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B $\flat$  Tpt.

Tbn.

472

Timb.

472

Perc.

472

472

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

480

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B $\flat$  Cl.

B $\flat$  Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B $\flat$  Tpt.

Tbn.

Timb.

Perc.

480

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



498

Picc. *mf*

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timb.

Perc.

Piano

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*arco*

*pizz*

*arco*

*pizz*

*arco*

*pizz*

*arco*

*pizz*













554

Picc. 

Fl. 

Ob. 

E. Hn. 

B♭ Cl. 

B♭ Cl. 

Bsn. 

Hn. 1 

Hn. 2 

B♭ Tpt. 

Tbn. 

554

Timb. 

554

Perc. 

554



554

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

562

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B $\flat$  Cl.

B $\flat$  Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B $\flat$  Tpt.

Tbn.

562

Timb.

562

Perc.

562

loco

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Picc. <sup>570</sup>

Fl. <sup>570</sup>

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

B♭ Cl. <sup>570</sup>

Bsn. <sup>570</sup>

Hn. 1 <sup>570</sup>

Hn. 2 <sup>570</sup>

B♭ Tpt.

Tbn. <sup>570</sup>

Timb. <sup>570</sup>

Perc. <sup>570</sup>

**Cadenza (569 - 659)**

**M. Melódico**

*p*

Vln. I <sup>570</sup>

Vln. II <sup>570</sup>

Vla. <sup>570</sup>

Vc. <sup>570</sup>

Cb. <sup>570</sup>



All. Risoluto

This page of a musical score, numbered 74, is titled "All. Risoluto". It contains measures 586 through 600. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Picc. (Piccolo)
- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- E. Hn. (English Horn)
- B♭ Cl. (B-flat Clarinet)
- B♭ Cl. (B-flat Clarinet)
- Bsn. (Bassoon)
- Hn. 1 (Horn 1)
- Hn. 2 (Horn 2)
- B♭ Tpt. (B-flat Trumpet)
- Tbn. (Tuba)
- Timb. (Timpani)
- Perc. (Percussion)
- Piano (Grand Staff)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabasso)

The score shows that measures 586 through 599 are mostly rests for all instruments. In measure 600, the Piccolo, Flute, B-flat Clarinet, and Piano parts have musical notation. The Flute part begins with a quarter rest followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The B-flat Clarinet part begins with a quarter rest followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The Piano part features a complex rhythmic pattern in the left hand, including sixteenth and thirty-second notes, and a melodic line in the right hand.

593

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timb.

Perc.

593

593

593

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

600

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timb.

Perc.

600

600

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



608

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timb.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

614

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

614

Timb.

614

Perc.

614

614

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 78, covers measures 614 through 619. The instrumentation includes Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, B♭ Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, Horn 1, Horn 2, B♭ Trumpet, Trombone, Timpani, Percussion, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in a key signature of two flats (B♭ major or D minor) and a common time signature. The Flute and B♭ Clarinet parts have melodic lines starting in measure 614, with dynamics markings like *mf* and *fz*. The Bassoon part has a melodic line starting in measure 615. The Trombone part has a melodic line starting in measure 614. The Piano part has a complex accompaniment with chords and arpeggios. The other instruments (Piccolo, Oboe, English Horn, Horns, Trumpets, Timpani, Percussion, Violins, Viola, Cello, and Contrabass) are mostly silent, indicated by rests.

620

Picc. Fl. Ob. E. Hn. B♭ Cl. B♭ Cl. Bsn.

620

Hn. 1 Hn. 2 B♭ Tpt. Tbn.

620

Timb. Perc.

620

Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 79, contains measures 620 through 624. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, B♭ Clarinet, Bassoon, Horns 1 and 2, B♭ Trumpet, Trombone, Timpani, Percussion, Piano, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The Flute part has a melodic line starting in measure 621. The B♭ Clarinet part has a rhythmic accompaniment. The Piano part features a complex texture with arpeggiated chords and moving lines in both hands. The Violin I and II parts have melodic lines that mirror the Flute part. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

626  
Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timb.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



637

Picc. Fl. Ob. E. Hn. B $\flat$  Cl. B $\flat$  Cl. Bsn. Hn. 1 Hn. 2 B $\flat$  Tpt. Tbn. Timb. Perc.

637 *8<sup>va</sup>* *loco* *ff*

Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

642

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B $\flat$  Cl.

B $\flat$  Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B $\flat$  Tpt.

Tbn.

Timb.

Perc.

642

642

*ff*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

646

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B $\flat$  Cl.

646

B $\flat$  Cl.

Bsn.

646

Hn. 1

Hn. 2

B $\flat$  Tpt.

Tbn.

646

Timb.

646

Perc.

646

646

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



650

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B $\flat$  Cl.

650

B $\flat$  Cl.

Bsn.

650

Hn. 1

Hn. 2

B $\flat$  Tpt.

Tbn.

650

Timb.

650

Perc.

650

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

654  
Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

654  
B♭ Cl.

Bsn.

654  
Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

654  
Timb.

654  
Perc.

654

654  
Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

657

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B $\flat$  Cl.

B $\flat$  Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B $\flat$  Tpt.

Tbn.

Timb.

Perc.

Gliss

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

CODA (660 - 724)

Motivo Rítmico

loco

664 Picc. *M. Melódico*

664 Fl.

664 Ob. *M. Melódico*

664 E. Hn.

664 B♭ Cl. *M. Melódico*

664 B♭ Cl. *Motivo Melódico*

664 Bsn.

664 Hn. 1

664 Hn. 2

664 B♭ Tpt.

664 Tbn.

664 Timb.

664 Perc. *triangulo*

664 Piano

664 Vln. I *M. Melódico*

664 Vln. II

664 Vla.

664 Vc.

664 Cb.

674

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B $\flat$  Cl.

B $\flat$  Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B $\flat$  Tpt.

Tbn.

674

Timb.

674

Perc.

674

674

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz

arco



This page of a musical score contains measures 682 through 700. The instruments are arranged as follows:

- Picc.**: Piccolo flute, mostly silent.
- Fl.**: Flute, playing a melodic line with a long note in measure 699.
- Ob.**: Oboe, playing a melodic line with a long note in measure 699.
- E. Hn.**: English Horn, playing a melodic line with a long note in measure 699.
- B♭ Cl.**: Bass Clarinet, playing a rhythmic accompaniment.
- B♭ Cl.**: Second Bass Clarinet, mostly silent.
- Bsn.**: Bassoon, playing a melodic line with a long note in measure 699.
- Hn. 1 & 2**: Horns, mostly silent.
- B♭ Tpt.**: Trumpet, playing a rhythmic accompaniment.
- Tbn.**: Trombone, mostly silent.
- Timb.**: Timpani, playing a rhythmic accompaniment.
- Perc.**: Percussion, playing a rhythmic accompaniment.
- Piano**: Playing a complex rhythmic accompaniment with triplets and sixteenth notes.
- Vln. I & II**: Violins, playing a melodic line with *pizz* (pizzicato) and *arco* (arco) markings.
- Vla.**: Viola, playing a melodic line with *pizz* and *arco* markings.
- Vc.**: Violoncello, playing a melodic line with *pizz* and *arco* markings.
- Cb.**: Contrabass, playing a rhythmic accompaniment.

Measure 699 features a significant change in dynamics and articulation for the strings, marked with *arco* and *arco* (with a *vz* marking). The piano part has a circled section in measure 699.

This page of a musical score, numbered 91, covers measures 690 to 700. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Picc. (Piccolo)
- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- E. Hn. (English Horn)
- B♭ Cl. (B-flat Clarinet)
- B♭ Cl. (B-flat Clarinet)
- Bsn. (Bassoon)
- Hn. 1 (Horn 1)
- Hn. 2 (Horn 2)
- B♭ Tpt. (B-flat Trumpet)
- Tbn. (Tuba)
- Timb. (Timpani)
- Perc. (Percussion)
- Piano (Grand Staff)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabass)

The score features a variety of musical notations including rests, eighth and sixteenth notes, beamed notes, and slurs. The woodwinds and strings play active parts throughout the measures, while the brass instruments have more sparse, punctuated entries. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

701

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

701

Timb.

Perc.

701

8va

triángulo

loco

701

al talón

pizz

al talón

al talón

pizz

al talón

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



709

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt.

Tbn.

Timb.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



# ANEXO 2

*Segundo concierto para piano*  
*“Concierto fantasía en sol menor”*



# CONCIERTO FANTASIA EN SOL MENOR

Estilo Nacional transcripción para dos pianos por Pleyel. 16/02/45

Score

PARTE I (1 - 61)

LUIS HUMBERTO SALGADO

Andante sostenuto  $\text{♩} = 76$

1

Sección A (1 - 16)

Período 1 (1 - 8)

T.C = Tético

C.R

2

Tema 1

C.R

decrec

8<sup>va</sup>

loco

Pulso Rítmico

*mf*

*decrec*

*mf*

*decrec*

1

5

2

5

*mf*

1

7

*p*

2

7

*p*

C.R = Célula Rítmica  
M.R = Motivo Rítmico  
T.C = Tipo de Comienzo  
T.F = Tipo de Final

1

Período 2 ( 9 - 16)

2

Motivo Rítmico

Piu Lento

1

2

1

2

*a tempo* Sección B (17 - 50)

Handwritten annotations and colored boxes in the score include:

- Período 1 (17 - 33)**: A pink box spanning measures 17 to 33.
- Crescendo Rítmico**: A purple box spanning measures 23 to 33.
- Motivo Rítmico**: An orange box in the right hand of measure 17, marked *mf*.
- Tema 2**: An orange box in the right hand of measures 23-24, marked *mf* and *sfz*.
- Continuación Tema II**: An orange box spanning measures 23 to 33.
- C.R.**: Red boxes highlighting specific rhythmic patterns in measures 17, 23, 24, 25, and 33.

The score is written for piano (1 and 2 staves) in G minor, 3/4 time. It includes dynamic markings such as *mf*, *poco rall.*, and *sfz*, as well as articulation marks like accents and slurs. Fingerings and articulation marks (trills) are also present.

1

26

*sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

26

2

1

28

*sfz* *sfz*

*p* *cresc.*

28

2

1

30

*sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

30

2

1

31

Decrescendo Rítmico

31

1

33

tr

ff

8va

Período 2 (34 - 50)

2

33

mf Motivo Rítmico

ff

1

38

loco

mf

6

6

sfz

6

6

2

38

loco

8va



1

41

41

2

1

43

43

2

1

45

45

2

1

47

3 3 3 3 rit. 6 6

*mf*

2

47

7 rit. 8<sup>va</sup>

*pp*

1

50

Sección C (51 - 61)  
Período Conclusivo

2

50

*a tempo*

1

54

*mf* *decresc*

*Piu mosso* *loco*

2

54

*decresc* *mf*

Lento

1

56 *mf* *decresc*

2

56 *mf*

1

59 *morendo* *p* *f* Motivo melódico

Descreciendo Rítmico

Allegretto  $\text{♩} = 70$

T.F = Femenino

PARTE II (62 - 177)

Período Introdutorio (62 - 73)

T. Comienzo = Tético

8<sup>va</sup>

1

64 continuación del motivo melódico Motivo Rítmico

loco

2

64 *loco* *mf*

**Tema 1**

*mf* Período 1 (74 - 89)

Motivo Rítmico

C.R.

