

# UCUENCA

## Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

**Guía de ritmos ecuatorianos en la Rapsodia no. 2 para piano de Luis Humberto Salgado**

Trabajo de titulación previo a la  
obtención del título de Licenciado  
en Artes Musicales

**Autor:**

Lizbeth Alexandra Barros Pinos

**Director:**

Fermín Salaberri Lecumberri

ORCID:  0009-0007-8914-9520

**Cuenca, Ecuador**

2024-03-09

## Resumen

El presente trabajo elabora una propuesta interpretativa de la Rapsodia para piano No. 2 de Luis Humberto Salgado a partir del estudio de los ritmos populares de nuestro país que, estilizadamente, se incluyen en la pieza. Para ello, se identificarán y caracterizarán dichas danzas ecuatorianas explorando su origen, su función dentro de la cultura ecuatoriana y las tradiciones interpretativas de cada una.

*Palabras clave:* rapsodia, Salgado, música ecuatoriana, ritmos ecuatorianos



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

**Repositorio Institucional:** <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

## Abstract

The text hereby elaborates an interpretative proposal of Humberto Salgado's Piano Rhapsody No. 2 based on the popular rhythms of our country that, in a stylized manner, are part of this piece. For this purpose, these Ecuadorian dances will be identified and characterized, exploring their origin, their function within the Ecuadorian culture and the interpretative traditions of each one of them.

*Keywords:* rhapsody, Salgado, ecuadorian music, ecuadorian rhythms



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

**Institutional Repository:** <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

## Índice de contenido

Introducción.....	9
Capítulo 1. Nacionalismo Musical.....	11
1.1. Origen y definición.....	11
1.2. El Folklore en el Nacionalismo Musical.....	11
1.3. El Nacionalismo Musical en el Ecuador.....	12
Capítulo 2. Luis Humberto Salgado y su música.....	15
2. 1. Influencias y pensamiento Musical.....	15
2. 2. Desarrollo y etapas estilísticas.....	17
2. 3. Catálogo de obras para piano.....	20
Capítulo 3. Elementos Ecuatorianos en la Rapsodia núm. 2 de Luis Humberto Salgado.....	27
3. 1. Los ritmos y danzas ecuatorianos en la producción musical de Luis Humberto Salgado....	27
3. 2. Caracterización y contextualización de géneros ecuatorianos identificados en la	
producción para piano de Luis Humberto Salgado.....	29
3. 2. 1. El yaraví.....	30
3. 2. 2. El danzante.....	31
3. 2. 3. El yumbo.....	33
3. 2. 4. El carnaval.....	33
3. 2. 5. La tonada.....	34
3. 2. 6. El albazo.....	35
3. 2. 7. El capishca cuencano o capishca azuayo.....	36
3. 2. 8. La bomba del Chota.....	36
3. 2. 10. El aire típico.....	37
3. 2. 11. El alza.....	37
3. 2. 12. El capishca chimboracense.....	37
3. 2. 13. El sanjuanito.....	38
3. 2. 14. El pasillo.....	39
3. 2. 15. El pasacalle.....	40
3. 2. 16. El amorfino.....	41
3. 2. 17. El fox incaico.....	41
Capítulo 4. Guía de ritmos ecuatorianos identificados en la Rapsodia núm. 2 de Luis Humberto	
Salgado.....	45
4. 1. Género rapsodia y forma rondó-sonata. Estructura formal de la Rapsodia para piano no.	
2 de Luis Humberto Salgado.....	61
4. 2. Caracterización de las danzas ecuatorianas presentes en la Rapsodia para piano no. 2 de	
Luis Humberto Salgado.....	65
Conclusiones.....	69
Referencias.....	70

## Índice de figuras

Ilustración 1. Serie de quintas que origina la escala pentáfona mayor.	13
Ilustración 2. Escala pentáfona mayor.	13
Ilustración 3. Escala pentáfona menor.	13
Ilustración 4. Acorde de Petrushka. Rapsodia Ecuatoriana N.2	18
Ilustración 5. Variaciones en estilo folclórico. Variación V, compás 1-8	21
Ilustración 6. Ritmo de Yaraví (Wong, 2013)	30
Ilustración 7. Ritmo de Danzante (Wong, 2013)	30
Ilustración 8. Danzante Vasija de Barro (Aguirre González, 2002)	31
Ilustración 9. Ritmo de Yumbo (Segundo Luis Moreno, 1949)	32
Ilustración 10. Ritmo de Carnaval (Segundo Luis Moreno, 1949)	33
Ilustración 11. Ritmo de Tonada. Canción Poncho verde. Letra y música: Armando Idrovo (Aguirre González, 2002)	34
Ilustración 12. Ritmo de Albazo. Dulce pena. Letra y música: Guillermo Garzón (Aguirre González, 2002)	35
Ilustración 13. Ritmo de Aire típico. Bonita guambrita. Letra y música: Rubén Uquillas (Aguirre González, 2002)	36
Ilustración 14. Ritmo de Sanjuanito (Wong, 2013)	38
Ilustración 15. Ritmo de Pasillo. Adoración. Letra: Gerardo Castro. Música: Enrique Ibáñez M. (Aguirre González, 2002)	39
Ilustración 16. Ritmo de Pasacalle. Chola cuencana Letra: Ricardo Darquea G. Música: Rafael Carpio Abad (Aguirre González, 2002)	40
Ilustración 17. Ritmo de Fox Incaico. Canción "La canción de los Andes" - Constantino Mendoza (Aguirre González, 2002)	41
Ilustración 18. Salgado, Rapsodia para piano no. 2. Albazo. compás 1	46
Ilustración 19. Salgado, Variaciones en estilo folclórico. Variación V. compás 1-8	47
Ilustración 20. Salgado, Rapsodia para piano no. 2. Escala ascendente con la que finaliza la introducción. compás 10	47
Ilustración 21. Salgado, Rapsodia para piano no. 2. Alza. compás 13	48
Ilustración 22. Salgado, Rapsodia para piano no. 2. Sección transitoria. 1era parte. Compás 70	48
Ilustración 23. Salgado, Rapsodia para piano no. 2. Sección transitoria. 2da parte. Compás 98	49
Ilustración 24. sección transitoria. 3ra parte. Compás 104	50
Ilustración 25. Alza. compás 118	50
Ilustración 26. Fermata. Compás 141	51

Ilustración 27. Salgado, Rapsodia para piano no. 2. Tema lírico. compás 143	51
Ilustración 28. Germen motivico. compás 147-153	52
Ilustración 29. Salgado, Rapsodia para piano no. 2. Yaraví. compás 154	52
Ilustración 30. Rapsodia ecuatoriana no. 2. Sanjuanito. compás 161	53
Ilustración 31. Germen motivico. compás 148	54
Ilustración 32. Sanjuanito. compás 162	54
Ilustración 33. Salgado, Rapsodia para piano no. 2. Acordes en martelé. compás 164	55
Ilustración 34. Salgado, Rapsodia para piano no. 2. Fragmento Sanjuanito futurista	55
Ilustración 35. Salgado, Rapsodia para piano no. 2. Acorde de Petrushka. compás 181	56
Ilustración 36. Salgado, Rapsodia para piano no. 2. Yumbo. compás 190	56
Ilustración 37. Salgado, Rapsodia para piano no. 2. Pasacalle. compás 210	57
Ilustración 38. Salgado, Rapsodia para piano no. 2. Sección A'. Alza. compás 272	58
Ilustración 39. Ritmo del Aire típico en la obra de Salgado (Ortiz, s. f.)	58
Ilustración 40. Salgado, Rapsodia para piano no. 2. Aire típico. compás 312.	59
Ilustración 41. Salgado, Rapsodia para piano no. 2. Sección B. Aire típico. Compás 324	59
Ilustración 42. Salgado, Rapsodia para piano no. 2. Coda final. Albazo. compás 361	60
Ilustración 43. Rondó-sonata (musicnetmaterial, 2015)	62
Ilustración 44. Forma estandarizada del rondó-sonata clásico	63
Ilustración 45. Forma "rondó-sonata" de la Rapsodia para piano no. 2 de Luis Humberto Salgado.	63

## Índice de tablas

Tabla 1. Obras Salgado y características (Wong, 2013)	19
Tabla 2. Catálogo de obras para piano de Luis Humberto Salgado. Información extraída de <a href="http://pianolatinoamerica.org/e_salgado/e_salgadointro.html">http://pianolatinoamerica.org/e_salgado/e_salgadointro.html</a> y Verónica Saula (2010-2011)	25
Tabla 3. Clasificación de las danzas según compás y tempo.	27
Tabla 4. Parentesco y analogías entre las diferentes danzas.	28
Tabla 5. Cuadro comparativo de tempo y compás de danzas ecuatorianas en la obra de Salgado y los estudios de Wong y Godoy Aguirre consultados para el trabajo.	43
Tabla 6. Análisis de la Rapsodia N. 2 de Luis Humberto Salgado.	45

## Introducción

El presente trabajo se enfocará en realizar una propuesta de interpretación de la Rapsodia Ecuatoriana No. 2 para piano del compositor ecuatoriano Luis Humberto Salgado Torres, partiendo del análisis de las danzas y ritmos ecuatorianos populares a los que el compositor hace referencia en la pieza. Para esto se analizarán dichas danzas tomando como punto de partida recientes trabajos por estudiosos de la música ecuatoriana, así como también, los textos y opiniones del compositor al respecto.

En los últimos tiempos se han hecho muchos esfuerzos de parte de historiadores, músicos y musicólogos por revalorizar la obra de Luis Humberto Salgado. Dichos esfuerzos se han realizado mediante el estudio, edición y recuperación de su obra; entre ellos la grabación de la integral de sus sinfonías a cargo de la Orquesta Sinfónica de Cuenca con Michael Meissner a la batuta o la edición de parte de su obra para piano publicada por la editorial del Municipio de Quito.

En el terreno investigativo también se ha hecho mucho por contextualizar y redescubrir al “Beethoven ecuatoriano” como algunos estamentos han tildado a Salgado. Los trabajos realizados por Cecilia Miño Grijalva (2010) y Ketty Wong (2013), aunque muy completos, necesarios y centrales a la hora de contextualizar la obra del compositor y en especial, la pieza que nos ocupa, se centra en los aspectos puramente biográficos del compositor. Del mismo modo el libro de Oswaldo Carrión *-Lo mejor del siglo XX-* (2002) quien también se dedica exclusivamente al recuento biográfico en cuanto al compositor se refiere. En el terreno analítico y referido en específico a la obra musical del compositor, el repositorio documental de la Universidad de Cuenca cuenta con la tesis de grado del Mgst. Lucas Bravo, quien analiza las tres rapsodias que el compositor escribiera. Este trabajo rastrea e identifica también los ritmos ecuatorianos en cada pieza, utilizándolos para proponer una organización formal. Los ritmos que se identificaron en la Rapsodia N. 2 son capishca, danzante, albazo, yumbo, sanjuanito, aire típico, alza y las variaciones correspondientes a cada danza. Sin embargo, no se incluyen indicaciones de tipo interpretativo que sirvan para comprender esta música y elaborar una propuesta interpretativa informada.

En este trabajo, correspondiente a la modalidad investigación-creación, el componente investigativo se desarrolla bajo el paradigma metodológico cualitativo, con un alcance descriptivo, y se utilizan los métodos de análisis de contenido. Por su parte, el componente creativo desarrolla el “método experimental del ensayo con variaciones” (Moya Méndez, 2021, pág. 29), acorde con el objeto de estudio, que en este caso resulta ser la

experimentación técnico-musical para el desarrollo del concierto de grado de piano con repertorio variado.

## Capítulo 1. Nacionalismo Musical.

### 1.1. Origen y definición

El término *nacionalidad* aparece por primera vez en el s. XIX. En ese contexto de reconfiguración identitaria, geográfica y de reorganización de la influencia y el peso geopolítico, las naciones recurren al arte para la construcción de un ideario nacional cohesionado, dando lugar a las corrientes nacionalistas. El propio Luis Humberto Salgado (1962) en su apartado *De lo Nacional a lo Cosmopolita* menciona que el “nacionalismo musical se asienta sobre las mismas raíces vernáculas que se manifiestan en el ritmo o el canto, con caracteres ancestrales” (Salgado Torres, 1962, pp. 5). Tanto para Gerard Béhague (1983 cit. en Ketty Wong, 2003-2004) como para Cecilia Miño Grijalva (2010), el término fue utilizado para denominar al arte sonoro que está sujeto a factores sociales, culturales e históricos de determinada región. Artísticamente, esto significaba “hablar de *folklore* en la arena de la música culta”, como Miño Grijalva lo define en su libro *Vida y tiempo del compositor Luis Humberto Salgado* publicado en 2010. Además, este movimiento estaba marcado por un fuerte carácter político, debido a que convocaba a los músicos a salirse de las normas correspondientes a sentimientos y tradiciones culturales. (Miño Grijalva, 2010)

Wong en su trabajo *Luis Humberto Salgado: Un Quijote de la Música* (2004), expone que, con el paso del tiempo, los compositores y académicos de la música, comenzaron a concebir el nacionalismo musical como “una expresión ideológica que se alimenta primordialmente de las melodías y danzas folklóricas de cada país” (p. 32). Como resultado de esta expresión varios musicólogos comenzaron a utilizar indistintamente los términos *sentido nacional* y *nacionalismo musical* para referirse a la acción de plasmar un sentimiento nacional en la música. De esta manera, varios compositores continuaron con estas características compositivas en el siglo XX, aunque varios de ellos mantuvieran una estética e ideología de la música europea. Características como armonías y formas características del periodo romántico, impresionista, vanguardia, etc. (Wong Cruz, 2004).

### 1.2. El Folklore en el Nacionalismo Musical

En el s. XIX, el alemán Johann Gottfried Herder (cit. en Wong, 2004) formuló la idea de que es en el folklore - “el espíritu de los pueblos”- donde se encuentran las fuentes de toda expresión artística de carácter nacional. Esto es de vital importancia para los nacionalismos

latinoamericanos del s. XX, quienes bucean en los ritmos y melodías de sus respectivos folklores para construir un lenguaje distintivo e identitario.

Carlos Chávez, compositor mexicano, (cit. en Wong, 2004) afirmaba: “[...] de nada sirve hacer música nacionalista si no es buena música”. Chávez consideraba que una música de carácter nacional no tenía que estar necesariamente ligada al folklore musical, dado que lo nacional puede estar presente incluso en la música de origen europeo. Luis Humberto Salgado compartía dichos ideales cuando escribía: “con la materia prima vernácula habría que aspirar a hacer música de características universales”. De este modo tanto Chávez como Salgado coincidían en que la esencia del nacionalismo musical radicaba no solamente en el uso de temas y ritmos del folklore musical, sino en el resultado artístico de la obra.

### 1.3. El Nacionalismo Musical en el Ecuador

En un texto posterior, *La Música Nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, Wong (2013) se refiere al origen incierto del concepto de *música nacional* como sinónimo de “música ecuatoriana”<sup>1</sup>. Según el sociólogo Hernán Ibarra (1998, cit. en Wong, 2013), asociamos el término nacionalismo con el surgimiento de la clase media, así como con la definición oficial de diversos símbolos patrios, como la bandera y el escudo, a principios del s. XX.

Si bien existe un acuerdo general de que sólo las canciones basadas en ritmos ecuatorianos pueden considerarse *nacionales*, otros creen que cualquier música interpretada por ecuatorianos y destinada al pueblo es digna de ser considerada como tal. Sin embargo, los productores musicales, compositores, cantantes y locutores de radio que trabajan con varios tipos de MPE (Música Popular Ecuatoriana)<sup>2</sup> distinguen, como Wong (2013), que las élites sólo consideran *música nacional* cierto tipo de canciones interpretadas por artistas profesionales en contextos sociales asociados con las élites (Wong, 2004). En este sentido, Mario Godoy Aguirre (2005) especifica que, en las urbes ecuatorianas, en el siglo XIX, los géneros musicales mayormente interpretados fueron géneros importados del extranjero: el vals(e), la contradanza, la polca, la mazurca, y una serie de géneros musicales “populares” mestizos”.

