

# CAPÍTULO I

## LA FORMA CONCIERTO, HISTORIA, EL VIOLONCELLO Y ALGUNAS TÉCNICAS COMPOSITIVAS MODERNAS

### 1.1. CONCIERTO

Concierto: es un género musical, deriva de la palabra *Concertare* que significa: debate, enfrentamiento, querella. Por lo que podemos entender que es el enfrentamiento entre un solista y un grupo instrumental. Este género a través del tiempo ha evolucionado en cuanto a su forma. En el siglo XVIII se produjo la división clásica en tres movimientos: vivo – lento – vivo, y la construcción característica de cada movimiento. En el concierto instrumental interviene un solista que hace gala de virtuosismo, y al mismo le corresponde hacerse notar por lo particular de su interpretación.

Concierto: viene de *consino, is, ui, etc....* (Latín), que quiere decir cantar con otro, resonar concertadamente. La voz concierto tiene dos significados: la indicada y además, la reunión de cantantes o instrumentistas para cantar o ejecutar piezas en un sitio dispuesto para el efecto, que suele también llamarse en Italia: “Academia de Música”. (Pedrell, 2009:108)

Concierto: Es una pieza de música compuesta para hacer brillar, el talento y habilidad de un instrumentista, en su instrumento respectivo. El Concierto se compone de modo, que la parte concertante u obligada, toque a ratos largos y a *solo* algunos trozos de dificultad y lucimiento, con un acompañamiento sencillo; empezando por una introducción a toda orquesta, continuando el concierto alternativamente, entre los *solos* del instrumento concertante y los *tutti* de la orquesta, haciendo esta a manera de un coro. (Fargas & Soler, 1852:50)

Concierto: 1. Interpretación ante un público, de un programa de música, (excluyendo las obras escénicas y los servicios religiosos) a cargo de un grupo relativamente grande de músicos. Las interpretaciones de uno o dos músicos se denominan generalmente un recital.

2. Composición instrumental, generalmente en tres movimientos, en el que se destaca un solista (o pequeño grupo de solistas) que contrasta con la orquesta. La palabra concierto (It. Concerto, Fr. Concert, Al. Konzert), deriva del latín concertare (luchar), o de su significado italiano (reunir). Los compositores de finales del siglo XVI, la usaron como título de obras para una o más voces con acompañamiento instrumental, y también de piezas escritas para dos o más grupos, cuya oposición originaba contrastes de varios tipos, Ej. Altura, volumen, y timbre (Bennet, 1990:72)

<sup>1</sup>Cabe distinguir que entre el concierto grosso y el concierto para un solista, existió el conjunto orquestal que se llama en este caso ripieno, al que se oponen los solistas agrupados en concertino. El concierto para solista está construido en base de una serie de periodos alternados, ripieno - concertino, y a los solistas (violín, trompeta, flauta etc.) se confían las cadencias de gran virtuosismo. El concierto grosso tuvo su auge en el barroco.

Existió un derivado francés llamado Sinfonía concertante, luego el concierto grosso murió y dio paso a la sinfonía que mantuvo gran parte de sus rasgos. El advenimiento de la sinfonía hace que el concierto grosso desaparezca rápidamente, la nueva tendencia prefiere el contraste; solista – orquesta, al anterior; solista – tutti. Los instrumentos preferidos por los compositores preclásicos son: el violín, la trompeta, el oboe, el violoncello, la flauta, la viola. El clasicismo con sus estructuras bitemáticas, da mayor relieve al solista con respecto a la orquesta. El planteamiento se resume al de una sonata, a la que se le ha amputado el minueto o el scherzo, quedando así con tres movimientos que puedan enlazar originalmente con la sinfonía. Al igual que las sinfonías los conciertos se convirtieron en obras grandes, con personalidad propia y distintiva, y se interpretaban en salas de concierto públicas delante de una gran audiencia.

<sup>2</sup>Nacido de la sinfonía concertante, el concierto con solistas, tiene menor parecido con el concierto grosso que con el concierto propiamente dicho, puesto que no opone un pequeño conjunto al tutti, sino una serie de solistas dialogando con la orquesta.

---

<sup>1</sup> Editorial Planeta, S:A. (1984,II, suite, sonata y concierto:314)

<sup>2</sup> Ibídem

Así, solo perdura el concepto que lo define como composición dividida en varios tiempos, y concebida para el lucimiento de uno o más instrumentos solistas con el cual colabora una orquesta. La palabra concierto, para indicar una obra así, parece apoyarse en la actuación concertada que se establece entre el solista, o solistas y la orquesta.

### **1. 1.1. HISTORIA DEL CONCIERTO**

Concierto es una obra instrumental que mantiene el contraste entre un conjunto orquestal y un grupo más pequeño o de un instrumento solista, o entre los distintos grupos de una orquesta dividida.

Significado de la palabra Concierto:

- En latín: luchar, enfrentarse, disputa, debate.
- Italiano: acordar o conjurar, reunirse.

En la década de 1590 el término “Concierto”, fue utilizado originalmente para referirse a las formas vocales, instrumentales y mixtas. Los primeros conciertos de pequeños grupos, de uno a cuatro voces y bajo continuo, aparecieron aproximadamente en 1602 en Venecia, y fueron compuestos a mediados de la década de 1590. La primera aplicación musical conocida, es un concierto de música di voci (Roma, 1519) se refiere claramente a un conjunto vocal, un “reunir de voces”. Un grupo mixto de voces e instrumentos.

Michael Praetorius<sup>3</sup> fue quien proporcionó las primeras instrucciones para la ejecución de los conciertos, y su música transmitió el concierto italiano a Alemania. Sus obras se basaban en grupos de oposición de voces e instrumentos. Praetorius fue el primero en mezclar elementos de la práctica italiana con las tradiciones alemanas, para crear obras que combinan policoralidad y continuo, acompañado de canto solista.

---

<sup>3</sup> Michael Praetorius (1571 -1621) fue un compositor y organista alemán. Fue uno de los más versátiles compositores de su época e influyó en el desarrollo de formas basadas en himnos protestantes.

A raíz de la *Konzert geistliches*<sup>4</sup>, el concierto se convirtió en la forma central de la música de la iglesia protestante. Los sucesores directos de estos conciertos en la década de 1620 son: Samuel Scheidt, Selich Daniel, Franck Melchior, Dietrich Buxtehude, en ellos la influencia de Praetorius se remonta incluso más allá de la mitad del siglo.

En la primera mitad del Siglo XVII:

Hay un marcado interés en la música secular<sup>5</sup> italiana como la de Monteverdi y Caccini. Predominan las composiciones con mucha libertad y flexibilidad en el uso de voces e instrumentos, ajustándose al texto declamatorio. Es común el contraste entre pasajes solistas vocales e instrumentales y la policoralidad<sup>6</sup>. Lo más significativo de estos años es la creciente independencia del conjunto instrumental. Además el concierto alemán vocal, comenzó a tomar aspectos de la música de cámara secular (donde crece el conjunto instrumental) y la ópera (el uso de la forma *da capo*<sup>7</sup>). Algunos compositores como Christoph Bernhard<sup>8</sup>, incorporaron el “aria<sup>7</sup>” como la poesía libre ajustada al texto bíblico, creando así: “la cantata”

En la segunda mitad del siglo XVII:

El concierto instrumental entró en vigor en las dos últimas décadas del siglo XVII. Cuando compositores italianos empezaron a explotar contrastes técnicos y de textura, entre *solo* y *tutti*<sup>9</sup>, en las sonatas para orquestas de cuerda.

Varias sonatas para trompeta de compositores boloñeses como Cazzatti y Torelli, donde abruptos contrastes de textura, brillantes pasajes y diálogo temático, reemplazaron al idioma contrapuntístico de la sonata a *solo*. Además, el repertorio temático muy característico de la

---

<sup>4</sup> *Konzert geistliches*: Como concierto espiritual, se define a la mayoría de las obras más cortas de la música sacra del siglo XVII.

<sup>5</sup> La secularización implica una “mundanización” de la religión, y se refiere a la pérdida de influencia de la religión en todos los actos de la sociedad, incluyendo la cultura (música).

<sup>6</sup> Policoral. Se aplica a la composición musical que es ejecutada por dos o tres grupos de músicos o cantantes, que intervienen simultáneamente o de forma alterna.

<sup>7</sup> *Da Capo*, a menudo abreviado como D.C., es un término musical italiano que significa literalmente “de la cabeza” queriendo decir “desde el principio”.

<sup>8</sup> Christoph Bernhard (1628 - 1692) Compositor teórico y cantante alemán, dejó muchas obras sacras vocales, unas composiciones seculares pocas, y tres tratados importantes en la música, el más famoso de los cuales es el *Tractatus compositionis augmentatus*.

<sup>9</sup> *Tutti* es una palabra italiana que significa literalmente “todos”, o “juntos”.

trompeta natural, sobre la base de las permutaciones de la tríada mayor, la escala diatónica y la nota repetida, fue asumiendo el control natural en la escritura de las cuerdas, impartiendo nuevo vigor y claridad. Los primeros conciertos para cuerdas podrían ser llamados, sonatas de trompeta sin trompeta.

Concierto Grosso: Modelo romano e italiano del norte

En Italia pronto se desarrollaron dos tipos de concierto instrumental: el romano e italiano del norte. El diseño de las orquestas de cuerda en Roma y en el norte de Italia, (Venecia, Milán, Bolonia, etc.) diferían en la escritura y la estructura del concierto. A pesar de un considerable intercambio de ideas e hibridación de los dos tipos, seguían siendo distintas hasta el final de la época barroca<sup>10</sup>. El primer compositor en desarrollar el concierto grosso fue Arcangelo Corelli<sup>11</sup>.

Estructura de las orquestas romanas e italianas del norte.

En Roma, el núcleo de la orquesta era un “concertino<sup>12</sup>” de dos violines, cello (o laúd) y bajo continuo como si fuera una sonata a trío, como complemento de ellos había un cuerpo de cuerdas más grande (llamado “ripieno” o “Concerto Grosso”), formado por los mismos instrumentos que, libremente se duplicaron, además se adicionaron contrabajos y por lo general violas. De ésta práctica romana surgió el concierto grosso.

Los conciertos del norte de Italia fueron escritos para una orquesta sencilla en cuatro partes, las partes principales de violín o el violonchelo se añadieron a las correspondientes piezas de ripieno. La agrupación más común después de 1700, era el concierto de quinteto, violín principal, dos violines, viola y violonchelo.

---

<sup>10</sup> El Barroco, fue un periodo de la historia en la cultura occidental, que produjo obras en el campo de la literatura, la escultura, la pintura, la arquitectura, la danza y la música, y que abarca desde el año 1600 hasta el año 1750 aproximadamente.

<sup>11</sup>A. Corelli (1673 – 1713) músico italiano considerado como uno de los más grandes precursores de la sonata preclásica y el representante por excelencia del concerto grosso. La música de Corelli ejerció una gran influencia en los compositores alemanes, especialmente en Bach y Händel.

<sup>12</sup> El concertino, es el instrumento o grupo de instrumentos solistas, en contraposición con el ripieno, que es el conjunto de instrumentos que sirven de acompañamiento y base para el concierto.

En el modelo romano se puede decir que el tratamiento del ripieno, es como una extensión del concertino, en cambio en el norte de Italia, se prefiere el concierto para el tratamiento de sus solistas, como vástagos del ripieno.

Johann Quantz<sup>13</sup> (1752) identificó a Giuseppe Torelli<sup>14</sup> como el inventor del concierto. Torelli compuso los primeros conciertos puramente instrumentales. Como en todos los conciertos antes de Vivaldi, los pasajes solistas son decorativos y no estructurales en la función. En un prefacio explicó Torelli (la necesidad de la explicación en sí, que es de importancia histórica) que, cuando está escrito “solo”, es un instrumento quien debe tocar; no así en otros lugares, donde es permitido hasta tres o cuatro músicos por parte.

El concierto ritornello:

El ritornello (una o más ideas que constituyen un estribillo interpretado por el conjunto total) se expone completo al inicio del movimiento y regresa en varias ocasiones, completo o parcialmente, para separar las secciones solistas y subrayar los varios centros tonales por los que pasa la música en el curso del movimiento.

En 1700 el compositor veneciano Tomaso Albinoni, llevó a cabo una destacada colección de sonatas (Sinfonías) y conciertos. Conciertos que avanzan más allá de Torelli utilizando los movimientos (rápido-lento-rápido) planteando así, la adopción de características estilísticas de la sinfonía operística contemporánea. Los primeros conciertos de Antonio Vivaldi escritos en los años previos a los de su *L'Estro Armonico*<sup>15</sup>, marcan el uso regular de movimientos de forma ritornello. Esta forma, anunciada por Torelli pero no remarcada, es una adaptación de un esquema que ya está en uso desde hace algunas décadas en las secciones “A”, de las arias da capo.

---

<sup>13</sup> J. Quantz (1697 - 1773) flautista y compositor nacido en Alemania.

<sup>14</sup> Giuseppe Torelli (1658 - 1709) fue compositor, violinista y maestro de música italiano del Barroco. Recordado especialmente por su contribución al desarrollo del concerto grosso y por su música para instrumentos de arco y trompeta.

<sup>15</sup> *L'estro Armonico* op. 3 (‘Inspiración armónica’) es una colección de doce conciertos agrupados en orden cronológico escritos por Antonio Vivaldi en 1711.

Después de Quantz, muchos escritores utilizan el término “concerto grosso”, indiscriminadamente para cualquier concierto con más de un solista, Conciertos para solistas (entre tres y seis) con bajo continuo sin la orquesta fueron escritos por Vivaldi, quien pronto sería imitado por los demás compositores. En Alemania tales obras a menudo se disfrazaban como sonatas, aunque sus características son totalmente de concierto.

Aporte de Antonio Vivaldi (1678-1741) al género concierto:

- Vivaldi presenta un emocionante lenguaje musical, lleno de efectos simples, y fuertes como el unísono orquestal, hasta ahora poco empleado fuera de la ópera.
- Sus solistas en los movimientos rápidos establecen nuevos estándares de virtuosismo, la parte solista es muy lírica, antecesora del “allegro cantando” estilo predominante de finales del siglo XVIII, por lo general se escribe aparte, y el ejecutante, utilizando el adorno improvisado, produce una melodía más fluida, expresiva y personal.
- Estas características se convirtieron en parte del lenguaje universal del concierto y, por ósmosis estilística, también de otros géneros.
- Vivaldi creó conciertos para dos solistas, ya sea de la misma especie o de diferentes instrumentos, a quienes les brindó igual trato que el de concierto con solista.
- Creó el concierto de estilo programático, de efectos onomatopéyicos y pictóricos, que hasta entonces solo se daban en la ópera. Sin sucesores reales dentro de éste su propio género, aunque esto sin duda influyó en la sinfonía y el oratorio.

### Concierto Barroco

Es el tipo de concierto más común y dominante después de 1710, dedicado a un solista frente a la orquesta, o para un instrumentista “*solo*”, Conciertos para dos instrumentos solistas, ya sea de la misma especie o de diferentes tipos, en términos estructurales son idénticos a los conciertos con solista. El problema era: ¿cómo combinar los dos solistas en sus episodios individuales?.

Cuatro soluciones surgieron para esto:

- (1) Los dos instrumentos se unen en 3as paralelas o 6as,
- (2) que toquen alternativamente, a manera de diálogo,
- (3) que tocan en la imitación o algún otro tipo de contrapunto;
- (4) un instrumento toca una melodía, mientras que el otro acompaña.

Los compositores más importantes del género concierto en el barroco fueron:

En Italia: P. Locatelli, G. Tartini, A. Vivaldi, T. Albinoni, Doménico Alberti, Leonardo Leo, Francesco Durante, Arcangelo Corelli, Tomasso Vitali.

En Alemania: J.S. Bach, George Telemann, Johann Pisendel, Johann Quantz, J. Hasse, Scheibe, Dietrich Buxtehude, George Haendel.

En Francia: J. Boismortier, M. Corrette, F. Couperin, Jacques Aubert, J.P. Rameau, J. Leclair.

En Gran Bretaña: Pepusch J.C., Robert Woodcock, William Babell, Francesco Geminiani, H. Purcell, William Felton, Thomas Chilcot y Stanley John.

En los Países Bajos y Suecia: Willem de Fesch, Unico Wilhelm van Wassenaer, Johan. Helmich Roman.

Importancia del concierto Barroco:

La importancia del concierto barroco se basa en el desarrollo de la técnica instrumental. Se experimentó un cambio en el alargamiento progresivo del diapasón<sup>16</sup> del violín. El concierto Barroco, dio forma a la naturaleza del sonido orquestal y a la orquesta, tocando estos conciertos en sus primeros cien años de existencia. También se crearon nuevos instrumentos como la flauta travesa. La internacionalización de éste género fue cada vez mayor, imponiéndose el estilo y gusto italiano en el mundo musical de la época.

---

<sup>16</sup> El diapasón o tastiera, en los instrumentos de cuerda, es una pieza de madera, normalmente de ébano, que cubre por su parte anterior al mástil y donde con los dedos se pisa las cuerdas para conseguir el sonido de las diferentes notas.



En la segunda y tercera décadas del siglo XVIII, se energiza la totalidad de la música occidental, proponiendo nuevos estilos, formas y texturas, que debido a su simplicidad ofrece el desarrollo de nuevas creaciones. El concierto barroco fue el primer género puramente instrumental, que ejerce una fuerte influencia en la música vocal tanto sacra como secular, y al hacerlo, eleva el perfil y la reputación de la música instrumental en general. La oposición de textura<sup>17</sup> entre el tutti y el solista, y la oposición temática entre ritornello y episodio, proporcionan los modelos de cambio musicales, que influyeron en todas las formas grandes y las fraccionadas. En este periodo del siglo XVIII y durante la mayor parte del XIX, en el concierto para solista se destacó un gran desarrollo del virtuosismo<sup>18</sup>.

El concierto se ha basado en las formas y procedimientos adoptados por Corelli, Torelli, Vivaldi, J.S. Bach y compositores posteriores como Mozart, para convertirse en una forma que se alinea con la Sinfonía<sup>19</sup>, y el Cuarteto de Cuerda en su expresión artística.

La sustitución del concierto por la Sinfonía, como el género de orquesta a mediados del siglo XVIII, no ha sido suficientemente explicada en la musicología. En efecto, la relación entre la sinfonía y el concierto entre los años 1700 y 1750 es un área no muy explorada. A diferencia de la sinfonía, el concierto no adoptó la forma de sonata, sino que continuó confiando en su probada forma de ritornello. De hecho, la división entre el barroco y el clásico es invisible, en el concierto estructuralmente hablando.

Concierto Clásico:

La sinfonía se tornó más importante que el concierto durante el clasicismo, sin embargo el concierto siguió floreciendo; la elegancia y fluidez del estilo galante, no fue suficiente para despliegues de virtuosismo, y muchos compositores escribieron para consumo doméstico con exigencias modestas, destinados a diferentes audiencias ya sea para músicos profesionales y aficionados. El concierto salió de las salas de la corte a las salas de conciertos públicos. Esta

---

<sup>17</sup> La textura musical es la forma en que los materiales melódicos, rítmicos y armónicos se combinan en una composición, determinando así la cualidad sonora global de una pieza.

<sup>18</sup> El término virtuosismo, indica por parte de un instrumentista musical, una habilidad excepcional en el dominio del aspecto técnico e interpretativo de su arte.

<sup>19</sup> La sinfonía es una obra para orquesta, tiene cuatro movimientos diferentes. Antes una orquesta de cámara era suficiente para interpretar una sinfonía de Haydn, una de Gustav Mahler puede necesitar más de cien intérpretes.

diversidad de público, hizo que la música se refleje en el estilo de las obras en sí, y también en la composición de conciertos de conjunto. Muchos creadores como J.C. Bach, exigen un acompañamiento mínimo de dos violines y bajo, mientras que otros tales como conciertos maduros de Mozart, se escribieron para un completo conjunto de cuerdas y vientos.

A mediados del siglo XVIII, el concierto para solista había sustituido al concierto grosso como la forma preferida, y difundido ampliamente en Italia, Alemania, Francia, Inglaterra y otros lugares. Durante las décadas de 1760 y 1770, los instrumentos solistas más populares fueron: el violín y la flauta, luego instrumentos de cuerda y viento, así como arpa, guitarra, la mandolina y otros incluyendo la lira. En los años 1770 y 1780, sin embargo, el piano ganaba espacios como el solista más frecuente. El aumento en la popularidad del concierto de teclado, está documentado por los catálogos de la Breitkopf<sup>20</sup>, que en 1762 incluyó 177 conciertos para violín y 105 conciertos para teclado, entre 1766 y 1787, el número de conciertos ascendieron a 270 para el violín, pero 393 para el teclado.

Compositores más importantes del concierto Clásico:

En Italia: Guiseppe Tartini, Pietro Nardini, Luigi Boccherini, Giovanni Giornovich, Alessandro Scarlatti, G. Cambini.

En Alemania: J.S. Bach, J.C. Bach, C.P.E. Bach, J.G. Graun, Christoph Nichelmann, J.W. Hertel, Johann Stamitz, E. T. Hofmann, L. Kozeluch, L.V. Beethoven.

En Austria: Mozart, Haydn, Wagenseil, Leopoldo Mozart, Vanhal, Josef Antonín Štěpán, Hofmeister, Gyrowetz, Gallus, y Sterkel

En Gran Bretaña: Dussek, Haendel, Thomas Chilcot, J.B. Cramer,

En Francia: Leclair, Pierre Gaviniès, Viotti, D Vanhal

---

<sup>20</sup> Breitkopf & Härtel es la casa de edición musical más antigua. Fundada en 1719 en Leipzig por Bernhard Breitkopf, el catálogo actual contiene más de 1000 autores, 8000 obras y 15000 ediciones de música o libros acerca de música.

El aporte de Mozart (1756 – 1791) al género concierto.

- La evolución de la figuración, ya se puede notar en los primeros conciertos, por la inclusión de mayor variedad de texturas de la mano izquierda.
- Aumento notable en la dificultad, a lo que Mozart describió, como los conciertos “para hacer sudar” al artista intérprete o ejecutante.
- La orquesta no se limita a acompañar en masa sino que toma parte en el diálogo, a veces colectivamente, a veces de forma individual, tanto como antagonista o coprotagonista con el solista.
- Los instrumentos de viento logran la paridad con las cuerdas.
- Va cambiando la práctica del bajo continuo<sup>21</sup>. Mozart espera a los conciertos del siglo XIX, donde la función de bajo continuo desaparece.
- Sirvió de inspiración para que Beethoven escribiera sus conciertos para piano el N° 1, N° 2, op.19., el n° 3, op.37, el 4° y el 5°, así como su concierto de violín.

Aporte de Beethoven (1770 - 1827) al concierto:

- El uso de los timbres<sup>22</sup> orquestales con la línea del solista en el Concierto para violín en Re Op.61 (escrito en 1806), sirvieron como modelos y puntos de referencia para las siguientes generaciones de compositores y oyentes.
- En los conciertos para piano de Beethoven, el equilibrio entre el instrumento solista y la orquesta parecía ideal, la importancia que se da al instrumento solista como protagonista dramático, no disminuyó la coherencia y la lógica formal de la estructura de tres movimientos.
- Beethoven fue un pionero en el control y la integración del diálogo entre orquesta y solista. La orquesta no se redujo al acompañamiento de fondo, el solista no se dedicaba a la elaboración decorativa, sino a demostrar competencia técnica.

---

<sup>21</sup> El bajo continuo: es una técnica de composición y ejecución propia y esencial del período barroco, que por ello suele decirse “época del bajo continuo”. El compositor crea la voz de bajo pero no especifica el contrapunto o los acordes del ripieno, que deja a cargo del o los intérpretes

<sup>22</sup> El timbre en música, es una de las cuatro cualidades esenciales del sonido articulado, junto con el tono, la duración y la intensidad. Se trata del matiz característico de un sonido, que puede ser agudo o grave según la altura de la nota que corresponde a su resonador predominante.

- Una de las innovaciones es, la utilización de octavas dobles. La parte de piano solista fue diseñada cada vez más para que coincida con la sonoridad y la potencia de la orquesta.

Durante el siglo XIX:

El concierto es una forma fundamental y definitorio de la cultura musical.