C.R.

C.R.

*p*

Diminuendo rítmico

continuación del tema 1

Pulso Rítmico

*mf*

Polirrítmia

Motivo Rítmico

Tema 2

C.R.

Período 2 (90 - 101)

*p*

Detailed description: This page of a musical score for 'Concierto Fantasia en Sol Menor' contains measures 73 to 111. It is divided into two systems. The first system (measures 73-89) features 'Tema 1' in the right hand and a bass line with 'C.R.' (Cantata Rítmica) markings. A 'Motivo Rítmico' is highlighted in the right hand. The second system (measures 80-111) includes a 'Diminuendo rítmico' section, a 'Pulso Rítmico' in the right hand, and 'Polirrítmia' in the bass line. It concludes with 'Tema 2' and 'Período 2 (90-101)'. Dynamics range from *mf* to *p*. The score is annotated with various boxes and arrows to highlight specific musical elements.

1

92

Continuación Tema 2

2

1

97

Crescendo rítmico

Período 3 (102 - 111)

2

97

*mf*

Tema 2 modulado

1

103

2

103

Continuación Tema 2 modulado

1  
107

2  
107

Musical score for piano, measures 107-148. The score is written for two staves (1 and 2) in G minor. It features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The right hand (staff 1) has a more melodic and rhythmic focus, while the left hand (staff 2) provides harmonic support with sustained chords and moving lines.

Sección B (112 - 148)

1  
112  
quasi arpa  
*p*

2  
112  
*p*

C.R. C.R. Motivo Rítmico C.R.

Período1 (112 - 136)

Musical score for piano, measures 112-136. This section is marked 'quasi arpa' and 'p' (piano). The right hand (staff 1) features a rhythmic pattern of eighth notes with rests, which is identified as 'C.R.' (Cuarto Rítmico) in two places. A 'Motivo Rítmico' is also highlighted in the right hand. The left hand (staff 2) has a more melodic line with some 'C.R.' markings. The section is labeled 'Período1 (112 - 136)'.

1  
118  
quasi arpa  
*p*

2  
118  
*f*

Tema 3

Musical score for piano, measures 118-148. This section is marked 'quasi arpa' and 'p' (piano) in the right hand, and 'f' (forte) in the left hand. The right hand (staff 1) features a rhythmic pattern of eighth notes with rests, which is identified as 'Tema 3' in the left hand. The left hand (staff 2) has a more melodic line. The section is marked 'f' at the end.

This musical score page contains measures 125 through 148 of the Concerto Fantasia in G minor. It is arranged in two systems, each with two staves (1 and 2). The first system (measures 125-130) features a piano introduction with a dynamic range from *mf* to *f*. The second system (measures 131-136) includes a first ending and a second ending, with a dynamic marking of *p*. The third system (measures 137-148) is labeled as 'Período 2 (137 - 148)' and shows a piano accompaniment with a dynamic range from *p* to *f*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Sección A' (144 - 177)  
Período conclusivo

142

1

142

2

*mf* Diminuendo rítmico

149

1

*mf*

149

2

C.R.

*p*

156

1

156

2

*mf*

*p*



1

163

2

163

1

170

*p* *cresc.*

2

170

PARTE III (178 - 240)

1

Largo

Moderato

*f*

*mf* M. Rítmico

Final = Femenino

Sección A (178 - 217)

Pulso Rítmico

C.R

2

177

Tema 1

M. Rítmico

C.R

Período 1 (178 - 210)

T.C = Tético

1

183

rit.

2

M. Rítmico

1

188

2

1

190

2

M. Rítmico  
8<sup>va</sup>

1  
2

1  
2

M. Rítmico

C.R

loco

C.R

Polirrítmias (196 - 205)

C.R

Polirrítmias

Polirrítmias

1  
2

Polirrítmia

Polirrítmia

Polirrítmia

8<sup>va</sup>

loco

1

205

Crescendo rítmico

205

6

*f*

2

205

**Moderato**

1

211

*mf*

211

Período 2 (211 - 217)

2

211

*mf*

1

217

Sección B (218 - 240)

2

217

Tema 2

8va

*mf*

M. Rítmico

loco

*ff*

loco

1

222

*mf*

6

*sfz*

6

6

2

222

8va

loco

6

Sección polirrítmica (224 - 232)

1

225

3

3

3

3

*f*

3

3

2

225

tr

tr

1

227

*f*

3

3

3

3

*ff*

6

6

6

6

2

227

*mf*

8va

loco

1

229

229

2

229

1

231

231

2

231

*rit.*

*p*

*pp*

**Larghetto**

1

233

233

2

233

1

235 *tr* *tr* *8va* *8va*

235 *tr* *tr* *tr* *tr*

2

235

1

237 *loco* *8va* *loco* *8va*

237

2

237

1

240 *loco* *8va* *Allegro Moderato* *loco*

240 *8vb* *mf* *8va* *loco*

2

240 *8va* *loco*

Período Introdutorio (241 - 254)

T.C = Tético

T.F = Femenino

M. Rítmico

C.R

Pulso Rítmico

C.R

Tema 1 *cresc*

C.R

M. Rítmico

PARTE IV (241 - 293)

1

246

246

2

246

8<sup>va</sup> loco

Contracanto

*ff*

*mf*

Sección A (255 - 296)

1

252

252

2

252

loco

loco

Período 1 (255 - 296)

Motivo Rítmico

Tema 2

*mf*

1

260

260

2

260

loco

Tema 2 continuación



This page of the musical score contains measures 266 through 276. It is divided into three systems, each with a first (1) and second (2) part. The key signature is G minor (one flat) and the time signature is 3/4. The first system (measures 266-271) features a 'loco' section starting at measure 266, marked with a piano (*p*) dynamic. A red box highlights a 'C.R.' (Crescendo Ritardando) marking in the first part at measure 266. The second system (measures 272-275) continues the piece, with a piano (*p*) dynamic and a 'cresc.' (crescendo) marking in the second part. The third system (measures 276-281) includes a '6' (sexta) marking in the first part at measure 276, a red box highlighting another 'C.R.' marking at measure 277, and an '8<sup>va</sup>' (octava) marking above the first part at measure 278. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

280

1

280

2

286

1

286

2

290

1

290

290

2

C.R.

*Sua*

5

5

5

5

*f*

Sección B (297 - 394)

1

295

8<sup>va</sup> 8<sup>va</sup> 8<sup>va</sup> 8<sup>va</sup>

2

295

Período 1 (c.297 - 313)

Tema 3

1

301

*ff*

2

301

Tema 3 continuación

*ff*

1

307

3 3

2

307

(B) (P)

1.   
 2.

312

1

312

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

Período 2 (314 - 379)

312

1.

2.

2

316

1

316

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

316

2

320

1

320

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

320

2

1

2

1

loco

2

1

loco

2

1

334

334

2

334

1

339

339

2

339

*ff*

*sfz sfz sfz sfz sfz sfz ff*

*decresc*

**Allegro Spirituoso**

1

345

345

2

345

*f f f*

Tema 3

Tema 2

1

354

Continuación Tema 3

354

2

Continuación Tema 2

1

360

360

2

*p*

1

366

366

2

8<sup>va</sup>

C.R

1

372

372

1

378

378

Vivace

Período 3 (380 - 394)

1

384

384

384

Con fuoco



Musical score for Concerto Fantasy in G minor, measures 390-395. The score is divided into two parts, 1 and 2. Part 1 consists of a grand staff with treble and bass clefs. Part 2 also consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as dynamics (8va, 7), articulation (seco), and a tempo marking (T. F = Femenino). The score is written in G minor.

390 8va 7 7 7 7 seco

390 8va 7 7 7 7 seco

390 seco

390 seco

T. F = Femenino

# ANEXO 3

## *Tercer concierto para piano*

*“Tercer concierto para piano, obligado de arpa y orquesta plena”*



# Tercer Concierto para Piano

Obligado de Arpa y Orquesta Plena

Score

Luis Humberto Salgado

Quito, Septiembre 12 de 1963

I

Allegro deciso ♩ = 116

Sección A (1 - 101)

Musical staves for Piccolo, Flute 1-2, Oboe 1-2, English Horn, Clarinet in Bb 1-2, Bass Clarinet, Bassoon 1-2, and Contrabassoon. The Flute and Oboe parts feature melodic lines with dynamics *p*, *f*, and *mf*, and articulation marks like *a2* and *I*.

T. c = Tético

Musical staves for Horn in F 1-2, Horn in F 3-4, Trumpet in Bb 1-2-3, Trombone 1-2-3, and Tuba. The Trumpet part includes the annotation "T. c = Tético".

Musical staff for Percussion with annotations: "Triángulo y Tambor", "Platos, Bombo y tam-tam", and "Triángulo".

Período 1 (1 - 11)

Musical staves for Harp and Piano. The Piano part includes annotations: "(m.d.) 3", "C.R.", "Motivo Melódico", and "Pulso Rítmico".

Musical staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Violin parts include dynamics *p* and *f*.

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B<sup>b</sup>. Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II

Ctbsn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B<sup>b</sup> Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Período 2 (12 -56)

Motivo Melódico

M. Rítmico

C.R.

*mf*, *p*, *f*, *fp*

16

Picc. *mf*

Fl. I - II *mf*

Ob. I - II

E. Hn.

B♭ Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II

Ctbsn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B♭ Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Continuación del M. Melódico

*mf*

*p* (*leggiero*)

c. Polirrítmica

Diseño Melódico

This page of the musical score for the 3rd Piano Concerto includes the following parts and markings:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flute I & II (Fl. I - II), Oboe I & II (Ob. I - II), English Horn (E. Hn.), Bass Clarinet I & II (B♭ Cl. I - II), Clarinet (B. Cl.), Bassoon I & II (Bsn. I - II), Horn I & II (Hn. I - II), Horn III & IV (Hn. III - IV), Trumpet I & II, III (B♭ Tpt. I - II - III), Trombone I & II, III (Tbn. I - II - III), and Tuba.
- Percussion:** Timpani (Timp.) and Percussion (Perc.).
- Keyboard:** Harp (Hp.).
- Piano (Pno.):** Features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Dynamics range from *mf* to *f*. The score includes markings for *mf* and *f* throughout the section.
- Strings:** Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Dynamics include *mf* and *f*.
- Measure Numbers:** The page is marked with measure numbers 22 and 23 at the beginning of each system.
- Performance Indicators:** Includes first endings (marked with '1') and a fourth ending (marked with 'IV') for the Horn III & IV part.