Tanto Wong (2004) como Godoy Aguirre (2005) y Miño Grijalva (2010), señalan que es cuando se incorporan estos géneros musicales “mestizos”: el yaraví, el pasillo instrumental,

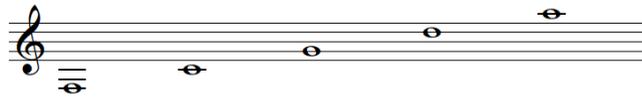
---

<sup>1</sup> Entrecorillado por la autora en el texto original.

<sup>2</sup> Siglas de la autora en el texto al que se hace referencia.

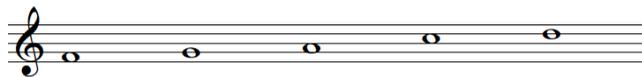
el aire típico; el albazo, el sanjuanito, la tonada, el amorfino costeño, el danzante y el yumbo, cuando podemos hablar de un estilo nacional definido. Mismo que, como señala Miño Grijalva, no se podría comprender si no se tiene conocimiento previo de la cosmovisión indígena del Ecuador. Es en ella donde se encuentra la fuente de la que brota la melodía autóctona, que se sustenta en la mitología preincásica y precolombina, y que sobrevive en este conjunto de melodías (melodías pentatónicas)<sup>3</sup>.

Al sistema musical pentáfono o pentatónico, lo entendemos, como menciona Segundo Luis Moreno en su libro *Música y Danzas Autóctonas del Ecuador* (1949), como el sistema musical sin semitonos, “sistema que se extendió y fue practicado en todos los pueblos asiáticos y occidentales primitivos, que tiene base científica y se funda en una nota grave a la que se sobreponen cuatro quintas perfectas” (p. 6-7), de la siguiente forma:



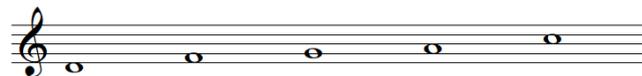
*Ilustración 1. Serie de quintas que origina la escala pentáfono mayor.*

Si se colocan en orden, se obtiene la escala de cinco grados, sin semitonos, en cuyo lugar se encuentran los intervalos de tercera menor. Dando como resultado la escala pentáfono mayor:



*Ilustración 2. Escala pentáfono mayor.*

Para obtener la escala menor relativa, “se desciende como en la escala diatónica moderna, de 3ra la tónica, lo que equivale a descender de 8va la sexta” (Moreno, 1949, p. 6-7):



*Ilustración 3. Escala pentáfono menor.*

---

<sup>3</sup> Entre paréntesis, en el original.

Las escalas pentatónicas mayores, según Wong (2004), representan una de las etapas evolutivas de los pueblos hacia el sistema tonal. En la música indígena predomina, generalmente, el modo menor, y el relativo mayor se lo percibe como una modulación pasajera (Ibid.).

Desde la aparición de los nacionalismos musicales en el s. XIX y las corrientes nacionalistas del s. XX, varios compositores plasmaron escenas costumbristas del país en sus obras mediante la utilización de danzas folclóricas y mestizas estilizadas. Domingo Brescia, italiano afincado en Ecuador, fue el pionero en tomar los ritmos y sonoridades de la música autóctona como material para sus composiciones. Al mismo tiempo, Brescia fue tutor y guía de las primeras generaciones de compositores nacionalistas entre las que se encuentran algunos de los más destacados compositores del pentagrama nacional como Sixto María Durán (1875-1947), Segundo Luis Moreno (1882-1972), Francisco Salgado (1880-1970), Luis Humberto Salgado (1903-1977) y Corsino Durán (1911-1975) (Wong, 2013).

De todos estos compositores, fue Salgado quien se apegó al nacionalismo ecuatoriano de una manera más personal. Además, Wong (2013) añade que, aunque Salgado consideraba el folclore como el “basamento” de la ciudadanía ecuatoriana, sus tendencias nacionalistas también se reflejaron en la música contemporánea de vanguardia de su época.

Para concluir, Miño Grijalva (2010) dice que: “hablar del nacionalismo musical en el Ecuador es rescatar la fuente de la que brota la particular subjetividad de cada compositor”. Añadiendo que los “motivos vernáculos de la costa animarán facturas musicales que, junto a los andinos, van a conformar la identidad de la nación”. (p. 56)

## Capítulo 2. Luis Humberto Salgado y su música

La figura de Luis Humberto Salgado (1903-1977) aparece en el panorama de la música ecuatoriana de manera inusual, sin que se pueda explicar su presencia como representante de una larga tradición musical en el Ecuador. Su catálogo de música incluye nueve sinfonías, cuatro óperas, una opereta, cinco ballets, conjuntos de cámara, conciertos para muchos instrumentos, muchas series, canciones y piezas para piano, un conjunto de obras cuyo tamaño por sí solo sugiere la existencia y desarrollo de una infraestructura musical en el Ecuador lo cual no se corresponde con la realidad musical del país en ese momento (Wong Cruz, 2004).

“Extraña paradoja la de Salgado: ser fugitivo de su propia genialidad.” Mesías Maiguashca (Wong Cruz, 2004) decía al respecto, que la figura de Salgado era novelesca: “Esa es una forma de tortura. Para mí, es sadismo puro. Escribir en el silencio es para mí inimaginable [...] El hecho de que Salgado escuchara poquísimos de su música me parece extremadamente trágico y absurdo.” (p. 11).

Wong (2004) menciona que nuestro conocimiento de las composiciones académicas ecuatorianas comienza con el estudio de la “música de salón” de finales del siglo XIX y el nacionalismo musical de principios del siglo XX. Destacados compositores de esta época, crearon un repertorio para piano (mazurcas, valeses, cuadrillas), que gradualmente fue incorporando géneros musicales mestizos como el pasillo. Por otro lado, ninguno de ellos abordó la composición de género sinfónico y camerístico, lo que no permite considerar a Salgado como una consecuencia o una continuación de una tradición musical.

### 2. 1. Influencias y pensamiento Musical

En su libro *Luis Humberto Salgado: Un quijote de la música*, Wong (2004) describe al compositor como un gran conocedor del folklore andino debido a sus frecuentes viajes realizados al medio rural. Aunque sus viajes no tenían fines etnográficos, como hizo Bela Bartók con el folklore musical de Hungría, memorizó un vasto catálogo exhaustivo de melodías indígenas, lo que le permitió crear motivos populares y comprender intuitivamente la armonía y el desarrollo musical de las mismas. Es importante recordar que, por lo general, el compositor no utilizaba citas folclóricas en sus obras, pero sus temas musicales estaban impregnados de melodías vernáculas, lo que hace patente su inconfundible origen andino.

Como menciona Wong (2004), Salgado es considerado representante de un nacionalismo musical floreciente, el mismo que utiliza un sinnúmero de géneros musicales vernáculos para exaltar la naturaleza andina, las leyendas y las hazañas heroicas de sus antepasados, así como las costumbres y las fiestas típicas del altiplano.

Wong (2004) nos dice sobre esto:

Salgado utiliza no sólo danzas indígenas ecuatorianas (el danzante, el yumbo y el yaraví) sino también aquellas que surgieron del mestizaje entre la música española e indígena (el albazo, el sanjuanito, el aire típico, el pasillo). Si bien algunas danzas aparecen como piezas instrumentales independientes, otras forman parte de formas cíclicas, como es el caso de las Suites para piano. (p. 27)

Wong explica, además, que, para Salgado, la “amalgama, síntesis, hibridación” son términos utilizados para hacer referencia a la mezcla de elementos autóctonos y de la corriente modernista europea. Otro componente que Salgado propuso para esta síntesis musical, fue la simbiosis de la técnica dodecafónica con las melodías pentafónicas en línea con lo que ha dado en llamarse neodiatonismo y atonalismo. La técnica dodecafónica es el método que propone un “procedimiento en la construcción musical que reemplaza las diferenciaciones estructurales de la armonía tonal”. Este método, propuesto por Arnold Schönberg en su obra *Método de composición con doce sonidos sólo relacionados entre sí*, publicado en el año de 1923, supone la eliminación de la jerarquía de los sonidos de la escala y el uso democrático de los doce sonidos de la escala cromática (Alejandro Aizenberg y Marisa Restiffo, 2016).

Salgado, además, explicaba el desarrollo de la música ecuatoriana como una evolución de la pentafonía hacia el sistema tonal. Este sistema se basa en “la relación que existe entre los sonidos de una escala con una nota principal, llamada Tónica<sup>4</sup> (I grado) como protagonista principal. Este concepto crea distintas sensaciones sonoras muy características, que son la base de la música occidental que conocemos. Esa Tónica es la nota que da nombre a la tonalidad” (Luis Eduardo López, 2023).

Luis Humberto Salgado se adelantó a su época en el “culto a Euterpe” en palabras de Ketty Wong (2004). Quizá por eso fue malinterpretado por quienes, por dificultades técnicas, se negaron a tocar su música sinfónica. Sin embargo, Salgado se mantuvo firme y fiel a sí mismo y a su concepción de la música, predicando lo que practicaba en sus composiciones musicales.

---

<sup>4</sup> En mayúsculas en el texto citado.

[...] Fue el único compositor de la primera mitad del siglo XX que teorizó y dejó sentada su concepción nacionalista en sus escritos y partituras. Entre ellas, la creación de una forma musical andino-ecuatoriana análoga al ciclo sinfónico europeo, la fusión de la música vernácula y las técnicas modernas de composición, su visión del desarrollo de la música en el Ecuador [...] y los ejercicios estilísticos de cada una de sus sinfonías. (Wong, 2004, p. 75)

Dentro del minucioso trabajo de Wong Cruz, encontramos la enumeración de las características que hacen del lenguaje de Salgado el músico que admiramos hoy en día. Entre ellas, cita el siguiente texto encontrado en el trabajo del propio Salgado, *Nacionalismo criollo*:

La música criolla fue vástago del maridaje del prestísimo arte autóctono y de la escalística de la Europa Occidental del Renacimiento, razón por la cual se ensanchó la gama con la introducción del segundo grado (sobretónica) y el sexto grado (sobredominante) de la escala menor, por lo cual queda muy a menudo la sensible sin alteraciones melódica.

(Salgado cit. en Wong Cruz, 2003-2004, p. 38)

## 2. 2. Desarrollo y etapas estilísticas

Salgado nos ha dejado un gran y variado repertorio pianístico. En muchas de sus obras utiliza melodías y ritmos que se identifican plenamente con la música ecuatoriana. En su búsqueda por reflejar en su música el alma ecuatoriana, Salgado ha construido una obra pianística marcada por su fuerte personalidad, por su apego a los valores culturales de su país, así como por la necesidad de renovar constantemente su lenguaje musical con los aportes extranjeros.

Salgado encuentra que para “elevar” la música vernácula a un plano más universal, es necesario tratar a las melodías y a los ritmos autóctonos de nuestra región con diversos “procesos técnicos”, sin que esta pierda su esencia. En el caso de sus tres rapsodias encontramos de manera evidente este procedimiento: observamos el aporte internacional en conjunto con los elementos autóctonos y criollos ecuatorianos.

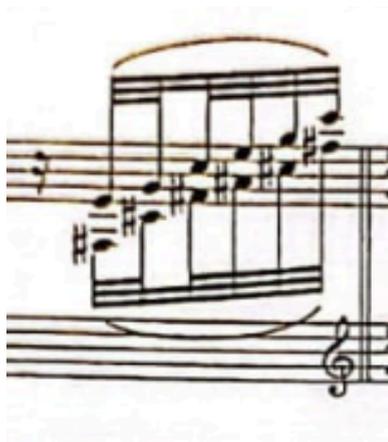


Ilustración 4. Acorde de Petrushka. Rapsodia Ecuatoriana N.2

Ejemplo de este procedimiento de mezcla de elementos autóctonos ecuatorianos con elementos internacionales es el acorde de *Pretrushka*, el cual aparece por primera vez en la obra del compositor Igor Stravinski en su ballet *Pretrushka*. Este acorde consiste en un acorde de do mayor y fa sostenido mayor simultáneamente (politonalidad) el cual suele acompañar a la aparición de *Petrushka* dentro del ballet. (Oretobsolrac, 2014)

Las obras seleccionadas en este cuadro ilustran el desarrollo del pensamiento musical de Salgado y las características particulares de algunas de sus obras.

AÑO	OBRA	CARACTERÍSTICAS
1933	<i>Suite Atahualpa</i>	Primera obra de gran envergadura.
1944	<i>Sanjuanito futurista</i>	Fusión del dodecafonismo y la música vernácula.
1944-1946	<i>Suite coreográfica</i>	Obra nacionalista de corte tradicional.
1945-1956	<i>Mosaico de aires nativos</i>	Nacionalismo folclórico (armonías románticas e impresionismo.)
1954-1949	<i>Sinfonía andina</i>	Una forma musical ecuatoriana.
1957	<i>Seis fases rapsódicas</i>	Uso del principio docetonal en la armonía.
1968	<i>Sexta sinfonía para cuerdas y timbales</i>	Obra neoclásica.

1968	<i>Quadrivium</i>	Obra atonal con influencias neobarrocas.
1975-1977	<i>Sinfonía sintética No.2</i>	Ilustra la "tonalidad neutra".

Tabla 1. Obras Salgado y características (Wong, 2013)

Wong (2004) señala que Luis Humberto Salgado comienza su andadura compositiva en los años treinta. Sin embargo, no es hasta la siguiente década donde empieza a experimentar y buscar su propio estilo musical dentro de la corriente nacionalista.

Según Wong Cruz (2004), el uso de escalas pentafónicas anhemitónicas<sup>5</sup> de la música indígena corresponden a una etapa evolutiva temprana. Las escalas diatónicas muestran por su parte un avance en este proceso, donde la escala pentafónica se expandía mediante la incorporación de los dos grados faltantes. El sistema dodecafónico de este modo constituía la culminación de la evolución musical en Ecuador al incorporar los doce tonos de la escala cromática.

Con el paso de los años, Salgado, comienza a experimentar con la fusión de la música tonal y la música vernácula. En este punto persiste la temática nacionalista, pero expresa un lenguaje modernista muy personal. Es en este período donde las melodías y armonías utilizadas por Salgado se vuelven más abstractas y complejas, aunque se evita el sistema dodecafónico. La excepción a esto es su obra *Sanjuanito futurista* (1944) donde se experimenta con la fusión del dodecafonismo con la música vernácula. En esta obra se utilizan melodías y acordes formados por doce tonos, aunque no suelen ser tratados como serie.

“Las composiciones de 1960 y 1970 están caracterizadas por la separación de las ideas musicales y un lenguaje armónico que linda entre la tonalidad abierta y el atonalismo. Aquí Salgado experimenta con la bitonalidad y armonías modales con el fin de “neutralizar” el sistema temperado” (Wong, 2004, p. 42). La obra *Mosaico de Aires Nativos* del año 1945-1956, ilustra este periodo. En esta, resaltan las armonías románticas y las influencias del lenguaje impresionista, lo que corresponde, según Aizenberg y Restiffo (2016), con armonías asociadas a las obras del compositor francés Claude Debussy. Debussy abandonó la concepción del sistema tonal basado en un constante juego de tensiones y reposos momentáneos, hasta una resolución final; lo cual implica una direccionalidad en el

---

<sup>5</sup> Escalas anhemitónicas: escalas sin semitonos

discurso musical. En su lugar, creó discursos sonoros basados en atmósferas sonoras, en donde los acordes son elegidos por su color, la cualidad otorgada por su especie, despojados de su función armónica. Ejemplo de esto son los acordes de novena o de acordes cuartales encontrados en piezas de Luis Humberto Salgado. A su vez encontramos las *Seis fases rapsódicas* de 1957 con el uso del principio docetonal de la armonía. Finalmente, como ejemplo ilustrativo del uso de la “tonalidad neutra” encontramos su *Sinfonía sintética No. 2* (1975-1977).