Características del concierto del siglo XIX:

- Aparecen tendencias en conflicto entre los gustos del público y las ambiciones de la composición.
- La popularidad del concierto es afectado por la preeminencia del compositor, el intérprete virtuoso y la sinfonía en el ámbito de los conciertos.
- El gusto por la sinfonía, significó que el concierto pierda importancia en el gusto de los compositores, y se convirtió en un género escaso a lo largo de su vida creativa, así que muchas obras se originaron como regalos a intérpretes favoritos.
- Se transforma la escritura para piano solo. La parte de piano solista fue diseñada cada vez más para que coincida con la sonoridad y la potencia de la orquesta.
- A mediados del siglo XIX, existe la búsqueda del romanticismo temprano como un medio por el cual la poética, la épica y dramática se puedan expresar, y aparece el *concierto de narrativa*, a veces escrito en forma de un movimiento y dotados de un explícito programa extra-musical. Don Quijote de Richard Strauss, op.35 (1897), es un conjunto de fantásticas variaciones para violonchelo y orquesta, es un ejemplo de esta categoría de conciertos de narrativa.
- Conciertos con diseños programáticos muy generales, sobre todo vinculados a evocar las características nacionales, se hicieron populares a finales del siglo.
- La influencia del bel canto en toda la primera parte del siglo XIX, como lo revelan los conciertos de Chopin y Paganini.
- El compositor, intérprete y el público, conviven con un paradigma ideal formal de la música, como un espejo de la lucha por la individualidad y la expresión subjetiva, en el contexto social y económico contemporáneo.

- La popularidad del concierto en 1830, fue consecuencia de la explosión en el número de conciertos públicos, el crecimiento de la vida urbana y la alfabetización llevó a una expansión de la educación musical, periodismo musical y la enseñanza de los instrumentos, dentro de la población europea y norteamericana de clase media. El concierto atrajo el gran entusiasmo del público y de los intérpretes.
- La escritura orquestal del siglo XIX, hizo que los compositores explotaran más las texturas orquestales, eso sirvió para competir con instrumentos más sonoros.
- El concierto se convirtió en una vía fundamental para el avance en las carreras de los virtuosos. El concierto de virtuosismo en el siglo XIX se utiliza también para comunicar: la novedad en la sonoridad instrumental, lo último en el virtuosismo, el uso idiomático y el rango expresivo.
- Una característica de casi todos los conciertos del siglo XIX era la cadencia, colocado antes del cierre del primer movimiento o movimiento final, después que la orquesta se detiene en una posición dominante o un acorde de 6 - 4.
- Las cadenzas ofrecen al solista la oportunidad para improvisar sobre el material temático del movimiento.
- En el siglo XIX, los compositores optaron por escribir estas cadencias. Ellos no confiaron en las capacidades desiguales de los artistas contemporáneos para improvisar<sup>23</sup>.

Compositores de conciertos, más importantes del siglo XIX.

Hans von Bülow, Anton Rubinstein, Amy Beach, Moritz Moszkowski, Fernando Hiller, Paur Emil, Schütt Eduard, Hans von Bronsart, David Popper, Friedrich Grützmacher, Víctor Herbert, Jules de Swert, Julio Klengel, Bernhard Romberg. Pierre Rode, Ludwig Spohr, Henri Vieuxtemps, Henryk Wieniawski Charles de Bériot, Felix Mendelssohn, Peter Tchaikovsky, Camile Saint-Saëns, Richard Strauss, Glazunov, Ludwing van Beethoven, Carl M. von Weber Johann Humel, Robert Schumann, Franz Litz, Frederick Chopin, Johann

---

<sup>23</sup> Improvisar significa realizar algo sin haberlo preparado con anterioridad; sin embargo, en la actuación es un recurso que permite desarrollar la capacidad interpretativa en los diálogos y movimientos y tiene buen desenlace.

Brahms, Antonin Dvorak, Edward Grieg Eduard Laló, Jean Sibelius, Max Bruch, Franz Dopler, Pierre Zimmermann, Nicolo Paganini,

El Concierto en el siglo XX:

Eclipsado por la sinfonía en la actividad de los conciertos del siglo XIX, el concierto experimentó un renacimiento en el siglo XX. La esencia del concierto es una de las herencias de los siglos anteriores, y el término es aún, un título en los catálogos de muchos de los compositores más radicales de este siglo. Hay razones para ello: la longevidad del género, el deseo de los virtuosos a tocar obras nuevas, el entusiasmo del público, la relativa holgura de “concierto” como una definición formal, y el continuo desafío de un tipo de música que se comunica con la mayoría de sus oyentes.

Características del concierto del siglo XX.

- Tiene una fuerte atracción por el virtuosismo y el atractivo comercial de los intérpretes estrella, que comenzó a ser significativo en el encargo de nuevas obras.
- En una era de cambio social extremo, los compositores estaban fascinados con la relación entre el solista y el tutti, la flexibilidad de los principios fundamentales del concierto, se hicieron más atractivas en un tiempo de creciente fragmentación del estilo y la forma musical.
- Se ampliaron las posibilidades de texturas, abarcando novedosos colores orquestales y técnicas de ejecución, hasta el abandono total de los contrastes entre solista y tutti. Sin embargo es posible identificar 4 tendencias genéricas: 1). la aproximación de elementos del concierto del siglo XIX, 2). reacciones contra esta tradición, 3). un renovado interés por el concierto para ensamble y 4). El desarrollo del concierto para orquesta.
- Algunas obras del siglo XX se basaron en los modelos románticos, como los de Sibelius, Elgar, Rachmaninoff. Pero la tradición se mostró adaptable al modernismo y coexistió con ellos en este caso: Schoenberg, Berg, Bártok, Ravel. Y otros que reaccionaron en contra de esa tradición y buscaron fuentes alternativas de inspiración como lo hizo Stravinsky.

- Existen conciertos basados en nuevas propuestas estructurales; como la escritura en serie que se une una vez más a una forma lírica expansiva, cuya intención era en parte programática (Schoenberg y Berg). La invención lírica de la obra es prolífica, pero controlada y unificada por el método de serie de 12 notas.
- Schoenberg fue al siglo XVIII para buscar los materiales de sus conciertos de cámara de los años 1932 - 1933, su objetivo no era volver al Barroco, sino llevar al barroco hasta la fecha.
- Con Stravinsky o Hindemith, y sus seguidores, la tendencia neo-clásica<sup>24</sup> dio un giro más radical. Se escribieron obras para pequeñas orquestas, con más viento que cuerdas, y su grupo solista, escrito en los modelos de los conciertos del siglo XVIII y no del XIX.
- Stravinsky compuso conciertos para orquesta de cámara, estas piezas son conciertos barrocos en la forma y la concepción polifónica, una de ellas fue comparada por el propio Stravinsky con los Brandenburgs<sup>25</sup>. Otros compositores en los años 1930 y 1940 produjeron igualmente concerti grossi y de cámara, conciertos en los modelos barrocos.
- Una característica del concierto para después de la Segunda Guerra Mundial, ha sido la concepción de la relación, *individuo - conjunto* como dramática, los personajes involucrados: en una discusión tranquila, discusión violenta o de desarrollo independiente. El principal exponente de esta técnica que se refiere a los conciertos es Berg, Nielsen y Ives.
- La palabra "Concierto" puede ser utilizada para indicar que es una obra con uno o más solistas. Sin embargo, el amplio espectro de conciertos a finales del siglo XX, en el que se incluyen: obras con los ideales del siglo XVIII y XIX, las obras que se comunican con el pasado a nivel oral en lugar de la forma, y las obras que, por el

---

<sup>24</sup> Después de la Primera Guerra Mundial, compositores (como Igor Stravinski y Paul Hindemith) realizaron composiciones donde se notaba un retorno a los cánones del Clasicismo de la escuela de Viena (de Haydn y Mozart), aunque con una armonía mucho más disonante y rítmica irregular. Ese movimiento musical se denominó "música neoclásica".

<sup>25</sup> Los Conciertos de Brandemburgo, son seis conciertos que J.S. Bach presentó en 1721 a Christian Ludwig, Margrave de Brandemburgo. Se caracterizan porque los instrumentos solistas son diferentes en cada concierto.

contrario, se basan en los movimientos contrastados pero tienen poco en común con los anteriores conciertos en materia de contenido.

### Compositores importantes del concierto del siglo XX

Johann Brahms, Edward Elgar, William Walton, Dimitri Shostakovich, Sergei Prokofiev, Sergei Rachmaninov, Bela Bartók, Arnold Schoenberg, Alban Berg, Carl Nielsen, Anton Webern, Paul Hindemith, Gyorgy Ligeti, Olivier Messiaen, Igor Stravinsky, Pierre Boulez, Stockhausen, Luciano Berio, Jean Barraqué, Iannis Xenakis, Richard Strauss.

El término “concierto” también fue utilizado para describir la interpretación musical realizada para un público. Dentro de esta tradición clásica los conciertos suelen ser lo menos teatrales posibles, es decir sin acción escénica. El “vestuario de concierto” (corbata blanca y frac, para los hombres, vestido largo para las mujeres, y para el público ropa formal elegante), luego se invita al público a participar de una experiencia auditiva y a comportarse lo más formal posible. Los locales para los conciertos son salas construidas especialmente para este fin, aunque actualmente una iglesia, un auditorio, un salón amplio sirven para estos objetivos, a veces sin tomar en consideración las cualidades acústicas de estos espacios; también existen conciertos al aire libre apoyados por avanzada tecnología de amplificación sonora. Los conciertos también tienen sus rituales, aplauso para la entrada de los músicos, luego para el director, silencio durante la ejecución; aplauso final (pero solo después de obras enteras).

El concierto, que implica a un público que puede pagar por su admisión, surgió en Inglaterra, donde la clase media apareció antes que en otros países de Europa, especialmente en Londres, la mayor ciudad europea de los siglos XVI, XVII y XVIII. La música era un espectáculo de entretenimiento previo a la obra principal en los teatros de la época de Shakespeare. Sin embargo, el primer registro de conciertos, abiertos a cualquiera que pudiera pagar el precio de entrada de un chelín, es el de los ofrecidos por el violinista John Banister en Londres entre 1673 y 1678, y anunciados en la London Gazette<sup>26</sup> del 26-30 de diciembre de 1672. Banister

---

<sup>26</sup> London Gazette es uno de los periódicos oficiales del Gobierno, así como el diario más antiguo todavía en publicación del Reino Unido, ya que fue publicado por primera vez el 7 de noviembre de 1665 bajo el nombre de Oxford Gazette.



tuvo varios sucesores inmediatos. Thomas Britton<sup>27</sup> presentó conciertos semanales en un salón arriba de su pequeña carbonería por 36 años, desde 1678 hasta su muerte en 1714. Esta floreciente vida musical atrajo a muchos músicos a Londres, uno de ellos fue Handel, quien en los conciertos de Britton, presentó sus propios oratorios y conciertos. Y, alrededor de ésta época, se abrió la primera sala de conciertos de Europa, en los Edificios York de la Calle Villiers, con capacidad para 200 personas.

Hacia 1700 había conciertos públicos que se llevaban a cabo en salas de concierto, salones de tabernas, teatros y salones gremiales. También se realizaban conciertos en los jardines públicos, ya sea en salones o pabellones de jardines, conciertos que ofrecían un surtido de piezas orquestales, números instrumentales solistas y canciones, estos fueron la norma hasta mediados del siglo XIX. En otras partes de Europa los conciertos siguieron siendo semiprivados, organizados en los palacios de los nobles y de los altos jerarcas de la Iglesia, aunque el advenimiento de la música orquestal (los conciertos de Corelli) indica que se estaban volviendo más grandes.

Lo que sucedió en Inglaterra, se repitió en Italia, Francia y Alemania en el siglo XVIII. Pronto siguió la actividad de conciertos públicos. La música normalmente era parte del currículum en los “orfanatos” en Venecia que albergaban a niños ilegítimos: Vivaldi fue director musical de uno para niñas y sus alumnas ofrecían conciertos públicos.

En los países católicos, los conciertos florecieron particularmente en la Cuaresma, cuando las representaciones teatrales estaban prohibidas: ese fue el origen del Concert Spirituel<sup>28</sup>. En Alemania, las orquestas siguieron siendo instituciones cortesanas, siendo preeminentes en la primera mitad del siglo XVIII las de Berlín y Mannheim, no obstante se fundaron series de conciertos públicos en ciudades sin una corte como: Frankfurt, Hamburgo y Leipzig.

En la segunda mitad del siglo XVIII, los conciertos se hicieron más grandes y recorrieron toda Europa. En general, los conciertos permanecieron bajo la protección del apoyo aristocrático

---

<sup>27</sup> Tomás Britton (14 enero 1644 a 27 septiembre 1714) fue un Inglés, comerciante de carbón, mejor conocido como promotor de conciertos.

<sup>28</sup> El Concert Spirituel fue creado para proporcionar entretenimiento durante la quincena de Pascua y en las festividades religiosas, cuando los otros espectáculos (la Ópera de París, la Comédie-Française, y la Comédie Italienne) estuvieran cerradas.

hasta bien entrado el siglo XIX y los compositores que deseaban presentar conciertos – como Mozart y Beethoven lo hicieron en Viena – tenían que encontrar patrocinio antes de poder llegar a un público. El mundo de los conciertos sufrió una convulsión durante la primera mitad del siglo XIX, debido a la drástica expansión de sus bases comerciales. Junto con los cambios sociales de la época, la invención de la litografía, las mejoras en los pianos y otros instrumentos, la construcción de grandes salas y teatros de la ópera, el desarrollo del marketing agresivo y las técnicas de venta, han llevado a una inundación de música diseñada para atraer a un gran del público que antes no asistía a los conciertos.

El Virtuosismo se convirtió en el centro de atención en la vida de conciertos. Nombres como Hummel, Paganini, Thalberg, Liszt y Chopin, solistas con personalidades que capturaron la atención del público a un nivel más intenso que sus antecesores. Paganini logra una exposición pública sin precedentes, llenando los teatros de ópera en Londres, París, Escocia, Irlanda. Franz Liszt realizó giras de conciertos desde Escocia a Moscú, el sur de Italia, tenía su manager llamado Gaetano Belloni y su editor Maurice Schlesinger quienes gestionaban sus conciertos.

Mucha de la música consistió en números de virtuosismo y popurrís<sup>29</sup> de obras conocidas, de la que ciertos extractos fueron realizados por virtuosos, en los conciertos en grandes salas y luego adaptada para los aficionados a tocar o cantar en casa. En el proceso, el mundo del concierto tuvo en las instituciones capitalistas un mejor manejo en todo sentido con respecto a épocas anteriores. Con la llegada de la orquesta sinfónica, la actividad de conciertos adquirió la forma que ha conservado hasta hoy. Los programas dejaron de ser popurrís; el concierto orquestal, con dos partes de aproximadamente una hora de duración cada una, se volvieron la norma generalizada durante el tercer cuarto del siglo XIX. Generalmente, cada concierto presentaba un solista, que podía ser un cantante o probablemente un pianista o violinista en una obra concertante.

Durante el siglo XIX alrededor de la mitad de cualquier programa de concierto tenía la tendencia a ser de música vocal. Sinfonías de Haydn, Mozart y Beethoven se tocaban por lo

---

<sup>29</sup> Popurrí: Conjunto de fragmentos de varias piezas musicales, clásicas o populares, con alguna característica común, enlazadas entre sí formando una sola composición.

general al inicio o al final de los programas. Extractos de óperas de Rossini, Donizetti y Bellini se presentaron en muchos conciertos de orquesta, y sus nombres o bustos a menudo iban en las paredes, junto con los de los compositores vieneses venerados.

En América Latina, la vida musical se centró en las iglesias, casas particulares y casas de ópera. Durante el siglo XIX, en la mayoría de los países las instituciones de conciertos se estaban aún estableciendo, por ejemplo en Buenos Aires (1822), Ciudad de México (1824) y Bogotá (1847). Las giras de conciertos a estos países crecieron a finales de siglo, en estrecha relación con la ópera en Buenos Aires y Río de Janeiro. En América del Norte, los conciertos se incluyen con el movimiento de la población, primero en Canadá, donde la sociedad de la música estaba compuesta principalmente por aficionados, siguiendo los modelos ingleses y franceses. Los músicos profesionales se ganaban la vida más por la enseñanza y la venta de música que por la realización de conciertos.

Los conciertos occidentales llegaron a Japón en 1843, a través de la invitación de músicos por parte del gobierno. Los primeros conciertos en Japón fueron en los parques, ejecutados por bandas de música de América, Rusia o Gran Bretaña. La Escuela de Música de Tokio, fundada en 1879 como la Oficina de Estudios Musicales, y rebautizado en 1887 (Universidad Nacional de Tokio de Bellas Artes y Música) patrocinó una orquesta que fue el centro de la vida musical de Tokio hasta la década de 1920. Una gran variedad de músicos estadounidenses, británicos y alemanes fueron invitados a formar músicos, y participar en estos conciertos. (Sadie, S. 2001: Concert).

En el período comprendido entre la Revolución de 1848<sup>30</sup> y la Segunda Guerra Mundial, la vida del concierto floreció. Los conciertos sirvieron como uno de los principales placeres de los ciudadanos. Se creó un vínculo entre la música doméstica y lo público: mucha gente tocaba en casa lo que ha escuchado en las salas de concierto. Gran parte de esto cambió a finales del siglo XX, el avión, la televisión, las autopistas y la apertura de los nuevos medios de

---

<sup>30</sup>La Revolución de 1848, es una oleada revolucionaria que acabó con la Europa de la Restauración (el predominio del absolutismo en el continente europeo). Fue la tercera oleada del más amplio ciclo revolucionario de la primera mitad del siglo XIX, que se había iniciado con la revolución de 1820 y revolución de 1830. Además de revoluciones liberales, las revoluciones de 1848 se caracterizaron por las manifestaciones de carácter nacionalista y por ser de las primeras acciones organizadas del movimiento obrero.

comunicación han alejado a parte del público de las salas de concierto. Pequeñas comunidades que sostuvieron a las bandas, coros y orquestas han perdido fuerza en su vida cultural musical. Sin embargo, la característica central, orquestas sinfónicas aún con repertorio de la música de los clásicos vieneses de principios del siglo XX, en amplias salas de conciertos, en las grandes ciudades, se mantuvo hasta la década de 1980.

Desde 1945 la presencia de la nueva música en programas de concierto y el gusto del público experimentó un marcado descenso. Orquestas y conciertos de música de cámara en particular, tuvieron que recurrir a un repertorio del pasado. Al mismo tiempo las innovaciones importantes, lo más prominente en los ámbitos de la música antigua y la música nueva se produjeron en la segunda mitad del siglo, Además en estos años, el nivel de estudio ha mejorado en general, porque los conservatorios son más exigentes y las compañías de grabación (cuyas actividades han sustentado las finanzas de muchas orquestas) demandan excelencia técnica.

Para encontrar un público nuevo en la clase obrera Luigi Nono<sup>31</sup>, comenzó a dar conciertos en las fábricas italianas en la década de 1960. La importancia adquirida por los festivales desde 1945, frente a las series regulares de conciertos ha ampliado las posibilidades de este género, el cual puede desarrollarse en contextos tan diversos como una bodega abandonada o en la playa.

Después de 1945 las facilidades para viajar, la expansión de la industria discográfica, el interés de las fundaciones en los conciertos de apoyo, el avance de la investigación musicológica<sup>32</sup>, el liderazgo en los conciertos de montaje de la música antigua en la década de 1950, que llegó de Londres, Nueva York, Viena y La Haya, nuevos conjuntos instrumentales y vocales, motivaron a desarrollar una serie de conciertos y giras internacionales. En 1990, la música antigua se había convertido en un componente importante del mundo de conciertos, con artistas que a menudo trabajaban también en la nueva música.

---

<sup>31</sup> Luigi Nono (1924 - 1990) fue un compositor italiano de música contemporánea. Familiarizado con el serialismo dodecafonismo y la música electrónica, se afilió al partido comunista y se casó con Nuria Schoenberg, hija de Arnold Schoenberg.

<sup>32</sup> La musicología es el estudio científico o académico de todos los fenómenos relacionados con la música, como sus bases físicas, su historia y su relación con el ser humano y la sociedad.

Varios grupos nuevos de música de concierto buscaron nuevos públicos. John Cage<sup>33</sup> ha ejercido un liderazgo fuerte en este frente, ya sea en Europa, o en los EE.UU. El concierto ya no significa la realización de obras integrales ante un público sentado y en silencio, sino la creación de lo que se ha llamado un musical de “medio ambiente”, donde los artistas y los oyentes participan en la ejecución musical. Compañero de Cage, David Tudor fue un pionero en el uso de sonidos electrónicos y de encontrar objetos para diseñar estas experiencias.

El jazz y la música rock de los años 1930 y 1950 marcaron una expansión del concierto, estos géneros que se habían desarrollado en los salones de baile y clubes nocturnos, en un primer momento parecían ajenos a las salas de conciertos, debido al papel funcional de la música y la forma de las prácticas musicales y sociales, pero en cada caso las cosas han cambiado de manera, que el término “concierto” también les es apropiado. Tales repertorios habían aparecido periódicamente en salas de conciertos antes de la década de 1930, pero se presentaban como una novedad musical. En la década de 1960 se abrieron nuevas posibilidades para los conciertos de jazz, y el cierre de los clubes en la década de 1980 y principios de los 90 hizo que el jazz se enfocara hacia las salas de conciertos. Los conciertos de jazz fueron numerosos e importantes en Europa, con los festivales que comenzaron en París, Frankfurt, etc.

La llegada de los Beatles<sup>34</sup> en 1964, ampliaron el mercado de los conciertos de rock, su público incluso llenaba los estadios de béisbol. Su forma de presentación tenía sus raíces en el club nocturno, en el que tienden a usar un traje común y el uso de iluminación estándar. Durante la década de 1970 Led Zeppelin<sup>35</sup> expandió el uso de flashes de luz, humo,

---

<sup>33</sup> John M. Cage (1912 - 1992) fue un compositor, instrumentista, filósofo, teórico musical, poeta, artista, pintor, aficionado a la micología. Pionero de la música aleatoria, de la música electrónica y del uso no estándar de instrumentos musicales, Cage fue una de las figuras principales de vanguardia de posguerra.

<sup>34</sup> The Beatles fue la banda de rock inglesa de la década de 1960, reconocida como la más exitosa y aclamada en la historia de la música popular. Enraizada en el skiffle y el rock and roll de 1950, la banda trabajó más tarde con distintos géneros musicales, que iban desde la balada pop hasta el rock psicodélico

<sup>35</sup> Led Zeppelin fue un grupo británico de rock, considerado uno de los más importantes de ese género y uno de los más populares durante la década de 1970. Fue fundado en 1968 por el guitarrista Jimmy

proyecciones y trajes de fantasía, utilizaban, las técnicas que los promotores de San Francisco habían concebido en los salones de baile como el Fillmore Auditorium<sup>36</sup>. Durante la década de 1980 los grupos de heavy metal hicieron de tales efectos lo más importante de sus conciertos. (Sadie, S. 2001 Concert).

Forma del concierto:

Desde 1970 existe una controversia sobre la naturaleza y los orígenes de la forma clásica del concierto. Se le describe como una forma sonata modificada con doble exposición. La primera exposición a cargo de la orquesta en el tono principal; y la segunda la guía el solista y modula a la dominante o (en una tonalidad menor) a la relativa mayor, terminando antes de que se inicie la sección de desarrollo. El solista domina el desarrollo y sólo en la recapitulación hay una colaboración con la orquesta. La evidencia histórica es que durante el Clasicismo las sonatas a menudo se arreglaban como conciertos, al añadir una introducción orquestal a la exposición de la sonata. Enfoque severamente criticado como una distorsión anacrónica de ideas del siglo XVIII.

Los músicos hacia el final de este siglo, disfrutaban de la forma concierto como una forma ritornello, con secciones solistas y orquestales alternadas. Luego de la textura, a los teóricos les interesaba el plan tonal de la forma; antes que comentar sobre el número de temas en cada sección. Algunos escritores hicieron distinciones estilísticas entre los ritornellos de carácter sinfónico (R) y las secciones solistas de tipo sonata (S). Un 1º movimiento típico puede tener las siguientes secciones:

---

Page. Led Zeppelin presentó elementos de un amplio espectro, como el blues, el rock and roll, el soul, la música celta, la música india, la árabe, el folk, e incluso el country.