27 Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B♭ Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II  
Cbnsn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B♭ Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.





37

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B♭ Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II

Ctbsn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B♭ Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*pp*

*p*

*mp*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*stacc.*

*p*

*stacc.*

*p*



Molto vivo

48

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B♭ Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II

Ctbsn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B♭ Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*dim.*

*a 2*

*a 3*

*I*

*Polirritmia*

*C.R.*

*ff*

*marcato molto*

*non legato*

*dim.*

*sfz p*

*f*

*dim.*

*f*

*dim.*

*f*

*dim.*

*f*

*dim.*

*f*

*dim.*

53 *smorzando* *rit.* **In tempo ritenuto**

**Polirritmia** **Período 3 (57 - 82)**

*mf* *smorz.* *p dolce* *p* *p dolce*

*mf* *smorz.* *mp*

**Motivo Melódico** *mf* *smorz.* *mp* *mf* *smorz.* *mp* *mf* *smorz.* *mp*



66

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B♭ Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II

Cbsn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B♭ Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*



This page of the musical score includes the following parts and annotations:

- Picc.**: Piccolo part with a long note.
- Fl. I - II**, **Ob. I - II**, **E. Hn.**, **B♭ Cl. I - II**, **B. Cl.**, **Bsn. I - II**, **Ctbsn.**: Woodwinds and reeds with various dynamics (*f*, *ff*).
- Hn. I - II**, **Hn. III - IV**, **B♭ Tpt. I - II - III**, **Tbn. I - II - III**, **Tuba**, **Timp.**, **Perc.**: Brass and percussion parts.
- Hp.**: Harp part.
- Pno.**: Piano part.
- Vln. I**, **Vln. II**, **Vla.**, **Vc.**, **Cb.**: String parts with dynamics (*f*, *ff*) and articulation (*pizz.*, *arco*, *divisi*).

Annotations in the score include:

- M. Rítmico**: A box highlighting a rhythmic motif in the B♭ Trumpet part.
- Motivo melódico**: A label for a melodic motif in the Trombone part.
- 2da. y 3ra.**: A bracket indicating the second and third measures of a phrase in the Trombone part.



Con brío

82 Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B♭ Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II

Ctbsn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B♭ Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Período 4 (83 - 101)

Motivo Melódico

*f*

*p*

*f*



92

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B♭ Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II  
Cbnsn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B♭ Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

95

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B $\flat$  Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II  
Cbnsn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B $\flat$  Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*Strepitoso ff*

Diminuendo Rítmico

*rit.* *a tempo* **Sección B (102 - 158)**

**Período 1 (102 - 147)**

**Continuación Diminuendo Rítmico**

**Motivo Melódico**

This page of the musical score for the Third Piano Concerto includes the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo
- Fl. I - II**: Flutes I and II
- Ob. I - II**: Oboes I and II
- E. Hn.**: English Horn
- B♭ Cl. I - II**: Clarinets in B-flat I and II
- B. Cl.**: Clarinet in B
- Bsn. I - II**: Bassoons I and II
- Ctbsn.**: Contrabassoon
- Hn. I - II**: Horns I and II
- Hn. III - IV**: Horns III and IV
- B♭ Tpt. I - II - III**: Trumpets in B-flat I, II, and III
- Tbn. I - II - III**: Trombones I, II, and III
- Tuba**: Tuba
- Timp.**: Timpani
- Perc.**: Percussion
- Hp.**: Harp
- Pno.**: Piano
- Vln. I**: Violin I
- Vln. II**: Violin II
- Vla.**: Viola
- Vc.**: Violoncello
- Cb.**: Contrabass

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). Performance instructions include accents, slurs, and breath marks (e.g., *a 2*, *a 3*). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

109

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B $\flat$  Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II  
Cbnsn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B $\flat$  Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*ff*

*a 2*

*a 3*

*I y II*

*III y Tuba*

*ff*

*divisi a 4 partes*

*ff*

This page of the musical score for the Third Piano Concerto includes the following parts and markings:

- Picc.** (Piccolo): Treble clef, starting at measure 112 with a triplet of eighth notes.
- Fl. I - II** (Flute): Treble clef, starting at measure 112 with a triplet of eighth notes.
- Ob. I - II** (Oboe): Treble clef, starting at measure 112 with a triplet of eighth notes.
- E. Hn.** (English Horn): Treble clef, starting at measure 112 with a triplet of eighth notes.
- B $\flat$  Cl. I - II** (Bass Clarinet): Treble clef, starting at measure 112 with a triplet of eighth notes.
- B. Cl.** (Bass Clarinet): Treble clef, starting at measure 112 with a triplet of eighth notes.
- Bsn. I - II** (Bassoon): Bass clef, starting at measure 112 with a triplet of eighth notes.
- Cbsn.** (Contrabassoon): Bass clef, starting at measure 112 with a triplet of eighth notes.
- Hn. I - II** (Horn): Treble clef, starting at measure 112 with a triplet of eighth notes.
- Hn. III - IV** (Horn): Treble clef, starting at measure 112 with a triplet of eighth notes.
- B $\flat$  Tpt. I - II - III** (Bass Trumpet): Treble clef, starting at measure 112 with a triplet of eighth notes.
- Tbn. I - II - III** (Trombone): Bass clef, starting at measure 112 with a triplet of eighth notes.
- Tuba**: Bass clef, starting at measure 112 with a triplet of eighth notes.
- Timp.** (Timpani): Bass clef, starting at measure 112 with a triplet of eighth notes.
- Perc.** (Percussion): Bass clef, starting at measure 112 with a triplet of eighth notes.
- Hp.** (Harp): Treble clef, starting at measure 112 with a triplet of eighth notes.
- Pno.** (Piano): Treble and Bass clefs, starting at measure 112 with a triplet of eighth notes.
- Vln. I** (Violin I): Treble clef, starting at measure 112 with a triplet of eighth notes.
- Vln. II** (Violin II): Treble clef, starting at measure 112 with a triplet of eighth notes.
- Vla.** (Viola): Treble clef, starting at measure 112 with a triplet of eighth notes.
- Vc.** (Violoncello): Bass clef, starting at measure 112 with a triplet of eighth notes.
- Cb.** (Contrabasso): Bass clef, starting at measure 112 with a triplet of eighth notes.

Dynamic markings include *sfz*, *f*, and *ff*. Performance instructions include *unis.* and *ff*. Measure numbers 112, 113, and 114 are indicated at the beginning of each system.



115

Picc.

Fl. I - II

decresc.

Ob. I - II

decresc.

Diminuendo Rítmico

*p*

E. Hn.

B $\flat$  Cl. I - II

decresc.

*p*

B. Cl.

*p*

Bsn. I - II

Ctbsn.

decresc.

Hn. I - II

III

Hn. III - IV

decresc.

IV

B $\flat$  Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

115

Timp.

115

Perc.

115

Hp.

115

Pno.

115

Vln. I

decresc.

*pizz.*

*p*

Vln. II

decresc.

*pizz.*

*p*

Vla.

decresc.

Vc.

decresc.

*p*

Cb.

decresc.

118

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B $\flat$  Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II

Ctbsn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B $\flat$  Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla. *pizz.*

Vc.

Cb.

*espress. e cantabile*

*p*

Tema



128

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B $\flat$  Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II

Ctbsn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B $\flat$  Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

**M. Melódico**

8va

arco

*f* *ff* *sfz* *mf*



137

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B $\flat$  Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II

Ctbsn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B $\flat$  Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*dim.*

*p*

*cresc.*

*f*

*a<sup>2</sup>*

*8<sup>m</sup>*

*divisi*







150

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B $\flat$  Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II

Cbsn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B $\flat$  Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p* *mf* *cresc.* *f*

*p* *mf* *f*

*p* *mf* *cresc.* *f*

*p* *mf* *cresc.* *f*

*p* *mf* *cresc.* *f*

*p* *mf* *cresc.* *f*

*pizz.* *arco* *f* *dim.*

*pizz.* *dim.*

*rit.*

I

III

3.

3.

3.

Cadenza

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Picc.
- Fl. I - II
- Ob. I - II
- E. Hn.
- B♭ Cl. I - II
- B. Cl.
- Bsn. I - II / Cbsn.
- Hn. I - II
- Hn. III - IV
- B♭ Tpt. I - II - III
- Tbn. I - II - III
- Tuba
- Timp.
- Perc.
- Hp.
- Pno.
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vc.
- Cb.

Key musical features and markings include:

- Measures 155-157:** Flute and Oboe parts with *a 2* and *sfz* markings.
- Clarinet Part:** Features triplet patterns in measures 156-157 with dynamics *p*, *mp*, and *pp*.
- Woodwinds:** Horns I-IV and Trombones I-III have *sfz* markings. Tuba has *f* markings.
- Percussion:** Timpani and Percussion parts have *p*, *sfz*, and *f* markings.
- Piano Part:** Features a melodic line starting at measure 155, marked *ff vigoroso* and *p cresc.* A red box highlights the melodic phrase with the text "M. Melódico".
- Violins and Viola:** Violins I and II have *sfz* markings. Viola has *p*, *mp*, and *pp* markings.
- Violoncello and Double Bass:** Both parts have *p*, *mp*, and *pp* markings.

*poco rit.*

**Presto**

161

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B $\flat$  Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II  
Cbnsn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B $\flat$  Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f* *decresc.*

*p*

*p* *cresc.*

Figura más pequeña

*rit.*

The musical score for page 34 of the Third Piano Concerto includes the following parts:

- Picc.
- Fl. I - II
- Ob. I - II
- E. Hn.
- B $\flat$  Cl. I - II
- B. Cl.
- Bsn. I - II
- Ctbsn.
- Hn. I - II
- Hn. III - IV
- B $\flat$  Tpt. I - II - III
- Tbn. I - II - III
- Tuba
- Timp.
- Perc.
- Hp.
- Pno.
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vc.
- Cb.

The piano part (Pno.) begins at measure 164 with a dynamic marking of *f*. It features a melodic line with a grace note and a series of triplet chords. A dashed line above the piano part indicates a continuation of the melodic line from the previous page.

*rit.*

The image shows a page of a musical score for the 3rd Piano Concerto, page 35. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. I - II, Ob. I - II, E. Hn., B♭ Cl. I - II, B. Cl., Bsn. I - II, Cbsn., Hn. I - II, Hn. III - IV, B♭ Tpt. I - II - III, Tbn. I - II - III, Tuba, Timp., Perc., Hp., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The piano part (Pno.) is the most detailed, showing complex rhythmic patterns with triplets and a dynamic marking of 'f' circled in blue. The other instruments have rests, indicating they are not playing in this section. The score is in 4/4 time and the key signature has one sharp (F#).