A pesar de que durante estas dos últimas décadas Salgado se mantuvo apegado a los géneros musicales europeos, el tratamiento armónico y las formas musicales se mantuvieron en modificaciones constantes, “pasando por variadas armonías y técnicas composicionales, incluyendo armonías tradicionales, impresionistas y atonales” (Wong, 2004).

### 2. 3. Catálogo de obras para piano

El repertorio pianístico de Salgado es bastante extenso. La mayor parte de este comprende miniaturas para piano basadas en los géneros tradicionales y folclóricos, agrupadas por lo general en suites, con títulos que sugieren una asociación con el folklore, la geografía o escenas costumbristas ecuatorianas.

*Variación V - albaço*

*Allegro con brio*



The image displays a musical score for 'Variación V - albaço' by Luis Humberto Salgado. The tempo is marked 'Allegro con brio'. The score is written for piano and consists of two systems of music. The first system covers measures 1 through 4, featuring a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. Dynamics include *sfz* and *p*. The second system covers measures 5 through 8, continuing the melody and accompaniment. Dynamics include *sfz* and *mf*. The score is in 2/4 time and uses a key signature of one flat (B-flat).

Ilustración 5. Variaciones en estilo folclórico. Variación V, compás 1-8

Otro grupo de obras está conformado por ciclos de varios movimientos, que pueden estar desprovistos o con pocos elementos vernaculares. Y un último grupo está formado por los tres conciertos que el compositor escribió para piano. En el cuadro a continuación se

enumeran, clasificadas de acuerdo a estas características, las obras pertenecientes a cada categoría. Nótese la diferencia de volumen entre las piezas relacionadas o inspiradas en material vernáculo y las que no lo están y cómo, este segundo grupo aumenta conforme el compositor avanza en su carrera y continúa su búsqueda estilística. Ante la falta de certezas en cuanto a algunas fechas, se reproducen los interrogantes de las publicaciones originales.

**Primer grupo: obras con elementos vernáculos**

1932

- Rapsodia aborígen (Rapsodia ecuatoriana) N° 1 "En el templo del sol", Op. 16
- 

1933

- Inti Raymi (Fiesta del sol), Música de ballet para piano

1938-1940

- Tríptico aborígen, Tres danzas vernáculas
  1. En la feria de mi pueblo
  2. Quenas y rondadores
  3. Fiesta aborígen

1940

- Fox-preludio

1940-1941?

- Fiesta Corpus en la aldea, Escenas típicas serraniegas
  1. Misa de fiesta y de procesión
  2. Los danzantes
  3. En casa de los sacerdotes

1942

- Brisas del Cayambe, One-step

- El páramo, Preludio andino-ecuatoriano
- Galería del folklore andino-ecuatoriano, Seis cuadros vernáculos
  1. Evocación a los espíritus nativos del lago, Barcarola
  2. Criollo sentimental y festivo, Yaraví y albazo
  3. Brindis por la peaña, Alza
  4. Después de la cosecha, Danzante
  5. El pintoresco baile de las cintas, Sanjuanito
  6. Siga la farra, Aire típico

1943

- Mascarada indígena, Sanjuanito

1944

- Sanjuanito futurista, Microdanza
- Nochebuena de antaño, Sanjuanito
- Baile de arroz quebrado, Albazo
- Jarana antareña, Alza
- Romance criollo, Aire típico
- Mascarada de Corpus, Danzante
- En la corte del Rey Shyri, Danza ritual
- La despedida, Yaraví

194?

- En torno a la choza, Sanjuanito
- Visiones proféticas de Viracocha, Preludio
- Pase del niño (escena típica), Sanjuanito
- Pase del niño (escena típica de Navidad), Canción

1945

- El postrer brindis, Tonada y aire típico
- Arpa de mi tierra, Albazo
- Quiteño de Quito, Pasacalle
- Mascarada de inocentes, Sanjuanito

- Rapsodia ecuatoriana N° 2

1945-1956

- Mosaico de aires nativos
  1. Amanecer de trasnochada, Yaraví (1945)
  2. Romance nativo, Sanjuanito (1947)
  3. La trilla, Danzante (1945)
  4. ¡Al que no alienta, copa!, Alza (1944)
  5. Criollita presuntuosa (1943)
  6. Nocturnal, Pasillo (1956)

1947

- Rapsodia ecuatoriana N° 3
- Estampas serraniegas, Serie de seis danzas ecuatorianas
  1. Ecos del Páramo, Yaraví
  2. Bajando de la feria, Danzante
  3. Noviazgo indígena, Sanjuanito
  4. Arpas y guitarras, Albazo
  5. Entre compadres, Aire típico
  6. Amores furtivos, Pasillo

1948

- Variaciones en estilo folklórico "Tema nacional con variaciones"

1949

- Danza vernácula, N° 4, Danza

194?-1950

- Suite ecuatoriana

195?

- Tres siluetas de mi raza, Música de ballet para piano

1977

- Suite para cuatro números
  1. Pascua del sol, Preludio
  2. La hilandera nativa, Impromptu
  3. Aire típico
  4. Sanjuanito

**Segundo grupo: Obras desprovistas de o con pocos elementos vernaculares**

1929

- Idilio a orillas de un lago, Barcarola

1949

- Marcha solemne

194?-1950

- Primera sonata (Sonata dramática)
  1. Lento - Allegro giusto
  2. Andante placido
  3. Allegro risoluto

1951

- Segunda sonata
  1. Allegro appassionato
  2. Larghetto
  3. Allegro con brio

1957

- Seis fases rapsódicas sobre tres acordes de serie dodecafónica
  1. Allegro molto moderato
  2. Quasi adagio
  3. Allegro risoluto
  4. Andante quasi recitativo

<ul style="list-style-type: none"> <li>5. Lento misterioso</li> <li>6. Allegro brillante</li> </ul> <p>1968</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Quadrivium           <ul style="list-style-type: none"> <li>1. Preludio</li> <li>2. Toccata</li> <li>3. Coral</li> <li>4. Fuga</li> </ul> </li> </ul> <p>1969</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Tercera sonata           <ul style="list-style-type: none"> <li>1. Moderato assai - Animato non troppo</li> <li>2. Andantino alla berceuse</li> <li>3. Final. Allegro energico</li> </ul> </li> </ul>
Tercer grupo: Obras para piano y orquesta
<p>1942</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Concierto Programático. La Consagración de las Vírgenes del Sol</li> </ul> <p>1945</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Concierto Fantasía en sol menor</li> </ul> <p>1958-1963</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Tercer concierto para piano, obligado de arpa y orquesta plena</li> </ul>

Tabla 2. Catálogo de obras para piano de Luis Humberto Salgado. Información extraída de [http://pianolatinoamerica.org/e\\_salgado/e\\_salgadointro.html](http://pianolatinoamerica.org/e_salgado/e_salgadointro.html) y Verónica Saula (2010-2011)

La *Rapsodia no .2 para piano*, subtitulada *Rapsodia Ecuatoriana*, fue compuesta 12 años más tarde que la primera rapsodia -*Rapsodia Aborigen Op. 16*, subtitulada *En el Templo del Sol*- y en el mismo año que el *Sanjuanito futurista* en el cual, como ya se ha dicho, se

presenta la fusión del dodecafonismo y la música vernácula. Esto permite ilustrar el eclecticismo y la curiosidad de Salgado, quien, con una facilidad pasmosa se permite combinar lenguajes en principio diametralmente opuestos para producir siempre una música de un decidido sabor autóctono con un estilo siempre reconocible y personalísimo.

### Capítulo 3. Elementos Ecuatorianos en la Rapsodia núm. 2 de Luis Humberto Salgado

#### 3. 1. Los ritmos y danzas ecuatorianos en la producción musical de Luis Humberto Salgado

Esta sección describe los géneros musicales que son parte de la antología de la *música nacional*. Danzas utilizadas por Salgado son las danzas indígenas ecuatorianas -el danzante, el yumbo y el yaraví- además de las danzas surgidas a partir del mestizaje entre la música española e indígena -el albazo, el sanjuanito, el aire típico y el pasillo-.

Este repertorio presenta versiones urbanizadas y estilizadas de las danzas folclóricas y tradicionales. La mayoría de las melodías tienen inflexiones melódicas pentafónicas y ritmos de sesquiáltera<sup>6</sup>, elementos que resaltan la fusión de elementos musicales de origen indígena y europeo.

Previo a la enumeración y descripción de los ritmos y danzas, para evitar confusiones, hay que tener en cuenta que varios ritmos son muy similares entre ellos y, dependiendo del lugar del que proceden, poseen diferentes nombres. Sin embargo, intentaremos dar la explicación más clara posible de cada ritmo.

Godoy Aguirre (2005) cita palabras del diplomático norteamericano Friedrich Haussaurek, quien vivió 4 años en Ecuador (1861-1865), quien escribió:

En el Ecuador cada casa solitaria, cada camino, cada hacienda, y a veces incluso cada quebrada, roca o árbol solitario, tienen su nombre. Una misma montaña o río puede tener nombres diferentes según el lugar de que se hable. Por ejemplo, el Pastaza, un río que nace cerca del Cotopaxi, se llama primero "Callo", un poco más adelante "Pumacunchi", después "Cutuchi", después "Píllaro", más adelante "Patate", más adelante "Baños", y finalmente "Pastaza". Será necesario tener en cuenta esta extraña costumbre si queremos evitar confusiones o malas interpretaciones.<sup>7</sup>

Las consecuencias de esta idiosincrasia se manifiestan también en la nomenclatura de los géneros musicales ecuatorianos. En ocasiones recibirán apelativos distintos para una misma danza dependiendo de la región, la época o, también, en el mundo de la investigación musicológica, del autor que realice el estudio.

La observación realizada por Hassaurek es también aplicable a la designación de los nombres de los géneros musicales ecuatorianos. Aunque las danzas ecuatorianas son

---

<sup>6</sup> Antigua forma de denominar una proporción de 3/2

<sup>7</sup> Entrecorillado en el original.

muchas, reciben nombres diferentes según la región y las épocas; muchas tienen un origen común e incluso presentan aspectos tan similares que hacen difícil diferenciar la una de la otra. A continuación, presentamos una clasificación de las danzas con los tipos de compases y tempos que poseen para una mejor comprensión:

	Compás simple	Compás compuesto	Compases Amalgama
Tempo lento		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Yaraví - 6/8</li> <li>- Danzante - 6/8</li> <li>- Tonada - 6/8</li> </ul>	
Tempo rápido	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sanjuanito - 2/4</li> <li>- Pasacalle - 2/4</li> <li>- Amorfino - 2/4</li> <li>- Fox Incaico - 2/2 - 2/4</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Yumbo - 6/8</li> <li>- Carnaval - 6/8</li> <li>- Capishca cuencano - 6/8</li> <li>- Bomba del Chota - 6/8</li> <li>- Tono del niño - 6/8</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Alza 3/4-6/8</li> <li>- Aire Típico - 3/4<sup>8</sup></li> <li>- Albazo - 3/4-6/8</li> <li>- Capishca chimboreense - 3/4-6/8</li> <li>- Pasillo - 3/4-6/8</li> </ul>

*Tabla 3. Clasificación de las danzas según compás y tempo.*

En el siguiente cuadro de acuerdo a las investigaciones de Godoy Aguirre (2005) se puede ver el parentesco y las analogías entre las distintas danzas:

---

<sup>8</sup> Aunque en la obra de Salgado el aire típico aparece sistemáticamente escrito en  $\frac{3}{4}$ , la sensación rítmica que crean las diferentes agrupaciones y superposiciones de las figuras es la de un compás de amalgama en el que conviven los metros de  $\frac{3}{4}$  y  $\frac{6}{8}$ .

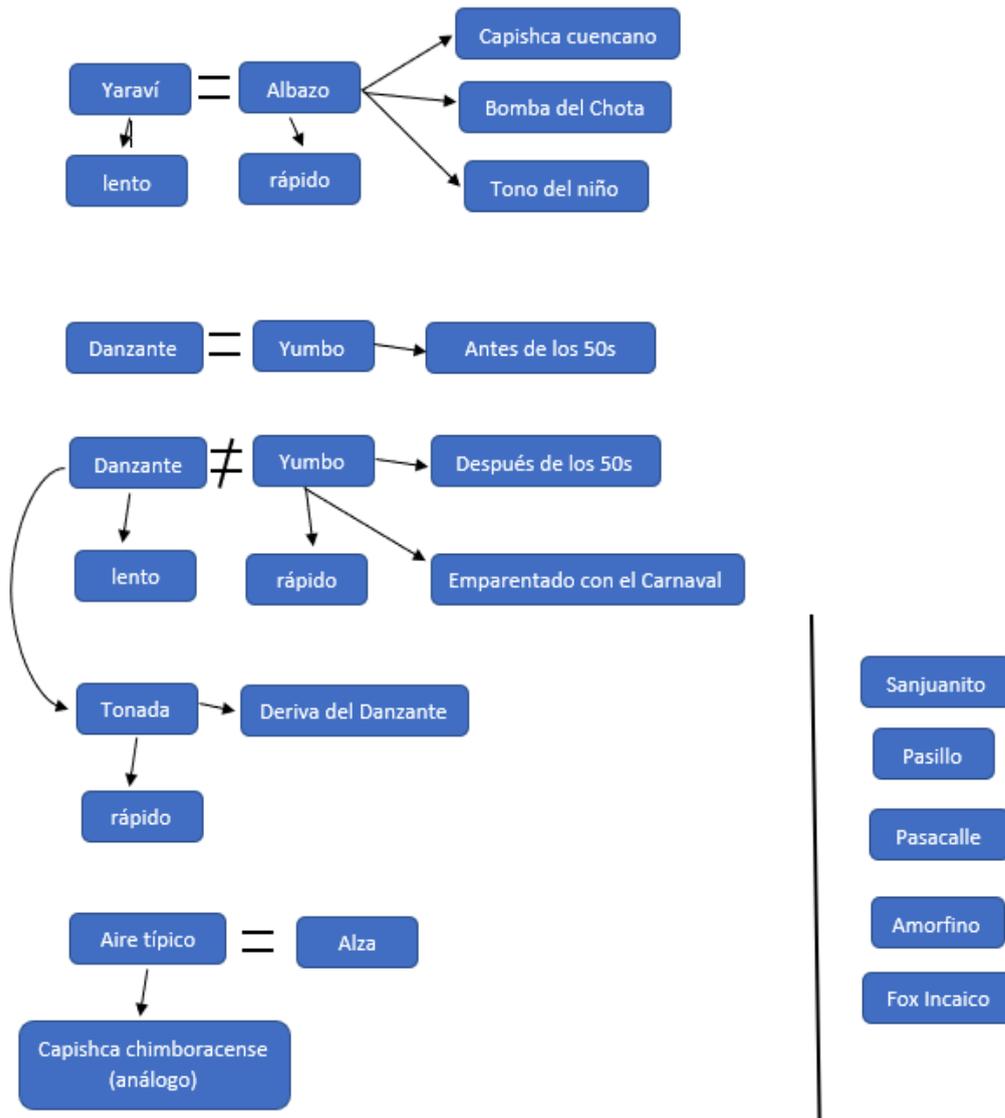


Tabla 4. Parentesco y analogías entre las diferentes danzas.