<sup>36</sup> Fillmore Auditorium es un local de música histórico en San Francisco - California, famoso por Bill Graham, (quien fue promotor de conciertos de rock). Llamado así por su ubicación original en la calle Fillmore.

|    |     |    |      |       |    |         |    |
|----|-----|----|------|-------|----|---------|----|
| R1 | S1  | R2 | S2   | R3    | S3 | cadenza | R4 |
| I  | I-V | V  | V-vi | vi-V- | I  |         | I  |

Figura N° 1- Ejemplo de la forma tonal de un movimiento de concierto

La forma clásica del concierto compartía el plan tonal claro de la sinfonía y los movimientos de sonata. En el modelo ilustrado puede verse que el primero, el tercero y el cuarto ritornellos enfatizan los centros tonales principales de la tónica y la dominante, mientras que la primera y la segunda secciones solistas modulan entre estas áreas tonales. Algunos compositores omitían la modulación R3 y ligaban el segundo y el tercer solos con un breve tutti confirmatorio en la tónica. Tomando en cuenta escritos del siglo XVIII, algunos analistas han visto entonces la forma concierto como una reinterpretación del principio barroco del ritornello al interior de un marco estilístico clásico.

No todos los musicólogos<sup>37</sup> están convencidos de que los orígenes de la forma concierto se hallen en el concierto barroco. En la década de 1990 la atención se enfocó en la relación entre la forma concierto y la forma de ciertas arias de ópera seria de la mitad del siglo XVIII, y se han encontrado semejanzas de estilo y estructura como son: la clara estructura tonal, la proporción entre el material orquestal y el solista, y el cambio de ideas “temáticas” a pasajes de bravura en las secciones solistas. Pero diferencias obvias, como la naturaleza textual del aria, no permiten considerar la forma clásica del concierto como una forma extendida de un aria. Es decir, es problemático ver la forma concierto como una adaptación de otras formas. Más bien, fue una solución única a los asuntos genéricos de la escritura de conciertos en el Clasicismo. (Latham, A. 2008:357-358)

<sup>37</sup> Persona especializada en el estudio de la teoría e historia de la música.

## 1.2. EL VIOLONCELLO

### 1.2.1. ORÍGENES E HISTORIA.

El grupo de instrumentos de arco, según Sachs <sup>38</sup>(Blasco Vercher, F. & Sanjosé Huguet, V., 1994:64). Se deriva de la familia de los laúdes<sup>39</sup>.



Figura N° 2 – Laúd (es.wikipedia.org/wiki/Laúd)

El arco llegó de oriente, pasando por Bizancio hacia occidente, donde su existencia se halla documentada desde el siglo X. La sonoridad producida por el frotamiento de las cuerdas en los instrumentos que hasta entonces eran de cuerda punteada, causó impacto y trajo consigo la modificación de la construcción de estos instrumentos. Las cuerdas están enrolladas por extremo a las clavijas y esto no tiene influencia en la sonoridad del instrumento. Pero si la tiene la forma de estar sujeto el otro extremo. Las cuerdas punteadas no necesitan mucha tensión, pero las frotadas sí. Esto trae como consecuencia el que se coloquen sobre un puente y se fijen al cuerpo de resonancia mediante un fuerte y sólido botón a través del cordal<sup>40</sup>. Este

---

<sup>38</sup> Curt Sachs: (1881 - 1959). Musicólogo alemán. Destacó especialmente por sus estudios sobre los instrumentos musicales, de los que elaboró un catálogo principal utilizado internacionalmente.

<sup>39</sup> El laúd es un instrumento de cuerda pulsada, su origen se remonta a la Edad Media, llegó a Europa por medio de la España islámica. Fue muy utilizado entre los siglos XIV y XVIII, con resurgimiento en el siglo XX.

<sup>40</sup> Cordal, en los instrumentos de cuerda, pieza fija donde se atan las cuerdas.



puente, en los instrumentos medievales, era chato a al frotar el arco todas las cuerdas vibraban a la vez. Esto iba bien con el procedimiento de acompañamiento medieval del bordón (nota o notas fijas, como en la gaita el roncón). La necesidad de independizar el sonido de cada cuerda hizo que el puente adquiriese forma curva.

Al cuerpo se le practicaron unos cortes curvos en los laterales para que el arco pudiera pasar con facilidad al tocar las cuerdas extremas. Igualmente, la mayor tensión obligó a que la tapa fuese también curva y a la colocación de apoyos bajo las patas del puente. El orificio de resonancia se fue modificando hasta convertirse en una especie de letra *f*, que es la que menos rompe las líneas de vibración en la tapa. Este desarrollo de los instrumentos de arco tiene lugar entre los siglos XIII y XV, que con más o menos variantes, conduce hasta el violín, que se considera el tipo ideal del instrumento de cuerdas frotadas.

Entre los instrumentos de arco antiguos se encuentra el rebec, o rubebe, descendiente del rabab árabe y la viola. En los siglos XV y XVI la viola tenía de 5 a 7 cuerdas, además de dos cuerdas de resonancia que, junto al mástil, iban hasta el clavijero. Muy parecida era la lira da braccio en Italia, de comienzos del siglo XVI.



Figura N° 3 – Rebec ([www.gaita.co.uk](http://www.gaita.co.uk))

Se considera también como descendiente del rebec un violín estrecho, de los siglos XVI al XVII, que el maestro de baile llevaba en el bolsillo y que por esta razón se llamaba violín de maestro de baile, violín de bolsillo o Pochette y que en su época primitiva tenía tres cuerdas.

<sup>41</sup>Desde el tercer milenio antes de Cristo, existían en sumeria y en Egipto, instrumentos de cuerdas del tipo de las cítaras, liras, laudes y arpas. La lira y la citara fueron instrumentos fundamentales en Grecia, aunque no son de origen griego sino adaptaciones de aquellos instrumentos más antiguos.

Desde Grecia y Roma, los instrumentos musicales hicieron un doble recorrido hacia Europa. Uno, a través de los árabes que cultivaron la música con gran refinamiento y llevaron a España, instrumentos tan importantes como el laúd, la guitarra morisca y el rebec o rabel, que es un instrumento pequeño de cuerda tocado con arco y es un antepasado directo del violín. El segundo camino fue desde Bizancio hacia el norte, pasando por Italia. Estos instrumentos de origen común, pero de recorrido distintos, tienen una evolución algo diferente: la guitarra latina y la guitarra morisca, el laúd morisco tañido con pluma de ave y el laúd europeo tocado con los dedos, el rebec o rabel árabe y su equivalente europeo que sería la giga o geige.



Figura N° 4 - Guitarra Latina

(luiscastillon2.blogspot.com)



Figura N° 5 - Guitarra Morisca

(asierdbg.es)

---

<sup>41</sup> (Prieto, C. 1998:21-27).

El violonchelo hace su aparición en la Historia de la música en Italia a principios del siglo XVI, unos años luego de sus hermanos el violín y la viola. El violonchelo, violín y la viola constituyen la familia de los violines que nació, cuando otra familia de instrumentos de cuerda estaba en apogeo, las de las *viola da Gamba*.

Por su nomenclatura italiana, se tiende a suponer que las violas da gamba son de origen italiano, pero parece ser que las más antiguas provienen de España (Valencia). No se han encontrado vestigios de las violas primitivas, pero se ha confirmado que en España se encontró la primera música para violas, mientras que los instrumentos más antiguos se los encontró en Italia. Las violas da Gamba más comunes eran: la soprano, la tenor y la bajo.

Los nombres violín y violonchelo (violino y violoncello en italiano), son muy posteriores a su aparición. Hacia 1500 el término italiano *viola* se aplicaba a los instrumentos de cuerda tocados con arco. Dichos instrumentos se dividían a su vez en dos grandes familias: las *violas da gamba* (sujetados por las piernas) y las *violas da braccio* (sujetadas por el brazo). Las violas da braccio también tenían su clasificación; el violín era el *soprano di viola da braccio*, o *violone da braccio*, el violonchelo era el *basso di viola da braccio*, y el contrabajo, el *contra basso di viola da braccio* a pesar de que no se sujetaba con el brazo.

Existe una confusión recurrente: Las familias de las gambas no dieron origen a la familia del violín. Ambas familias tienen un mismo origen remoto y existieron simultáneamente. El término *violone da braccio* se empezó a aplicar al violín en el siglo XVI, y su diminutivo violino aparece en Italia en 1538. El *basso di viola da braccio* nuestro violonchelo, primero se llamó violone en Italia, en 1641 aparece el diminutivo violoncino y en 1665 se aplicó el diminutivo violoncello. A fines del siglo XVII el término violoncello era de uso común.

Las violas *da gamba* alcanzaron su forma bien definida en el siglo XV, antes que las violas *da braccio*, sus características son: su tapa posterior plana, su mango ancho dotado de trastes, seis o siete cuerdas y un sonido bello pero débil. En el lapso de menos de dos siglos, la familia de los violines desplazó a las violas da gamba, ya que en el periodo barroco ésta familia adquirió tres nuevas ventajas fundamentales sobre las violas da gamba: el volumen sonoro, la capacidad expresiva y la facilidad para un mayor despliegue virtuosístico. (Prieto, C. 1998).



Figura N°6 - Viola da Gamba (enotes.com)



Figura N°7 - Viola da Braccio. (orpheon.org)

## 1.2.2. CARACTERÍSTICAS DEL VIOLONCELLO COMO INSTRUMENTO MUSICAL



Figura N°8 – El Violoncello (Archivo E. J.)

El violonchelo es un instrumento musical de cuerda frotada, perteneciente a la familia del violín y de tamaño y registro entre la viola y el contrabajo. Se toca frotando con un arco en las cuerdas y con el instrumento sujeto entre las piernas del violonchelista quien permanece sentado, y con el arco en la mano derecha. En español se denomina Chelo, violoncelo, o violonchelo. También se utiliza la denominación de violoncello (pronunciado en italiano viene a ser violonchelo), al ejecutante se le llama violonchelista o chelista, es fundamental en la conformación de una Orquesta Sinfónica, ya que tiene a su cargo las sonoridades medias y graves, que son las que enriquecen el sonido de esta agrupación, aunque la versatilidad que ha desarrollado este instrumento le permite ejecutar partes melódicas o solísticas. (Saaale, 2008)

Antonio Stradivari se acredita la normalización y el perfeccionamiento de sus dimensiones en alrededor de 1707 con su modelo más pequeño, como forma B y forma B piccola, en los patrones originales que se encuentran en el taller de Stradivari. La longitud de la forma B

cuerpo medido 75-6 cm, y su anchura máxima fue de 44 • 5 cm, siendo tanto más corto y más estrecho que al menos 30 violonchelos que hizo entre 1680 y 1701 (Sadie, S. 2001),

Actualmente se mantiene el tamaño más grande llamado (4/4), largo total: 1.23-1.24 m. la parte más ancha mide 44.50 cm. y el ancho de los aros tiene 13.00 centímetros, estas medidas pueden variar pero no significativamente. Existen violoncellos de 3/4, 1/2, 1/4, 1/8, hasta 1/16 según el tamaño de la persona que ejecutará el instrumento. Sus cuerdas presentan afinación en quintas: La (1° cuerda), Re (2° cuerda), Sol (3° cuerda), Do (4° cuerda). Su registro es una octava más grave que la viola. La mayor parte de su música (partituras) se escribe en clave de Fa, y en los pasajes agudos, se recurre a la clave de Do o Sol.

Durante el Barroco se lo utilizó como Bajo Continuo, más adelante en este mismo periodo y luego de que su presencia en las agrupaciones camerísticas se consolida, los compositores empezaron a escribir para él, sonatas, conciertos y pasó a ser parte esencial en los tríos y cuartetos. Inicialmente se tocaba de pie, sosteniéndose el arco con la palma de la mano hacia arriba, y aun cuarto de su longitud. El en transcurso del tiempo y basándonos en la fuentes iconográficas vemos que el arco empieza a cambiar su posición hacia abajo, y la mano camina hacia el extremo derecho permaneciendo así hasta nuestros días. Con respecto a su posición sabemos que se lo ejecutaba sentado pero apoyado en las piernas, es Adrien Francios Servais quien le adiciona una pica, puntal o espiga que se apoya en el piso, lo que da más libertad y resonancia a la interpretación. (Saaale, 2008)



Figura N° 9 - Arco de violoncello (Archivo E.J.)

El arco, que consiste en una vara de madera sobre la que se tensan cerdas de crines de caballo, también puede tocarse con la punta de los dedos, esta técnica se llama pizzicato, (pizzicato = pellizcando). El arco está formado de tres partes; cabeza, donde va la nuez, vara de madera que por lo general es de Pernambuco y la punta. Las cerdas que se utilizan son aproximadamente unas 250, aunque su número puede variar. El arco también ha evolucionado a través de los siglos, se lo conocía en las culturas primitivas y llegó a Europa por el siglo XI, al inicio era una vara que se doblaba por la tensión de las cerdas y se lo agarraba con la mano por el centro del mismo. En el siglo XVII se le incorpora una nuez al talón para aumentar el peso, y facilite la tensión del arco y que la vara se doble hacia adentro lo que mejoró la calidad acústica. Se cambió la convexidad del arco a la forma que conocemos, en el siglo XVIII. Fueron Tourte y Villaume en el siglo XIX quienes fijaron el modelo hasta la actualidad.

### **1.2.3. CUALIDADES SONORAS**

<sup>42</sup>No obstante su timbre hipnótico, la tersura casi palpable de su sonido particular, versatilidad dentro de cualquier configuración instrumental, el violoncello no ha gozado siempre de la posición excepcional que ocupa en la actualidad. Al principio era considerado como un instrumento apto para el acompañamiento, luego desplazado por la viola da gamba y después emancipado de su función como base armónica en la música. El violoncello ha experimentado en el transcurso de estos cuatro siglos, cambios representativos, ya sea en su repertorio, en la evolución del discurso musical y en el contenido mismo de la música, desde los inicios de la música moderna occidental o desde la aparición de la ópera, su presencia en toda clase de géneros es indispensable en nuestros días, incluyendo los populares.

En muchas referencias se lo considera como un instrumento cuyo sonido se asemeja a la voz humana; este instrumento también recibió modificaciones técnicas para sustituir a la viola da gamba en el siglo XVIII. Hablando de la viola y su particular timbre Hubert le Blanc en su *“Defense de la base de viole contre les entreprices du violon et les pretensions du violoncelle”* lo describe como “delicado y ligeramente nasal, como la voz de un diplomático”,

---

<sup>42</sup> (Moreno, D. 2010, I:56-58)

ese fue el timbre que le gustó al público, pero solo mientras los requerimientos sonoros del instrumento no fueron eventual e implacablemente una necesidad, y ya no una preferencia.

A la caída de las monarquías los instrumentos “llamados de nobleza”, por sus timbres suaves, y cualidades prácticas para la ejecución de la música intelectual, como son el laúd, el clavecín, y desde luego la viola da gamba, cayeron en desuso y desaparecieron totalmente del panorama musical postrevolucionario.

Para el segundo tercio del siglo XVIII, la atención al violoncello fue notable, con Antonio Vivaldi quien escribió por lo menos veinte conciertos, y otros más en dúo con otros instrumentos, lo mismo hicieron otros compositores que además le dedicaron numerosas partes concertantes dentro del tutti orquestal. Dentro de la música de cámara, en la transición de la sonata en trío al cuarteto de cuerdas, el violoncello conservó su lugar como bajo en la formación instrumental de mayor refinamiento hasta nuestros días. Pero fue en el repertorio sinfónico, y a medida que la música instrumental fue creciendo en sonoridad y en complejidad, que la sección de violoncellos comenzó a emanciparse de la “sección baja” (cellos, bajos, fagotes y clavecín tocaban la misma parte), confiándosele incluso funciones melódicas, exigiendo experimentar en las tesituras altas del instrumento.

A partir de entonces, los compositores empezaron a admirar las cualidades sonoras e interpretativas potenciales del cello, surgiendo así en concierto romántico, y muchas obras concertantes para cello y orquesta inspiradas por compositores como: Haydn, Boccherini, Beethoven, Brahms, Schumann, Dvorak, Saint Saens, Prokofiev, donde algunos de ellos, se colocan fácilmente en lo más acabado de su producción integral. La cantidad de repertorio solista para cello supera, por mucho a la del fagot, contrabajo, y tuba, juntos, además su presencia en la formación de la orquesta moderna solo es superada por los violines (siendo un cello, por cada dos violines, lo más usual),

Con el desarrollo de la música solística para violoncello, fueron necesarias algunas adecuaciones en la construcción del instrumento, así como en su técnica de ejecución, es por eso que por demandas sonoras de las salas de concierto y teatros de ópera del siglo XIX, lo hicieron más resonante; al igual que el violín y la viola cambió sus cuerdas de tripa por



cuerdas de metal, más sonoras y resistentes, además a la fuerza requerida para hacerlo sonar con intensidad; la plica, una pieza de metal que se coloca desde la base del instrumento hasta el suelo para sostenerlo y tener más libertad para realizar pasajes de virtuosismo, más agudos y ágiles. Otra de las adecuaciones en la técnica fue implementar la utilización del dedo pulgar a manera de “cejilla” para extender de cuatro a cinco los dedos utilizables y poder digitar pasajes cada vez más difíciles y veloces. A la vez que se implementaban más recursos técnicos de expresividad para la ejecución musical.

Si el violoncello consiguió esta independencia de los demás instrumentos graves, es por su timbre terso pero penetrante y a la vez asombrosamente vocal. El terreno de la subjetividad siempre es peligroso. Pero es innegable que el cello tiene algo especial en su voz, como hemos dicho por su parecido a la voz del humano o por la textura de su sonido. Suele asociársele a la soledad, a la melancolía, a la tragedia, a la tristeza, pero también a la serenidad y a la calma, por ejemplo en la antigüedad; en los oratorios italianos del siglo XVII, era común asignar en momentos de hondura religiosa, un solo al cello en las arias lentas, desde entonces y hasta hoy en la música para cine por ejemplo, el cello actúa como un elemento narrativo de gran expresividad cuando el compositor desea crear un clima de introspección y profundidad, en cualquier género musical.

Existen violoncellistas que han logrado el nivel de virtuosismo de los violinistas o pianistas pero es en su timbre donde reposa su profundidad expresiva, es el que más directamente nos canta, nos embelesa de inmediato, subyugándonos a su belleza y a su voz, casi celestiales.

<sup>43</sup>Con respecto a cómo los compositores actuales abordan y explotan las cualidades sonoras y tímbricas del violoncello en sus creaciones; entendemos que como regla general ellos se remontan al análisis de las partituras; a pesar de existir una bibliografía clásica donde abundan los tratados de instrumentación, esto es porque en la práctica; el mejor tratado de instrumentación es la literatura musical que incorpora este instrumento, al revisar por ejemplo la música romántica, se entiende que toda la fuerza expresiva del instrumento está contenida en la música del estilo romántico, entonces al revisar esta literatura debemos encontrar y comprender cuál es el rol que tiene: como instrumento solista, como integrante de una orquesta, ya sea de cuerda o mixta, o una gran orquesta etc..Pero también cuentan las iniciativas cuando se integran en orquestas solo de violoncellos. Hay que tomar en cuenta el entorno musical en que el compositor se desenvuelve, porque puede surgir que la necesidad que se da, para atender una situación o un requerimiento, sea un fundamento en la composición.

Hay algunas maneras de abordar el tema de las cualidades sonoras del violoncello, una de ellas es la de los compositores que disfrutaban de escribir, pensando en componer de acuerdo a las virtudes del instrumentista, el sonido del intérprete, rescatando esas particularidades que posee y la otra manera tiene que ver con la experimentación, después de la ruptura de los sistemas tradicionales, la música contemporánea tiene grandes paradigmas: 1.- La ruptura de la simetría y la proporción, lo que permite a esta música especular libremente, todos los instrumentos van en esta línea incluyendo al violoncello, y 2.- La búsqueda de nuevas sonoridades; al cello no solo se toca solamente con detaché, con el arco al talón o a la punta sino que hay otras maneras de producir sonidos tales como pizzicatti a la bártok, sull ponticello, clusters, afinaciones distintas y una gama enorme de nuevas posibilidades sonoras. La especulación tímbrica sobre el instrumento obedece a nuevas propuestas estéticas, basadas en grafías contemporáneas, suma de densidades, recursos expresivos de insospechada imaginación.

En música de cámara cuando se logra captar la fuerza expresiva del violoncello, y se posiciona con otros instrumentos, se lo coloca como base para proyectar una conformación de cámara con instrumentos solistas de madera o voces, aquí el violoncello entrega un cuerpo sonoro

---

<sup>43</sup> Gonzales, J. (2012)

muy rico y muy especial. A más de la especulación tímbrica, y de componer para las virtudes de algún intérprete, es importante enfocarse a la escritura pedagógica dirigida a aquellos que están redescubriendo el instrumento, esta es una manera también de introducir a los jóvenes intérpretes en el mundo nuevo de los lenguajes contemporáneos, debido a que tenemos esa carencia hoy en día, estamos siempre pensando que los lenguajes clásico, romántico, de sistema tonal que es el gran sustento, sin tomar en cuenta que la música contemporánea tiene un lenguaje distinto, con un paradigma distinto y en los conservatorios existe la falencia, que no se enseña teoría posmoderna.

### **1.3. ALGUNAS TÉCNICAS COMPOSITIVAS MODERNAS**

#### **1.3.1. ANTECEDENTES:**

En el siglo XX, los cambios en todos los ámbitos, políticos, sociales, científicos, económicos, incluyendo los de arte y cultura se han dado de una manera vertiginosa. Las tradiciones, normas, estilos, técnicas, recursos compositivos han cambiado y algunas veces de forma radical, a diferencia de la antigüedad donde se producían de forma paulatina; esto hace que parte del público que gozaba del arte musical, se haya resistido o demorado en aceptar las innovaciones de la música de vanguardia, recuérdese que en algunos casos mostró indiferencia en la misma época en que aparecía la composición.

Cuando la música nueva fue escuchada a principios del siglo XX, el público reclamaba porqué, los compositores escribían eso tan raro, porqué no escribían como Puccini o Tchaikovski, la respuesta que surge es la obvia; siendo las artes parte integral de la vida, tiene que cambiar con ella. Los compositores del siglo XX, no conocieron el mundo de Bach, Mozart ni Chopin, solo se informaron acerca de ello, ese mundo es una realidad que no les pertenece ni les ha pertenecido nunca. La música del siglo XX tiene sus raíces en las obras de compositores románticos, que sintieron que a más de las reglas, debían poner un toque cada vez más personal. Es por eso que en desde Haydn, Mozart, Beethoven se percibe la suma de nuevos recursos con el deseo de conferir a sus composiciones esas características por las cuales serían reconocidos inmediatamente al escucharlos.

Las primeras armonías que buscaban alejarse del sistema tonal, están en Beethoven, Berlioz, Schumann, pero, es Franz Liszt<sup>44</sup>, quien marca el punto de ruptura, donde la disonancia deja de ser el elemento accidental de la armonía y se convierte en una entidad independiente de la consonancia. A finales del Siglo XIX el sistema armónico basado en la consonancia sufre un agotamiento por lo que compositores tratan de romper con la armonía tonal.

La música del siglo XX se caracteriza por el aporte que brinda, con recursos ya sean físicos o armónicos, los nuevos conceptos se toman el lenguaje musical de los últimos 80 años. Esta música llamada también contemporánea, tan rica en su diversidad de expresión, además de ser una imagen del mundo en el siglo XX, contribuye a la historia de la música, al demostrar un cambio representativo como es el de utilizar a la música como “material sonoro”, convirtiéndolo en formas poseedoras de lógica, continuidad, una expresividad diferente.

La evolución de la composición musical según sus características toman nombres como: expresionismo, nacionalismo, neoclasicismo, dodecafonismo, serialismo integral, música estocástica, aleatoria, o concreta. La característica común de todas estas músicas es que tienen una actitud en contra de las estructuras convencionales, concretamente la disolución del tono, y aparición de la disonancia.

(García, P.2005) Según las reglas de la armonía, la consonancia y la disonancia se complementan perfectamente. Su distinción solo se basa en criterios estéticos. La consonancia es lo que suena agradable al oído; es la base de la composición musical, es de aspecto estable, permanente en la armonía tradicional. La disonancia por el contrario suena mal, es el aspecto efímero, transitorio, dinámico, y no se puede emplear libremente ya que se justifica en la medida en que se subordina a la consonancia.

Hay músicos contemporáneos que no comparten estos criterios estéticos, piensan que sonar bien o mal, son nociones relativas, determinadas por condicionamientos culturales. Lo que para unos suena mal para otros puede ser perfectamente eufónico. Por eso, la música contemporánea rechaza por completo esta subordinación de los elementos accidentales (disonancia), a los elementos esenciales de la armonía (consonancia) y proclama con

---

<sup>44</sup> Arlettaz, V. (1992)

Schoenberg “la emancipación de la disonancia”. La disolución de la tonalidad es una consecuencia de la exclusión de la consonancia. Cuando la música contemporánea quiere evitar la consonancia debe abolir al diatonismo<sup>45</sup>, y todas las relaciones tonales y los tipos de estructuras asociadas a él.