167

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B $\flat$  Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II  
Cbnsn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B $\flat$  Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf* *cresc. ed accel.* *fff*

Crescendo Rítmico

Detailed description: This page of the musical score contains 21 staves. The top 19 staves are for woodwinds and brass: Piccolo, Flutes I-II, Oboes I-II, English Horn, B-flat Clarinets I-II, Bass Clarinet, Bassoons I-II, Horns I-II, Horns III-IV, B-flat Trumpets I-II-III, Trombones I-II-III, and Tuba. The 20th staff is for Timpani and Percussion. The 21st staff is for Harp. The 22nd staff is for Piano, with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part begins at measure 167 with a dynamic of *mf* and a tempo marking of *cresc. ed accel.*. It features a complex rhythmic pattern with many triplets. The score ends at measure 170 with a dynamic of *fff*. A purple box highlights the piano accompaniment from measure 170 to the end of the page. A blue circle highlights the first measure of the harp part, which is empty. The text 'Crescendo Rítmico' is written below the piano part in the purple box.

172

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B $\flat$  Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II  
Cbnsn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B $\flat$  Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Continuación de Crescendo Rítmico

*p*

*ff*





184

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B $\flat$  Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II

Ctbsn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B $\flat$  Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Período 2 (188 - 235)

M. Melódico

*mf*, *p*, *f*, *fp*, *f marcato*, *arco*

Musical score for the 3rd Piano Concerto, page 40. The score includes staves for Piccolo, Flutes (I-II), Oboes (I-II), English Horn, Bass Clarinets (I-II), Bass Clarinet, Bassoons (I-II), Contrabassoon, Horns (I-II, III-IV), Trumpets (I-II-III), Trombones (I-II-III), Tuba, Timpani, Percussion, Harp, Piano, Violins (I-II), Viola, Violoncello, and Contrabass. The score shows measures 191-195. The Piano part has a highlighted section from measure 191 to 193 with the text "Continuación del Motivo Melódico". Dynamics include *mf*, *p*, and *p (leggiero)*.

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B $\flat$  Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II

Cbsn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B $\flat$  Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

191

192

193

194

195

*mf*

*p*

*p (leggiero)*

*mf*

*p*

*p*

*p*

*p*

Continuación del Motivo Melódico

This page of the musical score covers measures 197 to 201. The instruments listed are Piccolo, Flutes I-II, Oboes I-II, English Horn, Bass Clarinet I-II, Bassoon I-II, Horns I-IV, Trumpets I-III, Trombones I-III, Tuba, Timpani, Percussion, Harp, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is written in G major and 3/4 time. The Piano part features a complex texture with triplets and sixteenth-note patterns. The strings play a sustained harmonic accompaniment. Dynamics include *p*, *mf*, and *mfz*. The page number 197 is indicated at the start of each system.





212

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B $\flat$  Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II

Ctbsn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B $\flat$  Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

217  $\alpha$   $b\alpha$   $b\epsilon$   $\epsilon$   $\#$   $\epsilon$

Picc.  $p$   $sfz$

Fl. I - II  $p$   $sfz$

Ob. I - II  $sfz$

E. Hn.  $sfz$

B $\flat$  Cl. I - II  $sfz$

B. Cl.  $sfz$

Bsn. I - II  $sfz$

Ctbsn.  $sfz$

Hn. I - II  $ff$   $sfz$   $sfz$   $sfz$

Hn. III - IV  $ff$   $sfz$   $sfz$   $sfz$

B $\flat$  Tpt. I - II - III  $ff$   $sfz$   $sfz$   $sfz$

Tbn. I - II - III  $ff$   $sfz$   $sfz$   $sfz$

Tuba  $ff$   $sfz$   $sfz$   $sfz$

Timp.  $ff$   $sfz$   $sfz$   $sfz$

Perc.  $ff$   $sfz$   $sfz$   $sfz$   $sfz$   $p$

Hp.

Pno.  $ff$   $p$  *martellato* *cresc. molto e stringendo*

Vln. I  $p$   $sfz$   $sfz$   $sfz$   $sfz$   $p$

Vln. II  $p$   $sfz$   $sfz$   $sfz$   $sfz$   $p$

Vla.  $sfz$   $sfz$   $sfz$   $sfz$   $sfz$   $p$

Vc.  $p$   $sfz$   $sfz$   $sfz$   $sfz$   $sfz$   $p$

Cb.  $p$   $sfz$   $sfz$   $sfz$   $sfz$   $sfz$   $p$

This page of the musical score includes the following parts and markings:

- Picc.**: Piccolo, rests.
- Fl. I - II**: Flute I and II, rests.
- Ob. I - II**: Oboe I and II, rests.
- E. Hn.**: English Horn, rests.
- B♭ Cl. I - II**: B-flat Clarinet I and II, rests.
- B. Cl.**: Bass Clarinet, rests.
- Bsn. I - II / Cbsn.**: Bassoon I and II / Contrabassoon, playing a triplet pattern starting at measure 223, marked *f*.
- Hn. I - II**: Horn I and II, rests.
- Hn. III - IV**: Horn III and IV, rests.
- B♭ Tpt. I - II - III**: B-flat Trumpet I, II, and III, rests.
- Tbn. I - II - III**: Trombone I, II, and III, playing a triplet pattern starting at measure 223, marked *f*.
- Tuba**: Tuba, rests.
- Timp.**: Timpani, rests.
- Perc.**: Percussion, playing a rhythmic pattern starting at measure 223, marked *f*.
- Hp.**: Harp, rests.
- Pno.**: Piano, playing a complex melodic line with triplets and chords, marked *ff* and *marcato molto*. Two blue circles highlight specific passages in the right hand.
- Vln. I**: Violin I, playing a sustained chord, marked *sfz p*.
- Vln. II**: Violin II, playing a sustained chord, marked *sfz p*.
- Vla.**: Viola, playing a sustained chord, marked *sfz p*.
- Vc.**: Violoncello, playing a sustained chord.
- Cb.**: Contrabasso, playing a sustained chord.





*rit.* In tempo ritenuto

232

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B $\flat$  Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II

Ctbsn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B $\flat$  Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf* *smorz.* *mp*

*p* *dolce*

*p* *dolce*

*mf* *smorz.* *mp*

*pizz.* *smorz.* *mp*

*pizz.* *smorz.* *mp*

*mf* *smorz.* *mp*

*p* *Solo*

Polirritmia

Período 3 (236 - 261)



245

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B $\flat$  Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II

Ctbsn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B $\flat$  Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*p*

*pizz.*

*p*



This page of the musical score, page 52, features the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo flute, with a *ff* dynamic marking.
- Fl. I - II**: First and second flutes, with a *ff* dynamic marking.
- Ob. I - II**: First and second oboes, with a *ff* dynamic marking.
- E. Hn.**: English horn, with a *ff* dynamic marking.
- B♭ Cl. I - II**: First and second B-flat clarinets, with a *ff* dynamic marking.
- B. Cl.**: Bass clarinet, with a *ff* dynamic marking.
- Bsn. I - II**: First and second bassoons, with a *ff* dynamic marking.
- Ctbsn.**: Contrabassoon, with a *ff* dynamic marking.
- Hn. I - II**: First and second horns, with a *ff* dynamic marking.
- Hn. III - IV**: Third and fourth horns, with a *ff* dynamic marking.
- B♭ Tpt. I - II - III**: First, second, and third B-flat trumpets, with a *ff* dynamic marking.
- Tbn. I - II - III**: First, second, and third tenors, with a *ff* dynamic marking.
- Tuba**: Tuba, with a *ff* dynamic marking.
- Timp.**: Timpani, with a *ff* dynamic marking.
- Perc.**: Percussion, with a *ff* dynamic marking.
- Hp.**: Harp, with a *ff* dynamic marking.
- Pno.**: Piano, with a *ff* dynamic marking.
- Vln. I**: Violin I, with a *ff* dynamic marking.
- Vln. II**: Violin II, with a *ff* dynamic marking.
- Vla.**: Viola, with a *ff* dynamic marking.
- Vc.**: Violoncello, with a *ff* dynamic marking and *pizz.* (pizzicato) markings.
- Cb.**: Contrabasso, with a *ff* dynamic marking and *pizz.* (pizzicato) markings.

The score includes various musical notations such as *ff* (fortissimo), *f* (forte), *pizz.* (pizzicato), and *arco* (arco). It also features dynamic hairpins and articulation marks like accents and slurs. The piano part includes a section labeled "1 y Chassoon" and "II".

Con brío

362

Picc. *sfz*

Fl. I - II *sfz*

Ob. I - II *sfz*

E. Hn. *sfz*

B $\flat$  Cl. I - II *sfz*

B. Cl. *sfz* *mf* *mf*

Bsn. I - II *sfz* *mf* *f* *mf*

Ctbsn. *sfz*

Hn. I - II *sfz* *mf* *mf*

Hn. III - IV *sfz* *mf* *mf*

B $\flat$  Tpt. I - II - III *sfz* *mf* *mf*

Tbn. I - II - III *sfz* *f*

Tuba *sfz*

Timp. *sfz* *sfz*

Perc. *sfz*

Hp.

Pno. *f* *p* *f*

Vln. I *sfz* *mf* *mf*

Vln. II *sfz* *mf* *mf*

Vla. *sfz mf* *mf* *mf*

Vc. *sfz mf* *mf*

Cb. *sfz* *mf*

Período 4 (262 - 280)





272

Picc. *f*

Fl. I - II *f*

Ob. I - II *f*

E. Hn. *f*

B $\flat$  Cl. I - II *f*

B. Cl. *f*

Bsn. I - II *f*

Ctbsn. *f*

I y Chassoon

Hn. I - II *f*

Hn. III - IV *f*

B $\flat$  Tpt. I - II - III *f*

Tbn. I - II - III *f*

Tuba *f*

Timp. *f*

Perc. *f*

Hp. *f*

Pno. *ff* *Strepitoso*

Vln. I *f*

Vln. II *f* *arco*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

276

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B $\flat$  Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II  
Cbnsn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B $\flat$  Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

The score is a page from a musical score for the Third Piano Concerto. It features a full orchestral complement of instruments. The piano part is the only one with musical notation, starting at measure 276. The notation includes complex chords, arpeggios, and melodic lines. The piano part is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is divided into systems, with the piano part occupying the bottom system. The other instruments are represented by empty staves with a '276' at the beginning of each staff, indicating the measure number.

CODA (281 - 291)

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds (Piccolo, Flutes, Oboes, English Horn, Clarinets, Bassoons) and strings (Horns, Trumpets, Trombones, Tuba, Timpani, Percussion). The bottom section includes the Harp, Piano, Violins, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is marked with various dynamics, including *sfz* and *ff*. A specific instruction, "Diminuendo Rítmico", is highlighted in a purple box in the Bassoon part. Other markings include "2da. y 3ra." and "a 2", "a 3". The score is divided into measures, with time signatures changing from 3/4 to 4/4. The Coda section spans from measure 281 to 291.