### 3. 2. Caracterización y contextualización de géneros ecuatorianos identificados en la producción para piano de Luis Humberto Salgado

Debido al nuevo interés suscitado por la obra de Salgado, se ha considerado necesario describir y sistematizar las características de las danzas que habitan su particular imaginario musical. Esto con el fin de permitir un acercamiento sencillo e informado a intérpretes originarios de otras culturas diferentes a la nuestra, y, también a aquellos intérpretes que, por su juventud o su entorno, desconocen algunos aspectos fundamentales de nuestra cultura y nuestra música. Principalmente, se han recolectado datos de los trabajos de Wong y Godoy Aguirre quienes han realizado exhaustivos estudios sobre el origen y prácticas

interpretativas de las danzas que forman parte del folclore ecuatoriano. Sin embargo, como puede notarse en la diferente extensión y detalle con el que se describen las distintas danzas, existen algunos vacíos en cuanto al estudio musicológico de determinados géneros que urge completar y precisar.

### 3. 2. 1. El yaraví

Wong (2013) describe al yaraví como un género musical de carácter melancólico y presentado en tonalidad menor. Godoy (2005) complementa esta idea al plantear la existencia de dos tipos de yaraví: el indígena (binario compuesto, 6/8), y el criollo (ternario simple, 3/4). El yaraví indígena se asocia con el timbre del rondador, una flauta de pan de origen ecuatoriano mientras que el yaraví mestizo se canta con el acompañamiento de una guitarra. Comúnmente, el yaraví comienza con un tiempo lento y termina con una sección rápida a la que llamamos albazo. “Aunque ambos son de carácter elegíaco y movimiento larghetto, se diferencian no solo en el compás, sino en sus elementos: el yaraví aborigen es pentafónico menor, mientras que el criollo introduce, a más de la sensible, el segundo y sexto grados de la escala, menor, y aun diseños cromáticos. Actualmente el yaraví criollo se escribe en compás de 6/8” (Godoy Aguirre, 2005).

Según Gerardo Guevara (1990), el albazo es básicamente un yaraví tocado en un tiempo rápido. Godoy Aguirre (2005) puntualiza que el yaraví es “un género regional de origen precolombino que, inicialmente, fue un canto interpretado en labores agrícolas y reuniones familiares hasta que se transformó en un canto lastimero, elegíaco y fatalista, en ocasiones sentimental, con poesía amorosa y con una letra que trata generalmente sobre temas de amor, sufrimiento y nostalgia”.



Ilustración 6. Ritmo de Yaravi (Wong, 2013)

### 3. 2. 2. El danzante

Tanto para Godoy Aguirre (2005) como para Wong (2013), el danzante es un género musical mestizo, vigente principalmente en la región andina, mismo que como muchos otros ritmos y danzas, fue producto de la evolución de antiguas danzas indígenas. En el desarrollo del danzante predomina la tonalidad menor con metro binario compuesto y escrito en compás de 6/8. Dentro del texto de Wong (2013) podemos encontrar un ejemplo de ritmo de danzante que, en la percepción psicomotora o ritmo, se constituye por sonidos representados por una nota corta seguida de una larga (conocido como pie yámbico).



Ilustración 7. Ritmo de Danzante (Wong, 2013)

Wong (2013) especifica, además, que existe una versión urbanizada del danzante, muy distinta de la tradicional. La encontramos caracterizada por su estructura musical binaria, acompañamiento de guitarra y letra en castellano. Por varias décadas, por lo menos hasta fines de los años cincuenta del siglo XX, se usaron indistintamente, las palabras yumbo o danzante para nombrar una misma danza. Sin embargo, es a partir de la difusión internacional del danzante *Vasija de Barro* que se constituye un modelo o referente de un género musical, que antes tenía poca importancia.

Este danzante, *Vasija de Barro*, presenta en la percepción psicomotora o ritmo, sonidos representados por una nota larga, seguida por una nota corta, tradicionalmente llamado pie trocaico:

**"VASIJA DE BARRO"**  
Danzante  
Música: BENITEZ VALENCIA

Yo quiero que a mi me en  
tie rren co mo a mis an te pa sa dos yo que ro que a mi me en

Ilustración 8. Danzante Vasija de Barro (Aguirre González, 2002)

Debido a esta distinción, las danzas que presentan este pie trocaico son a las que nos referimos en la actualidad como danzantes y a las que presentan el pie yámbico, las llamamos yumbos. "Su tiempo, su cifra metronómica aproximada, es negra con punto=48", planteado así por Godoy Aguirre (2005) en su *Breve Historia de la Música del Ecuador*. (p. 173 )

En relación a su origen, al igual que el yumbo, el danzante hace referencia a una danza de preincaico y a los bailarines de la fiesta del Corpus Christi tras la colonización. Esta fiesta se celebra sesenta días después del Domingo de Resurrección y sincretiza elementos del Catolicismo Romano, con los rituales andinos. Elementos importantes de esta celebración son la quema de castillos y las comparsas de bailes vestidos de danzantes con el acompañamiento del conjunto de una flauta y un tambor. Segundo Luis Moreno, en la obra

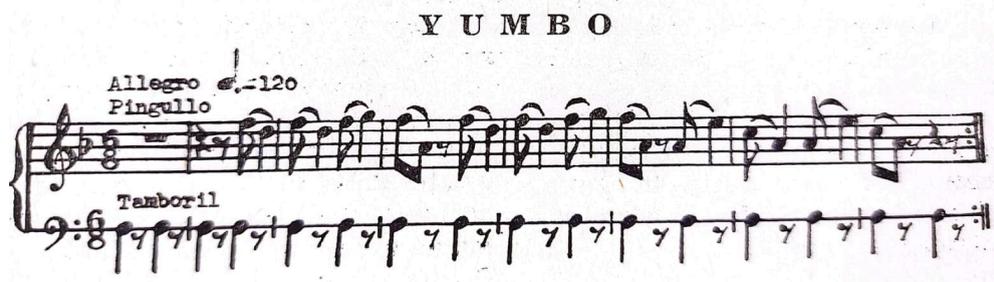
*Música y Danzas Autóctonas de Ecuador (1949)*, señala que los danzantes más lujosos fueron los de las provincias del Tungurahua, Chimborazo y Cotopaxi, resaltando su vestimenta colorida y llena de adornos dorados con lentejuelas.

### 3. 2. 3. El yumbo

El yumbo es una danza de tempo rápido y carácter festivo. Tanto para Wong (2003-2004) como para Godoy Aguirre (2005,) es producto de la evolución de las danzas indígenas. Se cree, erróneamente, “que su origen y vigencia corresponden a la región amazónica u oriental”. (Wong, 2004)

El yumbo tradicional, como mencionan Wong (2004) y Segundo Luis Moreno (1949), cumplía en su origen una función ritual en los cultos heliolátricos precolombinos y se bailaba al son del pingullo y un tamboril. Aunque el yumbo tradicional estaba basado en una escala pentatónica, posteriormente, con la llegada de la guitarra a la región andina, el yumbo adopta un lenguaje armónico más complejo por influencia de la música europea.

Esta danza como menciona Godoy Aguirre (2005) tiene un patrón rítmico formado por una nota corta seguida por una larga, en donde generalmente la nota corta se encuentra con un acento en un compás de 6/8. Su cifra metronómica aproximada es de 124 para la negra con punto.



*Ilustración 9. Ritmo de Yumbo (Segundo Luis Moreno, 1949)*

### 3. 2. 4. El carnaval

Godoy Aguirre (2005) menciona que este es un género musical regional de danza con texto, propio de las provincias andinas de Bolívar y Chimborazo que está emparentado con el yumbo y que, como su nombre indica, está ligado a los festejos de la época de carnaval. Se caracteriza por un metro binario compuesto que tradicionalmente se escribe en 6/8. Al pasar los años, el tiempo en el que este género se interpreta ha ido aumentando, hasta llegar actualmente a interpretarse entre las cifras metronómicas de 88 para la negra con punto

(Carnaval de Guaranda) y 96 para la negra con punto (Carnaval de Riobamba). Adicionalmente, Moreno (1949) comenta que esta danza, de un cierto aire militar, es de “melodía pobre” debido a que está fundada únicamente en las notas de la triada mayor.

**CARNAVAL DE GUARANDA**

Allo. ♩ = 100

Pingullo

Tamboril

Car-na-val di-zque ha llega-do pa-ra mi, po-

bre infe-liz! sin tener ni un ca-le-cito para comprar capu-lis.

Ilustración 10. Ritmo de Carnaval (Segundo Luis Moreno, 1949)

### 3. 2. 5. La tonada

Aunque su nombre tiene relación con la tonada española, se la considera en la actualidad como un género musical mestizo de danza con texto, escrito en tonalidad menor. Godoy Aguirre (2005) sugiere su origen como una derivación del danzante, puesto que ambos poseen una estructura rítmica básica, igual métrica y se escriben ambos en 6/8. Sin embargo, como Godoy Aguirre indica, su tiempo es notablemente más rápido, asignándole una cifra metronómica de 74 para la negra con punto.

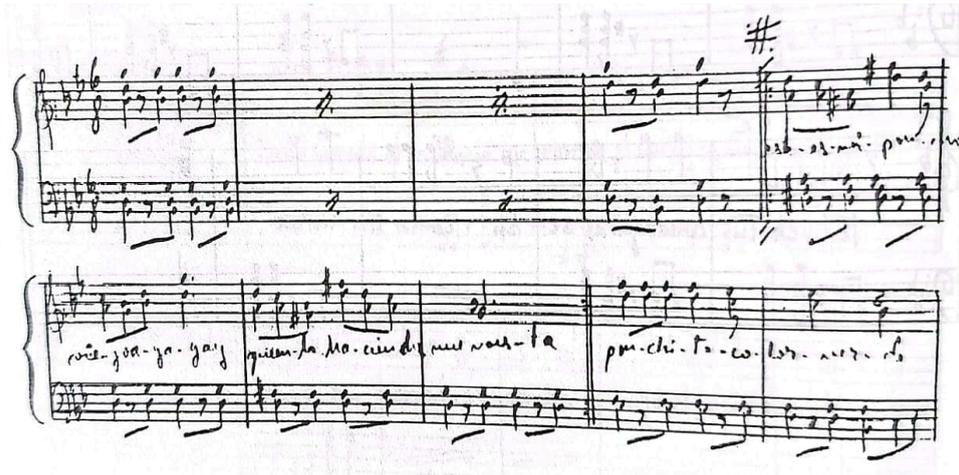


Ilustración 11. Ritmo de Tonada. Canción Poncho verde. Letra y música: Armando Idrovo (Aguirre González, 2002)

### 3. 2. 6. El albazo

Como menciona Godoy Aguirre (2005), el albazo es una danza con texto, de metro binario compuesto, escrita en 6/8, con un tiempo moderado y, comúnmente, en tonalidad menor. Aunque el albazo parece derivar del yaraví, posee un tempo más ligero y alegre. El albazo era interpretado por las bandas de pueblo en las fiestas populares como romerías, para anunciar el comienzo de las festividades al rayar el alba, de ahí su nombre: música tocada al alba. Algunos albazos de antología son *Morena la ingratitude* de Jorge Araujo y *Apostemos que me caso* de Rubén Uquillas, entre otros.

El albazo, dependiendo de la región en donde se interpreta, posee características propias en cuanto al tempo y su estructura, además de elementos endémicos regionales. De acuerdo a esta diferenciación geográfica, recibe diferentes nombres, tales como capishca cuencano, bomba del Chota y tono del Niño. Aunque estas tres danzas tienen características propias, se consideran parte de la familia del albazo. Por esta razón, el término albazo es el más aceptado y su uso está generalizado en todo el Ecuador (Godoy Aguirre, 2005).



Ilustración 12. Ritmo de Albazo. *Dulce pena*. Letra y música: Guillermo Garzón (Aguirre González, 2002)

### 3. 2. 7. El capishca cuencano o capishca azuayo

Aunque el capishca cuencano se caracteriza por la misma figuración rítmica que el albazo, recibe este nombre en la provincia del Azuay por lo que también se lo conoce como capishca azuayo. Por otra parte, el tiempo aproximado para el capishca azuayo es ligeramente más rápido que el albazo; Godoy Aguirre (2005), le otorga una cifra metronómica aproximada de 110 la negra con punto.

### 3. 2. 8. La bomba del Chota

La bomba del Chota (género musical afroecuatoriano), como su nombre indica, es originaria del valle del Chota (provincias de Imbabura y Carchi) y está hermanada, como ya se dijo antes, con el albazo. Al igual que el capishca cuencano, la bomba del Chota recibe su caracterización metronómica propia, esto es, 116 para la negra con punto. Un ejemplo antológico de bomba del Chota es *Pasito tun, tun*, bomba atribuida a Mario Diego Congo. Otras bombas muy conocidas son *Mi lindo Carpuela*; *Una lágrima*, *Palabras de Amor* de Beatriz Congo por mencionar algunas. Estas son bombas del Chota parecidas a la cumbia, escritas en compás partido. En esos casos, Godoy Aguirre (2005) sugiere para su interpretación una cifra metronómica aproximada de negra=102.

### 3. 2. 9. Los tonos del Niño

En las provincias de Azuay, Cañar y Chimborazo, hermanados con el albazo, se interpretan los así llamados tonos del Niño, que son canciones interpretadas por las bandas de música en las procesiones navideñas o Pases del Niño o por los maestros de capilla en los templos

católicos en la época de Adviento. Poseen la misma métrica que el albazo y, como este, suelen estar escritos en tonalidad menor. Sin embargo, los tonos del Niño se interpretan en un tempo más lento que el albazo. La cifra metronómica aproximada para estos es, según Godoy Aguirre (2005), de 96 para la negra con punto. El mismo Godoy Aguirre propone como ejemplo de este género, el tema tradicional chimboracense *Jahua Pachamanta*.

### 3. 2. 10. El aire típico

El aire típico es un género musical de danza con texto con un probable origen en los antiguos fandangos originarios de España. Se trata de un baile alegre, picaresco, de pareja suelta por lo que el tempo en el que se interpretan es, lógicamente, considerablemente rápido. Godoy Aguirre (2005), sugiere un tempo de 174 para la negra. El aire típico suele estar escrito en tonalidad menor y en compás de 3/4.



Ilustración 13. Ritmo de Aire típico. *Bonita guambrita*. Letra y música: Rubén Uquillas (Aguirre González, 2002)

### 3. 2. 11. El alza

La base rítmica del alza es igual a la del aire típico, pero al contrario que este, suelen estar escritos en tonalidad mayor, con un estribillo que modula a la tonalidad menor. Marcelo Beltrán, en su artículo *Ritmos ecuatorianos en guitarra*, describe el alza como un género “muy parecido (sino el mismo) al aire típico”. Godoy Aguirre (2005), sugiere la negra a 174 como tempo referencial para este género.

### 3. 2. 12. El capishca chimboracense

Este género regional, interpretado en la región andina de la provincia del Chimborazo, también se considera una derivación del *aire típico* y se caracteriza por el singular rasgado de guitarra con el que se acompaña. Especialmente popular en el medio rural, es el capishca chimboracense *La Venada* de autoría de Taruga. Se trata de una composición

musical en tonalidad menor con versos que combinan el quechua y el español quichua-español ligado a la cacería de venados (chacus) (Pauta Ortiz, 2007). Godoy Aguirre sugiere un tempo rápido para este tipo de capishca, con un valor de 160 la negra.

### 3. 2. 13. El sanjuanito

El sanjuanito o sanjuán es un género de canción y baile indígena muy popular en el Ecuador que presenta melodías pentafónicas y un carácter ligero en un compás binario. Suele estar escrito con la indicación de tempo *Allegro moderato*, con una estructura en forma binaria que, generalmente, se precede por una corta introducción (como substratum rítmico), misma que a la vez sirve de interludio a sus dos partes con respectivos ritornelos (Wong, 2013). En la provincia de Imbabura, el sanjuanito es el baile con el que se celebran las festividades cristianas de San Juan, que coinciden con las del Inti Raymi, el solsticio de verano (21 de junio).