Las propuestas de grandes músicos como Debussy, Wagner, Mahler donde no solo es la armonía la que se transforma, sino que aparece un tratamiento rítmico novedoso, por ejemplo el de Stravinski, con su “Consagración de la Primavera”<sup>46</sup>. Mientras transcurría este proceso de cambio Aparece Arnold Schoenberg (1875 – 1951) quien se aleja definitivamente de la tonalidad y la armonía que habían regido hasta ese momento en la música, dentro de la estética expresionista. Sus composiciones son intensamente cromáticas, el nivel de ambigüedad cromático se acentúa, utiliza intervalos mas disonantes como segundas menores o séptimas mayores y melodías de extensión casi nunca menor de una octava, evitando notas de una misma tonalidad, recurriendo a fórmulas enteramente cromáticas. La experiencia atonal de Schoenberg es continuada por sus alumnos Berg y Webern, con los cuales forman la “Segunda Escuela de Viena”

El atonalismo<sup>47</sup> se desarrolla perfectamente dentro de la estética expresionista de principios de siglo. El expresionismo afecta a todas las artes pero se manifiesta con más fuerza en la pintura, exacerbando y dramatizando la expresión. La estética del expresionismo se logra mediante una excitación sensorial e intelectual. Desde el punto de vista musical se manifiesta por la búsqueda de una eficacia expresiva comparable al grito.

Stravinski, utiliza material folclórico de su natal Rusia pero con la intención de renovar el lenguaje musical y no para sumar a las estructuras existentes de la música occidental, En

---

<sup>45</sup> La consonancia se crea automáticamente gracias al diatonismo, el que se basa en un número de intervalos (3°, 4° y 5°) entre los que establece una estructura, una jerarquía en relación a la nota central que es la tónica.

<sup>46</sup> La consagración de la primavera, es un ballet en dos actos basado en la Rusia pagana, con música del compositor ruso Ígor Stravinski y coreografía de Vaslav Nijinsky creado para los Ballets Rusos de Sergéi Diágilev. Es una de las obras más revolucionarias y trascendentales de toda la música clásica por sus innovaciones en armonía, ritmo y timbre

<sup>47</sup> La atonalidad: es el sistema musical que prescinde de toda relación con una tonalidad y de los lazos armónicos y funcionales en su melodía y acordes.

Hungría Bela Bártok y en EEUU Charles Yves, utilizan un material de origen nacionalista, folclórico o popular para renovar la música occidental del siglo XX.

<sup>48</sup>La 1º guerra acabó con la visión optimista del mundo, de sus ruinas apareció una nueva reorientación social, la crisis obligó a los artistas a exponer un nuevo arte sin pretensiones, esta actitud duró aproximadamente dos décadas, y su denominador común fue: la claridad, la objetividad y el orden. En la música los excesos del posromanticismo de los primeros años del siglo fueron reemplazados por una reafirmación del orden y la claridad. Esto dio paso a la música como arte aplicado con funciones sociales definidas,

- *“luego viene la primera guerra mundial. La situación económica en Europa no es la misma, los conciertos no se llevan a cabo en los mismos lugares; las orquestas se convierten en pequeños grupos y los compositores empiezan a componer para grupos instrumentales pequeños. El mismo Stravinsky, que en 1913 compone la Consagración de la Primavera, no vuelve a componer para gran orquesta; compone para orquestas pequeñas y busca otro lenguaje que llamaron neoclasicismo”* (García, R. Visiones sonoras, 2001:382)

La nueva música promovió un acercamiento con el público, lo cual no quiere decir que se regresó al sistema tonal, sino la acomodación de las innovaciones introducidas a los nuevos principios estéticos. Se trata del movimiento conocido como neoclasicismo, cuyos referentes en el periodo medio de compositores son Stravinski, Bártok y Hindemith. Bártok luego de la guerra se inclinan por una claridad textual mayor, elementos motivicos más sencillos y una orientación tonal más precisa. Su ruptura con la tonalidad fue mucho menor que el de Stravinski. Hindemith un gran violinista y compositor, se preocupó por los elementos utilitarios de la música, el trató de acercarse al público por lo que sus composiciones partían desde la tonalidad y siempre buscó su extensión, antes que su anulación. (García, P. 2005)

Schoenberg siente que la libertad que le permitía su música atonal no era suficiente, para desarrollar estructuras más amplias, y necesitaba un sistema que le permita ordenar

---

<sup>48</sup> La 1º Guerra Mundial, se desarrolló entre el 28 de julio de 1914 y el 11 de noviembre de 1918. Involucró a todas las grandes potencias del mundo, que se alinearon en dos bandos enfrentados, En el conflicto fueron movilizados más de 70 millones de militares, incluidos 60 millones de europeos, lo que lo convierte en una de las mayores guerras de la Historia. Murieron más de 9 millones de combatientes.

adecuadamente al cromatismo y la armonía disonante dentro de una estructura racional y coherente. Así tras 7 años de búsqueda, ideó el método de componer con doce sonidos que no guardan relación entre sí, tratando de asegurar la supremacía de la música alemana durante los próximos cien años. Así nació el dodecafonismo, que consiste en basar el material melódico de cada composición en la elección de una secuencia formada con las doce notas cromáticas. La serie de notas que resulta puede invertirse para formar una nueva secuencia, o presentarse de atrás hacia adelante en movimiento retrógrado, con lo que crea una secuencia distinta, que a su vez puede también invertirse. Lo único que exigía a sus secuencias era que este muy alejado de los acordes tonales y de los intervalos melódicos derivantes. (García, P. 2005)

Nos hemos extendido un poco más en Schoenberg, debido a su gran influencia que ha condicionado al curso de la música del siglo XX, a pesar de la incompreensión del público, su importancia se ha visto igualada solamente por Stravinski. Sin Schoenberg la música contemporánea hubiese sido distinta. Todos estos compositores a raíz de la Segunda Guerra Mundial<sup>49</sup> se trasladaron a América, trasladando allí el centro de las actividades musicales y artísticas de Occidente.

Cuando hablamos del arte musical en la URSS del siglo XX, se nos viene a la cabeza ideas de censura, represión y marginación. Nombres como Prokofiev, Shostakovich y en las últimas décadas Alfred Schnittke sobrevivieron artísticamente a este clima de cruda realidad socialista. En una época en que el estado dictaba la dirección que debía tomar toda actividad artística, muchos autores se veían envueltos en un devenir entre sus convicciones estéticas y lo que era políticamente correcto. El hermetismo existente repelía cualquier intento de afinidad con la ideología capitalista. Esto provocó que la imagen de occidente se volviera atractiva para los habitantes de la URSS, quienes añoraban por conocer y participar del mismo. Para el mundo capitalista el arte era al igual que la ciencia, parte de la carrera por el progreso y la vanguardia. Para el público el arte nuevo era el icono de libertad y desarrollo, mientras el antiguo era

---

<sup>49</sup> La Segunda Guerra Mundial fue un conflicto militar global, se desarrolló entre 1939 y 1945. Participaron todas las grandes potencias, alineadas en dos alianzas militares opuestas: los Aliados y las Potencias del Eje. Con más de 100 millones de militares movilizados y un estado de «guerra total», Incluyeron la muerte masiva de civiles, el Holocausto y el uso por primera vez de armas nucleares en una confrontación militar, fue el conflicto más mortífero en la historia de la humanidad, con 50 a 70 millones de víctimas.

símbolo de opresión y rezago cultural. El desarrollo espectacular, de las comunicaciones convierte al planeta en “un solo mundo”, y los límites culturales tienden a desaparecer, y aparece una “cultura mundial” compartida por personas que viven a miles de kilómetros. El mundo cultural ha demostrado la capacidad de asimilar todo tipo de culturas, y poder mezclar en un todo lo popular y lo culto, lo oriental y lo occidental, lo tradicional y lo nuevo. Ello explica la aparición de un pluralismo cultural, una proliferación de movimientos tendencias artísticas desde la década de los 60. El rasgo común de la música de esta época es la diversidad estilística existente. A falta de un único modelo estético compartido, la búsqueda de la originalidad, que está en la base de la evolución artística desde el siglo XIX, se ha convertido en el objetivo primordial de muchos artistas. (Simental, M.E. 2003)

Los compositores luego de la 2° guerra mundial achacaron a los dodecafonistas el haber limitado la aplicación del concepto de serie a los elementos melódicos de la música y no haberlo extendido también a los rítmicos, dinámicos, formales y a las texturas. Se trata de compositores como Boulez, Stockhausen o Nono, que desarrollaron una dodecafonía, para llegar a un serialismo totalmente integral, en que las características rítmicas, dinámicas y de ataque están determinadas de una forma estricta y desarrolladas serialmente. Esta forma de componer disuelve los aspectos tradicionales de la estructura musical y abre el camino hacia una música tan compleja y a veces inejecutable, en la que los detalles individuales son insignificantes en comparación con el efecto global de la obra. Esta corriente compositiva fue corta, dominó en la década de los 50 pero influyó en las vanguardias posteriores. La música en el último cuarto de siglo, parece llegar a una reconciliación con los materiales existentes en una clara vuelta a la tonalidad, existiendo una tendencia hacia un nuevo romanticismo. (García, P. 2005)

En Latinoamérica, a pesar de los avances informáticos, musicalmente seguimos un poco rezagados, cuando nuestros creadores intentan incursionar en las nuevas tendencias, en Europa y EEUU, ya pasaron a otra etapa, lo que nos atrasa en la apreciación de las novedades artístico-musicales. Al caminar sociológicamente lentos, experimentamos ciertos retrasos ante algunas sociedades latinoamericanas, debido al proceso lento de los factores socio-culturales.



En nuestro país existe una población totalmente heterogénea, una sociedad muy estratificada, con un arraigado regionalismo y poca cohesión nacional, hay problemas estructurales. Existió un momento en que los músicos llamados académicos o “estudiados”, hicieron de menos a la música folclórica y/o popular. Esto debido a la poca información o mala educación que se recibía desde los mismos conservatorios, en donde ya bastante esfuerzo se hacía por entender la música de los grandes maestros, y nada por entender o asimilar lo “nuestro”. Esto incluye a algunos que recibieron educación en el exterior, los cuales mostraron confusión, y poca predisposición para tratar estos temas. Es la Antropología, la sociología, la psicología, la musicología, etc... quienes hacen un llamado de atención a la sociedad para ser tolerantes con lo desconocido, ahora ya las personas medianamente preparadas sabemos que toda manifestación artística, es parte del desarrollo cultural que presentan nuestros pueblos, sino se está de acuerdo con ellas, por lo menos ya no se las rechaza, llegando en muchos casos a estar orgullosos de la gran diversidad musical, lo que algunos llaman plurimusicalidad. (Godoy, M. 200..)

En los primeros años del siglo XX, gracias a la llegada del músico italiano Domingo Brescia, quien era un erudito en composición, armonía y fuga, vino desde Chile contratado por Eloy Alfaro, empezó un semillero de compositores motivando la comprensión de una identidad andina, entre los que aparece el músico Francisco Salgado Ayala, padre de L. H. Salgado, y se promueve lo que se llamará el primer nacionalismo musical. (Miño, C. 2010)

Es la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, pionera de la recuperación de la música de L.H. Salgado, en los primeros años del 2000, presentó a la sinfonía séptima de este compositor por países del cono sur, bajo la batuta del maestro Gerald Brown, así también destacaremos el trabajo del maestro Emmanuel Siffert director de nacionalidad Suiza, frente a la Sinfónica Nacional, como estudioso de la obra y quien de manera muy seria, ha logrado las mejores versiones musicales de Salgado dentro del país.

Paralelamente a este auge musical debemos nombrar el trabajo de las unidades de músicos del municipio de la capital ecuatoriana, quienes a través de los diversos grupos han incluido en sus recitales, la música del maestro Salgado. Agregaremos el trabajo de los grupos musicales particulares, o ensambles de diferente formato que existen en la ciudad de Quito, donde se

conoce y difunde la obra del compositor. Además de su difusión musical también, se han plasmado estudios biográficos del compositor, así aparecen trabajos como los de: la Dra. Ketty Wong y la Escritora Cecilia Miño. Al mismo tiempo se han publicado algunas de sus composiciones.

El compositor a más de sus composiciones sinfónicas, cuartetos, incursiona en el ámbito de los instrumentos solistas, es por esto que encontramos sonatas para violín, viola, cello, piano etc.... entre ellos un concierto para violoncello y orquesta completa, que será el objeto de nuestro estudio. Este tema viene a enmarcarse en lo que llamamos;”Temas no investigados”.

Al haber reconocido positivamente y promocionado la música del maestro Salgado, temporalmente nos hemos limitado, al no revisar la obra de otros compositores, no sabemos si con justicia o no, dejamos de lado nuestra historia de la música actual, y a los protagonistas compositores de esta época. Como expresamos al inicio existe un atraso en el entendimiento y aceptación de las nuevas músicas, esto puede deberse a muchas razones, una de ellas puede ser que en nuestra región, la música académica ha perdido algunas batallas frente a la difusión de música comercial o sensual. Nuestros conservatorios han perdido el norte en la formación de músicos, y han quedado en nivel de enseñanza muy bajo, con el cual no se puede hacer frente a la avalancha de propuestas populares, que tienen o llegan de manera más simple y clara al común de la sociedad.

Desde hace 10 años aproximadamente, en el ámbito musical quiteño ha resurgido, el nombre del maestro Luis Humberto Salgado como músico compositor, al cual se lo ha tomado como uno de los íconos de la música académica ecuatoriana.

### **1.3.2. ATONALISMO**

<sup>50</sup>Por definición, el atonalismo, se basa el componer música sin tonalidad, es una música que rompe con todo el sistema jerárquico de funciones armónicas derivadas de las escalas diatónicas. Algunos teóricos prefieren el término “postonal”, y otros lo usan para referirse a la música que no es serial.

La atonalidad “libre”<sup>51</sup> precede al dodecafonismo, y sus múltiples manifestaciones se dieron en las primeras décadas del siglo XX. Schoenberg mantenía que en la música pueden existir una confluencia o simultaneidad de todas las tonalidades. Y Stravinski habla sobre un concepto de polaridad en el cual “nuestros polos” de atracción, ya no son el centro de aquel sistema cerrado que era el sistema tonal.

Es importante entender que una obra atonal no necesariamente es disonante en el sentido estético de la palabra, sino que al librarse de la tonalidad se abren nuevas posibilidades de crear música estéticamente consonante o disonante.

### **1.3.3. SERIALISMO**

El serialismo es una corriente de pensamiento compositivo, que tomó como base de la composición musical a una serie de 12 sonidos creada con anterioridad. (Latham, A. 2008) Schoenberg comenzó a trabajar esta técnica como una manera de poner orden en la atonalidad. La disposición de las 12 notas de la escala cromática sigue un orden fijo, que sirve para generar melodías y armonías y que se mantiene como elemento de cohesión a lo largo de toda la obra. Estos avances estético - musicales, se truncaron por la Guerra, muchas de las reinterpretaciones del sistema dodecafónico alemán, se dieron después y se extendieron hasta el final de la década de 1960.

---

<sup>50</sup> (Sarmiento, P. 2007:2)

<sup>51</sup> Las primeras obras no tonales de Schoenberg se adscriben dentro del llamado “atonalismo libre”. Tras su sistematización se denominó serialismo dodecafónico (o dodecafonismo).

El serialismo fue tomado por sus alumnos: Alban Berg y Anton Webern, quienes demostraron que el nuevo principio era perfectamente compatible con las formas y texturas heredadas, desde la forma Sonata y Rondó, hasta procedimientos imitativos como el canon y la fuga, siempre y cuando no se pensaran como formas vinculadas a la tonalidad. . El método de propagación más amplio y rápido fue en la década posterior a la Segunda Guerra Mundial, cuando Babbitt, Boulez, Stockhausen y Nono produjeron sus primeros trabajos importantes. (Sadie, S. 2001).

Uno de los precursores del serialismo en Francia fue Pierre Boulez, quien criticó a Schoenberg por no haber llevado las características de los elementos seriales, a todos los elementos musicales como son el ritmo, la melodía, la dinámica y la forma, debido a que todos ellos pueden ser serializados. Dicha postura fue heredada de su maestro Olivier Messiaen quien trabajó en el llamado serialismo integral, cuyas series de antemano trabajaban junto con las notas, el ritmo, y las dinámicas. En Italia Malipiero, Nono y Maderna, trabajaron series libres cuyo tratamiento era más “consonante”, que el expuesto por Schoenberg, que era esencialmente “disonante”. (Sarmiento, P. 2007)

#### **1.3.4. DODECAFONISMO**

<sup>52</sup>El dodecafonismo es una propuesta de Arnold Schoenberg que la enunció en una conferencia en la ciudad de Los Ángeles en 1923. Las raíces del mismo se encuentran en el estudio exhaustivo de la música de finales del siglo XIX, debido a la expansión del lenguaje armónico tonal, especialmente el uso de la enarmonía, y la utilización de acordes de séptima, novena, onceava y trecena.

Para construir una serie dodecafónica de debe saber que:

- La serie se construye con 12 notas de la escala semitonal.
- Ninguna nota se repite, dentro de la serie.

---

<sup>52</sup> (Sarmiento, P. 2007:1).

- La serie puede presentarse de diferentes maneras; Original, retrógrada, inversa y retrógrada inversa.
- La serie y sus presentaciones pueden usar cualquier nota de la escala semitonal.
- Se evita el uso de intervalos consonantes, entre una nota y otra, salvo el de 6° mayor.
- No se utilizan más de tres semitonos por grado conjunto, de forma ascendente o descendente.
- Se evita la creación de arpeggios tonales, en cualquier inversión, incluso por enarmonía.
- El orden de la serie es fija, pero sus registros son libres.



Figura N° 10 - Escala Dodecafónica

Una serie libre, tiene las siguientes características.

- La serie puede utilizar una cantidad libre de notas
- Las notas pueden repetirse o no dentro de la serie.
- No es necesario utilizar todas las notas de la escala semitonal.
- Las series responden a un principio básico de organización.



Figura N° 11 - Escala Dodecafónica libre

Inversiones de las series dodecafónicas:

<sup>53</sup>Para trabajar una serie dodecafónica en sus elementos lineales podemos utilizar dos métodos, el primero elaborando una matriz dodecafónica, que consiste en una cuadrícula de doce filas y doce columnas, en las cuales se escriben las transposiciones de la serie original.

|    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| D  | C# | A  | Bb | F  | Eb | E  | C  | Ab | G  | F# | B  |
| Eb | D  | Bb | B  | F# | E  | F  | C# | A  | Ab | G  | C  |
| G  | F# | D  | Eb | Bb | Ab | A  | F  | C# | C  | B  | E  |
| F# | F  | C# | D  | A  | G  | Ab | E  | C  | B  | Bb | Eb |
| B  | Bb | F# | G  | D  | C  | C# | A  | F  | E  | Eb | Ab |
| C# | C  | Ab | A  | E  | D  | Eb | B  | G  | F# | F  | Bb |
| C  | B  | G  | Ab | Eb | C# | D  | Bb | F# | F  | E  | A  |
| E  | Eb | B  | C  | G  | F  | F# | D  | Bb | A  | Ab | C# |
| Ab | G  | Eb | E  | B  | A  | Bb | F# | D  | C# | C  | F  |
| A  | Ab | E  | F  | C  | Bb | B  | G  | Eb | D  | C# | F# |
| Bb | A  | F  | F# | C# | B  | C  | Ab | E  | Eb | D  | G  |
| F  | E  | C  | C# | Ab | F# | G  | Eb | B  | Bb | A  | D  |

Gráfico N°1 - Cuadro de Inversiones de las series dodecafónicas

<sup>54</sup>El segundo método es hacer una operación matemática a partir de asignarle unos valores numéricos a cada nota de la escala semitonal. Así a la primera nota se le asignará el número (0), al do# el número (1), hasta completar con todas es decir hasta el número 11.



Figura N°12 - Escala semitonal

<sup>53</sup> Ibídem

<sup>54</sup> Ibídem

De esta forma se interpreta las notas de la serie, es decir; así se vería una serie original.



Figura N°13 - Serie original

Para transportar la serie, se suma la cantidad de semitonos, a cada nota a la que se quiere hacer la transposición, por ejemplo: si se quiere transportar a la serie a la quinta superior, se le sumará 7, que es el equivalente a la quinta justa en la escala semitonal. Si la suma es mayor o igual a doce, se restará doce al resultado de la suma, para que la transposición siga utilizando los números del 0 al 11 así:  $2 + 7 = 9$ ,  $1 + 7 = 8$ ,  $9 + 7 = 16 - 12 = 4$ ,  $10 + 7 = 17 - 12 = 5$ ,  $5 + 7 = 12 - 12 = 0$ ,  $3 + 7 = 10$ ,  $4 + 7 = 11$ ,  $0 + 7 = 7$ ,  $8 + 7 = 15 - 12 = 3$ ,  $7 + 7 = 14 - 12 = 2$ ,  $6 + 7 = 13 - 12 = 1$ ,  $11 + 7 = 18 - 12 = 6$ .



Figura N°14 - Serie transportada a la quinta superior

Si se quiere transportar hacia:

- La segunda mayor se sumará 2 al valor de la nota de la serie.
- La tercera menor se sumará 3 al valor de la nota de la serie.
- La tercera mayor se sumará 4 al valor de la nota de la serie.
- La cuarta justa se sumará 5 al valor de la nota de la serie.
- La quinta justa se sumará 7 al valor de la nota de la serie.

<sup>55</sup>Para invertir la serie, se *resta* un mismo valor a cada nota de la serie original así:

$9 - 2 = 7$ ,  $9 - 1 = 8$ ,  $9 - 9 = 0$ ,  $9 - 10 = -1 + 12 = 11$ ,  $9 - 5 = 4$ ,  $9 - 3 = 6$ ,  $9 - 4 = 5$ ,  $9 - 0 = 9$ ,  $9 - 8 = 1$ ,  $9 - 7 = 2$ ,  $9 - 6 = 3$ ,  $9 - 11 = -2 + 12 = 10$ .

<sup>55</sup> Ibídem



Figura N°15 - Serie invertida

La sucesión interválica, resulta de restar el valor del número asignado a la nota, con el número de la otra nota, empezando la operación desde la segunda nota hacia la primera, luego la tercera hacia la segunda, luego la cuarta hacia la tercera y así sucesivamente, así:  $1 - 2 = -1 + 12 = 11$ ,  $9 - 1 = 8$ ,  $10 - 9 = 1$ ,  $5 - 10 = -5 + 12 = 7$ ,  $3 - 5 = -2 + 12 = 10$ ,  $4 - 3 = 1$ ,  $0 - 4 = -4 + 12 = 8$ ,  $8 - 0 = 8$ ,  $7 - 8 = -1 + 12 = 11$ ,  $6 - 7 = -1 + 12 = 11$ ,  $11 - 6 = 5$ .



Figura N°16 - Sucesión interválica

La inversión de la sucesión interválica será el número que al sumarse; de siempre 12, así:  $11 + 1 = 12$ ,  $8 + 4 = 12$ ,  $1 + 11 = 12$ ,  $7 + 5 = 12$ ,  $10 + 2 = 12$ ,  $1 + 11 = 12$ ,  $8 + 4 = 12$ ,  $8 + 4 = 12$ ,  $11 + 1 = 12$ ,  $11 + 1 = 12$ ,  $5 + 7 = 12$ .



Figura N°17 - Inversión de la sucesión interválica

En español se utiliza, para la serie original (O), para la inversión (I), para la retrógrada (R), y para la inversión de la retrógrada (IR).



## CAPÍTULO II

### EL NACIONALISMO, NACIONALISMO MUSICAL Y SUS REPRESENTANTES EN EL ECUADOR

#### 2.1. EL NACIONALISMO

<sup>56</sup>El nacionalismo es un término ambiguo difícil de precisar, algunos autores no terminan de ponerse de acuerdo, debido al permanente cambio que pueden experimentar las palabras con las cuales se quiere conceptualizar al nacionalismo,

Son varias las disciplinas: Antropología, Ciencias Políticas, Sociología, Psicología etc... que buscan explicar al nacionalismo como parte del desarrollo político-social de la humanidad. Cada una de ellas analiza como el nacionalismo se suscribe a través de las líneas de entendimiento e interacción social, da por hecho su existencia y expansión. Así se obtiene una lista de calificativos, de acuerdo al punto de análisis, o al fenómeno en estudio; en este momento adquiere el carácter de; carácter multidimensional, ya que es utilizado en funciones distintas y en diferentes ámbitos: Para la *antropología*, el nacionalismo es un proceso histórico, que dota de conciencia las diferentes morales de los pueblos; para *la ciencia política*, es una teoría, doctrina, o principio político que da vida y fortalece los lazos de solidaridad entre la comunidad; para *la sociología*, es una forma de comportamiento humano, un movimiento ideológico, o una actividad, para *la psicología*, es una idea o un sentimiento, etc....