Picc.  
 Fl. I - II  
 Ob. I - II  
 E. Hn.  
 B♭ Cl. I - II  
 B. Cl.  
 Bsn. I - II / Cbsn.  
 Hn. I - II  
 Hn. III - IV  
 B♭ Tpt. I - II - III  
 Tbn. I - II - III  
 Tuba  
 Timp.  
 Perc.  
 Hp.  
 Pno.  
 Vln. I  
 Vln. II  
 Vla.  
 Vc.  
 Cb.

287  
 Continución Diminuendo Rítmico  
 Polirritmia  
 T.F = Masculino  
 sfz  
 ff  
 sfz

Score



Andante emotivo ♩ = 86

Sección A ( 1 - 39)

Allargando poco

In tempo ed amoroso

Piccolo

Flute I - II

Oboe I - II

English Horn

Clarinet in B $\flat$  I - II

Bass Clarinet

Bassoon I - II

Contrabassoon

Horn in F I - II

Horn in F III - IV

Trumpet in B $\flat$  I - II - III

T.C Femenino

Trombone I - II - III

Tuba

Periódico 1 (1 - 12)

Timpani

Percussion

Harp

Piano

crescendo rítmico distribuido en los timbres orquestales

M. Rítmico

Violin I

Tema 1 (Primera voz)

Violin II

divisi.

Pulso Rítmico

Viola

divisi.

Violoncello

Tema 1 (Segunda voz)

Contrabass

C.R.

C.R.

This page contains the musical score for the second movement of the Third Piano Concerto. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flutes I & II (Fl. I - II), Oboes I & II (Ob. I - II), English Horn (E. Hn.), B♭ Clarinets I & II (B♭ Cl. I - II), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon I & II (Bsn. I - II), and Contrabassoon (Cbssn.).
- Brass:** Horns I & II (Hn. I - II), Horns III & IV (Hn. III - IV), B♭ Trumpets I, II, & III (B♭ Tpt. I - II - III), Trombones I, II, & III (Tbn. I - II - III), and Tuba.
- Percussion:** Timpani (Timp.) and Percussion (Perc.).
- Keyboard:** Harp (Hp.) and Piano (Pno.).
- Strings:** Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

The piano part (Pno.) is the only instrument with musical notation on this page. It begins at measure 7 with a *mf* dynamic and features a complex rhythmic pattern in the right hand, including triplets and sixteenth-note runs. The left hand provides a steady accompaniment with eighth-note patterns. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and a *8<sup>mo</sup>* (octavo) marking for the right hand in the final measure. The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4.

Tercer Concierto para Piano  
II

The image displays a page of a musical score for the third concerto for piano, page 3. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left side of the score are: Picc., Fl. I - II, Ob. I - II, E. Hn., B♭ Cl. I - II, B. Cl., Bsn. I - II, Cbssn., Hn. I - II, Hn. III - IV, B♭ Tpt. I - II - III, Tbn. I - II - III, Tuba, Timp., Perc., Hp., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is divided into two systems. The first system covers measures 12 to 24, and the second system covers measures 25 to 36. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/8. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, f, p), articulation (accents), and performance instructions. There are several annotations and markings on the score: a pink box labeled 'Período 2 ( 13 - 24 )' is placed over the woodwind and string parts in the first system; a blue oval highlights the piano part in measure 13; a yellow box labeled 'p M. Rítmico' is placed over the piano part in measures 14-15; a pink box labeled 'C.R.' is placed over the piano part in measure 16; a large orange box labeled 'Tema 2' encompasses the piano part from measure 16 to the end of the first system; a pink box labeled 'C.R.' is placed over the piano part in measure 25; a pink box labeled 'C.R.' is placed over the viola part in measure 35; and a pink box labeled 'C.R.' is placed over the cello part in measure 35. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

19 Picc. *f*

Fl. I - II *mf* *cresc.* *f*

Ob. I - II *f*

E. Hn. *f*

B. Cl. I - II *cresc.* *f*

B. Cl. *mf* *cresc.* *f*

Bsn. I - II *mf* *Cibssn* *cresc.* *f*

Cbssn. *mf* *cresc.* *f*

Hn. I - II *mf* *f*

Hn. III - IV *f*

B. Tpt. I - II - III *p* *p cresc.* *f*

Tbn. I - II - III *p* *p cresc.* *f*

Tuba *f*

Timp. *f*

Perc. *mf* *cresc.*

Hp. *f*

Pno. *f*

Vln. I *mf* *cresc.* *f*

Vln. II *mf* *cresc.* *f*

Vla. *mf* *cresc.* *f*

Vc. *mf* *cresc.* *f*

Cb. *mf* *cresc.* *f*

M. Rítmico

Período 3 (25 - 39)

crescendo rítmico



27 Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B♭ Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II  
Cbssn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B♭ Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

27 Timp.

27 Perc.

27 Hp. *stacc.*

Pno. **C.R.**

Vln. I *8va dim.*

Vln. II *8va dim.*

Vla. *pizz.*

Vc. *pizz.*

Cb. *pizz.*

continución del crescendo rítmico

This page of the musical score includes the following parts and their notation:

- Picc.**: Piccolo (treble clef, no notes)
- Fl. I - II**: Flute I and II (treble clef, no notes)
- Ob. I - II**: Oboe I and II (treble clef, no notes)
- E. Hn.**: English Horn (treble clef, no notes)
- B♭ Cl. I - II**: B-flat Clarinet I and II (treble clef, no notes)
- B. Cl.**: Bass Clarinet (treble clef, no notes)
- Bsn. I - II**: Bassoon I and II (bass clef, no notes)
- Ctbssn.**: Contrabassoon (bass clef, no notes)
- Hn. I - II**: Horn I and II (treble clef, no notes)
- Hn. III - IV**: Horn III and IV (treble clef, no notes)
- B♭ Tpt. I - II - III**: B-flat Trumpet I, II, and III (treble clef, no notes)
- Tbn. I - II - III**: Trombone I, II, and III (bass clef, no notes)
- Tuba**: Tuba (bass clef, no notes)
- Timp.**: Timpani (bass clef, no notes)
- Perc.**: Percussion (percussion line, no notes)
- Hp.**: Harp (grand staff, no notes)
- Pno.**: Piano (grand staff, active with *mf* and *f* dynamics)
- Vln. I**: Violin I (treble clef, active with *mf* dynamics)
- Vln. II**: Violin II (treble clef, active with *mf* dynamics)
- Vla.**: Viola (bass clef, no notes)
- Vc.**: Violoncello (bass clef, no notes)
- Cb.**: Contrabasso (bass clef, no notes)

Tercer Concierto para Piano  
II

36

Picc.

Fl.  
I - II

Ob.  
I - II

E. Hn.

B $\flat$  Cl.  
I - II

B. Cl.

Bsn.  
I - II

Ctbssn.

Hn.  
I - II

Hn.  
III - IV

B $\flat$  Tpt.  
I - II - III

Tbn.  
I - II - III

Tuba

36

Timp.

36

Perc.

36

Hp.

36

Pno.

*p*

*pp*

*cresc.*

36

Vln. I

*p*

Vln. II

*p*

Vla.

Vc.

Cb.

Picc.

Fl.  
I - II

Ob.  
I - II

E. Hn.

B♭ Cl.  
I - II

B. Cl.

Bsn.  
I - II  
Cbssn.

Hn.  
I - II

Hn.  
III - IV

B♭ Tpt.  
I - II - III

Tbn.  
I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Tercer Concierto para Piano  
II

Picc.

Fl.  
I - II

Ob.  
I - II

E. Hn.

B $\flat$  Cl.  
I - II

B. Cl.

Bsn.  
I - II  
Cbssn.

Hn.  
I - II

Hn.  
III - IV

B $\flat$  Tpt.  
I - II - III

Tbn.  
I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.  
*f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Allegretto mosso ♩=90

Sección B (40 - 93)

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B♭ Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II  
Cbssn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B♭ Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Período 1 (40 - 93)

crescendo rítmico

C.R.

C.R.

Motivo Temático 1

The image shows a page of a musical score for the second movement of the Third Piano Concerto. The score is written for a full orchestra and piano. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Flutes I and II (Fl. I - II), Oboes I and II (Ob. I - II), English Horn (E. Hn.), Bass Clarinets I and II (B♭ Cl. I - II), Clarinet in B (B. Cl.), Bassoon I and II (Bsn. I - II), Contrabassoon (Cbssn.), Horns I and II (Hn. I - II), Horns III and IV (Hn. III - IV), Trumpets I, II, and III (B♭ Tpt. I - II - III), Trombones I, II, and III (Tbn. I - II - III), Tuba, Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Harp (Hp.), Piano (Pno.), Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats. It begins at measure 45. The piano part starts with a *f* dynamic and a *martellato* marking. The woodwinds and brass parts also begin with *f* dynamics. A red box highlights the Bassoon I and II parts, with the label "C.R." written inside. Another red box highlights the piano part, with the label "Motivo Tematico 1 variado y desarrollado" written above it. A purple arrow points from the text "continuación cresc." in the Violin I part to the right.

50

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B $\flat$  Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II  
Cbssn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B $\flat$  Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

50

Timp.

50

Perc.

50

Hp.

50

Pno.

50

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Desarrollo cadenza polifónica

Sección Polirrítmica y Polifónica (50 - 83)

C.R.



55

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B $\flat$  Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II  
Cbssn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B $\flat$  Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

55

Timp.

55

Perc.

55

Hp.

55

Pno.

55

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

**C.R.** *cresc.*

**M. Rítmico**

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B $\flat$  Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II  
Cbssn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B $\flat$  Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

60

*p dolce*

*stacc.*

*cresc.*

Tercer Concierto para Piano  
II

65

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B♭ Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II

Ctbsn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B♭ Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

65

Timp.

65

Perc.

65

Hp.

65

Pno.

*f*

*gr.*

*f*

*stacc.*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

This page contains the musical score for the second movement of the Third Piano Concerto. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flutes I & II (Fl. I - II), Oboes I & II (Ob. I - II), English Horn (E. Hn.), Bass Clarinet I & II (B $\flat$  Cl. I - II), Clarinet in B $\flat$  (B. Cl.), Bassoon I & II (Bsn. I - II), and Contrabassoon (Cbssn.).
- Brass:** Horns I & II (Hn. I - II), Horns III & IV (Hn. III - IV), Trumpets in B $\flat$  I, II, & III (B $\flat$  Tpt. I - II - III), Trombones I, II, & III (Tbn. I - II - III), and Tuba.
- Percussion:** Timpani (Timp.) and Percussion (Perc.).
- Keyboard:** Harp (Hp.) and Piano (Pno.).
- Strings:** Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

The piano part (Pno.) begins at measure 71 with a *decresc.* marking. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs).