Luis Humberto Salgado (1952) al igual que Godoy Aguirre (2005) y Wong (2013) plantean una diferenciación en el sanjuanito, así como la hay en el yaraví. Luis H. Salgado lo clasifica como sanjuanito de blancos y sanjuanito otavaleño. El sanjuanito de blancos recurre a mixturas de escalas pentafónicas y melódicas, como hibridismo natural engendrado por el criollismo. El sanjuanito otavaleño, en cambio, es la genuina expresión de este género de danza autóctona.

Por su parte, Godoy Aguirre junto con Wong, los denominan como sanjuanitos indígenas y mestizos. Los primeros usan, en el nivel melódico, una escala anhemitónica-pentatónica, o escala diatónica. Existen sanjuanes o sanjuanitos indígenas de Imbabura, Pichincha (Cayambe, Zuleta), Chimborazo, etc., con diferentes métricas, muy distintos al convencional sanjuanito mestizo. Este último, es generalmente una pieza instrumental que se toca con dos flautas y un tambor. Sus melodías se repiten continuamente con pequeñas variaciones. Estos sanjuanes se bailan en círculos alrededor de los músicos en vísperas del día de San Juan. En los sanjuanitos mestizos es evidente la influencia de la música europea, especialmente en sus diseños cromáticos. El sanjuanito está estructurado en una forma binaria y tiene una instrumentación más elaborada que incluye una combinación de guitarra, acordeón, violín y flautas. Godoy Aguirre propone para esta danza una cifra metronómica aproximada de 114 para la negra, un valor ligeramente superior o en contradicción con la indicación moderatto.



Ilustración 14. Ritmo de Sanjuanito (Wong, 2013)

### 3. 2. 14. El pasillo

El pasillo es uno de los géneros musicales que más identifica al Ecuador (Alvarado, 20019). Mientras que algunos cifran su origen es el vals europeo, caracterizado por bailarse en pareja y agarrado (Cancillería Ecuador, 2017), Moreno (cit. en Janet Alvarado, 2019), encuentra el germen del pasillo en la danza criolla *El toro rabón*. En dicha partitura, “se encuentra el lejano germen de nuestro pasillo, no tanto en la línea melódica, cuanto en el ritmo del acompañamiento” (Moreno, 1996, cit. en Alvarado 2019, p. 31). En el manuscrito del pasillo de Segundo Luis Moreno *Recuerdos*, datado en 1917, se observa como el acompañamiento de la mano izquierda exhibe patrón de corcheas algo similar al de la danza criolla, con acordes en el segundo tiempo y en la última corchea (Ibid.).

El pasillo se afianzó en la región Andina en la década de los 70 del siglo XIX, durante los primeros años de la independencia de la región. Puesto que inicialmente fue un género bailable, propio de los estratos populares, su nombre parece derivar de la forma cómo se bailaba: con pasos cortos y rápidos (Alvarado, 2019). El pasillo es conocido hoy día como uno de los grandes aportes de la región Grancolombiana a la música de salón y al cancionero universal. (Cancillería Ecuador, 2017)

Godoy Aguirre (2005) describe el pasillo como una composición musical escrita en compás de 3/4, mientras que Alvarado (2019), encuentra pasillos en diversos metros como 6/8 y 9/8. Además, Alvarado considera que incluso si el pasillo está escrito en 3/4, su el acompañamiento se adscribe a la métrica de 6/8 creando el efecto polirrítmico que le es característico.

Al abandonarse el pasillo bailable, se reduce el *tempo* en el que se interpreta el pasillo para adecuarse a la nueva expresión del pasillo cantado, la forma de pasillo más popular hoy en día. Para adecuarse a la estructura de los poemas que componen la letra, el pasillo adopta una forma tripartita que responde a la forma ABB y, a veces, ABC, con una introducción o estribillo de 4 u 8 compases (Godoy Aguirre, 2005). La métrica estandarizada con la que actualmente se identifica el pasillo usa en su acompañamiento la forma dos corcheas, silencio de corchea, corchea, y negra (Godoy Aguirre, 2005).



Ilustración 15. Ritmo de Pasillo. Adoración. Letra: Gerardo Castro. Música: Enrique Ibáñez M. (Aguirre González, 2002)

### 3. 2. 15. El pasacalle

El pasacalle es un género musical de danza con texto, bailada en pareja entrelazada. Es una danza caracterizada por el metro binario simple (2/4) y tiene su origen en la polka europea. No tiene vinculación directa con el pasacalle español, de metro ternario. En el pasacalle ecuatoriano se da lo que Godoy Aguirre (2005) llama interinfluencia, una relación dinámica de aportes mutuos, entre la polka europea, la polka peruana, el pasodoble español, el corrido mejicano y el pasacalle ecuatoriano. Su esquema característico de acompañamiento alterna un bajo que oscila entre la fundamental y la quinta con un acorde que explicita la armonía.



Ilustración 16. Ritmo de Pasacalle. Chola cuencana Letra: Ricardo Darquea G. Música: Rafael Carpio Abad (Aguirre González, 2002)

### 3. 2. 16. El amorfino

Es un antiguo género musical regional, de danza con texto que se baila en pareja suelta. Se escribe en metro binario simple, en compás de 2/4 y suele etiquetarse con la indicación de tempo *allegro*. Godoy Aguirre (2005), caracteriza el amorfino por el contrapunto que teje el acompañamiento de guitarras con sus punteos, acompañados por el singular “charrasqueo”, como se denomina el característico acompañamiento de guitarra. Su origen se encuentra, posiblemente, en la contradanza.

### 3. 2. 17. El fox incaico

Se trata de un género musical que surge a partir de la importación del baile fox trot norteamericano. A decir de los músicos populares, en algunos fox incaicos ecuatorianos, es audible el “sabor nacional”, especialmente a nivel melódico, puesto que predomina en él la pentafonía andina (Godoy Aguirre, 2005).



Ilustración 17. Ritmo de Fox Incaico. Canción "La canción de los Andes" - Constantino Mendoza (Aguirre González, 2002)

### 3. 3. Caracterización de los géneros ecuatorianos en el imaginario personal/particular de Luis Humberto Salgado. Un estudio de su obra para piano

Tras esta revisión y caracterización de los géneros ecuatorianos que aparecen en la obra para piano de Salgado, es importante tomar en cuenta la particular visión que Salgado tiene sobre los mismos. Las diferencias que pueden encontrarse entre las indicaciones que el compositor da para la ejecución de estas danzas y los estudios revisados pueden deberse a múltiples razones. Estas particularidades pueden deberse a la evolución y cambios que sufren las danzas a lo largo del tiempo hasta llegar a las formas y *tempi* con los que los caracterizamos hoy día, o también, al personal universo que el compositor construye para sí mismo en torno al folklore ecuatoriano. Es sabido que, aunque profundo conocedor del folklore ecuatoriano, Salgado nunca citó melodías preexistentes en su obra, si no que construyó las propias a imagen y semejanza de las que había escuchado en sus numerosos viajes al medio rural. Dicho esto, no es sino lógico que las adecuará y personalizará de acuerdo a su sensibilidad y a la función que cumplen dentro de su obra. Estas particularidades son de una sistematicidad y coherencia notables a lo largo de toda la obra de Salgado. A continuación, se presenta un cuadro comparativo entre los tiempos e indicaciones de compás de las danzas descritas por Godoy Aguirre y Wong y los que plantea Salgado en su obra para piano. Las indicaciones de tempo para la obra de Salgado han sido extraídas del análisis del compendio de *8 Obras para piano* publicado por el Municipio de Quito bajo la labor editorial de José Carlos Ortiz. Las obras pertenecientes a este catálogo son: *Rapsodia Ecuatoriana no.1 El templo del Sol*, *Rapsodia ecuatoriana no*

.2, *Rapsodia ecuatoriana* no. 3, *Galería de folclore andino*, *Estampas serraniegas*, *Variaciones en estilo folclórico*, *Mosaico de aires nativos*, *Suite de cuatro números*.

	SALGADO	ESTUDIOS DE GODOY AGUIRRE (2005) Y WONG (2004, 2013)
Sanjuanito	Negra=100 Allegro moderato Caracterizados normalmente con cromatismos en la mano izquierda	Negra=114
Aire típico	Negra=100 Allegro con brio Allegro giocoso Allegro giusto	Negra=174
Yaraví	Larghetto Larghetto quasi andante 3/4	Larghetto
Danzante	Allegretto	Negra con puntillo=48
Albazo	Allegro giusto Allegro con brio Allegro mosso	Negra con puntillo=96-116

Yumbo	Allegretto	Negra con puntillo=124
Alza	Allegro giusto	Negra=174

Tabla 5. Cuadro comparativo de tempo y compás de danzas ecuatorianas en la obra de Salgado y los estudios de Wong y Godoy Aguirre consultados para el trabajo.

Como se ha podido observar, existe una diferencia bastante notable de acuerdo a los tiempos sugeridos a los ritmos y danzas propuestas por Salgado con los propuestos por Godoy y Wong, quienes han estudiado los ritmos ecuatorianos con bastante detalle. Esta información es de gran relevancia a la hora de abordar la interpretación de la música de Salgado puesto que el carácter de las danzas va ligado estrechamente al tempo en el que se interpretan. En general, todos los *tempi* tienden a cifras metronómicas más moderadas y por tanto a una interpretación más pausada. De este modo, por ejemplo, el sanjuanito y el alza tendrán un carácter más moderado y galante y para la interpretación del albazo o el aire típico, se deberá hacer un especial énfasis en el carácter enérgico al que aluden las indicaciones *mosso* o *con brío*

## Capítulo 4. Guía de ritmos ecuatorianos identificados en la Rapsodia núm. 2 de Luis Humberto Salgado

En esta sección se exploran los ritmos ecuatorianos que se han identificado dentro de la Rapsodia núm. 2 de Luis Humberto Salgado, justificando, en caso de duda, por qué se ha escogido definirlos como una danza y no otra. La comparativa con la factura de otras obras de Salgado que vienen etiquetadas e identificadas por el compositor ha sido una parte clave de esta investigación. En otros casos, se ha acudido a los estudios de otros autores que ya han identificado patrones característicos de determinadas danzas que son recurrentes en la producción de Salgado, como son los comentarios preliminares de José Ortiz a la publicación a su cargo de las *8 Obras para piano de Luis Humberto Salgado* por el Municipio de Quito.

Al mismo tiempo, se especula sobre una posible organización estructural relacionada con la forma rondó-sonata. En ella, las danzas cumplen una función que se delinea claramente dentro de la estructura, de ahí que ambos aspectos se traten simultáneamente.

SECCIÓN		COMPÁS	DANZA Y CARACTERÍSTICAS
Introducción: Allegro risoluto		1-12	Albazo
A	Tema: Allegro con brío	13-64	Alza
		65-69	Coda
	Transición	70-97	sección primera
		98-106	Danzante: Allegretto
		107-117	Escalas (Cadencia)

B	Tema lírico: Andante con moto	118-139	Alza
	fermata	140-142	_____
	tema lírico	143-146	_____
	germen motivico	147-153	_____
C	conjunto de danzas	154-161	Yaraví: Larghetto
		162-177	Sanjuanito: Allegro moderato
		178-181	Yaraví: Larghetto
		182-185	Sanjuanito: Allegro
		186-189	Yaraví: Larghetto
		90-193	transición basada en el danzante: Largamente
		194-209	Yumbo: Allegretto
		210-233	Pasacalle: Vivace
		234-257	Sanjuanito: Allegro moderato
		258-271	Pasacalle: Vivace
	Tema: Allegro con brio	272-312	Alza

A'	transición	313-319	Aire típico
	tema introducción	320-324	Aire típico
B	tema lírico	325-362	Aire típico
A'	Tema: Allegro con brio	13-71	Alza + Coda
CODA FINAL		363-379	Albazo

Tabla 6. Análisis de la Rapsodia N. 2 de Luis Humberto Salgado.

La pieza se encuentra inspirada en el folklore ecuatoriano y sus escalas pentáfonas no se adscriben al sistema tonal. Sin embargo, *re* queda establecido claramente como centro gravitatorio de la pieza. Asimismo, como se explicará más adelante, algunas secciones se acercan a *sol* como centro tonal, lo que denominamos una relación plagal.

La pieza se inicia con una introducción que gira en torno a Re. Esta sección se caracteriza por presentar el empleo de dos compases superpuestos (3/4 y 6/8) y la indicación de *Allegro risoluto*. Se trata de una sección enérgica con una figuración rítmica especial que, aunque difícil de determinar, la asociamos con un albazo; esto debido a que en piezas como en la *Variación V* de las *Variaciones en estilo Folclórico. Tema nacional con variaciones para piano*, del mismo compositor, encontramos la misma figuración que en la introducción de la Rapsodia, donde el mismo Salgado lo denomina como albazo. Este motivo de danza reaparece al final de la pieza para la repetición de la sección inicial y en la coda.

*Allegro risoluto*

*f enérgico*

*cres.*

5

Ilustración 18. Salgado, *Rapsodia para piano no. 2. Albazo. compás 1*

*Variación V - albazo*

*Allegro con brio*

*sfz p*

*sfz p*

5

*mf*

Ilustración 19. Salgado, *Variaciones en estilo folclórico. Variación V. compás 1-8*

Esta sección introductoria finaliza con una escala cromática ascendente para dar paso a la primera sección, la cual señalaremos como A.



Ilustración 20. Salgado, *Rapsodia para piano no. 2*. Escala ascendente con la que finaliza la introducción.  
compás 10

Esta sección A se caracteriza principalmente por la particular presencia de los compases de 3/4 y 6/8, así como la indicación de tempo *Allegro* complementado por la indicación de carácter *risoluto, con brío*. Esta marcación de compás de 3/4 - 6/8 reproduce la amalgama característica de muchos géneros de la música nacional. Aunque es difícil identificarlo con certeza, nos decantamos por asociar este inicio con la danza que se conoce como alza. Aunque Godoy Aguirre (2005) plantea que esta danza es similar al aire típico y a su vez análoga del capishca chimboracense, estas danzas varían en la rítmica que presentan. Por su parte, el propio Salgado caracteriza sistemáticamente el alza como una danza que superpone ritmos de 3/4 en la mano derecha y 6/8 en la mano izquierda como, por ejemplo, su alza *Brindis por la Peaña* de la suite *Galería del Folklore andino-ecuatoriano*. Entre el tumulto de notas de esta primera sección, se destaca entre todos, el intervalo de tercera, presente en las escalas pentáfonas en el lugar que ocupan los semitonos, y que dará lugar a diversos motivos para las diferentes secciones de la rapsodia.

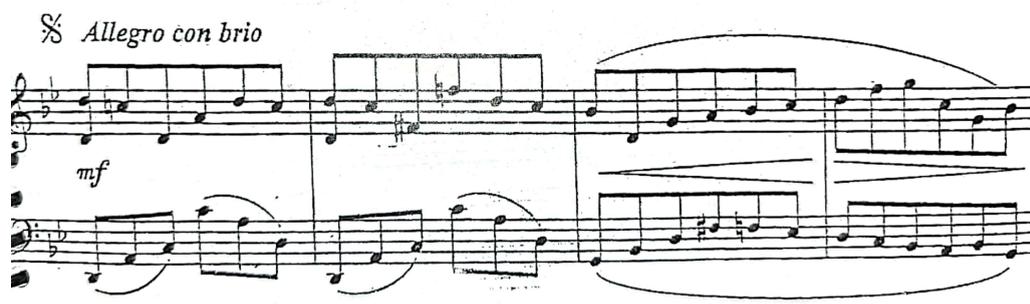


Ilustración 21. Salgado, *Rapsodia para piano no. 2*. Alza. compás 13

A continuación, comienza una sección transitoria que se dividirá en tres partes. La primera parte de esta transición concluye con un final en octavas (a manera de coda) en ambas manos en el compás 70 en la cual encontramos el patrón rítmico que nos recuerda al albazo

de la sección introductoria con el intervalo característico de 3ra. El siguiente bloque de esta transición está etiquetado como *Allegretto*.