Si al carácter multidimensional del nacionalismo se añade el hecho de que todos los estudiosos del mismo están influenciados por corrientes ideológicas y sociales que imperan al momento de elaborar sus estudios, se incrementa el problema al tratar de de convenir en un concepto universal.

---

<sup>56</sup> (UDLAP. Nacionalismo )

Cuando hablamos del nacionalismo moderno, es necesario remontarnos a la historia del mismo. Los orígenes del estudio nacionalista se ubican en el pensamiento romántico alemán que a fines, del siglo XVIII, que convertía al individuo en el centro y soberano del universo, forjando una autodeterminación como su bien más supremo. Así el estudio del nacionalismo nacía de la creencia o ideal de que una nación estaría en mejor situación, bajo la autodeterminación, es decir, la idea de que un grupo de gente, que teniendo cierto grado de intereses en común, debe serle permitido expresar como deben ser alcanzados dichos intereses.

Hechos notables que contribuyeron al estímulo de la conciencia social y al fortalecimiento del nacionalismo, son la Revolución Francesa y las Guerras Napoleónicas. En 1789 la Revolución Francesa, sembró la noción de nación en términos políticos, tomando como base de la organización social a la “igualdad, libertad y fraternidad”, siendo esta última reflejo de los lazos que unen a los hombres. Por su parte la amenaza Napoleónica estimuló a las corrientes nacionalistas en toda Europa, ya que la sociedad al verse amenazada por fuerzas externas, consolidó la unidad nacional en grupos armados, unidos por un interés común: Preservar la gloria nacional ante la amenaza exterior. (UDLAP. Nacionalismo)

A lo largo del siglo XIX, se distinguían dos corrientes ideológicas en la descripción de la fuerza y permanencia que el nacionalismo podía llegar a tener en el discurso político. La primera que justificaba y realzaba los nacionalismos en particular y otra crítica que le observaba como una etapa temporal de la evolución social.

A finales del siglo XIX y principios del XX, el sentido del nacionalismo cambiaría radicalmente. Poco a poco el nacionalismo había adquirido tintes imperialistas, pues los estados fuertes trataban de influenciar sobre los débiles, así el encuentro de intereses nacionales opuestos provoca la Primera Guerra Mundial.

En la Segunda Guerra Mundial y el auge del nacionalismo alemán caen naciones europeas. Dejarían destrozado al continente europeo elevándose en otras naciones el estatus de supremacía internacional, desatando un enfrentamiento ideológico político, que divide al mundo en dos esferas totalmente opuestas. En esta época se destaca mucho el auge de los medios de comunicación, siendo estos los propagadores de la ideología nacionalista, en el discurso legitimador del estado.

La búsqueda por trascender el debate clásico del nacionalismo, se consolida en la década de los 80. Existe una polarización alrededor de temas específicos, y se ha descuidado en explicar otros aspectos del nacionalismo, de tal manera que los estudios modernos se han dedicado a identificar a los factores que llevan a la reproducción continua del nacionalismo como un discurso central en la formación de un mundo moderno. (UDLAP. Nacionalismo)

<sup>57</sup>Según Louis Snyder, es posible elaborar una cronología que divide al nacionalismo a través de la historia, otorgando un calificativo a cada periodo:

<sup>58</sup>***Nacionalismo integrante.***- (1815 -1875) el nacionalismo funciona como fuerza integradora y ayuda a la consolidación de los estados.

***Nacionalismo quebrantador.***- (1871 – 1890) el nacionalismo alienta a las minorías a liberarse de la opresión, que pesa sobre ellos, es decir, liberarse de un estado que no es congruente con sus límites nacionales.

***Nacionalismo agresivo.***- (1890 – 1945) el nacionalismo se mezcla con ímpetus imperialistas; las naciones buscan supremacía sobre las más débiles, por lo que la anexión territorial determina la potencia y poderío nacionales.

***Nacionalismo Contemporáneo.***- (1945- ) el nacionalismo se extiende a un contexto global, encontrando cabida en las revueltas coloniales en contra del imperialismo europeo.

<sup>59</sup>Para finales del siglo XX, el nacionalismo está lejos de su fin, pues sigue siendo una de las mayores fuerzas sociales, El entorno global adquiere una nueva configuración diferente a la de los siglos pasados,: la importancia de la economía global, priva a muchos de sus tradicionales medios de control, lo que exagera las reacciones nacionalistas de naturaleza defensiva en muchos países; grandes bloques políticos y económicos usan una configuración,

---

<sup>57</sup> Luis Leo Snyder (1907-1993) alemán nacido en Estados Unidos, fue testigo de las reuniones de masas nazi y escribió sobre ellos en el hitlerismo: El Puño de Hierro en Alemania. Él predijo el ascenso de Adolf Hitler al poder, la alianza con Benito Mussolini, y la guerra contra los franceses y los judíos.

<sup>58</sup> Se proclama la República en Francia – Se Unifica Alemania – Se completa la unificación de Italia.

<sup>59</sup> *Ibíd*em

unipolar y multipolar en algunos aspectos, demostrando los alcances que el discurso nacionalista puede obtener.

Luego de dar esta mirada sin profundizar, desde diferentes aristas al proceso de concepto de nacionalismo podemos decir que:

- *“El nacionalismo es un principio político que a través de la historia, se ha desarrollado en un sentimiento que dota de fuerza a movimientos sociales que buscan la autodeterminación, seguridad, estabilidad, y algunas veces supremacía de una nación en particular. Este principio es explotado por diferentes niveles de la sociedad en atención a sus intereses y necesidades. El nacionalismo puede ser constructivo o destructivo, dependiendo del contexto y presión que los actores, sean internos o externos, ejerzan sobre la nación”.*(UDLAP, el nacionalismo:28)

El nacionalismo sigue siendo un concepto multidimensional, que admite muchas interpretaciones, y que queda muy limitado, dependiendo del análisis de otros casos de estudio.

## 2.2. NACIONALISMO MUSICAL

Empezaremos citando un concepto universal que lo trae el diccionario Harvard de la Música edición corregida y aumentada de 1969. En música:

- *“el nacionalismo es un movimiento que comienza en la segunda mitad del siglo XIX, caracterizado por un pronunciado énfasis en elementos nacionales. Está basado en que la idea de que la obra del compositor debe expresar elementos nacionales y étnicos, especialmente el uso de sus melodías folclóricas y ritmos de danzas de su país, y en su selección de escenas de la historia o vida de su país como temas para óperas y poemas sinfónicos. El nacionalismo por lo tanto , representa una contradicción de lo que fue previamente considerado como una de las prerrogativas de la música, es decir, su carácter universal e internacional, lo cual significaba que las obras de los grandes maestros conllevarían igual relevancia ante cualquier público. El nacionalismo es esencialmente un fenómeno de intención. Ningún compositor puede evitar la herencia de su lengua, de ciertas ideas, puntos de vista, sentimientos, que pertenecen a la historia de su nación. La diferencia del compositor “internacional” y el “nacional” de, por ejemplo, ascendencia italiana, es como la diferencia entre alguien que habla naturalmente italiano y otro que desea o trata de hablar en italiano. Este último es el que pertenece al movimiento nacionalista en la música”.* (Apel, W. 1969)

Toda cultura en el mundo tiene su propio lenguaje musical, con ciertas prácticas, estilos, instrumentos, escalas y melodías que las distinguen de las demás. Aquellos que se mantienen en la música tradicional heredada como parte natural de su cultura, no necesariamente expresan nacionalismo. Pero cuando una cultura busca o adquiere una postura de superioridad sobre otra, la música de la cultura dominante a menudo penetra o incluso reemplaza la de la subordinada, mientras que la última puede resistir y así afirmar el valor de su propia tradición musical. Ambos aspectos de dicho conflicto pueden denominarse “nacionalismo musical”. (Latham, A. 2008)

El nacionalismo musical nace como un movimiento mundial y rebelde que promovía el rescate de la expresión musical primigenia de los pueblos, no solo por liberarse de los modelos de la música europea, si no de absorber un mensaje musical de raigambre Vernácula. Los compositores y académicos de la música empiezan a concebir al nacionalismo musical como

una expresión ideológica que se alimenta de las melodías y danzas folclóricas de cada país. Es por eso que los musicólogos utilizan los términos: “*sentido musical*” y “*nacionalismo musical*”, para referirse a la acción de plasmar un sentimiento nacional en la música. (Miño, C. 2010)

Como todo movimiento fue político en la medida y que convocaba a los músicos a independizarse de influencias de la historia y culturas diversas y ajenas. Artísticamente se tomaba temas de folclor, para desarrollar otra música clásica inspirada en motivos populares. El nacionalismo musical concentro la creación alrededor del elemento motivico cultural de cada cultura, nació en Rusia con Glinka y se extendió por Europa nórdica y oriental.

### **2.2.1. NACIONALISMO MUSICAL EN LATINOAMÉRICA**

La idea de crear un arte “nacional”, no fue asunto exclusivo de algún país latinoamericano en particular. El “nacionalismo”, esa postura que buscaba establecer principios de identidad para nuestros pueblos, vestido de tonalidad, de cromatismo, de impresionismo, (eran los lenguajes afines a la estética del romanticismo), de politonalismo, de neomodalismo y aún de atonalismo, es decir de “modernidad” en toda la extensión de la palabra, esto no solo fue una tendencia que se desarrolló en Argentina, Brasil, Cuba y México, sino que respondió a la necesidad impostergable de consolidar el sello artístico de nuestros pueblos, como fruto de un largo proceso de búsqueda de identidad que se remonta al siglo XIX. Aunque no hubiera un sustento ideológico en el cual pudiera apoyarse, sino que fuera más bien una expresión de un sentimiento nacional.

La preocupación por crear un arte con sello propio, que encontrara sus raíces en la música prehispánica<sup>60</sup>, en la canción popular, en el folclore, o en las reminiscencias y reinversiones de éstos, fue un hecho generalizado desde México hasta el cono sur, o viceversa.

Si buscáramos una coincidencia cronológica, el nacionalismo pionero de Manuel Ponce (1882 – 1948), tomó su curso de manera simultánea al de los argentinos Alberto Williams, Julián

---

<sup>60</sup> Se dice de la América anterior a la conquista y colonización españolas, de sus pueblos, lenguas y civilizaciones.

Aguirre, del boliviano Simeón Roncal, del cubano Eduardo Sánchez de Fuentes, del peruano Luis Duncker Lavalle, del colombiano Guillermo Uribe Holguín, de Tico Julio Fonseca, del chileno Pedro Humberto Allende, del brasilero Heitor Villalobos, del uruguayo Luis Cluzeau Mortet aunque aparentemente, no hubiera vínculos entre ellos.

Pero tampoco este nacionalismo pionero llegó de la noche a la mañana. Fue un proceso desde las creaciones que vienen desde mediados del siglo XIX, las contradanzas de Manuel Saumell (1817 – 1870) que se fundaban en la sabrosura del tresillo cubano. Del Jarabe de José Antonio Gómez (1805 – 1870) y Tomás León (1826 – 1893), basadas en la entonces danza nacional mexicana. De la ya chilénísima Zamacueca de Federico Guzmán (1837 - 1885) etc... etc....

La obra de Williams y Aguirre, de Villalobos y Mozart Camargo Guarnieri, de Amadeo Roldán y Alejandro Caturla, de Carlos Chavéz y Silvestre Revueltas y otros que recorrió América desde principios del siglo XIX, que guardó la natural, aunque inconsciente, contemporaneidad con sus contrapartes del norte, centro y Sudamérica. Este movimiento se llamó el “nacionalismo”, con toda su pluralidad de alcances, lenguajes y resultados. (Años veinte al cuarenta),

Si miramos las partituras, cotejamos datos comparamos fechas de nacimiento y muerte de nuestros músicos, encontramos hitos en el calendario que dan cuenta de creaciones, composiciones, publicaciones, estrenos y vemos que en todo el continente, se desarrolló un vehemente esfuerzo por dejar constancia de la identidad americana, con las consiguientes diferencias regionales, con heterogéneos alcances estéticos y técnicos, con trascendencias distintas que no dependieron tanto de los compositores, sino de las posibilidades materiales y las circunstancias políticas, económicas, sociales de cada país. (Tello, A. 2011).

### 2.2.2. NACIONALISMO MUSICAL EN ECUADOR

En el Ecuador esta corriente estilística reconoció los valores de la música popular indígena y mestiza. Muchos de los compositores recopilaron, transcribieron y sistematizaron melodías indígenas, con esto crearon obras en formatos sinfónicos, rapsódicos, en esquemas operísticos y de música sacra, en el que estaba presente el *melos* popular indígena y mestizo.

Es en Ecuador que, del ambiente indígena brota la melodía autóctona, profunda e inspiradora, del movimiento musical que eleva la música vernácula a categoría de música universal. Melodía autóctona (pentafónica) perseguida por considerarla pagana según el colonizador. Los conquistadores y misioneros la describen como danzas rituales dedicadas a la siembra y a la cosecha, también nombran canciones litúrgicas, ceremoniales, bailes y celebraciones guerreras. (Miño, C. 2010)

A los indígenas les nació el asombro por la magnificencia de la naturaleza y ser ellos parte de este milagro por el que agradecían todos los días al alba, de aquí nació una de las primeras formas musicales: El Albazo, contrario a esta totalmente opuesta surge El Yaraví, siendo esta una tonada doliente en memoria del amado ausente, que habla de la heredad perdida.

La música criolla nació de la mixtura cultural y artística, del mestizaje entre indio e hispano, así tenemos: Alza, Vals, Pasacalle y Pasillo, luego se suma el San Juanito influenciado por la conquista española que anima a la fiesta del Inti Raymi o Fiesta de San Juan (cada 24 de Junio en todos los pueblos indígenas).

En las primeras décadas del siglo XX, Segundo Luis Moreno rescató la religiosidad popular expresada en el “Salve, Salve, Gran Señora”, difundió tanto este himno que actualmente es considerado como un tema musical nacionalista básico.

El movimiento nacionalista musical ecuatoriano, siguió un proceso lento que conjugó la sensibilidad romántica finisecular<sup>61</sup> con el sentimiento criollo. <sup>62</sup>Su desarrollo fue bastante tardío en comparación al de otros países latinoamericanos. (Wong. K. 2003-2004) En Ecuador

---

<sup>61</sup> De un fin de siglo determinado o relativo a él.

<sup>62</sup> En Cuba ya existían obras de carácter nacionalista en el siglo XVIII, y en México M. Ponce era ya considerado como el padre del nacionalismo musical mexicano en el siglo XIX.



no se conocía una concepción de música nacional, ya que los músicos hasta la segunda mitad del siglo XIX, aún componían; mazurkas, valsos, pasodobles, one steps, y otros géneros de origen extranjero que nada tenían que ver, con el sentir nacional. La corriente nacionalista surge a la llegada del compositor Italiano Domingo Brescia, quien incentivó en sus alumnos, la utilización de ritmos y melodías del folklore ecuatoriano en sus composiciones, y así se empezó la armonización de danzas autóctonas, mestizas, utilización de melodías vernaculares<sup>63</sup>, populares o creando las propias de manera estilizada<sup>64</sup>. (Miño, C. 2010)

## **2.3. COMPOSITORES NACIONALISTAS ECUATORIANOS**

### **2.3.1. PRIMERA GENERACIÓN DE COMPOSITORES NACIONALISTAS ECUATORIANOS**

A la primera generación de nacionalistas pertenecen: Pedro Pablo Travesari, Sixto María Duran, Segundo Luis Moreno, Carlos Amable Ortiz, Francisco Salgado Ayala, y Ángel Honorio Jiménez, el lojano Salvador Bustamante Celi.

Estos músicos llevaron al plano sinfónico la música autóctona, y sustentaron esta corriente a través de sus trabajos teóricos. En su música predominan las formas rapsódicas, las suites y las microformas pianísticas (pasillos, aires típicos, yaravíes), a la vez géneros americanos y europeos (impromptus, nocturnos, mazurcas, boleros españoles, fox trots). (Océano G. E, 1999:664)

Hablaremos de los tres compositores más importantes de esta generación:

---

<sup>63</sup> Una lengua vernácula es el idioma nativo o dialecto nativo de una población específica..

<sup>64</sup> Estilizar.- Representar artísticamente algo de manera que destaquen solamente sus elementos característicos, o los que más responden a la idea que el artista quiere transmitir.



Figura N°18 - Pedro Pablo Travesari (Avilés, P 2012, *Enciclopedia del Ecuador*)

**2.3.1.1. Pedro Pablo Travesari Salazar.-** (1874 – 1956), hijo de Pietro Travesari músico italiano), Fue uno de los primeros sinfonistas, estudió en, Chile, Roma, Basilea y Paris. Entre sus escritos y publicaciones figuran: *El práctico de música, Silabario musical objetivo, El arte indígena de América, Musicología y Metafísica del arte, Relaciones del arte indígena popular e Historia de la música indígena y popular de los países americanos*. Entre sus obras musicales tiene las óperas: *Cumandá* y *Los Funerales del Sol*, la suite orquestal: *Espíritus Incásicos*, su tríptico para instrumentos de arco; *El pentatónico de la raza indígena*, para coro y orquesta; *La voz del bosque, Fantasmagoría indígena* y *Aires del Guayas*. De su maestro chileno Don Calisto Guerrero, recibió como legado algunos instrumentos musicales y partituras antiguas, que han servido como base del museo de instrumentos musicales de La Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito. (Océano G. E, 1999:664).



Figura N°19 - Sixto María Durán, (Avilés, P 2012, *Enciclopedia del Ecuador*)

**2.3.1.2. Sixto María Duran Cárdenas**<sup>65</sup>(1875 - 1947), fue abogado y otro músico importante de esta generación, de quien se sabe que la mayor parte de su educación fue autodidacta, ingresó como profesor de piano al conservatorio de Quito, del cual fue su Director por tres ocasiones. (Avilés, P. 2012) Miembro de la Sociedad Académica de Historia Internacional de Francia, de la Sociedad de Americanistas de París y de la Asociación Antropológica de San Francisco de California; y en reconocimiento a la labor realizada en favor de la cultura, el gobierno del Ecuador le concedió la Medalla al Mérito de Primera Clase. Escribió varios artículos y ensayos sobre música ecuatoriana, además de textos de teoría y técnica musical; no todos han sido impresos. Publicó: *La Música Ecuatoriana* (1928), y compuso alrededor de 200 obras de gran formato o de música popular, entre las cuales cabe mencionar la Ópera: *Cumandá*, El pasillo; *Artículo ocho del código civil*, las marchas: *Sol de Ayacucho* y *Patria*, *Leyenda Quiteña*, Fantasía para violín y piano (hacia 1930), la Marcha “*Patria Tierra Sagrada*”.

---

<sup>65</sup> Ibidem



Figura N°20 - Segundo Luis Moreno, (Avilés, P 2012, *Enciclopedia del Ecuador*)

**2.3.1.3 Segundo Luis Moreno Andrade.**- (1882 – 1972), Musicólogo y Compositor, estudió en el Conservatorio de Quito, con Doménico Brescia. Fue director de varias Bandas Militares del País, y de los conservatorios de Cuenca y Guayaquil. <sup>66</sup>Escribió y publicó “La Música en la Provincia de Imbabura” (1929), “Monografía Musical de la Provincia de Chimborazo” (1930), “Música y Danzas Autóctonas del Ecuador” (1952), “La Música en el Ecuador” (tres volúmenes) y “La Música de los Incas”. De entre sus composiciones, entre las que figuran numerosas obras de corte religioso y popular, cabe mencionar: *Preludio Sinfónico* (1911), La Obertura; *10 de Agosto* (1926), *Las Suites Ecuatorianas 1,2 y 3*, y las Cantatas; *La Coronación*, *La emancipación* y *Navidad*. Publicó; *La música en el Ecuador* (1930), base para su monumental; *Historia de la Música en el Ecuador*, así como; *Música y Danzas autóctonas del Ecuador* (1940), y *La música de los Incas* (1957).

---

<sup>66</sup> *Ibíd*em

## 2.3.2. SEGUNDA GENERACIÓN DE COMPOSITORES NACIONALISTAS ECUATORIANOS

Años más tarde aparece una nueva generación que planteó en sus trabajos teóricos y composiciones, una concepción más definida de nacionalismo, con una relativa presencia de las formas Sonata – Sinfónicas. Sus obras contienen obras: de Música de Cámara, (para violín, piano, cuartetos etc..) obras concertantes, (piano, violín, guitarra, cello, etc...), Sinfónicas, (Sinfonías, Poemas Sinfónicos), y vocal Sinfónicas, (óperas, misas etc...), esto sin descuidar las microformas pianísticas, las rapsódicas y las danzas agrupadas (suites) además de ballets.

Esta generación recibió las influencias de los “ismos” y “neos” europeos (neo romanticismo, neoclasicismo, neomodalismo, etc....) y sus obras contienen elementos impresionistas y expresionistas. Luis H. Salgado propone las teorías de la “*Suite Concatenada*” y la “*Sinfonía andino-ecuatoriana*”.

A este grupo de nacionalistas pertenecen: José Ignacio Canelos, Néstor Cueva Negrete, Corsino Duran, María Inés Jijón, Ángel Honorio Jiménez, Alberto Moreno, Pablo Muñoz Sáenz, Belisario Peña, y a esta generación de compositores nacionalistas se adhiere Luis Humberto Salgado, y su hermano Gustavo. (Océano G. E. 1999:665).

Los compositores más representativos son:



Figura N°21 - Luis H. Salgado Torres, (soymusicaecuador.blogspot.com)

**2.3.2.1. Luis Humberto Salgado Torres** .- Quien al ser representante de un nacionalismo musical floreciente, emplea todos los géneros musicales vernáculos para exaltar la naturaleza andina, las leyendas y hazañas de sus antepasados, así como costumbres, fiestas y tradiciones autóctonas, es común que utilice ritmos indígenas (el danzante, yumbo y el yaraví), tanto como los que surgieron del mestizaje entre la música española e indígena ( el albazo, sanjuanito, aire típico, pasillo etc... ), Salgado constituye una síntesis del nacionalismo ecuatoriano, pianista, director y crítico musical. Autor de los libretos de sus propias óperas, son cerca de ciento cincuenta obras las que compuso, algunas premiadas dentro y fuera del país. En 1944 en su “Sanjuanito Futurista” experimenta fusionando la rítmica del sanjuanito con los procedimientos dodecafónicos, alcanzando así de reconocimiento de ser el primer ecuatoriano que se ubicaba en la estética expresionista. Su obra recorre varios estilos musicales, parte de un romanticismo tardío, pasa por un neo diatonismo, transcurre por el serialismo dodecafónico y arriba a un neomodalismo, producto de una intensa y continua búsqueda estética. Pese a esto toda su concepción es unitaria y está atravesada por un nacionalismo vigoroso y la búsqueda del equilibrio entre el clasicismo y un neo folclorismo propio.(Océano G.E. 1999:666)



Figura N°22 - Corsino Durán, (soymusicaecuador.blogspot.com)

**2.3.2.2. Corsino Durán.**- De origen Azuayo (1907 - 1965) fue violinista y compositor, fue profesor del conservatorio de Quito, también enseñó, armonía, organología y Dirección Coral, fue uno de los gestores del Sindicato Ecuatoriano de Artistas Músicos, y de la Orquesta Sinfónica Nacional. Ganador de premios de composición organizados por: Casa de la Cultura, Ministerio de Educación, Sociedad Filarmónica etc... Entre sus composiciones tenemos el Poema Sinfónico: “*El Ocaso del Tahuantinsuyo*” la suite; *Chirimía*, el sanjuanito; *Cantar Quiteño*, La romanza; *Añoranzas*, los pasillos; *Tu recuerdo es la Luz* y *Como has Cambiado*, el pasacalle; *Viva Quito*. Su obra busca un tratamiento que renovara e impulsara a la música ecuatoriana.( Océano G. E.1999:666)



Figura N°23 - Ángel Honorio Jiménez, (soymusicaecuador.blogspot.com)

**2.3.2.3. Ángel Honorio Jiménez.-** (1907 – 1965), fue Compositor y Director de Bandas de su natal Guanujo (Provincia de Bolívar), también profesor y Director de la Orquesta de Cámara del Conservatorio de Quito, el gobierno venezolano toca las puertas de su casa en el Quito colonial para que trabaje en su país radicándose de esta manera en la ciudad de Mérida, hasta su muerte. Tiene más de doscientas obras a su haber, entre académico y popular, entre las que se destacan la chilena: *Aldeanita enamorada*, *yaraví* y *el reloj de blanca esfera*. Variaciones contrapuntísticas sobre el *Carnaval de Guaranda*, para cuarteto de cuerdas. (CARTILLA D. C. # 38, (2003))





Figura N°24 - Pablo Muñoz Sanz, (soymusicaecuador.blogspot.com)

**2.3.2.4. Pablo Muñoz Sanz.-** (1898 – 1964), El quiteño, fue Director del Conservatorio de Quito, propulsor del nacionalismo y americanismo musical, admirador de la teoría microtonal del sonido trece, impulsado por el músico mexicano Julián Carrillo, del cual fue difusor en el Ecuador. Compositor, violinista, pianista y crítico de arte. Impulsor de la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional. Dirigió los conservatorios de Quito y Loja, profesor universitario y fundador de la liga de arte (LIDA). Entre sus obras tenemos el ballet: *Elegía del incario*, el pasillo; *Quiteñita*, y la *Serenata para piano*. Son Notables sus ensayos; *La música en Quito*, *La música ecuatoriana* y *Nacionalismo americanismo musical*. (Guerrero G.P. 2006. La nueva era musical),

### 2.3.3. TERCERA GENERACIÓN DE COMPOSITORES NACIONALISTAS ECUATORIANOS

Esta generación se caracteriza porque sus compositores se adhirieron a las corrientes compositivas de moda, algunos de ellos estudiaron en el exterior y adaptaron a la música ecuatoriana la técnica y la estética musical europea. Se considera que el desarrollo musical ecuatoriano perdió impulso, ya que la obra de los anteriores nacionalistas no tuvo continuidad.