The orchestral parts are mostly silent (indicated by a horizontal line) for this section of the score.

76

Picc.

Fl.  
I - II

Ob.  
I - II

E. Hn.

B $\flat$  Cl.  
I - II

B. Cl.

Bsn.  
I - II  
Cbssn.

Hn.  
I - II

Hn.  
III - IV

B $\flat$  Tpt.  
I - II - III

Tbn.  
I - II - III

Tuba

76

Timp.

76

Perc.

76

Hp.

76

Pno.

76

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*Allargando*

Picc.

Fl.  
I - II

Ob.  
I - II

E. Hn.

B♭ Cl.  
I - II

B. Cl.

Bsn.  
I - II

Ctbsn.

Hn.  
I - II

Hn.  
III - IV

B♭ Tpt.  
I - II - III

Tbn.  
I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*dim.*

*p smorz.*

*pp (u.c.)*

*ppp*

*Solo*

*Sord.*

*p*

*ppp*

*pizz.*

*(divisi)*

*ppp*

**Diminuendo Rítmico**

Tercer Concierto para Piano  
II

*a tempo* *dim. ed allargando poco* 3ra. Flauta

88

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B♭ Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II

Ctbsn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B♭ Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

88

Timp.

Perc.

88

Hp.

88

Pno.

88

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p* *mf* *mf* *dim.* *Sord.* *Sord.* *Solo* *Sord.* *mf* *dim.* *(unis.)*

Primo Tempo

Sección A' (94 - 131)

The score is arranged in systems. The top system includes Piccolo (Picc.), Flutes I and II (Fl. I - II), Oboes I and II (Ob. I - II), English Horn (E. Hn.), Clarinets in Bb and C (Bb Cl. I - II, B. Cl.), Bassoon I and II (Bsn. I - II), and Contrabassoon (Cbssn.). The second system includes Horns I and II (Hn. I - II), Horns III and IV (Hn. III - IV), Trumpets in Bb I, II, and III (Bb Tpt. I - II - III), Trombones I, II, and III (Tbn. I - II - III), and Tuba. The third system includes Timpani (Timp.) and Percussion (Perc.). The fourth system includes Harp (Hp.) and Piano (Pno.). The fifth system includes Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Key annotations and markings include:

- Sección A' (94 - 131):** A pink box highlights the section title at the top.
- sonidos cubiertos:** A red box highlights the instruction for the Horns I and II parts, appearing twice.
- Tema Secundario (96 - 98):** A red box highlights the secondary theme in the Horns I and II parts.
- Tema 1 voz 1 y voz 2:** A red box highlights the first and second voices of the main theme in the Piano part.
- Período 1 (94 - 104):** A pink box highlights the first period in the Piano part.
- Tutti:** A marking above the Violin I part.
- Sord.:** Mute markings for the Violoncello and Contrabass parts.
- mf:** Mezzo-forte dynamic markings.
- p dolce:** Piano dolce dynamic markings.
- pizz.:** Pizzicato markings for the Violins, Viola, and Contrabass.
- pp:** Pianissimo dynamic marking for the Timpani.
- mf:** Mezzo-forte dynamic marking for the Percussion.
- mf:** Mezzo-forte dynamic marking for the Piano.
- p:** Piano dynamic markings for various instruments.



This page of the musical score includes the following parts and markings:

- Picc. I - II:** Piccolo flutes, starting at measure 98 with *mf* dynamics.
- Fl. I - II:** Flutes, starting at measure 98 with *mf* dynamics.
- Ob. I - II:** Oboes, starting at measure 98 with *p* dynamics.
- E. Hn.:** English Horn, starting at measure 98 with *dim.* dynamics.
- Bs. Cl. I - II:** Bass Clarinets, starting at measure 98 with *mf* dynamics.
- B. Cl.:** Clarinet, starting at measure 98 with *mf* dynamics.
- Bsn. I - II:** Bassoons, starting at measure 98 with *mf* dynamics.
- Ctbsn.:** Contrabassoon, starting at measure 98 with *mf* dynamics.
- Hn. I - II:** Horns I & II, starting at measure 98 with *mf* dynamics. A red box highlights the first two measures, labeled "Tema secundario".
- Hn. III - IV:** Horns III & IV, starting at measure 98 with *mf* dynamics.
- Bs. Tpt. I - II - III:** Bass Trombones, starting at measure 98 with *mf* dynamics.
- Tbn. I - II - III:** Tenor Trombones, starting at measure 98 with *mf* dynamics.
- Tuba:** Tuba, starting at measure 98 with *mf* dynamics.
- Timp.:** Timpani, starting at measure 98 with *pp* dynamics.
- Perc.:** Percussion, starting at measure 98 with *pp* dynamics.
- Hp.:** Harp, starting at measure 98 with *pp* dynamics.
- Pno.:** Piano, starting at measure 98 with *f* dynamics.
- Vln. I:** Violins I, starting at measure 98 with *p* dynamics.
- Vln. II:** Violins II, starting at measure 98 with *p* dynamics.
- Vla.:** Viola, starting at measure 98 with *p* dynamics.
- Vc.:** Violoncello, starting at measure 98 with *p* dynamics, including a *(divisi)* marking.
- Cb.:** Contrabass, starting at measure 98 with *pizz.* (pizzicato) dynamics.

Additional markings include *mf*, *p*, *dim.*, *pp*, *f*, *p*, *mf*, *p*, *pizz.*, and *simile* with a triplet of eighth notes.

This page of the musical score is for the second movement of the Third Piano Concerto. It features a variety of instruments, including woodwinds, brass, percussion, and strings, along with the piano. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The tempo is marked *mf* (mezzo-forte). The score is divided into systems, with measures 102 through 105 shown. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.** Piccolo flute, playing a melodic line with grace notes.
- Fl. I - II** Flutes, playing a melodic line with grace notes.
- Ob. I - II** Oboes, playing a melodic line with grace notes.
- E. Hn.** English Horn, playing a melodic line with grace notes.
- B♭ Cl. I - II** B-flat Clarinets, playing a melodic line with grace notes.
- B. Cl.** Bass Clarinet, playing a melodic line with grace notes.
- Bsn. I - II** Bassoons, playing a melodic line with grace notes.
- Ctbsn.** Contrabassoon, playing a melodic line with grace notes.
- Hn. I - II** Horns I and II, playing a melodic line with grace notes.
- Hn. III - IV** Horns III and IV, playing a melodic line with grace notes.
- B♭ Tpt. I - II - III** B-flat Trumpets, playing a melodic line with grace notes.
- Tbn. I - II - III** Trombones, playing a melodic line with grace notes.
- Tuba** Tuba, playing a melodic line with grace notes.
- Timp.** Timpani, playing a melodic line with grace notes.
- Perc.** Percussion, playing a melodic line with grace notes.
- Hp.** Harp, playing a melodic line with grace notes.
- Pno.** Piano, playing a complex accompaniment with grace notes.
- Vln. I** Violins I, playing a melodic line with grace notes.
- Vln. II** Violins II, playing a melodic line with grace notes.
- Vla.** Viola, playing a melodic line with grace notes.
- Vc.** Violoncello, playing a melodic line with grace notes.
- Cb.** Contrabasso, playing a melodic line with grace notes.

This page of the musical score for the Third Piano Concerto, II, includes the following parts and markings:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flutes I & II (Fl. I - II), Oboes I & II (Ob. I - II), Horns E-flat (E. Hn.), Clarinets B-flat (B. Cl. I - II), Clarinet B (B. Cl.), Bassoon (Bsn. I - II), Contrabassoon (Cbssn.), Horns I & II (Hn. I - II), Horns III & IV (Hn. III - IV).
- Brass:** Trumpets I, II & III (B. Tpt. I - II - III), Trombones I, II & III (Tbn. I - II - III), Tuba, Timpani (Timp.), Percussion (Perc.).
- Piano and Percussion:** Harp (Hp.), Piano (Pno.).
- String Section:** Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.).

Key markings and annotations include:

- Measure numbers 106, 111, and 117.
- Dynamic markings: *f* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano).
- Performance instructions: "a 2" (second ending), "mf" with "I y II" (first and second endings), and "p".
- Annotations: "Período 2 (106 - 117)" in a pink box on the Harp staff, and "Tema 2" in an orange box on the Piano staff.
- Blue ovals on the Harp staff highlight specific notes in measures 106 and 117.

This page contains the musical score for the second movement of the Third Piano Concerto. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The score begins with a *mf* dynamic and includes various markings such as *cresc.*, *p*, and *mf*. The instruments listed include Piccolo, Flutes (I and II), Oboes (I and II), English Horn, Bassoons (I and II), Clarinets (B-flat and B), Bassoon/Cobasson, Horns (I and II, III and IV), Trumpets (B-flat, I, II, and III), Trombones (I, II, and III), Tuba, Timpani, Percussion, Harp, Piano, Violins (I and II), Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic shifts throughout the movement.

The image displays a page of a musical score for the second movement of the Third Piano Concerto. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include Piccolo (Picc.), Flutes I and II (Fl. I - II), Oboes I and II (Ob. I - II), English Horn (E. Hn.), Bass Clarinet I and II (B♭ Cl. I - II), Clarinet (Cl.), Bassoon I and II (Bsn. I - II), Contrabassoon (Cbssn.), Horns I and II (Hn. I - II), Horns III and IV (Hn. III - IV), Trumpets I, II, and III (B♭ Tpt. I - II - III), Trombones I, II, and III (Tbn. I - II - III), Tuba, Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Harp (Hp.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is in 8/8 time and features a key signature of two flats. The piano part is circled in blue, and a pink box highlights the section from measure 118 to 131, labeled 'Período 3 (118 - 131)'. An orange box within this section is labeled 'Tema 1 desarrollo orquestral'. The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *f*, *stacc.*), articulation (e.g., *pizz.*), and performance instructions (e.g., *a2*, *3*).

122

Picc. *dim.*

Fl. I - II *dim.* *p*

Ob. I - II *dim.* *p*

E. Hn.

B $\flat$  Cl. I - II *dim.* *p*

B. Cl. *dim.*

Bsn. I - II *dim.*

Ctbsn. *dim.*

Hn. I - II *dim.*

Hn. III - IV *dim.*

B $\flat$  Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

122

Timp.

122

Perc.

122

Hp. *dim.* *p*

122

Pno. *p* *mf*

122

Vln. I *8<sup>va</sup> dim.* *p*

Vln. II *dim.* *p*

Vla.

Vc.

Cb.

127

Picc.