Ilustración 22. Salgado, *Rapsodia para piano no. 2*. Sección transitoria. 1era parte. Compás 70



Ilustración 23. Salgado, *Rapsodia para piano no. 2*. Sección transitoria. 2da parte. Compás 98

La segunda parte de la sección transitoria parece estar basada en un ritmo que presenta similitudes con el danzante y la tonada. Estas danzas poseen un patrón rítmico de nota

larga seguida de nota corta (ritmo trocaico). Dicho patrón fue utilizado simultáneamente con el de nota corta seguido de larga (ritmo yámbico) para denominar indistintamente hasta los años 50 a las danzas conocidas como yumbo y danzante. Sin embargo, a partir de los 50, con la difusión del danzante *Vasija de barro*, se diferencian estas dos danzas una de la otra. El danzante pasa a poseer el ritmo trocaico como célula rítmica característica y el yumbo, la del ritmo yámbico. Este patrón rítmico, de ritmo trocaico es el mismo que posee el Danzante y la Tonada.

Dentro de las investigaciones consultadas para la elaboración de este texto, encontramos que el danzante en la obra de Salgado suele estar marcado con la indicación de *Allegretto*, contrastando con los trabajos realizados por Wong y Godoy Aguirre que plantean que la cifra metronómica del danzante es negra con punto=48, un tempo notoriamente más lento. Es debido a estas consideraciones, que definiremos esta sección como danzante. Debemos tener en cuenta, para su interpretación que la cifra metronómica estándar para la indicación *Allegretto*, es de un valor de entre 105 y 114.

La 3ra sección de la transición finaliza con un pasaje consistente en escalas ascendentes y descendentes caracterizadas por terminar siempre con el intervalo característico de la sección A, el intervalo de 3ra. Toda esta sección presenta un aspecto tipo cadencia.



Ilustración 24. sección transitoria. 3ra parte. Compás 104

La sección de transición da paso a la sección que denominaremos B. Asociaremos el carácter más tranquilo y melódico de esta sección con los temas líricos que ocupan el

segundo lugar en las formas sonatas clásicas. Aunque fuertemente relacionado con el tema anterior, el característico intervalo de 3ra se convierte aquí en un intervalo de 2da.

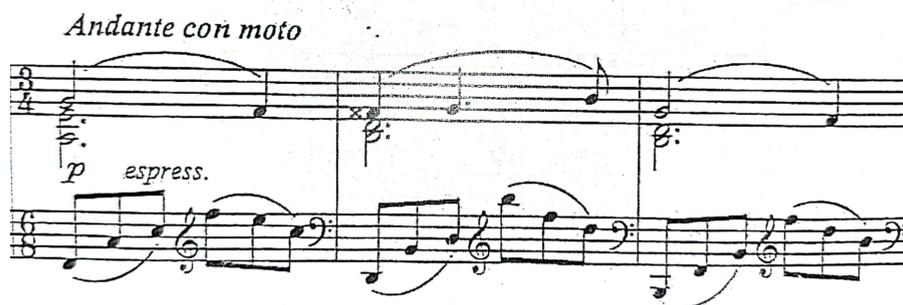


Ilustración 25. Alza. compás 118

Esta sección B posee las características de un alza por las razones que enumeramos antes. Es característico en la música de Salgado escribir en compases de amalgama entre ambas manos (3/4 mano derecha, 6/8 mano izquierda) para caracterizar el alza. Si bien es cierto que la indicación de *tempo* es más lenta (*Andante con moto*) que el alza de la sección A, lo mantendremos como alza por la particularidad de compás polirrítmico entre ambas manos. En medio de la sección encontramos una pequeña *fermata* formada por escalas pentáfonas de *sol* que dan paso a una pequeña sección en 2/4, cuyo perfil melódico recuerda el alza anterior. El cambio de compás le otorga un carácter más reflexivo, más pausado, con un acompañamiento más solemne en blancas y negras.



Ilustración 26. Fermata. Compás 141



Ilustración 27. Salgado, Rapsodia para piano no. 2. Tema lírico. compás 143

Esta transformación del alza sirve para dar paso a la nueva sección C, precedida por un pequeño pasaje de 7 compases donde se presenta lo que se ha denominado como germen motívico. Corresponde a ser el anuncio de las ideas temáticas que forman parte de los diversos géneros musicales que aparecen desarrollados a lo largo de la sección C.



Ilustración 28. Germen motívico. compás 147-153

Dentro de la sección C encontramos lo que juzgamos como un yaraví. El yaraví, como se vió anteriormente, se caracteriza por estar escrito en un compás de 6/8 y suele ser una danza lenta y melancólica. Consecuentemente, esta sección está marcada con la indicación de *Larghetto* y comprende desde el compás 154 hasta el 163. Mediante una pequeña escala ascendente de *la* menor melódico, nos lleva a un nuevo tema y una nueva danza escrita en compás de 2/4: el sanjuanito.



Ilustración 29. Salgado, *Rapsodia para piano no. 2. Yaraví. compás 154*

Este sanjuanito, aunque difícil de determinar como tal, tanto por la mezcla de ritmos en las dos manos, saltillos en la mano derecha y corcheas con semicorcheas en la mano izquierda, como por la marcación de tempo y carácter, se corresponde con la figuración que Salgado adjudica a la mano izquierda en obras que él mismo etiqueta como sanjuanito. Ejemplo de esto es la *Variación II* en sus *Variaciones en estilo folclórico* de 1948.



Ilustración 30. *Rapsodia ecuatoriana no. 2. Sanjuanito. compás 161*

El motivo de semitono en saltillos característico de este sanjuanito, ya había sido anunciado en la sección premonitoria en la que se presentan todos los motivos de los temas de las danzas que articularán las danzas de esta sección C. A continuación, se presentan, para comprobar su similitud, los motivos anunciados en la sección premonitoria y el motivo principal del sanjuanito.



Ilustración 31. Germen motivico. compás 148



Ilustración 32. Sanjuanito. compás 162

Especialmente característico es el *martelé* entre las dos manos sobre un mismo acorde que se combina con la fórmula de cierre característica del sanjuanito (c. 165-168) y que también está presente, por ejemplo, en una obra de lenguaje tan opuesto a este como es el *Sanjuanito futurista*. Las plicas en diferentes direcciones para cada acorde, indican que deben tocarse alternando las dos manos.



Ilustración 33. Salgado, *Rapsodia para piano no. 2*. Acordes en martelé. compás 164

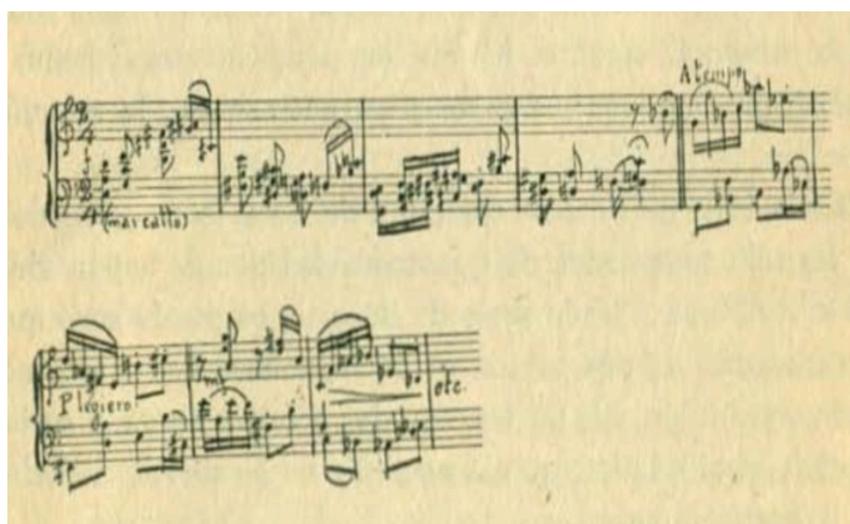


Ilustración 34. Salgado, *Rapsodia para piano no. 2*. Fragmento Sanjuanito futurista

Dentro de esta sección de danzas encontramos, el característico acorde de *Petrushka* del compositor Igor Stravinski. Dicho acorde representa el enriquecimiento de la obra de Salgado con elementos de la corriente modernista europea y su actitud curiosa y cosmopolita tanto hacia las músicas de su tiempo como al folklore nacional. Este acorde es característico por la superposición de dos acordes mayores, Do mayor y Fa# mayor, formando el intervalo de tritono entre las notas de este acorde.

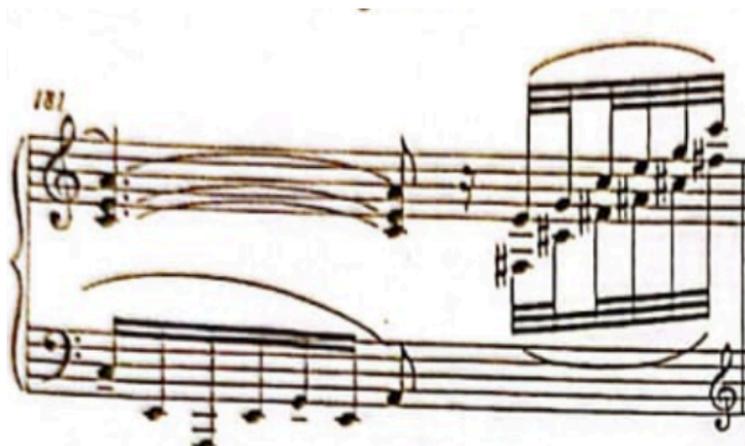


Ilustración 35. Salgado, Rapsodia para piano no. 2. Acorde de Petrushka. compás 181

Tras una pequeña sección de transición de cuatro compases escrita en el ritmo trocaico característico del danzante, en el compás 194 hace su aparición una nueva danza. Se inicia aquí, debido al ritmo yámbico que predomina en la sección, lo que identificaremos como un yumbo escrito en compás de 6/8. Este pie rítmico se caracteriza por la sucesión de una nota corta seguida de una nota larga en un tempo rápido que en esta sección está marcado como *Allegretto* lo que también se corresponde con las costumbres de Salgado a la hora de etiquetar los *tempi* de las danzas a las que alude.



Ilustración 36. Salgado, Rapsodia para piano no. 2. Yumbo. compás 190

En el c. 210 se inicia una nueva sección que caracterizamos como un pasacalle por su marcación de tiempo y de compás que nos recuerdan a danzas que se bailan en parejas. Esta presenta saltos en corcheas en la mano izquierda y adornos en semicorcheas al final de la frase.



Ilustración 37. Salgado, *Rapsodia para piano no. 2. Pasacalle. compás 210*

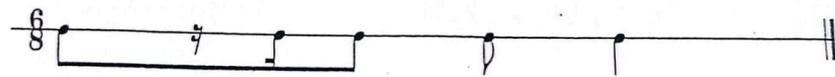
Las características definidas para el yaraví (6/8, *Larghetto*) en contraste con las del sanjuanito (2/4, *Allegro moderatto* o *Allegro*) así como para las otras danzas, nos permitirán reconocer estas danzas que aparecerán en diversas ocasiones a lo largo de la pieza lo largo de la pieza y estarán diferenciadas por estas indicaciones. Recordemos que Salgado es extremadamente sistemático en la caracterización de las danzas a las que alude por lo que siempre, de un modo u otro, presentarán rasgos similares.

A continuación, se inicia una sección nuevamente marcada en un compás de amalgama 3/4 - 6/8, que presenta las mismas características de la sección A. Además, encontramos la presencia de los grupos de notas de tres en tres, creando una textura tumultuosa a medida que avanza la sección, por lo que consideraremos esta sección nuevamente como un alza. Denominamos esta sección como A' puesto que no se trata de una repetición literal de A. Sin embargo, puesto que esta sección presenta las mismas características de tempo y compás, concluimos que cumple una función análoga dentro de la estructura.



Ilustración 38. Salgado, *Rapsodia para piano no. 2*. Sección A'. Alza. compás 272

A continuación, tenemos una gran sección de transición que se ha identificado como un aire típico por la presencia de elementos sincopados en el acompañamiento. Aunque estas síncopas se alejan de la representación del aire típico autóctono, Salgado parece preferir esta estilización rítmica del mismo. Los aires típicos de Salgado presentan un carácter alegre con movimiento rápido acompañados siempre por la misma fórmula rítmica como recoge José Ortiz (s. f.):



con variantes sincopadas:



Ilustración 39. Ritmo del Aire típico en la obra de Salgado (Ortiz, s. f.)



Ilustración 40. Salgado, *Rapsodia para piano no. 2*. Aire típico. compás 312.

Tras esto aparece una sección nuevamente lírica, con una melodía en el registro tenor del piano acompañada con saltos de octavas en los graves y acordes con saltillos que aluden al ritmo del aire típico en el registro agudo del piano. Esta sección, al presentar este carácter más reflexivo o *sentito*, como indica la partitura, nos recuerda al tema lírico de la sección B del inicio, pero centrado en torno a *sol*. Por esta razón la denominaremos sección B' y en términos de la organización formal, consideraremos que cumplen funciones análogas en cuanto a la estructura de la pieza.



Ilustración 41. Salgado, *Rapsodia para piano no. 2*. Sección B. Aire típico. Compás 324

La pieza, se cierra con la vuelta al inicio. Tras la repetición completa de A se añade una gran coda basada en las danzas del alza y albazo iniciales. El bajo traza pequeños motivos de tres notas que aluden a los intervalos característicos de tercera y segunda, extraídos directamente de la escala pentáfona, aunque tratados aquí de un modo muy avanzado armónicamente.



Ilustración 42. Salgado, *Rapsodia para piano no. 2*. Coda final. Albazo. compás 361

#### 4. 1. Género rapsodia y forma rondó-sonata. Estructura formal de la Rapsodia para piano no. 2 de Luis Humberto Salgado

En la Antigüedad, el término rapsodia hacía referencia al fragmento de las poesías épicas que recitaban los así llamados rapsodas. Es posible que esta significación haya sido tenida en cuenta por algunos compositores. Joaquín Zamacois (2002), por ejemplo, la define como “una forma equivalente a una combinación de temas y aires de carácter diverso y sin relación entre sí, enlazados libremente”. Del mismo modo, Wong (2004) se hace eco de esta libertad atribuida por Zamacois al considerar que la rapsodia “alude a constantes cambios de carácter, tempo y dinámica de las piezas, así como a la ausencia de una estructura musical que se enmarque dentro de las formas musicales clásicas”. Además, Wong (2004), citando palabras del propio Salgado, nos precisa que esta es “la desvinculación de las magnificentes arquitecturas del pasado, pues la forma es indefinible en razón de las facetas caleidoscópicas de su representación gráfica y auditiva, abierta únicamente a la invención o fantasía creadora del musicista”.<sup>9</sup> Para Kühn (1989), el carácter improvisatorio de la recitación del rapsoda, se hace eco en las definiciones que posteriormente se han dado de dicho género. A todas ellas es común la variedad y libertad temática y la desvinculación consciente de las formas musicales clásicas. La forma rapsodia, por último, según Miño Grijalva (2010), no es una propuesta melódica integral, al estilo de una canción lírica. Esencialmente supone cambios de carácter, “ausencia marcada

<sup>9</sup> El artículo al que hace referencia Wong es *Facetas de la música actual*. Al momento de la redacción no se ha podido localizar la publicación en la que este texto hizo su aparición para referenciar adecuadamente.

de moldes clásicos y subraya múltiples sentimientos de inspiración neorromántica. Es temperamental, de una libertad impulsiva, agresiva, desbordante.”

Estas definiciones, como se verá más adelante, encajan perfectamente con el carácter y la organización de la obra que nos ocupa, con la salvedad, de que la alternancia de sus secciones puede englobarse en un tipo formal que sí se corresponde con las antiguas formas clásicas, en este caso, el rondó sonata.