Dos compositores de esta generación, Gerardo Guevara, y Mesías Maiguashca, presentaron propuestas nuevas y de calidad, quizá discontinuadas del desarrollo musical interno que se venía dando hasta entonces. Es Mesías Maiguashca quien propone las primeras creaciones ecuatorianas electroacústicas, ya que los demás compositores incluso regresaron y tomaron concepciones del nacionalismo de primera generación como son: el pianista Claudio Aizaga, el guitarrista Carlos Bonilla Chávez, el violinista Enrique Espín Yépez. (Océano, G.E. del Ecuador, 1999:667)



Figura N°25 - Gerardo Guevara, (elcomercio.com)

**2.3.3.1. Gerardo Guevara Viteri.-** (1930 - ...) fue alumno de Luis H. Salgado y Corsino Durán, luego viajó a Paris y continuó con la famosa profesora Nadia Boulanger en la École Normale de Musique de Paris. Considerado como el eslabón que une las generaciones nacionalistas con los compositores contemporáneos. Fue uno de los impulsores de la Fundación de SAYCE (Sociedad de autores y compositores Ecuatorianos). Fundador y

Director de la Orquesta Sinfónica Nacional, Director del Conservatorio de Quito, es uno de los músicos más respetados de ésta generación. Su catálogo de composiciones es muy rico en composiciones nacionalistas las mismas que han recibido elogiosos comentarios dentro y fuera del país. Recibió el grado “Honoris Causa” de la Universidad de los Hemisferios en Quito – Ecuador. Compositor, pianista, director de coro y orquesta sinfónica y musicólogo. Su música presenta una tendencia neo impresionista. Dentro de sus obras tenemos: *Apamuy Shungo*, *Cantata de la Paz*, *Cuadernos de a Tierra*, *Ismos*, *Canto a Bolívar*, *Suite Ecuador*, entre otras también a destacado en la música popular compuso *Wawaki*, *Se va con algo mío* y *el espantapájaros*.



Figura N°26 - Mesías Maiguashca (latinoamerica-musica.net)

**2.3.3.2. Mesías Maiguashca.-** (1938 - ...) Compositor ecuatoriano nacionalizado alemán, obtuvo su maestría en piano y composición en la Eastman School Music de Nueva York. Estudió en el Instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires, y en la Hochschule für Musik y el Rheinische musikshule de Alemania. Alumno de Zimmermann y Stockhausen de quien fue su asistente personal. Actualmente el director del Estudio de Música Electrónica de Friburgo. Es un conferencista de música contemporánea. Al inicio compuso música

convencional, luego optó por la electroacústica y fusionó ambas técnicas. Su propuesta combina la intuición con el trabajo consciente y la permanencia de los instrumentos ancestrales.

Entre sus obras tenemos: *Ayayayayay* obra para cinta magnetofónica, *ahora vamos por ahí*, escrita para 8 instrumentos y cinta magnética. *Fmelodías I y II*, *Monodias e interludios*, la obra micro tonal; *La seconde ajoutée*, *Oeldorf 8*. También tiene obras de video animación generadas por computadora, y *yo soy el árbol* sobre la obra de un escritor ecuatoriano. (Océano G. E, 1999:668).



Figura N°27 - Claudio Aizaga, (cantacoro.blogspot.com)

**2.3.3.3. Claudio Aizaga** (1926 – 2008), Estudió el piano en el conservatorio de Quito, también asistió a clases con Ángel Honorio Jiménez y Belisario Peña, pero no las concluyó dedicándose a esta labor de manera autodidacta, Gana el 1° premio de composición patrocinado por el Conservatorio Nacional en sus 50 aniversario de vida, con una obra al estilo de Schumann, también fue invitado a la URSS, en donde presentó su concierto para flauta y piano. Compuso un: *concierto para piano y orquesta, una sonatina para flauta, los ballets: Cumandá, Daquilema, Niño Agua navidad Montubia*, entre otras. Ha diseñado el programa “Archivo de compositores Académicos Ecuatorianos”. (Océano G. E, 1999:668)



Figura N°28 - Carlos Bonilla Chávez, (museos-ecuador.com)

**2.3.3.4. Carlos Bonilla Chávez.-** (1923 – 2010), Estudió en el Conservatorio Nacional de Quito, en donde estudió el contrabajo, se lo llamaba cariñosamente “el padre de la guitarra” por ser el iniciador de la cátedra de este instrumento en el conservatorio, Fundador de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, Director del coro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, dirige el coro del Centro Ecuatoriano Norteamericano, Coro de la PUCE. Realizó una gira por los E.E.U.U. difundiendo su música.. su línea de composición de remonta al estilo de los primeros nacionalistas ecuatorianos, Compositor académico y popular, guitarrista y contrabajista tiene obras como: *Mil años de música*, *Rumiñahui*, *Atahualpa*, *Chasqui* y *Suite Andina*, *Raíces* para guitarra y Orquesta Sinfónica, aires típicos, pasillos, sanjuanitos etc... (Océano G. E, 1999:668).



Figura N°29 - Enrique Espín Yépez, (es.wikipedia.org)

**2.3.3.5. Enrique Espín Yépez.-** (1926 – 1997), compositor, director de orquesta y violinista quiteño, radicado en México, Fue alumno de composición del maestro Manuel Ponce, y además de Henryk Szeryng, quien lo nombró profesor asistente, de su técnica pedagógica, y a quien entregó su valioso violín Ceruti fabricado en 1801. Creó la Fundación y el concurso internacional de violín “Henryk Szeryng”. Es otro impulsador y fundador de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador y también de la Orquesta Sinfónica del Estado de México del cual fue su Director Asistente honorario y vitalicio, ganador en 1990 del óscar Latinoamericano, el “Ariel Mexicano”. Fue creador de música sinfónica, cameral, popular, destacándose entre sus composiciones: Cuarteto N°3, Preludio y Tema con Variaciones, Suite del yaraví, Cuicocha, Plenitud, Confesión, Pasional, Espérame, Himno al maestro, y muchas más. Cabe señalar que era el autor de la mayoría de los textos de sus creaciones musicales.

### 2.3.4. CUARTA GENERACIÓN DE COMPOSITORES NACIONALISTAS ECUATORIANOS

A esta etapa pertenecen compositores, que todavía se adhieren a las propuestas de la primera generación, y más bien han desarrollado su actividad como intérpretes, tal es el caso de Jacinto Freire, Terry Pazmiño, y Patricio Mantilla. Los que estudiaron fuera del Ecuador tuvieron un mayor contacto con las técnicas compositivas y recursos tecnológicos, como son Milton Estévez, Blanca Layana, Diego Luzuriaga y Arturo Rodas. Con ellos se importaron técnicas electroacústicas, música organizada y aleatoria, estilos retros y experimentales, composiciones con tiempos metronómicos y cronométricos, música estocástica y hermenéutica. También se importó técnicas compositivas de la música espectral y minimalista. También se centraron en rebuscar entre la música que ha más de la indígena serrana y mestiza, llegando a explorar algo de la música oriental y afro-ecuatoriana. Música con poca aceptación ya que al mezclarse con las técnicas europeas modernas de composición, se volvió difícil para el oyente encontrar el melos de la motivos ecuatorianos. (Océano G. E. 1999:669)

Los más destacados de ésta denominada cuarta generación, son: Milton Estévez, Arturo Rodas, Diego Luzuriaga, todos ellos estudiaron en la École Normale de Musique de Paris, músicos que se han desempeñado y han producido sus obras desde el exterior.



Fig. N°30 - Arturo Rodas  
(classical-composers.org)



Fig. N°31 - Milton Estévez  
(miltonestevez.net)



Fig. N°32 - Diego Luzuriaga  
(vocalessence.org)

## **2.3.5. QUINTA GENERACIÓN DE COMPOSITORES NACIONALISTAS ECUATORIANOS**

<sup>67</sup>A ésta generación pertenecen, los compositores Carlos Gavela, Pablo Freire, Marcelo Ruano, Raúl Garzón y Williams Panchi.

Compositores más destacados de esta generación son:

**2.3.5.1. Carlos Gavela Moya.** - (1957 - ....) Realizó sus estudios de Armonía, arreglos orquestales, improvisación, composición, piano, informática musical y jazz, en la American School Of Modern Music en París. Influyen en su formación las enseñanzas de los maestros ecuatorianos; Gerardo Guevara y Mesías Maiguashca, entre sus distinciones cuenta con: Mención especial en el Concurso Nacional de Jóvenes Compositores del Ecuador (1990). Primer premio de composición en el American School of Modern Music, (Paris - 1987) y Segundo premio en el Segundo Festival de Música Contemporánea, organizada por el DIC del Conservatorio Nacional de Música (Quito - 1988).

**2.3.5.2. Pablo Freire Camacho.**- (1961 - ....) Realizó sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, donde se desempeñó como docente. Ha escrito para la revista Opus y Conservatorio. En 1983 ganó el Primer Premio en el concurso de la “Pequeña Composición Ecuatoriana”. Además gana consecutivamente el primer premio en los “Concursos de Jóvenes Compositores del Conservatorio Nacional de Música” en los años; 1984, 1985, 1986. Sus composiciones han sido ejecutadas en Buenos Aires, Santiago, La Habana y en Europa.

**2.3.5.3. Marcelo Ruano Guerrón.**- (1962 - ...), Fue alumno del Conservatorio Nacional de Música, del que también fue su profesor, aunque su formación es de carácter autodidacta. Sus composiciones abarcan diversos estilos ya sean sinfónicos, declamatorios, bandas sinfónicas y de pueblo, música de cámara, así como géneros latinoamericanos y nacionales. En 1987 gana el primer premio en el “Concurso Nacional de Jóvenes

---

<sup>67</sup> Guevara G. (2002)



Compositores”. Ha dictado cursos en Ecuador y en el exterior.

**2.3.5.4. Williams Panchi Culqui.-** (1964 - ...) Compositor y pianista, realizó sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música, en el Departamento de Investigación, Creación y Difusión Musical (DIC). Sus composiciones son de música académica y popular. Obtuvo en 1987 el primer y segundo premio en el concurso “Luis Alberto Valencia” (Municipio de Quito). En 1989 ganó el primer premio en el concurso de música académica “Sixto María Durán” y el segundo premio en el de Música Popular. En 1990 volvió a ganar el primer premio del Concurso “Luis Alberto Valencia”. Además logró una mención honorífica en el IV Festival de Música Contemporánea y otra en el concurso de Jóvenes Compositores. A través de un concurso de composición se le otorgó una beca para estudiar en los Estados Unidos.

## **2.3.6. SEXTA GENERACIÓN DE COMPOSITORES NACIONALISTAS ECUATORIANOS**

<sup>68</sup>En esta generación tenemos a los compositores: David Beltrán Flores, Juan Esteban Cordero, Juan Esteban Valdano, y Leonardo Cárdenas Palacios.

Los compositores más destacados son:

**2.3.6.1 Juan Esteban Valdano.-** (1967 - ...) Compositor cuencano que estudia en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, sus obras musicales incursionan en la música coral y de orquesta, además de la música electroacústica, también ha realizado publicaciones de análisis de obras de Arturo Rodas y Diego Luzuriaga en la Revista Opus en 1987 y 1989 respectivamente.

---

<sup>68</sup> Ibídem



Figura N°33 - Juan Esteban Valdano (lahora.com.ec)

**2.3.6.2 Leonardo Cárdenas Palacios.-** (1968 - ....) Compositor y pianista, sus estudios los inicia en el conservatorio de la ciudad de Loja, arreglista y director de diversas y prestigiosas agrupaciones musicales tanto académicas como populares, participa en festivales internacionales de renombre en el exterior. Entre sus menciones tiene: tercer Lugar en la Primera Bienal de Música Ecuatoriana (1998), mención honorífica en el Primer Encuentro Latinoamericano de Flauta, categoría; composición para orquesta de flautas, (Caracas 2000), ganador de premios nacionales.



Figura N°34 - Leonardo Cárdenas (Leo-cardenas.blogspot.com)

## CAPÍTULO III

### LUIS HUMBERTO SALGADO TORRES

#### 3.1. CONTEXTO HISTÓRICO EN GENERAL

Luego de la revolución liberal de 1895, el estado se separa de la iglesia, enseguida asoma la Banca. Aquí empieza la formación de un nuevo actor social: La Burguesía quienes toman los medios de producción y pasan a reemplazar al estado terrateniente.

Es la época de los poetas de la “Generación Decapitada”<sup>69</sup>. En la Plaza Grande de Quito se inaugura el monumento a los Héroes de la Independencia .Se anuncia la llegada del ferrocarril<sup>70</sup>, y de los autos. Empieza a expandirse una cultura artística, con la aparición del Teatro y compañías de Ópera, Zarzuela y Variedades, el Teatro Sucre, Conservatorio (1900), el cinematógrafo son los actores que abren sus puertas a una sociedad ávida de curiosidad artística.

Sin haber desaparecido el Romanticismo, aparece el Modernismo, el Nacionalismo y el Realismo. El Nacionalismo en el Ecuador incorporó en sentir del alma prehispánica de sus danzas como el Alza, el Albazo y el Yaraví. El primer compositor de música sinfónica ecuatoriana fue el primer director del Conservatorio Nacional de Música, con su “Sinfonía Ecuatoriana” (1907). El escritor Luis A, Martínez escribe su novela “A la Costa” (1904). Se configura una nueva cultura, se olvida el pensamiento liberal revolucionario, y aparece un nuevo pensamiento filosófico en defensa de los derechos del espíritu. Se plantea una identidad de nación, fundamentada en una conciencia mestiza, libre, autónoma de tradición laboriosa y productiva, independiente reflejada en la prensa y profesorado, para proyectar una identidad

---

<sup>69</sup> La Generación Decapitada fue una agrupación literaria, formada por cuatro poetas jóvenes ecuatorianos en las primeras décadas del siglo XX. Se la denominó “decapitada” porque todos estos poetas murieron jóvenes: Medardo A. Silva a los 21, Arturo Borja a los 20, Humberto Fierro a los 39, Ernesto Noboa a los 38; y porque la muerte de los cuatro fue por mano propia.

<sup>70</sup> La llegada del ferrocarril a Quito, se dio en el año el 25 de junio de 1908

nacional y democrática. El liberalismo apenas lograba pacificar al país, sobrecogido por la sangüinaria represión al Alfarismo, cuyos partidarios eran considerados una amenaza (1937).

1941 se desmembró el territorio nacional<sup>71</sup>, con el Protocolo de Río de Janeiro, el país entra en una tremenda crisis económica y moral. Arroyo del Río sin capacidad para afrontar dicha desesperanza popular, es derrocado por la efervescencia popular y luego de promulgar una Nueva Carta Magna del Estado, llega al poder el doctor José M. Velasco Ibarra.

El padre Aurelio Espinoza Polít fundó la Universidad Católica junto con Alfredo Pérez Guerrero, Rector de la Universidad Central, quienes unían en un solo vértice las aristas del pensamiento humanista y socio-político. Surgió la necesidad de aprender idiomas para ampliar el intercambio cultural internacional, es así como asoman “La Alianza Francesa” y el “Centro Ecuatoriano Norteamericano”

En 1948 Galo Plaza Laso es presidente del Ecuador, fue un conciliador, fortaleció a la clase media integrada por profesionales liberales y comerciantes. Fue quien promulgó la Ley de Carrera Administrativa que garantizó la estabilidad de los empleados públicos. En 1952 se crea la Sociedad Filarmónica de Quito, de la mano de la señora María Mercedes Uribe de Reyes. En este mismo año Plaza Laso termina su periodo y una vez más sube al poder el doctor José M. Velasco Ibarra.

El Conservatorio Nacional es separado de la Universidad Central y adherido al Ministerio de Educación, tanto son los problemas que en 1968 es clausurado durante un año escolar. Entonces un grupo de Profesores deciden fundar junto al padre Jaime Manuel Mola, L.H. Salgado, Memé Dávila, Julia Espinoza y Genoveva Granja, el “*Instituto de Música Sacra*”

La explosión Petrolera empieza en 1972, y tras el primer embarque, Velasco Ibarra es derrocado, acusado de estar entregado a las transnacionales extranjeras. Además en 1973 se da la segunda Reforma Agraria, en el país.

---

<sup>71</sup> La pérdida de más de 300.000 km<sup>2</sup> con la firma del Protocolo de Río de Janeiro. Con la amenaza de que si no se firma el tratado, el Perú en cinco días estaría ocupando Guayaquil.

### 3.2. EL COMPOSITOR



Figura N°35- Luis Humberto Salgado, (facebook.com)

- *“Usaba trajes oscuros con saco cruzado siempre correctamente abotonado y cubriéndolo todo, el largo abrigo negro – este en cambio siempre abierto –, infaltable en las tardes y aún en las mañanas frías y lluviosas; completaba el atavío un sombrero enriscado con el ala derecha ligeramente curvada hacia abajo”* (Aizaga, C. 2004).

Un personaje siempre elogiado, miembro de una red internacional de compositores modernistas, se consideraba un genio, de figura alta delgada de temperamento nervioso, erguido con su cabellera negra, sus cejas arqueadas, sus ojos negros profundos, nariz aguileña y labios finos. Totalmente rígido, de lenguaje rebuscado y culto, según algunos; íntegro, honrado y severo en sus juicios, lo que le acarreó algunos enemigos. Le enfurecía la irresponsabilidad, no toleraba la mediocridad, la torpeza, menos aún el engaño y odiaba perder el tiempo.

Luis H. Salgado es un fiel cultor de la escuela nacionalista promovida por Domingo Brescia en el Ecuador, aunque tampoco puede ser encasillado en ella, sus composiciones muestran ritmos ecuatorianos ensartados en técnicas europeas y, aunque algunos críticos afirman que no se lo debe llamar nacionalista, existen obras inspiradas en las profundas raíces del acervo musical indígena, el cual subyace, incluso en sus obras más modernas. De ese sincretismo nace una creación única, puesto que la técnica da soporte al discurso musical, y es ahí donde el maestro deja ver su lado neo romántico. A la vez se desliza por el dodecafonismo y por las secuencias cromáticas, afincadas en disonancias híbridas y a la vez majestuosas.

Hablar del maestro Salgado es buscar una esencia de la nacionalidad ecuatoriana y una trayectoria de la misma. Sin tonalidad, tonalidad neutra, Atonal, doce tonal, no se ajusta a técnica alguna, abstracto etc... eran las palabras con que el mismo, calificaba a su obra. El compositor abarca todos los géneros y domina todos los lenguajes, busca sincretizar a los ritmos indígenas con los que llegaron a raíz de la conquista y así elevarlos a la categoría de música universal, al difuminarlos en formas clásicas o ajustándolos a las vanguardias musicales del siglo XX.

Salgado al igual que la mayoría de músicos de su tiempo y en el mundo, recibieron la influencia de la genialidad de Schoenberg, a partir de 1938, cuando su hermano Gustavo arriba desde Europa con las últimas novedades bibliográficas, lo que le permitió incursionar en el dodecafonismo. Por este año se cree delimitó su territorio, y marcó dos ejes que son: *esencia y técnica*.

Empezó a componer en los años 30, pero busca su estilo nacionalista a partir de la década del 40, en la década del 50 empieza a fusionar la música atonal con la música vernácula, en la década del 60 y 70, sus composiciones se caracterizan por la abstracción de las ideas musicales y un lenguaje armónico ambiguo, donde se mezclan lo tonal y lo atonal.

Mucho del trabajo del ecléctico<sup>72</sup> Salgado fue influenciado por la corriente de música sin tonalidad, sin que esto desfigurara la contextura de la pentafonía<sup>73</sup> andina en sus obras. El

---

<sup>72</sup>Ecléctico: Escuela filosófica que concilia las doctrinas que parecen mejores o más verosímiles, aunque procedan de diversos sistemas.

impresionismo y dodecafonismo fueron dos tendencias que condujeron al maestro hacia un estilo muy suyo, tal vez ultra modernista, más allá de Schoenberg, como el aseguró más tarde. Es posible que al no dedicarse a dar clases de composición, no dejó escuela o influencia estilística en las siguientes generaciones de compositores ecuatorianos.

Escribía sus sinfonías en poco tiempo empezaba escribiendo la parte de piano que generalmente le tomaba de dos a tres semanas, y luego empezaba la orquestación que le tomaba aproximadamente tres meses como es el caso de su Cuarta, Sexta y Séptima Sinfonías. La excepción es su Sinfonía Andina, que fue la primera y en donde cristalizó su concepción de una forma musical “*genuinamente andina*” que le tomó cuatro años en concluirla, aquí materializa sus postulados teóricos, relacionados con la síntesis de lo vernacular y lo vanguardista. Criticado por una orquestación que tiene desequilibrios sonoros o por tener partes que técnicamente imposibles de tocar. Debemos recordar que en su tiempo no contó con Orquestas Sinfónicas completas en donde pudiera escuchar sus trabajos y así corregir sus desequilibrios. O es posible que muchas de sus efectos sean intencionales debido a su lenguaje expresionista, con el cual trabajó.

Para la música académica del Ecuador, también toma una gran importancia el saber que el maestro Salgado presidió la reunión donde se firmaría el Acta Resolutiva de la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. El decreto se promulgó en el año 1950 pero se efectivizó en el año 1956, y su primer Director fue el Catalán Ernesto Xancó.

Como todos sabemos no solo incursionó como compositor, sino que también fue maestro, intérprete, erudito y escritor. Más de ciento cuarenta artículos se pueden registrar en los medios de comunicación del país y en el exterior. (Miño G. C. 2010)

---

<sup>73</sup> Escalas de 5 sonidos, utilizadas en la música antigua de la India, Egipto y en nuestro Ande, Ecuador, Perú y Bolivia.

### 3.3 BIOGRAFÍA



Figura N°36 - Luis Humberto Salgado, (soymusicaecuador.blogspot.com)

<sup>74</sup>Nace en Cayambe Su padre es Francisco Salgado quien fue educado con la intención de ser sacerdote, y su preceptor<sup>75</sup> le inculcó el arte musical, cuando era novicio ya se perfilaba como el pianista más reconocido, debido a su participación social. Este novicio a los veintidós años conoce a Bethsabé Torres, con quien contrae matrimonio. El primer hijo de esta unión se lo bautiza con el nombre de *Luis Humberto Salgado Torres* en el año 1903. Dos años más tarde nace su hermano Gustavo.

Mucho tiene que ver don Francisco Salgado en la orientación artística de nuestro personaje, ya que tomó muy en serio la vena musical que traía y cuando se radica en Quito, se matricula en el conservatorio Nacional de Música, donde siendo alumno del maestro italiano Domingo Brescia, empieza una historia denominada Nacionalismo Musical .

---

<sup>74</sup> Miño G. C. (2010).

<sup>75</sup> Preceptor: Persona que educa a uno o varios niños de modo privado.