Fl.  
I - II

Ob.  
I - II

E. Hn.

B $\flat$  Cl.  
I - II

B. Cl.

Bsn.  
I - II  
Cbssn.

Hn.  
I - II

Hn.  
III - IV

B $\flat$  Tpt.  
I - II - III

Tbn.  
I - II - III

Tuba

127

Timp.

127

Perc.

127

Hp.

127

Pno.

*f*

*p*

127

Vln. I

*mf*

*mf*

*p*

Solo

Vln. II

*mf*

*mf*

*p*

Solo

Vla.

Solo

Vc.

Solo

Cb.

130

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B♭ Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II  
Cbssn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B♭ Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*pp* T.F = Femenino



Score

III  
Final

**Allegro con ánimo** ♩ = 124

**T. C = Acefalo**

**C. Melódica**

**Sección I (1 - 96)**

**M. Temático 1**

**Motivo Rítmico**

Plato  
Plato coll legno

**Periodo 1 (1 - 23)**

**Pulso Rítmico**

**C. Melódica**

The score is for the final section of a symphony, marked 'Allegro con ánimo' with a tempo of 124 beats per minute. It features a variety of instruments including Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Timpani, Percussion, Harp, Piano, Violin, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is divided into sections: 'Sección I (1 - 96)' and 'Periodo 1 (1 - 23)'. Several musical motifs are highlighted with colored boxes: 'C. Melódica' (C. Melódica) in orange, 'M. Temático 1' (M. Temático 1) in orange, 'Motivo Rítmico' (Motivo Rítmico) in orange, 'Pulso Rítmico' (Pulso Rítmico) in blue, and 'C. Melódica' (C. Melódica) in orange. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *marcato*, and articulation markings like *acc.* (accents) and *tr.* (trills). The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is 2/4.

Tercer Concerto para Piano  
III

Picc. *sfz*

Fl. I - II *sfz*

Ob. I - II *sfz*

E. Hn. *sfz*

B $\flat$  Cl. I - II *sfz*

B. Cl. *sfz*

Bsn I - II *sfz*

Cbsn. *sfz*

Hn. I - II *sfz*

Hn. III - IV *sfz*

B $\flat$  Tpt. I - II - III *sfz*

Tbn. I - II - III *sfz*

Tuba *sfz*

Timp. *sfz*

Perc. *sfz*

B y Plts. *sfz*

Hp.

Pno. *f non legato*

Vln. I *sfz*

Vln. II *sfz*

Vla. *sfz*

Vc. *sfz*

Cb. *sfz*

Motivo Rítmico

C.R.

Detailed description: This is a page of a musical score for the third movement of the Third Piano Concerto. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, the page number '2' and the title 'Tercer Concerto para Piano III' are centered. The instruments listed on the left include Piccolo, Flutes I and II, Oboes I and II, English Horn, B-flat Clarinets I and II, Bass Clarinet, Bassoon I and II, Contrabassoon, Horns I-IV, Trumpets I-III, Trombones I-III, Tuba, Timpani, Percussion, Harp, Piano, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features complex rhythmic patterns, particularly in the woodwinds and strings. A yellow box highlights a 'Motivo Rítmico' (rhythmic motif) in the Bassoon I and II part. A red box highlights a section in the B-flat Clarinet I and II part labeled 'C.R.'. The piano part is marked 'f non legato'. Dynamics such as 'sfz' (sforzando) are used throughout. The key signature has one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

Tercer Concerto para Piano  
III

16 Picc. *sfz*

Fl. I - II *sfz*

Ob. I - II *sfz*

E. Hn. *sfz*

B $\flat$  Cl. I - II *sfz*

B. Cl. *sfz*

Bsn I - II *sfz*

Cbsn. *sfz*

Hn. I - II *sfz*

Hn. III - IV *sfz*

B $\flat$  Tpt. I - II - III *sfz*

Tbn. I - II - III *sfz*

Tuba *sfz*

Timp. *sfz* *f*

Perc. *sfz*

Hp. *sfz*

Pno. *sfz* *mf*

Vln. I *sfz*

Vln. II *sfz*

Vla. *sfz*

Vc. *sfz*

Cb. *sfz*

1

Período 2 ( 24 - 96)

Diminuendo Rítmico

Motivo Rítmico

This page of the musical score includes the following parts and markings:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flute I & II (Fl. I - II), Oboe I & II (Ob. I - II), English Horn (E. Hn.), Bass Clarinet I & II (B $\flat$  Cl. I - II), Clarinet in B $\flat$  (B. Cl.), Bassoon I & II (Bsn I - II), Contrabassoon (Cbsn.), Horn I & II (Hn. I - II), Horn III & IV (Hn. III - IV), Trumpet I & II & III (B $\flat$  Tpt. I - II - III), Trombone I & II & III (Tbn. I - II - III), and Tuba.
- Percussion:** Timpani (Timp.) and Percussion (Perc.).
- Keyboard:** Harpsichord (Hp.) and Piano (Pno.).
- Strings:** Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).
- Annotations:** A red box highlights the woodwinds with the text "Contracanto melódico". Another red box highlights the piano's right hand with the text "M. Temático 2".
- Dynamic Markings:** *mf* (mezzo-forte) is used in the woodwinds and piano parts, and *f* (forte) is used in the piano's right hand.



This page of the musical score includes the following instruments and parts:

- Picc.
- Fl. I - II
- Ob. I - II
- E. Hn.
- B $\flat$  Cl. I - II
- B. Cl.
- Bsn I - II
- Cbsn.
- Hn. I - II
- Hn. III - IV
- B $\flat$  Tpt. I - II - III
- Tbn. I - II - III
- Tuba
- Timp.
- Perc.
- Hp.
- Pno.
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vc.
- Cb.

Key performance markings include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The piano part features a section labeled "Motivo Rítmico" (Rhythmic Motif) highlighted in orange, starting at measure 44. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) are marked with *f* and *stacc.* (staccato). The woodwinds (Ob., B. Cl., Bsn, Hn.) also feature *mf* markings.



61 Picc.

Fl. I - II *mf*

Ob. I - II *mf*

E. Hn.

B♭ Cl. I - II *mf*

B. Cl. *mf*

Bsn I - II

Cbsn. *mf*

Hn. I - II

Hn. III - IV

B♭ Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc. *sfz* *p* Triángulo *p*

Hp.

Pno. *mf*

Vln. I *mf* pizz.

Vln. II *mf* pizz.

Vla.

Vc. *mf*

Cb. *mf* pizz. arco

Ejemplo de Polirritmia

Detailed description: This page of a musical score for the third movement of the Third Piano Concerto features a variety of instruments. The top section includes Piccolo, Flutes I-II, Oboes I-II, English Horn, B♭ Clarinets I-II, Bass Clarinet, Bassoon I-II, and Contrabassoon, all marked *mf*. Below this is a section titled "Ejemplo de Polirritmia" (Example of Polyrhythm), enclosed in a green box, which highlights the first four measures of the Horns I-II, Horns III-IV, B♭ Trumpets I-II-III, and Trombones I-II-III. These instruments play complex rhythmic patterns with accents and dynamic markings of *sfz*. The Percussion part includes Triangles and is marked *p*. The Harp part has a dynamic marking of *8<sup>ma</sup>*. The Piano part features a *mf* dynamic. The string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) is marked *mf* and includes instructions for *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.



Tercer Concerto para Piano  
III

69 Picc. *f* *sf* *f*

Fl. I - II *f* *sf* *f*

Ob. I - II *cresc.* *f* *sf* *f*

E. Hn. *f* *sf* *f*

B♭ Cl. I - II *cresc.* *f* *sf* *f*

B. Cl. *cresc.* *f* *sf* *f*

Bsn I - II *cresc.* *f* *sf* *f*

Cbsn. *cresc.* *f* *sf* *f*

Hn. I - II *cresc.* *f* *sf* *f*

Hn. III - IV *f* *sf* *f*

B♭ Tpt. I - II - III *f* *sf* *f* *mf*

Tbn. I - II - III *f* *sf* *f*

Tuba *f* *sf* *f*

Timp. *f* *sf* *f*

Perc. *p cresc.* *f* *sf* *f* (dejar vibrar)

Hp.

Pno. *cresc.* *f* *sf* *f*

Vin. I *arco* *cresc.* *f* *sf* *f*

Vin. II *arco* *cresc.* *f* *sf* *f*

Vla. *arco* *cresc.* *f* *sf* *f*

Vc. *arco* *cresc.* *f* *sf* *f*

Cb. *pizz.* *arco* *cresc.* *f* *sf* *f*

Musical score for Tercer Concerto para Piano III, page 10. The score includes parts for Piccolo, Flute I-II, Oboe I-II, English Horn, Bass Clarinet I-II, Clarinet in B-flat, Bassoon I-II, Contrabassoon, Horn I-II, Horn III-IV, Trumpet I-II-III, Trombone I-II-III, Tuba, Timpani, Percussion, Harp, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The page number 77 is indicated at the start of each staff. The score features various dynamics such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte), and includes performance instructions like *a 2* and *I y II*. The Piano part has a complex texture with many sixteenth notes and rests. The Violin I part has a triplet of eighth notes at the end of the page.

Tercer Concerto para Piano  
III

*morendo poco a poco*

85

Picc.

Fl.  
I - II

Ob.  
I - II

E. Hn.

B $\flat$  Cl.  
I - II

B. Cl.

Bsn  
I - II

Cbsn.

Hn.  
I - II

Hn.  
III - IV

B $\flat$  Tpt.  
I - II - III

Tbn.  
I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*dim.*

*dim.*

*dim.*

*dim.*

Piu Moderato

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments are listed on the left side of the page, including Piccolo, Flutes (I-II), Oboes (I-II), English Horn, Bass Clarinet (I-II), Clarinet (B), Bassoon (I-II), Contrabassoon, Horns (I-II), Horns (III-IV), Trumpets (I-II-III), Trombones (I-II-III), Tuba, Timpani, Percussion, Harp, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is divided into systems. The first system includes Piccolo, Flutes, Oboes, English Horn, Bass Clarinet, Clarinet, Bassoon, and Contrabassoon. The second system includes Horns, Trumpets, Trombones, and Tuba. The third system includes Timpani and Percussion. The fourth system includes Harp and Piano. The fifth system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Several sections are highlighted with colored boxes: 'Tema voz 1' (orange box) in the Flute part, 'Sección II (97 - 199)' (pink box) in the English Horn part, 'Período 1 (97 - 143)' (pink box) in the Bass Clarinet part, 'M. Rítmico' (yellow box) in the Clarinet part, 'Tema voz 2' (orange box) in the Horns part, 'M. Rítmico' (yellow box) in the Trumpets part, 'Desarrollo Melódico Polifónico' (orange box) in the Harp part, and 'Tema voz 3' (orange box) in the Violoncello part. Dynamics such as *pp*, *mp*, *mf*, and *p* are indicated throughout the score.