Por su parte, la forma rondó, como menciona Zamacois (2002), posee una estructura definida en la cual un tema principal conocido como estribillo, se va alternando con una sección llamada copla. En su origen fue una danza cantada, pero con el paso del tiempo se convirtió en una pieza instrumental manteniendo las mismas características. El estribillo está presentado siempre en la misma tonalidad. Por su parte la tonalidad de las coplas era libre y era escogido de manera que el paso de las secciones fuese suave.

Una sonata, como menciona de Mairena (2014), es una forma musical más compleja que está compuesta por tres secciones grandes que a su vez pueden contener varias partes. Estas secciones principales son: exposición, desarrollo y reexposición.

El rondó-sonata combina aspectos formales del rondó simple con las características de la forma sonata. Se trata de una forma mixta o híbrida que surge en la segunda mitad del s. XVIII en los movimientos finales de sonatas, sinfonías y conciertos. El rondó-sonata deriva del rondó de tres coplas (ABACADA). La tercera copla D se sustituye por la recapitulación de B formando así una simetría (ABACABA). (musicnetmaterial, 2015)

En el siguiente esquema se resumen todas las relaciones formales, temáticas y tonales entre el Rondó simple de dos coplas y la Forma sonata.



*Ilustración 43. Rondó-sonata (musicnetmaterial, 2015)*

Como mencionamos al inicio de este apartado, la rapsodia es una forma musical libre mientras que las formas clásicas tienen una estructura más o menos definida por las necesidades expresivas de la música. La organización formal de esta sucesión de temas parece corresponderse, como se anticipaba, con la forma rondó sonata, debido a que la sección A o estribillo del rondó, se repite tanto al inicio como al final de la pieza. Aunque cada sección de la pieza está determinada por un nuevo tipo de danza y carácter los cuales contrastan entre sí, también existen correspondencias entre diferentes secciones y danzas por lo que se ha considerado que cumplen funciones análogas dentro de la macroestructura. Aunque podría discreparse en cuanto a esta elección, la proponemos puesto que puede facilitar el estudio de la pieza, su comprensión y su memorización. A continuación, se muestra una comparación entre lo que se considera como la estructura estándar del rondó-sonata clásico y la *Rapsodia para piano no. 2*.

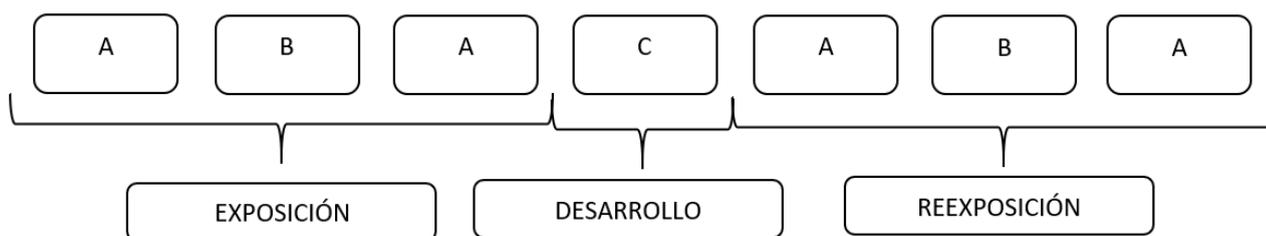


Ilustración 44. Forma estandarizada del rondó-sonata clásico

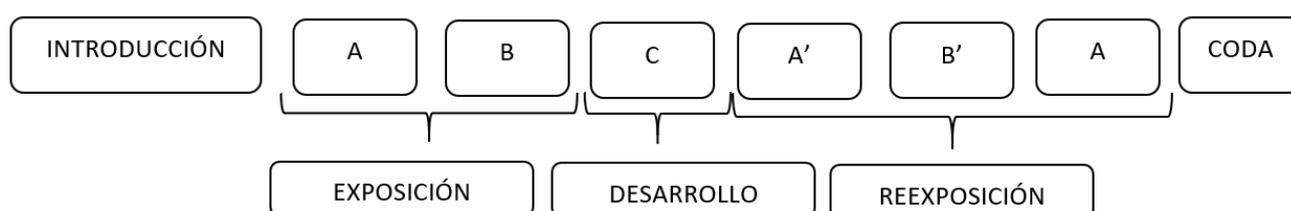


Ilustración 45. Forma "rondó-sonata" de la Rapsodia para piano no. 2 de Luis Humberto Salgado.

Estas secciones A y A', o estribillo del rondó, se alternan con las coplas o secciones B, B' y C, las cuales contrastan con el estribillo presentando diversas danzas de carácter contrastante. Las secciones B y B', al igual que las secciones A y A' son diferentes, sin embargo, evocan danzas ecuatorianas con un carácter similar. La combinación de estas secciones A y A' y B y B' podrían corresponderse con la exposición y reexposición. La sección C, en el centro, equivaldría a la sección del desarrollo. La deconstrucción de los temas y motivos principales y sus transformaciones características de la sección del desarrollo parece corresponderse con el mosaico de danzas que aparecen brevemente y en constante alternancia.

Como mencionamos anteriormente, el rondó-sonata posee una estructura ABACABA en la cual las coplas y estribillos se agrupan para formar la estructura de la sonata (ABA-C-ABA). Sin embargo, la *Rapsodia para piano no. 2* se estructura de un modo en el que se prescinde de un estribillo previo al desarrollo: ABCA'B'A+Coda. Podríamos agrupar estas secciones del siguiente modo, de modo que integran las secciones principales de la forma rondó-sonata: AB-C-A'B'A+Coda. Esta estructura se aleja ligeramente de la forma rondó-sonata clásico, sin embargo, obviando la falta de la repetición del estribillo antes del desarrollo, es muy similar a la forma propuesta de rondó-sonata. Por último, las formas

clásicas, incluso en el s. XVIII, presentan numerosas anomalías y particularidades dependiendo de las necesidades expresivas que presenta el material temático en cuestión, por lo que considerar un modelo rígido y unívoco a la hora de etiquetar la estructura formal de una obra carece, simplemente, de utilidad.

Parece ser una preocupación central en Salgado, el buscar crear una forma musical ecuatoriana “genuina”. En este intento por buscar dicha forma, crea su *Sinfonía andina* (1945-1949), que, al igual que la *Rapsodia ecuatoriana no.2* (1945), se organiza con un intenso contraste de los movimientos, el impulso rítmico combinado con la gracia del tematismo de la sinfonía clásica. De este modo, se convierte en “un modelo para estructurar una forma análoga con material ecuatoriano, donde las danzas folclóricas reemplazan a los movimientos tradicionales del ciclo sinfónico” (Wong, 2004).

#### **4. 2. Caracterización de las danzas ecuatorianas presentes en la Rapsodia para piano no. 2 de Luis Humberto Salgado**

No cabe duda de que, al elaborar una propuesta interpretativa, siempre juega un papel fundamental la subjetividad del intérprete. Asimismo, la exposición cultural que se ha tenido a ciertas melodías, influye en la interpretación de las mismas. Esta es la razón por la que Salgado parece “sentir” las danzas ecuatorianas en tiempos y caracteres distintos a los que se les adjudican estandarizadamente. Sin embargo, en nuestra propuesta interpretativa intentaremos explicitar los rasgos característicos interpretativos de la música ecuatoriana tal y como lo hacen los músicos populares, puesto que son estas tradiciones, ese “sabor” típico, imposibles de escribir en una partitura los que darán sentido y forma a la ejecución de esta rapsodia. Todo esto, con el fin de facilitar la interpretación de estas obras en países y por parte de intérpretes que son ajenos a la cultura ecuatoriana, y que, sin embargo, quieren acceder a esta música que está en un proceso de revalorización e internacionalización a través de las múltiples publicaciones realizadas y que se están realizando.

Esta obra comienza con un ambiente enérgico, sugerido por la dinámica *forte*, que aparece al inicio, así como por la indicación de carácter *Allegro risoluto* y *enérgico*. Inicialmente encontramos la introducción fuertemente emparentada con el ritmo de albazo por lo que, a pesar de que esta danza no posea una cifra metronómica exacta, se la presenta como una danza alegre y ligera.

Como mencionamos anteriormente en el cuadro comparativo de la perspectiva de Salgado con los tiempos de las danzas y las investigaciones actuales de Godoy Aguirre y Wong,

esta y muchas danzas, varían su tempo o cifra metronómica dependiendo del lugar en que se interprete. Del mismo modo se le da una nomenclatura diferente a cada danza dependiendo del lugar donde ésta se interprete. En este caso, el albazo, puede considerarse similar a danzas como el capishca cuencano, la bomba del Chota y los tonos del Niño y sus indicaciones de tiempo varían precisamente por el lugar en el que se tocan. Salgado, en este caso, la presenta con la indicación *Allegro con brio*, sin una cifra metronómica exacta; sin embargo, Godoy plantea que la cifra metronómica de la danza puede ser entre 96 y 116 la negra con punto. Debido al carácter mismo de la obra, se sugiere un tiempo aproximado de negra con punto=125 debido a su carácter enérgico que sugiere un pulso más adelante o un poco más rápido para mantener una coherencia entre esta sección introductoria y la sección A, que viene a continuación.

La sección A, que señalamos como alza, presenta la misma marcación de compás y la indicación *Allegro con brio*. Se mantendrá aquí la cifra metronómica de 125 la negra con punto. Para la denominación de esta cifra hemos tomado como referencia la danza *Alza que te han visto* la cual se asemeja a la sección descrita como A. Este tempo se mantendrá hasta la segunda parte de la transición donde aparece el danzante.

Este danzante aparece con compás de 6/8 y con la indicación de *Allegretto*. En esta sección no encontramos un tiempo exacto. Sin embargo, buscaremos un tiempo intermedio entre lo que Salgado buscaba expresar y lo que actualmente la indicación *Allegretto* significa. Al estar etiquetado como *Allegretto*, podría entenderse por muchos en la actualidad como una danza de carácter animado. Por otro lado, el danzante actual se lo marca a un tempo de negra con punto=48. Como vimos anteriormente, el *Allegretto* podría tener un pulso entre 105-114. No obstante, se ha escogido un pulso de negra con punto=60 para esta sección, intentando mantener el carácter que Salgado buscaba otorgar al danzante y así mantener la coherencia y suavizar el enlace de la sección anterior con la nueva sección.

Tras la sección de transición, le sigue la sección B que se inicia de nuevo con el alza. A pesar de que el alza es una danza de carácter alegre y festivo, en esta sección de la rapsodia encontramos la marcación como *andante con moto*, es decir más lenta y expresiva que al inicio. Aunque es difícil determinar un tiempo exacto para esta sección, buscaremos encontrar los diferentes tiempos mediante la equivalencia de las unidades de compás y de tiempo de cada sección. En la sección *Andante con moto* la unidad de compás es la blanca con punto y, para el *Piú lento*, que se encuentra después de la fermata, tenemos la negra como unidad de tiempo. El cambio se hará cambiando el pulso por compás del *Andante con moto* por el pulso por tiempo en el *Piú lento*.

Para la sección *Andante con moto*, se ha intentado encontrar un punto medio entre la expresividad que Salgado busca y el carácter de la danza, por tanto, se propone un pulso de negra con punto=70. Con el fin de mantener la coherencia entre esta sección y la que le sigue, en 2/4, mantendremos el pulso de 70 pero esta vez a la negra.

En la sección C tenemos una alternancia de danzas con los cambios de carácter y de compás bien definidos y especificados al comienzo de cada sección en las indicaciones de tiempo. El sanjuanito sugiere un carácter alegre y festivo por lo que el *tempo* debe escogerse en consonancia. Le sucede el yaraví con la marcación de compás de 6/8, característico del yaraví indígena. Estas danzas y las que les siguen sugieren un cambio brusco, por esta razón, ese cambio de carácter y tempo realizaremos de la misma manera que en la sección anterior. Este cambio se realizará con la equivalencia entre las unidades de compás y tiempo de las dos secciones predominantes. La sección del yaraví marcada con la indicación *Larghetto*, se interpretará en un pulso de negra con punto=50 y este pulso será el que se mantendrá para el sanjuanito, marcado como *All° moderato*, tomando como valor metronómico 50 para la blanca en esta ocasión.

Finalizando la alternancia de estas dos danzas tenemos una pequeña sección transitoria que está basada en un danzante. El hecho de que la melodía esté asignada al registro grave del piano, le confiere un carácter solemne y ritual que podría estar relacionado con las tradiciones ancestrales de las culturas ecuatorianas precolombinas. De acuerdo a las indicaciones de Salgado en la partitura, se buscará una ejecución sonora y pesante, buscando el fondo del teclado. El tiempo aproximado del danzante según Wong y Godoy Aguirre es de negra con puntillo=48, tiempo que será observado en la interpretación. La indicación *largamente*, permite ciertas libertades interpretativas asociadas al *rubato*.

El yumbo, con una indicación *Allegretto*, que sugiere un carácter festivo, aparece contrastando con su pie rítmico en figuras rítmicas inversas a las del danzante. Aunque Salgado no especifica aquí una cifra metronómica exacta, se propone el pulso de 105 la negra con punto. Posterior encontramos una sección marcada como *Vivace* y en 2/4 que se identificó como pasacalle. Esta es una sección más alegre y que no había aparecido hasta ahora en la pieza. Para esta sección, teniendo en cuenta la iniciación de *tempo*, se propondrá un pulso de entre 125 y 130 la negra.

Tras esto, se recapitula la sección A variada (A'), que evoca el alza con las mismas características de compás y tempo. Esta danza se pensará como en la primera sección y con el mismo tempo de la sección inicial (negra con punto=125) para mantener la coherencia entre las secciones.

Le sucede una nueva danza, el aire típico, danza que presenta varios elementos sincopados y a la cual Salgado se refiere en numerosas ocasiones con diferentes variantes en varias de sus piezas. Esta danza sirve de transición entre la sección A' y B' y, mantendrá la misma marcación de tiempo planteada en el alza debido a que estas danzas, según varios estudios actuales son danzas con un mismo origen y que comparten algunas características. Salgado retrata los aires típicos en su obra con una figuración rítmica que le es propia y característica. Esta figuración rítmica se mantiene hasta la sección B', presentando un tema mucho más sentido, como dice en la partitura, con un carácter más suave y *cantabile*. Por esta razón, se la considera como análoga a la sección B, que también presentaba un tema lírico. Estudios de Wong y Godoy Aguirre proponen una cifra metronómica de negra=174 para el aire típico, por su parte, Salgado suele asignarles un valor de negra=100. Esta es una diferencia considerable entre los tiempos, sin embargo, para mantener un enlace entre el aire típico y el alza anterior propondremos un pulso de negra con punto=70, el mismo que se propuso para la sección B.

Para finalizar, regresa nuevamente la sección A, la cual se toca desde el inicio hasta el signo y se retoma en la Coda final. Nuevamente se presenta el albazo con el mismo tempo del alza inicial, siendo más animado que la sección primera. El final de esta sección supone un final virtuoso, por ende, el tempo propuesto podría ser entre 125 y 130 la negra para resaltar el carácter virtuosístico de este final.

## Conclusiones

Al hablar de la figura de Luis Humberto Salgado, existen un sinnúmero de vertientes y aristas de investigación musicológica que pueden seguirse. Sin embargo, una de las más fuertes ideas puede ser su capacidad de composición, uno de los pocos compositores que logró transitar con el tiempo y con él, aportar al Ecuador recursos estilísticos para la música que antes no se habían utilizado. Su peculiar pensamiento y manera de componer excepcional nos dan una idea de lo especial en su música.

Lo que este trabajo propuso en un comienzo era proponer una manera de interpretación de la *Rapsodia ecuatoriana no.2*, sin embargo, se ha encontrado que su obra poseía un arsenal de recursos que vuelven a su música muy particular.