Luis Humberto y su hermano son educados en la escuela Simón Bolívar, en ese tiempo la mejor de la capital, educados a la usanza impuesta por misiones de educadores alemanes, quienes formaron a sus profesores. Uno de sus profesores lo describe como “el alumno era un tanto introvertido y tenía relativamente poca participación con las explosivas manifestaciones, juegos y demostraciones de otros compañeros suyos durante los recreos. Se demostró buen estudiante a lo largo de los siete años de escuela,....A los ocho años fue matriculado en el Conservatorio de tal manera que a las 4:30 de la tarde, solamente tenía que atravesar la calle para ingresar a las aulas del conservatorio” (Aizaga, C. 2004).

La niñez de Salgado es compartida por un movimiento musical impuesto por diversas compañías de ópera que visitaban la ciudad, el personaje más importante local era él; Maestro domingo Brescia, quien consolida a la orquesta de conservatorio.

En estos tiempos el Dr. Pedro Pablo Travesari crea su ópera *Cumandá*. Se anuncia el nacionalismo musical al fijar en el pentagrama el legado de la Pentafonía autóctona y rescatar el protagonismo de nuestra heroína amazónica. Obra escrita por Juan León Mera (1879). En 1916 también Sixto María Durán había terminado su ópera *Cumandá*.

En la década de los veinte existe una gran actividad operística, debido a la celebración del centenario de la Batalla del Pichincha, estos eventos incentivan en Luis Humberto a la creación de música para escena. En 1928 se recibe como pianista, y se presenta en un concierto público interpretando el concierto en Mib mayor de Franz Liszt<sup>76</sup>, acompañado por la Orquesta Sinfónica del conservatorio bajo la batuta del maestro Sixto María Durán. Época de gran actividad musical en la que acompañó a reconocidos músicos e interpretó las obras de compositores relevantes del momento. La Universidad de Cuenca en año 1930, luego de un ciclo de 25 conciertos, y en reconocimiento al éxito de éstos, le entrega un diploma *Honoris Causa*.

El inicio de la década de los treinta, es muy fructífera para nuestro compositor, sobre todo porque su identidad musical empieza a definirse acercándose al encuentro de su propio estilo.

---

<sup>76</sup> En la partitura manuscrita, Liszt denominó esta obra como concierto sinfonía (1849). El concierto está dedicado al compositor y pianista Henry Litolff.

En la década de los 20 maneja un lirismo, que responde a las concepciones establecidas, sobre el discurrir del discurso melódico, asentado en una armadura tradicional. En la siguiente década da la impresión de que él no se refleja en este estilo, ya que escribió varias obras populares que no las conservó, a excepción de la opereta *Ensueños de amor* y *Capricho Español* obra para violoncello y piano. En el año 1932 Salgado compone la rapsodia para piano, “En el Templo del sol”.

La mayoría de personas que viven o que visitan Quito, tiene como paso obligado visitar o admirar a la Basílica del Voto Nacional, edificación que sobrepasa los cien años de su construcción. A una cuadra hacia la parte baja de la impresionante edificación existe una mansión esquinera, donde nació y creció Laura Merizalde Villavicencio. Con Laura Merizalde, Luis Humberto contrae matrimonio en el año 1931, dos años más tarde nace su único hijo Fausto. El matrimonio reciente no logra consolidarse en el tiempo, ya que Laura considera que el exceso de trabajo de su marido ha minado el bienestar de la familia y se aleja junto a su hijo, hacia otros caminos.

Salgado estrena su poema sinfónico “Atahualpa”, y logra poner en escena su ópera “Ensueños de amor”, esta opereta no fue recibida con agrado ya que hacía alusión a personajes y hechos de la sociedad quiteña de los años treinta.

Luis Humberto y su hermano Gustavo tuvieron en su padre al mejor de sus amigos, en donde a pesar de sus padres se hubieran separado (tenía más hermanos: Jorge, Raúl, Judith, Laura, Gerardo y Fanny), tenían la permanente presencia de don Francisco. Con él lo compartían todo y vigilaba de los estudios musicales en que se habían adentrado. Gustavo el menor había conseguido una beca a Rusia para estudiar piano, regresó a los tres años lleno de noticias libros y partituras, de este modo Luis Humberto conoció un amplio repertorio de la vanguardia musical que se suscitaba en ese entonces: el dodecafonismo, la música neo clásica, atonal, micro tonal, aleatoria y electrónica. Gustavo a más de ser un buen músico y compositor también estudió Derecho, luego se enrumbó hacia la diplomacia.

Los Salgados eran muy unidos. Sus hermanas tienen empleo y aportan a la economía y entre todos hacen una manera de sociedad corporativa para enfrentar los retos básicos de subsistencia. Así en 1940 adquieren una propiedad en la calle Calama, luego logran adquirir una residencia en la calle García, garantizándose así a que la familia Salgado permanezca unida. Don Francisco Salgado contrae nuevas nupcias con Maruja Aguirre Oliva y procrea a Yolanda Salgado, quien viene a ser la alumna y copista de su padre. Pupila de sus hermanos mayores tiene a su haber algunas composiciones, y como anécdota tiene a su haber un premio de composición, en el que compitió con Mesías Manguashca, y ganó.

La década de los cuarenta, envuelta en una depresión colectiva de los ecuatorianos, en donde se desmiembra gran parte de su territorio, surge una conmoción social llena de mortandad donde Arroyo del Río, tuvo que afrontar la sublevación de casi todo el pueblo ecuatoriano la que desembocó en la revuelta armada llamada “La Gloriosa”, luego de la cual se elaboró una nueva carta magna del estado, y la aparición del gobierno de Velasco Ibarra. Musicalmente el pueblo tiene la necesidad de cantar sus penas, el *pasillo* siendo en inicio música de baile de salón, bajó su ritmo para convertirse en un lamento, al ser cantado y el mismo se convirtió en un vehículo para popularizar la poesía de aquellos poetas de la “Generación Decapitada”. Fue Carlos Amable Ortiz quien influenció sobremanera y Carlos Brito fue considerado su mejor intérprete.

En estos años, la década del cuarenta, la música de Luis Humberto sobrepasa las fronteras patrias, siendo interpretadas tanto en EEUU, y en Argentina donde en 1941 gana un concurso, organizado por la Sociedad de Música de Cámara de Buenos Aires. Esta fue una época en la que Junto a su padre ejercieron gran liderazgo en la actividad musical y escénica. Su padre fundó y dirigió la compañía Lirico-Dramático Ecuatoriana, y Luis Humberto con su Orquesta de Cámara contribuyeron con el espectáculo escénico y orquestal. Una de las empresas que colaboraron a la difusión de la música académica fue HCJB. En esta temporada trabaja en un club nocturno hasta altas horas de la madrugada debido a la carencia económica agravada por un accidente que sufriera su hijo Fausto, del cual nunca pudo recuperarse totalmente. Laura Merizalde trabaja como profesora de labores y oficios en diferentes ciudades del país, auspiciada por el Ministerio de Educación, su antiguo esposo la visita a las diferentes ciudades

en las que le toca trabajar. Fausto pasa a vivir con la familia Salgado debido a que su edad escolar ya empieza, y reconoce que su padre nunca le prestó mucha atención ya que vivía ensimismado en su mundo de compositor al que le dedicaba horas y horas. Su Padre no le enseñó música más bien lo alejó de ella. “Se lleva una vida muy pobre como músico”, le aseguró. Fausto Salgado aprendió a tocar el piano por su cuenta, para distraerse y recordar a su padre.

En 1948 Salgado gana el premio en el concurso, convocado por “La Casa de la Cultura Ecuatoriana” con su concierto “Fantasía para dos pianos”. Fue delegado de las Artes Musicales Académicas ante el Consejo Directivo de la misma Institución. Enseguida fundó el “Grupo de Cámara de la Casa de la Cultura Ecuatoriana” (Miño G. C. 2010).

Década en la que se puso en escena obras como: *El amaño*, *Licisca*, *Escenas de Corpus en la aldea*, escribió el primer concierto para piano “*La consagración de las vírgenes del sol*” (1941). Compone su poema “*Sismos*” representando así al terremoto del 5 de agosto de 1949, en Ambato. También escribió “*Quenas y Rondadores*” y “*Fox-Preludio*” obra para piano.

En estos años fue nombrado director de la orquesta de conservatorio, y crea su concierto para piano “Fantasía en sol menor”. “Excluyo de facto el pasillo por ser oriundo de la República de Colombia y que tomó cartas de naturalización en el Ecuador” afirmó en uno de sus artículos sobre música ecuatoriana. Su romanticismo le prenda a la novela *Cumandá* escrita por Juan león Mera, y escribe el guión para su monumental ópera que lleva el mismo nombre y consta de 600 páginas y 5 horas de duración.

Quince años habían pasado ya desde que se divorciaron los esposos Salgado Merizalde, ella regresa a Quito y es acogida por su ex esposo, de temperamento firme, mostraba las huellas de sufrimiento en su rostro, entre las dos casas de la familia había un patio, allí Salgado le construye una casa para ella, allí iba el compositor a visitarla

En el año 1952 asume la Dirección del Conservatorio, en ésta década escribe su *Quinta Sinfonía* y luego de esto viene la *Sinfonía Sintética* escrita en 1953, y estrenada en el Salón de las Américas de la unión Panamericana, por la Sinfónica de Washington. Sinfonía con carácter

expresionista según su autor. Década fructífera ya que también presenta su *cuarteto de cuerdas en cuatro fases estilísticas*: barroco, clásico, romántico y serial, además de las *seis fases rapsódicas*, sobre tres acordes de serie dodecafónicas, e incorpora a su repertorio un ballet llamado *El Dios Tumbal*.

<sup>77</sup>A la década de los sesenta pertenece su *Tercer Concierto para Piano y Arpa*, y *Primer Concierto para Corno y Orquesta*. Su *Séptima Sinfonía* en honor al bicentenario del natalicio de Beethoven, dos cuartetos de cuerda, dos quintetos para cuerdas y piano, un cuarteto y un quinteto para cobres, un trío de viento-madera, y sonatas para violín, viola y cello con acompañamiento de piano, pertenecen a estos años, termina esta década con su trío *Selene* escrita en homenaje de la llegada del hombre a la luna. Año 1971 vuelve a ser Director del Conservatorio de Música. Por el año 1972 en el auge del disfrute de la compañía de sus nietos, decide con su amor de toda la vida regresar al Registro Civil y renovar sus votos matrimoniales. Década en que escribe su *Octava Sinfonía* en homenaje al Sesquicentenario de la batalla de Pichincha, pertenecen también a esta época el <sup>78</sup>*Concierto de Violoncello* y su *Concierto de Guitarra* dedicada al maestro Luis Maldonado Lince quien lo estrenó en Dinamarca en el año 1976.

Era una tarde de diciembre de sentía mal, pidió a Sor Guillermina una taza de café “*necesito reanimarme*” dijo, todo esto sucedía en el Instituto de Música Sacra, (hoy Instituto Superior “*Jaime Mola*”), un día antes de tocar en el Club Femenino de Cultura, la sonata *Los Adioses* de L. V. Beethoven. Bajaron a la enfermería para que reposara unos instantes antes de su clase, a las seis de la tarde la religiosa bajó a ver como estaba, y lo encontró pálido, inerte. Apresurada llamó a un doctor y a un sacerdote, quienes confirmaron su muerte. Era el 11 de diciembre de 1977, a su esposa Laura Merizalde le afectó tanto, que adelgazó sobremanera y enfermó tres años después ella buscaría la compañía del maestro, y juntos reposan en la Basílica del Voto Nacional.

---

<sup>77</sup> Ibídem

<sup>78</sup> Ibídem

## 3.4. CATÁLOGO

### 3.4.1. CATALOGO DE OBRAS

<sup>79</sup>El Catálogo de obras de este reconocido y prolífico compositor tiene obras Orquestales como:

- Sinfonía 1 “Andina” G menor (1945 - 1949)
- Sinfonía 2 “Sintética” escrita en re menor (1953)
- Sinfonía 3 “en Re M, en estilo Rococó sobre una serie pentafónica ADHGE” (1956)
- Sinfonía 4 “Ecuatoriana en Re Mayor” (1957)
- Sinfonía 5 “Neorromántica” (1958)
- Sinfonía 6 “Sinfonía para Orquesta de Cuerdas y Timbales” en mi menor (1968)
- Sinfonía 7 “Séptima Sinfonía” dedicada a Beethoven (1970)
- Sinfonía 8 “Octava Sinfonía” a los 150 años de la Batalla de Pichincha (1972)
- Sinfonía 9 “Sintética N° 2” Re Mayor (1977)

Otras obras Sinfónicas:

- Atahualpa. O el Ocaso de un Imperio (Suite Sinfónica - 1933)
- Andante para violín y orquesta (1937)
- Quenas y Rondadores (Danza 1940)
- ¡Salve, Salve gran señora! (Canción - 1944)
- Suite Coreográfica (1944 – 1946, tiene dos partes: Ballet Shyri y Ballet Aborigen)
- Variaciones en estilo folclórico (1948)
- Pieza Característica (1950),
- Suite Ecuatoriana (1969)
- Poema Sinfónico: Sismo (1949)
- Homenaje a la Danza Criolla (1959)
- Fiesta de la Cosecha (1960)

---

<sup>79</sup> (Wong, K 2003-04:80-81)

#### Conciertos:

- La Consagración de las Vírgenes del Sol (Concierto programático para piano y orquesta 1941)
- Concierto Fantasía en estilo nacional (1948)
- Concierto para piano y obligado de Arpa (1958 - 1963)
- Concierto en Mi mayor para violín (1953)
- Concierto para viola y Orquesta (1955 - 1956)
- Concierto para Corno y Orquesta (1968)
- Concierto para violoncello en Mi mayor (1974 – 1976)
- Concierto ecuatoriano para guitarra (1976)

#### Música de Cámara

- En la feria de mi Pueblo (sexteto de cuerdas con flauta y clarinete 1938)
- Fiesta Aborigen (Sanjuanito para sexteto 1947)
- Romanza para cuarteto de cuerdas (195?)
- Primer cuarteto de cuerdas en la bemol mayor
- Segundo cuarteto de cuerdas (1958)
- Quinteto para instrumentos de aliento (1958)
- Primer cuarteto para instrumentos de cobre (1960)
- Primer Quinteto para cuerdas y piano (1963)
- Selene, trío programático para Flauta, Oboe y Corno Inglés (1969)
- Segundo Quinteto para cuerdas y piano (1973)
- Capricho ecuatoriano (para violín y piano 1946)
- Nocturno (para violín y piano 1948)
- Berceuse (para violín y piano 1950)
- Interludio (para violín y piano 1954)
- Anhelo (pasillo para violín y piano 1956)

- Criollo Sentimental y Festivo ( albazo para violín y piano 195?)
- Sonata (para violín y piano, 1961)
- Sonata (para viola y piano, 1973)
- Capricho Español (para cello y piano, 1930)
- Sonata (para cello y piano, 1962)
- En la feria de mi pueblo (1938)

Para Piano:

- Idilio a Orillas de un Lago (Barcarola, 1929)
- En el Templo del Sol (Rapsodia, 1932)
- Inti Raymi: Fiesta del Sol (Música de Ballet para piano, 1933)
- Fox-Preludio (1940)
- El Páramo (preludio andino-ecuatoriano, 1942)
- Mascarada Indígena (Sanjuanito, 1943)
- Sanjuanito Futurista (micro danza, 1944)
- Noche Buena de Antaño (Sanjuanito, 1944)
- Baile del Arroz quebrado (Albazo, 1944)
- Jarana Antañera (Alza, 1944)
- Romance Criollo (Aire Típico, 1944)
- Mascarada de Corpus (Danzante, 1944)
- En la corte del Rey Shyri (Danza, 1944)
- Entorno a la Choza (Sanjuanito, 194?)
- Visiones Proféticas de Viracocha (194?)
- La despedida (Yaraví, s/f)
- El Postrer Brindis (Tonada y Aire Típico, 1945)
- Arpa de mi tierra (Albazo, 1945)
- Quiteño de Quito (Pasacalle, 1945)
- Mascarada de inocentes (Sanjuanito, 1945)
- Brisas del Cayambe (One Step, 194?)
- Pase del niño: escena Típica (Sanjuanito, 194?)



- Pase del niño: Escena Típica de Navidad ( canción 194?)
- Rapsodia Ecuatoriana N°3 (1947)
- Marcha Solemne (1949)
- Danza vernácula N°4 (1949)
- Sonata N°1 (sin fecha)
- Sonata N°2 (1951)
- Tres Siluetas de mi Raza (música de Ballet para piano, 195?)
- Seis Fases Rapsódicas (1947)
- Cuadrivium (1968)
- Sonata N°3 (1969)
- Tríptico Aborigen (Suite para piano, 1938 – 1940)
- Tres Danzas Vernáculas (Suite para piano, 1938 – 1940)
- Fiesta Corpus en la Aldea: escenas típicas serraniegas (Suite para piano, 1940)
- En casa de los priostes (Suite para piano, 1941)
- Galería del Folclor Andino Ecuatoriano, (seis cuadros vernáculos, 1942)
- Suite de cuatro números (Suite para piano, 1944)
- Suite Ecuatoriana (Suite para piano, sin fecha)
- Estampas Serraniegas (Suite para piano, serie de seis danzas ecuatorianas, 1947)
- Variaciones en Estilo Folclórico (Suite para piano, 1948)
- Mosaico de Aires Nativos (Suite para piano, 1956)
- Tríptico Andino (para órgano, 1960)

#### Vocal y Escénica:

- Cumandá (ópera 1940 – 1954)
- Eunice (ópera 1956 – 1957)
- El Centurión (ópera 1959 – 1961)
- El Tribuno (ópera 1964 – 1971)
- Ensueños de amor (opereta 1930 – 1934)
- Alejandría la pagana (Melodrama, 1947)
- El amaño (ballet, 1947)

- Licisca (Orgía Romana, ballet 1949)
- El Dios Tumbal (ballet de 1952)
- Ballet Shyri y Ballet aborigen de la suite coreográfica (1944 – 1946)
- Día de Corpus (ópera ballet, 1948 – 1949)
- Cantata Ameríndica (Cantata, 1944)
- Misa Solemne en Re mayor en cinco partes (1966)
- Misa Solemne en cuatro partes (1966)
- Elegía (para canto y piano, s/f)
- Huasipichay ( para canto y piano, Aire Típico 1944)
- El Yumbito (para canto y piano, danza 1945)
- Trovero Criollo (para canto y piano, Aire Típico 194?)
- Alma Nativa (para canto y piano, Danzante 1945)
- La Casa Nativa (para canto y piano, Yaraví 1945)
- Amor Filial (para canto y piano, Pasillo 1947)
- Brindis al Pasado (para canto y piano, Pasillo 1948)
- Quiteño de Quito (para canto y piano, pasacalle 1949)
- La Peaña (para canto y piano, Tonada 1948)
- La Cosecha ( para canto y piano, Sanjuanito 1950)
- Celebración (para canto y piano, Albazo 1955)
- Mi Cielo Andino (para canto y piano, Pasacalle 1955)
- Semblanza Vernacular (para canto y piano, Romaza 1959)
- La Ñusta (para canto y piano, canción incaica 1960)
- Aldita (para canto y piano, canción de cuna 1961)
- Pasillo (para canto y piano, 1961)
- Alegrías y Pesares (para canto y piano, Aire Típico 1961)
- Priestes del festejo (para canto y piano, Sanjuanito 1961)
- Atardecer Andino (para canto y piano, Yaraví Tonada 1968)
- Ferviente Anheló (para canto y piano, Pasillo 1969)
- Souvenir (para canto y piano, Canción 1971)
- Canto a la libertad (para coro mixto, 1936)

- El Deporte (para coro mixto, 1942)
- Himno Marcha (para coro mixto 1942)
- Evocación Pastoril (para coro mixto, Danzante 1943)
- Canto de la Cosecha (para coro mixto, Himno 1944)
- Canto a la clase obrera ( para coro mixto, Rondeña 1947)
- El Rio Guayas (para coro mixto, Pasillo 1947)
- Bendita Tierra (para coro mixto, 1947)
- El Obrero Ecuatoriano (para coro mixto, Marcha 194?)
- Ecuador (para coro mixto, Poema Coral, 1950)
- Himno del Centenario de la Hijas de la Caridad (para coro mixto, 195?)
- Amor Filial (para coro mixto, Pasillo 195?)
- Himno a las Misioneras Lauritas ( para coro mixto, 1962)
- Himno (para coro mixto, 1966)
- Himno a la Provincia de Imbabura (para coro mixto)
- Himno a Santo Domingo de los Colorados (1968)

Como vemos en su catálogo musical que es extenso, pareciera que en el Ecuador había una infraestructura, una tradición o desarrollo musical, que en realidad no existía. Al no tener documentación sobre la historia de la composición en el Ecuador antes del siglo XIX, nos remitimos a comentarios de investigadores que afirman que existían indígenas y mestizos que aprendieron a cantar y tocar instrumentos sobre todo para el culto de la iglesia católica.

En cuanto al maridaje<sup>80</sup> entre Pentafonía y Serialismo, Salgado sostiene que el dodecafonismo, el serialismo, el pentafonismo y el diatonismo pueden coexistir no sólo en los modos sino también en las formas que se fundamentan en los géneros de la música autóctona ecuatoriana.

---

<sup>80</sup> Maridaje: Unión, analogía o armonía con que varias cosas se enlazan o se corresponden entre sí.

### 3.4.2. CATÁLOGO DE ARTÍCULOS ESCRITOS

Luis Humberto Salgado escribió infinidad de oportunos artículos y versados estudios que se publicaron en periódicos y revistas ecuatorianos y extranjeros. Incluso es autor de los libretos de sus óperas y operetas. De estos enumeraremos los siguientes: (Wong, K 2003-04:79)

#### *En el diario, el Comercio de Quito:*

- Afán Revisionista del Sistema Temperado (s/f)
- Alrededor de la música electrónica (s/f)
- Antepasados de la Suite (24 de abril de 1977)
- Apuntes musicográficos (s/f)
- Arquitectura Musical (24 de septiembre de 1967)
- Aspectos de la Música Nacional (s/f)
- Centones Musicales (23 de abril de 1972)
- De lo Nacional a lo Cosmopolita (ca. 1959)
- De lo Temperado a lo Electrónico (s/f)
- Elaborados de Vanguardia (s/f)
- El Sentimiento Musical Neutro (25 de mayo s/a)
- Escorzo Musicográfico (31 de marzo de 1975)
- Esquema Sinfónico (5 de marzo de 1967)
- Estilística Musical (26 de mayo de 1968)
- Expresión musical Neutra (década de 1970)
- Facetas de la Música Actual (31 de agosto de 1975)
- Facetas del Modernismo (11 de junio de 1967)
- Fonemas Musicales ( 21 de diciembre de 1975)
- Formas Musicales Cerradas (6 de febrero de 1966)
- La Búsqueda de la Originalidad (16 de febrero de 1964)
- La Dialéctica de los Sistemas Musicales (s/f) Música Abierta ( 20 de febrero s/a)
- Retrospección de movimientos Musicales ( 25 de enero de 1976)

**Revista Opus n°31.** Quito, Banco Central del Ecuador, 1989.

- Sinopsis Estética de la Música Ecuatoriana, pp. 89 -91.
- Música Vernácula Ecuatoriana. Micro estudio, pp. 92 – 98.
- Consideraciones sobre la Crítica Musical, pp. 123 – 124.

**Orquesta Sinfónica de Cuenca.** Programa. Cuenca, Ministerio de Educación y Cultura, 1978.

- Ejecución e Interpretación, concierto de enero de 1978, pp. 8 – 9.

**Revista Ritmo. Madrid.**

- Proyecciones de la Música Contemporánea, septiembre de 1960.

## **CAPÍTULO IV**

### **ANÁLISIS DEL CONCIERTO DE VIOLONCELLO EN MI MAYOR**

#### **4.1. LA OBRA Y EL COMPOSITOR**

El compositor ecuatoriano Luis Humberto Salgado empieza a escribir el concierto para violoncello y piano en Mi Mayor el día 21 de septiembre de 1974 y concluye el 5 de Enero de 1975 (3 meses y medio). El día 12 de Junio de 1976 inicia la orquestación de este concierto y lo termina el 3 de septiembre de 1976 (aprox. 3 meses), un año y tres meses antes de su muerte. Su octava sinfonía (1972) en homenaje al sesquicentenario de la batalla del Pichincha, precede al concierto de cello y luego se dedica a terminar su 9 Sinfonía Sintética N° 2, (empezada en 1975, terminada en 1977), también corresponde a esta época su “concierto ecuatoriano” para guitarra y orquesta, dedicado al notable guitarrista Luis Maldonado Lince.