104 Picc. *p* *mf*

Fl. I - II

Ob. I - II *p* *mf*

E. Hn.

B $\flat$  Cl. I - II

B. Cl. *p* *mf*

Bsn. I - II *Cbsn.* *p*

Hn. I - II

Hn. III - IV

B $\flat$  Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III *mf*

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I *p* *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *p* *mf*

Cb. *p* *mf*

Diminuendo Rítmico

The musical score is arranged in systems. The top system includes Piccolo (Picc.), Flutes I and II (Fl. I - II), Oboes I and II (Ob. I - II), English Horn (E. Hn.), Bass Clarinet I and II (B. Cl. I - II), Clarinet in B-flat (B. Cl.), Bassoon I and II (Bsn. I - II), and Contrabassoon (Cb. sn.). The middle system includes Horns I and II (Hn. I - II), Horns III and IV (Hn. III - IV), Trumpets I, II, and III (B. Tpt. I - II - III), Trombones I, II, and III (Tbn. I - II - III), and Tuba. The bottom system includes Timpani (Timp.), Percussion (Perc.) with a Tambores (Tambor) and Bells (B y Pls.), Harp (Hp.), and Piano (Pno.).

Key sections and markings are highlighted:

- Tema voz 1:** A red box highlights the first vocal theme in the Piccolo, Flutes, Oboes, English Horn, Bass Clarinet, and Clarinet parts, starting at measure 114.
- Tema voz 3:** A red box highlights the third vocal theme in the Bassoon and Contrabassoon parts, starting at measure 114.
- Motivo Rítmico:** An orange box highlights a rhythmic motif in the Horns I and II, Horns III and IV, Trumpets, Trombones, and Tuba parts, starting at measure 114.
- Crescendo Rítmico:** A purple box highlights a rhythmic crescendo in the Violin I and II parts, starting at measure 114.
- Tema voz 2:** A red box highlights the second vocal theme in the Violin I and II parts, starting at measure 114.

Dynamic markings include *p* (piano), *f* (forte), and *p cresc.* (piano crescendo). The score also includes performance instructions such as *II y Cbsn.* and *B y Pls.*

continuación tema

voz 1

Picc.  
Fl. I - II  
Ob. I - II  
E. Hn.  
B. Cl. I - II  
B. Cl.  
Bsn. I - II  
Cbsn.

122

Hn. I - II  
Hn. III - IV  
B. Tpt. I - II - III  
Tbn. I - II - III  
Tuba

122

Timp.  
Perc.

122

Hp.

122

Pno.

122

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

Crescendo Rítmico (121 - 127) →

130 *ff*

Picc. *ff* *decresc.*

Fl. I - II *ff* *decresc.* *mf*

Ob. I - II *ff* *decresc.* *mf*

E. Hn. *ff* *decresc.* *mf*

B $\flat$  Cl. I - II *ff* *decresc.* *mf*

B. Cl. *ff* *decresc.* *mf*

Bsn. I - II *ff* *decresc.* *mf*

Cbsn. *ff* *decresc.* *mf*

Hn. I - II *ff* *decresc.* *mf*

Hn. III - IV *ff* *decresc.* *mf*

B $\flat$  Tpt. I - II - III *ff* *decresc.* *mf*

Tbn. I - II - III *ff* *decresc.* *mf*

Tuba *ff* *decresc.* *mf*

Timp. *ff* *decresc.* *mf*

Perc. *ff* *decresc.* *mf*  
B y Plts. Tam-Tam B y Plts. Tam-Tam

Harp (Hp.)

Piano (Pno.)

Vln. I *ff* *decresc.* *mf*

Vln. II *ff* *decresc.* *mf*

Vla. *ff* *decresc.* *mf*

Vcl. *ff* *decresc.* *mf*

Cb. *ff* *decresc.* *mf*



140

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B♭ Cl. I - II

B. Cl.

Bsn I - II  
Cbsn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B♭ Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Sección Polirrítmica

Período 2 (144 - 192)

Tema nuevo

*p*

*mf*

a 3 partes

148

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B $\flat$  Cl. I - II

B. Cl.

Bsn I - II

Cbsn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B $\flat$  Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*a 2*

*mf*

*mf*

*8va*

*8va*



160

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B $\flat$  Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II

Cbsn.

160

Hn. I - II

Hn. III - IV

B $\flat$  Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

160

Timp.

160

Perc.

160

Hp.

160

Pno.

160

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

*p*

*mf*

a 3 partes

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

Tercer Concerto para Piano  
III

166

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B♭ Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II  
Cbsn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B♭ Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc. Triángulo

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

*f*

*f*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*f* *stacc.*

*f* *pizz.* *simile*

*f* *pizz.* *simile* *mf*

*f* *pizz.* *simile* *mf*

*f* *pizz.* *mf*

*f* *mf*

Quasi Maestoso

172

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

Bs. Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II

Cbsn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B $\flat$  Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc. Triángulo

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*sfz*

*ff*

*sfz*

*stacc.*

*sfz*

*ff*

*sfz*

*sfz*

*sfz*

*sfz*

*sfz*

Tercer Concerto para Piano  
III

178

Picc. *ff* *simile*

Fl. I - II *ff*

Ob. I - II *ff*

E. Hn.

B♭ Cl. I - II *ff*

B. Cl. *simile*

Bsn. I - II *simile*

Cbsn. *Cbsn.*

Hn. I - II *ff*

Hn. III - IV

B♭ Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc. *ff* *Tam-Tam* *B y Plts.* *Tam-Tam*

Hp.

Pno.

Vin. I *arco* *ff*

Vin. II *arco* *ff*

Vla. *arco* *ff*

Vc. *arco* *ff*

Cb. *arco* *ff* *simile* *simile*





*rall e dim.*

*Tornando al primo tempo e cresc.*

M. Temático de Sección III

Período de Nexo (193 - 199)

Continuación Diminuendo Rítmico

In Tempo

Sección III (199 - 300)

196

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B. Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II

Cbsn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B. Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc.

Período 1 (199 - 268)

196

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



214

Picc. *f*

Fl. I - II *f*

Ob. I - II *f*

E. Hn. *f*

B $\flat$  Cl. I - II

B. Cl.

Bsn I - II  
Cbsn.

214

Hn. I - II

Hn. III - IV

B $\flat$  Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

214

Timp.

214

Perc.

214

Hp.

214

Pno. *f* *f* *mf*

214

Vln. I *f* *stacc.* Sull G

Vln. II *f* *stacc.* Sull G

Vla. *f* *stacc.*

Vc. *f* *stacc.*

Cb. *f* *stacc.*



231

Picc.

Fl. I - II

Ob. I - II

E. Hn.

B $\flat$  Cl. I - II

B. Cl.

Bsn. I - II

Cbsn.

Hn. I - II

Hn. III - IV

B $\flat$  Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

Timp.

Perc. Tambor Triángulo

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f* *sfz* *p* *mf*

*8<sup>va</sup>*

Crescendo Rítmico

Tercer Concerto para Piano  
III

240

Picc.

Fl. I - II *mf*

Ob. I - II *mf*

E. Hn.

B $\flat$  Cl. I - II *mf*

B. Cl. *mf*

Bsn I - II *mf*

Cbsn. *mf*

240

Hn. I - II *cresc.*

Hn. III - IV

B $\flat$  Tpt. I - II - III

Tbn. I - II - III

Tuba

240

Timp.

240

Perc. Tambor *cresc.*

240

Hp.

240

Pno. *cresc.* 8va

240

Vln. I *pizz.* *mf* *arco* *cresc.*

Vln. II *pizz.* *mf* *arco* *cresc.*

Vla. *arco* *cresc.*

Vc. *arco* *cresc.*

Cb. *mf* *pizz.* *arco* *cresc.*





257

Picc.

Fl.  
I - II

Ob.  
I - II

E. Hn.

B $\flat$  Cl.  
I - II

B. Cl.

Bsn  
I - II

Cbsn.

257

Hn.  
I - II

Hn.  
III - IV

B $\flat$  Tpt.  
I - II - III

Tbn.  
I - II - III

Tuba

257

Timp.

257

Perc.

257

Hp.

257

Pno.

257

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*dim.*



Tercer Concerto para Piano  
III

272 Picc.

272 Fl. I - II

272 Ob. I - II

E. Hn.

272 B♭ Cl. I - II

B. Cl.

Bsn I - II

Cbsn.

272 Hn. I - II

272 Hn. III - IV

272 B♭ Tpt. I - II - III

f

mf cresc.

1 y II

272 Tbn. I - II - III

III

mf cresc.

272 Tuba

272 Timp.

272 Perc.

Tambor

p cresc.

272 Hp.

272 Pno.

p cresc.

272 Vin. I

272 Vin. II

Vla.

p cresc.

272 Vc.

6

p cresc.

272 Cb.

p cresc.

Risoluto

This page contains the musical score for the third movement of the Piano Concerto No. 3, starting at measure 287. The score is written for a full orchestra and piano. The instruments are arranged as follows:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flutes I and II (Fl. I - II), Oboes I and II (Ob. I - II), English Horn (E. Hn.), Bass Clarinets I and II (B♭ Cl. I - II), Clarinets (B. Cl.), Bassoons I and II (Bsn. I - II), Contrabassoon (Cb. sn.), Horns I and II (Hn. I - II), Horns III and IV (Hn. III - IV), Bass Trumpets I, II, and III (B♭ Tpt. I - II - III), Trombones I, II, and III (Tbn. I - II - III), and Tuba.
- Drums and Percussion:** Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), and Tam-Tam.
- String Ensemble:** Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).
- Piano (Pno.):** The piano part features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets, with dynamic markings such as *ff* and *f*.

The score includes various musical notations such as dynamics (*ff*, *f*, *sfz*), articulation (accents), and performance instructions like *Risoluto*. The piano part is particularly intricate, with many sixteenth-note passages and triplet figures. The orchestral parts provide a rich harmonic and rhythmic backdrop for the piano.



298 Picc. *sfz*

Fl. I - II *sfz*

Ob. I - II *sfz*

E. Hn. *sfz p*

B $\flat$  Cl. I - II *sfz p*

B. Cl. *sfz p*

Bsn I - II *sfz p*

Cbsn. *sfz p*

Hn. I - II *sfz p*

Hn. III - IV *sfz p*

B $\flat$  Tpt. I - II - III *sfz p*

Tbn. I - II - III *sfz p*

Tuba *sfz p*

298 Timp. *sfz p*

298 Perc. *sfz p* B y Plts. *sfz*

298 Hp. *p* *sfz*

298 Pno. *sfz*

298 Vln. I *sfz p*

Vln. II *sfz p*

Vla. *sfz p*

Vc. *sfz p*

298 Cb. *divis.* *sfz p*

T. F = Masculino