Se ha descubierto dentro de esta obra, y del análisis realizado de su composición en general, que Salgado poseía una manera particular de concebir ciertos ritmos y danzas ecuatorianas, tanto por la rítmica, como por los tiempos a los que él las adscribe. En numerosas ocasiones, se aleja de las definiciones de carácter que se aceptan generalmente como normativas, planteando en muchas danzas tiempos y facturas muy diferentes a los que se han entendido como característicos de dichas danzas. Conocemos hoy en día que, en la época de la composición de la pieza, muchas danzas recibían diferentes nombres a los que reciben hoy en día. Al mismo tiempo, la evolución de dichas danzas, la influencia extranjera y la aparición de nuevos subgéneros de cada danza contribuye a las diferencias de tiempo con el que se aconseja interpretar estas danzas.

Por estas razones, no es posible plantear tiempos exactos para la interpretación de su obra, dado que Salgado crea para sí un universo vernáculo que le es propio, con amplias divergencias con la ejecución estándar de ciertos ritmos y danzas actuales. Sin embargo, se ha intentado buscar un punto medio buscando fusionar las ideas compositivas de Salgado con las aproximaciones de tiempo de las danzas actuales.

Su obra, aunque no es reconocida como realmente merece, ha logrado ser la base para mucha música que se ha compuesto posteriormente, y, con este apartado se ha entendido la importancia que Salgado le dio a lo nuestro, a esas danzas y ritmos ecuatorianos, a esas melodías tan nuestras y que logró plasmar, no solo en el piano, sino en su música orquestal y camerística, dándole un papel fundamental a la música autóctona ecuatoriana dentro de una música de corte profundamente académico.

## Referencias

Aguirre González, E. (2002). *Antología de la música ecuatoriana*. A.B.C. Ayuda Bibliográfica Ecuatoriana.

Aguirre, M. G. (2005). *Historia de la Música del Ecuador*. Quito.

Aguirre, M. G. (2012). *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Quito: Corporación Editorial Nacional.

Aizenberg, A., & Restiffo, M. (2016). *Apuntes de Historia de la música*. Argentina: Editorial Brujas.

Alvarado, J. (2019). *Música y literatura en Cuenca. El pasillo: performatividad, identidad e historia*. Cuenca: Don Bosco Editorial

Carrión, O. (2002). *Lo mejor del siglo XX. Música Ecuatoriana*. Quito: Editorial Duma.

Cancillería Ecuador. (17 de diciembre de 2017). *El pasillo ecuatoriano es designado por la UNESCO como Patrimonio intangible de la humanidad*  
<https://www.cancilleria.gob.ec/espana/2021/12/17/el-pasillo-ecuatoriano-es-designado-por-la-unesco-como-patrimonio-intangible-de-la-humanidad/#:~:text=El%20pasillo%20es%20un%20g%C3%A9nero,la%20independencia%20de%20la%20regi%C3%B3n.>

de Mairena, J. (25 de abril de 2014). Musicnetmaterial. *La sonata clásica | Historia de la Música*. Recuperado el 5 de noviembre de 2023 |  
<https://musicnetmaterials.wordpress.com/2015/10/23/el-rondo-sonata/>

Godoy Aguirre, M. (2005). *Historia de la Música del Ecuador*. Quito.

Kühn, C. (1989). *Tratado de la forma musical*. Madrid: Mundimúsica ediciones.

López, L. E. (2023). *La tonalidad o el sistema tonal*.  
<https://luiseduardolopez.es/leccion/la-tonalidad/>

Miño Grijalva, C. (2010). *Melodía Inevitable. Vida y tiempo del compositor Luis Humberto Salgado*. Quito: FONSAL.

Moreno, S. L. (1949). *Música y danzas autóctonas del Ecuador*. Quito: Fray Jodoco Ricke.

Oretobsolrac. (2 de mayo de 2014). *JFC-BLOG*. Obtenido de Petrushka - El Ballet:  
<https://fjctest.wordpress.com/2014/05/02/petrushka-el-ballet/>

Pauta Ortiz, D. (2007). *Expresión cultural a través de la música andina en la sierra ecuatoriana*.

<https://dspace.uazuay.edu.ec/bitstream/datos/3654/1/06367.pdf>

Pianolatinoamerica.org (s. f.). Luis Humberto Salgado. Catálogo de obras para piano de Luis Humberto Salgado

[http://pianolatinoamerica.org/e\\_salgado/e\\_salgadointro.html](http://pianolatinoamerica.org/e_salgado/e_salgadointro.html)

Salgado Torres, L. H. (1952). *Música vernácula ecuatoriana*. Quito: Archivo equinoccial de música ecuatoriana. Fidel Pablo Guerrero Ed.

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

Salgado Torres, L. H. (1962). *De lo Nacional a lo Cosmopolita*. Quito: Archivo equinoccial de música ecuatoriana.

Salgado Torres, L. H. (s.f.). *Ocho partituras para piano*. Quito: Editorial Municipio de Quito, José Carlos Ortiz Ed.

Saula, V. (2010-2011). *El estilo técnico-musical de los conciertos para piano de Luis Humberto Salgado*. Cuenca: Repositorio institucional de la Universidad de Cuenca

<http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/3196>

Wong Cruz, K. (2004). *Luis Humberto Salgado. Un quijote de la música*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Wong Cruz, K. (2013). *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Zamacois, J. (2002). *Curso de Formas musicales*. Madrid: IDEAMÚSICA.

Anexos

Partitura completa: Rapsodia Ecuatoriana N.2 para piano - Luis Humberto Salgado.

*Rapsodia ecuatoriana N° 2*  
- para piano

Luis Humberto Salgado  
1903 - 1977

*Allegro risoluto*

*f enérgico*

*sfz p*

3

♩ *Allegro con brio*

*mf*

2

17

21

*f*

*mf*

25

29

*f con anima*

33

Detailed description: This image shows a page of musical notation for a piano piece, spanning measures 17 to 33. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 17-20) features a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system (measures 21-24) includes dynamic markings of *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The third system (measures 25-28) continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 29-32) is marked *f con anima* (forte with spirit), indicating a more energetic section. The fifth system (measures 33) concludes the page with sustained chords in the treble and a rhythmic bass line.

Handwritten musical score for piano, measures 37-50. The score is written on five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. A small number '3' is written in the top right corner of the first system. The piece concludes with a double bar line at measure 50.

37

3

47

45 *mf*

50

*f*

4

57

*marcato*

61

65

*ff*

69

*f*

74

*diminuendo e rallentando*

Detailed description: This is a page of a musical score for piano, consisting of five systems of two staves each. The first system starts at measure 4 and ends at measure 57, marked *marcato*. The second system starts at measure 61. The third system starts at measure 65 and features a *ff* dynamic marking. The fourth system starts at measure 69 and features a *f* dynamic marking. The fifth system starts at measure 74 and concludes with the instruction *diminuendo e rallentando*. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, notes, rests, slurs, and dynamic markings.

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The first system (measures 77-80) shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line. The second system (measures 81-84) begins with the instruction *p cantabile* and includes dynamic markings of *mf* and *p*. The third system (measures 85-88) continues with *mf* and *p* dynamics. The fourth system (measures 89-92) is marked *Allegretto* and *leggero*, featuring a prominent triplet in the right hand. The fifth system (measures 93-96) continues the *Allegretto* section with a melodic line in the right hand and a bass line. The score is written in ink on aged paper with a decorative border on the left edge.

This musical score page contains measures 104 through 112. It is written for piano in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The score is organized into five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).  
- Measure 104: Features a melodic line in the treble clef with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes. A dynamic marking of *mf* is present. A dashed line above the staff is labeled *(8<sup>va</sup>)*.  
- Measure 105: Continues the melodic and harmonic development.  
- Measure 106: Shows further melodic movement in the treble clef.  
- Measure 107: Includes a *8<sup>va</sup>* marking above the treble clef staff.  
- Measure 108: Features a dynamic marking of *f* in the bass clef.  
- Measure 109: Continues the piece.  
- Measure 110: Shows melodic lines in both staves.  
- Measure 111: Continues the piece.  
- Measure 112: The final measure on the page, showing melodic lines in both staves.

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of five systems of staves. Each system has a treble and bass clef staff. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. Measures 113-116 feature complex rhythmic patterns with slurs and accents. Measure 117 is marked 'Andante con moto' and includes dynamic markings 'rit.' and 'p espress.'. The page number '77' is in the top right corner.

This musical score page contains six systems of piano music, numbered 121 through 137. The notation is arranged in two staves per system, with the right hand on top and the left hand on the bottom. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Measure 121 starts with a piano (*p.*) dynamic. Measure 125 features a *rit.* (ritardando) marking. Measure 129 includes a *rinforzando* marking. Measure 133 has a *rit.* marking. Measure 137 features a *ff* (fortissimo) dynamic and a *dim.* (diminuendo) marking. The score concludes with a fermata over the final notes.

9

141

*rit.*

*p*

143 *più lento*

*mf*

*crescendo*

147

*f*

*p*

3

*Larghetto*

151

*rall.*

*p*

u.c.

155

Detailed description: This is a page of a musical score for piano, numbered 79. The page contains five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 141-142) features a melodic line in the treble with a 'rit.' marking and a 'p' dynamic. The second system (measures 143-146) is marked 'più lento' and 'mf', with a 'crescendo' instruction. The third system (measures 147-150) includes a 'f' dynamic, a 'p' dynamic, and a triplet of eighth notes. The fourth system (measures 151-154) is marked 'Larghetto' and 'rall.', with a 'p' dynamic and a 'u.c.' (una corda) marking. The fifth system (measures 155-158) continues the melodic and harmonic development. The page number '9' is located in the top right corner.

10

154

157

164

169

174

*8<sup>va</sup>*

*8<sup>vb</sup>*

*All<sup>o</sup> moderato*

*f*

*l.c.*

*marcato*

*più f*

*p rit.*

Detailed description: This is a page of a musical score for piano, numbered 10 at the top left. The page contains five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 154-156) features a melodic line in the treble with a slur and a fermata, and a bass line with a slur and a fermata. The second system (measures 157-163) begins with a dynamic marking of *f* and includes the instruction *All<sup>o</sup> moderato*. The third system (measures 164-168) is marked *marcato* and shows a change in the bass line's rhythmic pattern. The fourth system (measures 169-173) continues the *marcato* character with a consistent bass line. The fifth system (measures 174-176) starts with *più f* and ends with *p rit.* and a fermata. Various performance markings like *8<sup>va</sup>* and *8<sup>vb</sup>* are present.

178 *1er tempo*

181 *Allegro*

184 *f* *p rit.* *p* *1er tempo*

187 *8va*

190 *largamente* *sonoro* *mf* *Allegretto* *8va*

12

(8<sup>va</sup>)

193

*f*

200

*mf*

205

*smorzando*

*Vivace*

210

*mf*

214

Detailed description: This is a page of musical notation for piano, consisting of five systems of two staves each. The first system (measures 193-199) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. A dashed line above the staff indicates an octave transposition for the right hand, labeled '(8<sup>va</sup>)'. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present. The second system (measures 200-204) continues the melodic and accompanimental lines, with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The third system (measures 205-209) shows the melodic line becoming more expressive with slurs, and the dynamic marking changes to *smorzando* (diminuendo). The fourth system (measures 210-213) is marked *Vivace* and *mf*, featuring a more active melodic line. The fifth system (measures 214-217) continues the *Vivace* section with similar melodic and accompanimental patterns.

13

218 *f*

222

226 *cresc.*

230 *ff* *pp*

234 *1er tempo* *ff* *(seco)*

Detailed description: This is a page of musical notation for piano, consisting of six systems of two staves each. The first system (measures 218-221) begins with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 222-225) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 226-229) includes a *cresc.* (crescendo) marking. The fourth system (measures 230-233) features a dynamic shift from *ff* (fortissimo) to *pp* (pianissimo) and includes a *3* (triple) marking in the bass line. The fifth system (measures 234-237) is marked *1er tempo* and starts with *ff*, followed by a *(seco)* marking. The page number '13' is located in the top right corner.

14

217

*Allegro*

*ff*

241

*seco*

*marcato*

244

249

253

*8va*

Detailed description: This page of a musical score contains five systems of piano music, numbered 217 to 253. The first system (measures 217-224) features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, marked *Allegro* and *ff*. The second system (measures 225-232) continues the accompaniment with a *ff* dynamic. The third system (measures 233-240) includes a *seco* marking and a *marcato* section. The fourth system (measures 241-248) shows a continuation of the accompaniment. The fifth system (measures 249-253) features a melodic line in the right hand with an *8va* marking, indicating an octave shift.

The image displays a page of musical notation for piano, spanning measures 257 to 274. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The tempo and mood markings include *Vivace* and *All° con brio*. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo). The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as slurs, ties, and articulation marks. A dashed line labeled '8va' indicates an octave shift in the upper register. The page number '-15' is located in the top right corner.

Handwritten musical score for piano, measures 270-300. The score is written on five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The score includes various dynamics and performance instructions:

- Measure 270: *ff* (fortissimo) and *p* (piano) markings.
- Measure 284: *stoc.* (staccato), *scherzando*, and *b* (flat) markings.
- Measure 292: *mf* (mezzo-forte) and *p cresc.* (piano crescendo) markings.
- Measure 296: *f* (forte) and *p* (piano) markings.

The notation includes slurs, ties, and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes. The paper shows signs of age and wear.

17

300 *mf*

304 *mf rinforzando*

308

312 *f risoluto*

316 *mf p f*

Detailed description: This is a page of musical notation for piano, numbered 17 in the top right corner. The score is written in a single system with five systems of staves. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The first system (measures 300-303) features a melody in the treble clef with slurs and a dynamic marking of *mf*. The second system (measures 304-307) continues the melody and includes a dynamic marking of *mf rinforzando*. The third system (measures 308-311) shows a more complex texture with chords and moving lines in both staves. The fourth system (measures 312-315) is marked *f risoluto* and features a strong, decisive melody. The fifth system (measures 316-319) concludes with dynamic markings of *mf*, *p*, and *f*.

18

320

*dim.*

324

*m.s.*

*P* *sentito*

328

1.

333

2.

*ff*

336

Detailed description: This is a page of a musical score for piano, consisting of five systems of two staves each. The first system (measures 320-323) features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with chords and eighth notes, marked with a *dim.* dynamic. The second system (measures 324-327) has a treble staff with quarter notes and a bass staff with eighth notes, marked with *m.s.* and *P* *sentito*. The third system (measures 328-332) shows a first ending in the treble staff. The fourth system (measures 333-335) features a second ending in the treble staff and a *ff* dynamic in the bass staff. The fifth system (measures 336-339) consists of dense chordal textures in both staves.

Handwritten musical score for piano, measures 340-356. The score is written on two staves (treble and bass clef) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The page number 19 is visible in the top right corner.

Measures 340-343: *diminuendo* (decreasing volume), *p sentito* (piano, with feeling).

Measures 344-347: Continuation of the piece.

Measures 348-351: Continuation of the piece.

Measures 352-355: *diminuendo* (decreasing volume).

Measures 356-359: *a tempo* (return to original tempo), *p rall.* (piano, rallentando), *p* (piano).

20

al  $\frac{3}{8}$  hasta  $\Phi$  y viene

351

crescendo

cresc. e animando

363

con fuoco

8<sup>va</sup>

ff

369

371

8<sup>va</sup>

sfz

8<sup>va</sup>

377

(8<sup>va</sup>)

m.d.

(seco)

Quito, 26 de Mayo de 1945

Detailed description: This is a page of handwritten musical notation for piano. It contains five systems of staves. The first system (measures 351-362) features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. A large crescendo hairpin spans across both staves. The second system (measures 363-370) includes a first-octave (8<sup>va</sup>) marking above the treble staff and a fortissimo (ff) dynamic marking. The third system (measures 371-376) shows a first-octave (8<sup>va</sup>) marking above the treble staff and a sforzando (sfz) dynamic marking. The fourth system (measures 377-384) includes a first-octave (8<sup>va</sup>) marking above the treble staff, a mezzo-forte (m.d.) dynamic marking, and a secco performance instruction. The page concludes with the date 'Quito, 26 de Mayo de 1945' in the bottom right corner.