#### **4.2. ANÁLISIS DEL PRIMER MOVIMIENTO**

El Concierto está construido sobre elementos motivicos, que vienen a ser los ladrillos de la obra, y en este movimiento los motivos son bastante rítmicos, en la introducción hay dos motivos principales, el inicial aparenta ser masculino y el segundo femenino por ser más amable. Este movimiento utiliza los compases de: 4/4, 5/4, 2/4. Es un movimiento más libre que los demás, porque está menos forzado a entrar en la forma, tiene elementos románticos muy claros, el manejo de los intervalos es aparentemente ordenado, pero da la apariencia de ser desordenado, creando una Ilusión compositiva, porque el resultado auditivo no es la consecuencia de ese orden, lo que lo ubica dentro de una línea muy expresionista. Puede ser ordenado en la forma, textura, contraste y en la preparación “de”; es decir en la dirección a donde va. Por los cromatismos la tonalidad que al inicio es clara, en el transcurso de la obra da la impresión de desaparecer.

1. Motivo

Musical score for Motivo 1. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The piece begins with a forte (*ff*) dynamic. The right hand features a complex texture with chords and triplets, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The score is divided into two measures by a bar line.

Figura N°37 – Motivo 1

2. Motivo

Musical score for Motivo 2. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The piece begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, which then increases to forte (*f*). The right hand features a complex texture with chords and sixteenth-note patterns, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The score is divided into two measures by a bar line.

Figura N°38 – Motivo 2

#### 4.2.1. INTRODUCCIÓN (compás 1 al 19).

##### Allegro Patético

The image displays a musical score for the introduction of the first movement, measures 1 through 19. The score is written for piano in 4/4 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'Allegro Patético'. The score is divided into three systems of staves. The first system (measures 1-3) features a complex texture with triplets and dynamic markings like *ff*. The second system (measures 4-6) includes a circled annotation 'yuxtaposiciones armónicas y cromatismos' and a dynamic marking of *p leggiero*. The third system (measures 7-9) shows a transition to a more rhythmic texture with dynamic markings of *mf* and *f*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Figura N°39

Compás 1-19, aquí se introducen todos los motivos rítmicos, melódicos e intervalos como elementos estéticos y conceptuales, que serán utilizados como base para el desarrollo musical y formal del primer movimiento.



### Compás 1- 2

- **a.** El ritmo “<sup>81</sup>saltillo”, (primer tiempo clave de sol y segundo tiempo clave de fa)
- **b.** El énfasis del segundo tiempo como tiempo activo y no sensible (tiempo 2 de la mano izquierda del piano)
- **c.** Tresillos pasajeros iniciando movimiento desde la segunda corchea.
- **d.** En el compás 2, se establece el concepto de repetir el material citando el movimiento rítmico ya establecido. Este material citado será una herramienta usada excesivamente durante el desarrollo del primer movimiento.

### Compás 3

- **a.** Pasaje continuo de saltillos ya presentados en el primer compás.
- **b.** El desarrollo de este ritmo se transformara en su propia entidad y herramienta, que también será utilizada como material de desarrollo.
- **c.** La articulación de este compás también se transformaran en una entidad propia para un desarrollo por venir. El primer tiempo nuevamente establece un paso “*pesante*” del cual los siguientes tiempos avanzaran. Ya cuando el movimiento está en marcha, cada tiempo es una resolución del previo con una nota staccato seguida por una pausa y luego sigue en secuencia.
- **d.** Este compás actúa como un puente pasajero para la inmediata re-exposición de la “*cabeza motívica*” de la introducción. Este concepto de puentes, preparando Re - exposiciones del material y unificando secciones también será un elemento activo importante dentro del desarrollo musical.

---

<sup>81</sup> “saltillo” es una adaptación silábica, debido a que pedagógicamente en los conservatorios se utiliza esta palabra para explicar este ritmo, que se produce en la corchea con punto y semicorchea.

#### Compás 4-5

- La cabeza motívica de la introducción con una pequeña variante rítmica. La cual ahora le da más énfasis al tiempo 3 y no al tiempo 2.

#### Compás 6-7

- **a.** Actúa de la misma forma como el compás 3, presentándose como un puente
- **b.** En la vista “macro”, mantiene la estructura de poner el énfasis en el primer tiempo, nuevamente a través de un acento seguido por una pausa e iniciar movimiento constante desde el segundo tiempo.
- **c.** Formalmente expandido (doblado, de un compás a dos) del puente del compás 3.
- **d.** Motivicamente desarrollando el ritmo saltillo a tresillos consecutivos, los cuales tienen su relación directa al tiempo 3 y 4 de la “*cabeza motívica*” de la introducción (compás 1 y 2) y también estableciéndose como un elemento independiente para el desarrollo musical aun por venir.

#### Compás 8-9

- **a.** Asoman elementos rítmicos nuevos, que se agregan a la fuente de herramientas con cual se desarrollara el movimiento. Aparecen semicorcheas y fusas
- **b.** Esta introducción de nuevos elementos esta balanceado con la re-exposición de otros elementos ya expuestos previamente.

Figura N° 40

Compás 10-15

Tenemos un periodo musical balanceado de 3+3 con el desarrollo del material del puente del compás 3 y los elementos de articulación presentados hasta este punto de la introducción.

Compás 16-19 (figura N°41)

- **a.** Fin de la introducción con material re-expuesto, ya presentado (compas 8-9)
- **b.** El ultimo material expuesto, el de las fusas y semicorcheas, cierran la introducción y a la misma vez, preparan la entrada del solista.

The image displays a musical score for two instruments, piano and cello, across measures 16 to 19. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 16 features a piano part with a *mf* dynamic and a cello part with a *f* dynamic. A box highlights a complex rhythmic pattern in the piano part. Measure 17 shows a *dim.* marking in the piano part and a *p* marking in the cello part. Measure 18 is marked *mf* in the piano part. Measure 19 begins with a *smorzando* marking in the piano part, followed by an *A Tempo* and *a tempo* marking in the cello part, and a *mf* marking in the piano part.

Figura N°41

En sí, las temáticas no son distinguibles en el primer movimiento. La introducción de 19 compases ofrece la presentación de elementos y conceptos, los cuales sirven como una base temática para el movimiento. Ya desde la entrada del solista, nos confrontamos con un tipo de fantasía, ilustrando las herramientas musicales ya expuestas tanto como variaciones y expansiones de ellas. Las siguientes observaciones estructurales o arquitectónicas con la entrada del solista hacen referencia más que nada al acompañamiento, ya que el cello solo tiende a presentarse a través de una ornamentación técnica a lo que hace la orquesta.

No existe resistencia alguna, la orquesta o el piano en este caso, pasa inmediatamente a segundo plano; además se percibe un cambio de textura, lo cual recuerda a los compositores del clasicismo, donde el acompañamiento es sencillo.

Desde la entrada del cello aparecen los elementos motívicos rítmicos, pero su intención es al parecer, realizar un divertimiento sobre los motivos del tema.

En este primer movimiento hemos encontrado las siguientes secciones:

|  |                  |                 |                  |                  |
|--|------------------|-----------------|------------------|------------------|
| <b>Introducción</b>                                  | <b>Sección A</b> | <b>Puente</b>   | <b>Sección B</b> | <b>Puente</b>    |
| <b>1 - 19</b>  | <b>20 - 38</b>   | <b>39 - 49</b>  | <b>50 - 64</b>   | <b>65 - 67</b>   |
| <b>Sección C</b>                                     | <b>Sección D</b> | <b>Puente</b>   | <b>Sección E</b> | <b>Sección F</b> |
| <b>68 - 75</b>                                       | <b>76 - 98</b>   | <b>99 - 104</b> | <b>105 - 130</b> | <b>131 - 152</b> |
| <b>Re- exposición de A / Puente / B / Puente / C</b> |                  |                 | <b>Coda</b>      |                  |
| <b>153 - 187</b>                                     |                  |                 | <b>213 - 245</b> |                  |

Gráfico N° 2 - Estructura del 1° movimiento.

#### 4.2.2. SECCION A: Compás 20-38, (figura N°42)

- **a.** Tenemos la presentación del solista. Con la excepción de la anacrusa al compás 20 y ritmos saltillo en los compases 22, 26, 27 y 28, esta exposición del solista está construida exclusivamente de corcheas y semi-corcheas.
- **b.** La idea ya expuesta de hacer que el segundo compás arranque del primero para obtener movimiento hacia adelante se ve de inmediato. En el compás 20, el movimiento arranca de la pausa de una negra... en el compás 21 arranca después del cambio de articulación de las negras a las corcheas con pausa...mano izquierda del piano.

20 *A Tempo*

The musical score consists of five systems of notation. The first system is a single staff with dynamics *mf*, *f*, and *p*. The second system is a grand staff with dynamics *mf* and *p*. The third system is a grand staff with dynamics *mf* and *f*, and circled notes. The fourth system is a grand staff with dynamics *mf* and *stacc.* markings. The fifth system is a grand staff with dynamics *mf* and circled notes.

Figura N° 42

- c. En el compás 31, (figura N°43) nuevamente arranca de la pausa de una negra. Del compás 32 al 38 se puede pensar que hay un puente, y es un aparente confrontar entre cello y orquesta pero luego el piano cede hasta el final de la exposición del tema, en el compás 36 el piano presenta una sombra que solo tiene la función de ser efectista. El concepto de repetir motivos, frases y núcleos rítmicos es lo que actúa como elemento arquitectónico. Esto se ve en los compases 32-34 con una secuencia rítmica que empieza en el segundo tiempo del compás. Lo mismo continúa en los compases 36-37.
- d. El final de este pasaje refuerza nuevamente como el segundo tiempo sale del primero para crear movimiento musical (esta vez, en el cello solo y el piano).

Desde este punto, y con muy pocas excepciones, el desarrollo estructural que procede se presenta estrictamente a base de secuencias motívicas dando la impresión de piezas en forma de ladrillos y su integración de una pieza tras otra.

Figura N° 43

#### 4.2.3. PRIMER PUENTE: (Compás 39-49), (figura N°44)

- a. Un puente orquestal de 11 compases estructurado 4(3+1)+3+4. Las agrupaciones se pueden establecer a base de los desarrollos que salen de las secuencias motívicas.
- b. Compás 39-42 son preguntas y respuestas dentro de cada compás, en base a elementos rítmicos establecidos, como el de saltillo y las semi corcheas. Internamente, estos 4 compases se estructuran 3+1, ya que el ultimo compás con la anacruza del medio compás anterior, tienen la función de final. Este final sigue el ejemplo rítmico de saltillo consecutivo.

- c. Compás 43-45 tiene los mismos elementos rítmicos de los 4 compases anteriores, mas la incorporación de corcheas consecutivas que se mueven por grado conjunto.
- d. Los 4 últimos compases son independientes entre sí, repitiendo una idea temática dentro de cada compás en forma balanceada, compás 46 expuesto en el bajo, compás 47 expuesto en todas las voces, compás 48-49 expuestas independientemente en cada voz (las sincopas de la voz aguda y las corcheas con final de semi corcheas en la voz grave)...
- e. El compás 49 tiene doble función, ya que es final del puente y a la vez, el comienzo (como anacruza) de la siguiente entrada del solista esto ocurre en la mitad del compás.

39

43

47

Figura N° 44



En la articulación busca un contraste entre el staccato y ligados, esto con la intención de mostrar algún movimiento y evitar lo estático, algunos compositores lo hacen desde lo rítmico. Además el piano presenta el puente desde el compás 39, puente que solo sirve para unir dos partes diferentes, este puente es un elemento estructural, no armónico. Además en cuanto a la dinámica se presenta un contraste súbito entre un piano y un fuerte, a esto algunos compositores le llaman “paréntesis”

#### 4.2.4. SECCION B: (Compases 50 - 64)

The image displays a musical score for Section B, spanning measures 50 to 64. The score is written for three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 5/4. The score is divided into three systems, each containing three measures.

- System 1 (Measures 50-52):** The top bass staff begins with a *ff* dynamic, followed by a *f* dynamic, and ends with *mf* and *p*. The grand staff features a *f* dynamic in the treble and *mf* in the bass. Measure numbers 50, 51, and 52 are indicated.
- System 2 (Measures 53-55):** The top bass staff is marked *p* and includes the instruction *scherzando*. It features circled notes in measures 53 and 54. The grand staff has a *p* dynamic in the bass. Measure numbers 53, 54, and 55 are indicated.
- System 3 (Measures 56-58):** The top bass staff starts with a *f* dynamic and ends with *mf*. It includes circled notes in measures 56 and 57. The grand staff has a *f* dynamic in the treble and *mf* in the bass. Measure numbers 56, 57, and 58 are indicated.

Figura N°45

Se presentan 9 compases estructurados (3+3+3)

Compás 50 – 52 (figura N°45)

- **a.** El mismo concepto de pregunta y respuesta y secuencias intervalicas es lo que concreta el siguiente desarrollo. Este es un contraste fragmentado primero el piano luego el cello, es la primera vez que el cello aparece separado de la orquesta, en la introducción el piano u orquesta prepara la entrada del cello, ahora el cello se contrapone a la orquesta, en una dinámica en la que contraponen en las mismas intensidades, es decir hay un contraste por textura. En la anacruza al compás 50 (tiempo 3 y 4 del compás 49), es donde empieza ésta declamación a través de una rítmica muy balanceada a base de un grupo de semi corcheas y su final con una corchea, el puente finaliza abruptamente, y aparece el cello solo, este efecto contrastante también le da mucha energía.
- **b.** El compás 52 empieza el desarrollo, por venir de ese motivo ya establecido en el cello.

Compás 53 – 55

- **a.** Expansión de la idea ya expuesta en los 4 compases previos. La primer variante viene en el compás 53 con la extensión motivica a base del saltillo y la negra (tiempos 3 y 4)
- **b.** Continúa una aumentación rítmica del concepto original en el cello solo, en el compás 54-55 (semi-corcheas a corcheas). Por lo general este desarrollo o tema debe estar a la quinta, pero como está escrito y cumpliendo con la mixtura, puede estar en cualquier grado.
- **c.** complementando la aumentación rítmica por parte del cello, está el acompañamiento con la variante ya establecida por el cello en el compás 53.

Compás 56-58

- **a.** La nueva variante de la rítmica al comienzo de esta sección (como en el compás 50) se expande con el cello solo, a base de la repetición y un elemento de clausura al fin de cada compás.
- **b.** La nueva variante establecida por el cello solo, tiene como soporte un contrapunto, (empezando en el tiempo 3 del compás 56) que será la idea principal de la próxima agrupación de esta sección.

The image displays two systems of musical notation, labeled 59 and 62. Each system consists of three staves: a cello staff (bass clef), a piano staff (treble clef), and a bass staff (bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#).  
System 59: The cello staff begins with a *mf* dynamic. A bracket labeled '1' spans the first two measures, and another bracket labeled '2' spans the next two measures. A circled eighth-note pattern in the second measure of the second bracket is repeated in the first measure of the third bracket. The piano staff has a *f* dynamic in the third measure, with a circled chordal pattern. The bass staff provides harmonic support.  
System 62: The cello staff has a circled eighth-note pattern in the first measure, with a bracket labeled '2' below it. A bracket labeled '1' spans the next two measures, and another bracket labeled '2' spans the final two measures. Dynamics include *mf*, *p*, and *mf*. The piano staff has a circled chordal pattern in the first measure and a *mf* dynamic in the third measure. The bass staff has a *p* dynamic in the third measure. Arrows indicate phrasing or breath marks.

Figura N°46

Compás 59-64: Se puede agrupar: 2+2+2 (figura N°46)

- **a.** Compás 59 y 60: El movimiento rítmico del contrapunto de la sección previa es ahora la base de la temática primaria expuesta por el cello solo (con una extensión rítmica de las corcheas que siguen después del ritmo saltillo).
- **b.** Compás 61 y 62 vemos un desarrollo rítmico dentro de la parte del cello en el segundo tiempo (de 2 corcheas a 4 semi corcheas). El acompañamiento también toma parte en este desarrollo rellenando la pausa en el segundo tiempo de los dos compases previos con 2 corcheas y en torno, agregando al movimiento musical.
- **c.** Compás 63 y 64 actúa como un final de la sección con la disminución del ritmo (corcheas a negras en el cello solo y negras a blancas en el acompañamiento. tanto en el compás 64 como en el 63 ya que la agrupación de los motivos continúan en el valor de blancas).

#### 4.2.5. SEGUNDO PUENTE: (compas 65-67)

La reminiscencia de la temática principal actúa como una transición y preparación, a la próxima sección ya que este elemento recitado en el cello actuara como contrapunto a la nueva temática expuesta.

The image displays a musical score for Figure N°47. It consists of two systems of music. The first system is a single staff in 2/4 time, marked 'mf', with a melodic line in the cello part. The second system is a two-staff arrangement in 2/4 time, with the cello part on the top staff and the accompaniment on the bottom staff. The music concludes with a 4/4 time signature.

Figura N°47

#### 4.2.6. SECCION C: (compases 68 - 75)

Se aprecia una agrupación 4+4

The musical score for Figure 48 is presented in two systems. The first system, measures 68-71, is in 4/4 time and features a cello solo. The melodic line is marked with dynamics *f*, *mf*, and *f* again. It is divided into four measures, each with a bracketed number above it (1, 2, 3, 4). The third measure is marked *rinforzando*. The bass line provides a supporting accompaniment. The second system, measures 72-75, also in 4/4 time, shows the end of the section. The melodic line is marked *mf* and *p*. It is divided into four measures, each with a bracketed number above it (1, 2, 3, 4). The third measure is marked *rit.* and the fourth measure is marked *p*. The bass line continues with a supporting accompaniment.

Figura N° 48

- a. compás 68-71 tenemos una sección lírica presentando una línea melódica compuesta para el cello solo en un nuevo registro agudo. La temática previa actúa como un soporte contrapuntístico para este nuevo elemento melódico del cello.
- b. compás 72-75 actúan como fin de la sección y preparación emocional a través de un ritardando para la siguiente parte más movida.

#### 4.2.7. SECCION D: (compases 76 - 98)

Musical score for Section D, measures 76-98. The score is in 3/4 time and features a melody in the upper voice and a piano accompaniment in the lower voice. The tempo is marked *a tempo* and the dynamic is *mf*. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some measures circled. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#).

Figura N°49

- a. Construida exclusivamente en base del concepto ya establecido de pregunta y respuesta tanto como la secuencia de movimiento literal de compás a compás.
- b. Nuevamente, muy presente están los elementos rítmicos ya establecidos.
- c. 84-85 hay un puente interno dentro de la sección con reminiscencia a la sección “B”

Musical score for Section D, measures 84-85. The score is in 3/4 time and features a melody in the upper voice and a piano accompaniment in the lower voice. The tempo is *a tempo* and the dynamic is *mf*. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some measures circled. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#).

Figura N° 50

- **d.** Compás 94-98 cierran la sección con elementos de cadencia solística (compás 94 al 96) y una preparación de intensidad para la nueva sección (compás 97 y 98).

Figure N°51 shows measures 94-98. Measure 94 is marked *ff* and *marcato*. The score consists of three staves: a top staff with a melodic line, a middle staff with a piano accompaniment, and a bottom staff with a bass line. The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement.

Figura N°51

Figure N°52 shows measures 97-98. Measure 97 is marked *mf* and *f*. Measure 98 is marked *mf*. The score consists of three staves: a top staff with a melodic line, a middle staff with a piano accompaniment, and a bottom staff with a bass line. The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement.

Figura N°52

#### 4.2.8. TERCER PUENTE: (compas 99-104)

Una cita de la cabeza de la introducción con un final, utilizando un nuevo elemento rítmico, los tresillos de negras (compás 104).

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 99 to 101, and the second system covers measures 102 to 104. The tempo is marked *alla marcia* and the dynamics are *ff* (fortissimo) for measures 99-101 and *mf* (mezzo-forte) for measures 102-104. The score features a bass line and a treble line. The bass line consists of eighth notes and triplets of eighth notes. The treble line features chords and triplets of eighth notes. A box highlights the first measure of measure 99, and another box highlights the final measure of measure 104, which contains a triplet of eighth notes.

Figura N°53



#### 4.2.9. SECCION E: (compases 105 – 130)

The musical score for Section E (measures 105-130) is presented in a bass clef. It begins at measure 105 with a piano (*p*) dynamic and a *cresc. poco a poco* instruction. The first system shows a melodic line with a triplet of eighth notes and a quintuplet of eighth notes. The second system continues with similar rhythmic patterns, including a quintuplet. At measure 107, the dynamic changes to forte (*f*). The score concludes with complex rhythmic figures, including a quintuplet of eighth notes.

Figura N°54

- **a.** Desarrollo a través del uso de la rítmica de los saltillos y las fusas... presentando la rítmica de fusas como ornamentación de la rítmica de los puntillos. Agrupación: 4+6+3+3+7+3
- **b.** Del compás 105-120, cada agrupación se puede entender a base de como se repiten los variantes rítmicos que se desarrollan.

The image displays a musical score for measures 121 through 127. It is organized into three systems, each with a bass staff and a treble staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

- System 1 (Measures 121-123):**
  - Measure 121:** Bass staff starts with a *mf* dynamic. Treble staff has a whole rest.
  - Measure 122:** Bass staff continues with a *p* dynamic. Treble staff has a whole rest.
  - Measure 123:** Bass staff has a whole rest. Treble staff has a *sfz* dynamic followed by a *p* dynamic. An *8va* marking is present above the treble staff.
- System 2 (Measures 124-126):**
  - Measure 124:** Bass staff has a *p* dynamic. Treble staff has a *p* dynamic. *mf* dynamic appears in the bass staff.
  - Measure 125:** Bass staff has a *p* dynamic. Treble staff has a *p* dynamic.
  - Measure 126:** Bass staff has a *mf* dynamic. Treble staff has a *mf* dynamic.
- System 3 (Measures 127):**
  - Measure 127:** Bass staff has a *f* dynamic. Treble staff has a *f* dynamic.

Figura N°55

- c. Del compás 121-127, la agrupación a base a la idea de final, que crea el cello, solo en complemento al acompañamiento.

Figura N°56

- **d.** Compás 128-130 tenemos un grupo de final formal con la aumentación rítmica que ocurre de compás a compás en la parte aguda del acompañamiento (tresillos de negras y tresillos de corcheas a tresillos de semi corcheas).

#### 4.2.10. SECCION F: (compases 131 – 152)

Figura N°57

- **a.** Durante el maestoso el piano responde con vigorosos acordes, como preámbulo de que le va a abandonar en una cadencia solística para el cello la que se concreta en compás 141, esta cadencia también tiene la función de puente para ir a la reexposición.

- **b.** La cabeza del motivo que establece la introducción, se complementa con un desarrollo lineal en el cello, utilizando un elemento rítmico ya establecido en el último compás de la sección previa (compás 130).
- **c.** como ya se encontró en las secciones previas, todo el desarrollo de esta sección es a base de las rítmicas ya establecidas.

The image displays a musical score for a cello and piano. The top system (measures 139-141) features a cello line with a *gliss.* (glissando) and a *Cadencia* (cadenza) section. The piano part is mostly silent, with a few notes in measure 140. The bottom system (measures 142-144) shows the piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *leggiro* (light), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Figura N°58

#### 4.2.11. RE-EXPOSICION: (Compases 153-187)

- a. Es una re-exposición citada (con la excepción del primer acorde del compás 164) hasta el compás 184. Aquí se utiliza la sección A - puente - sección B - puente - sección C.

Figure 59 shows two musical systems. The first system starts at measure 31, marked *p* and *rinforzando*. The second system starts at measure 164, marked *stacc.* and *p*. Both systems feature a melodic line in the upper voice and a bass line. The first measure of each system is circled in red.

Figura N°59

Figure 60 shows musical notation for measures 185-187. The notation is in bass clef with a key signature of three sharps. Dynamics include *mf*, *p*, *pp*, and *ppp*.

Figura N°60

- b. Compás 185-187 vemos una extensión de tres compases que tienen la función de una transición armónicamente moduladora.

188 *scherzando*

*p* *mf* *mf* *p*

Figura N°61

- c. Desde el compás 188-209, continua una cita musical transportada una 4ta hacia debajo de la original tonalidad previamente expuesta.

210 *A Tempo*

*p* *mf* *p* *mf* *p*

Figura N°62

- d. compás 210-212 tenemos nuevamente una extensión de tres compases que nos lleva a la Coda.

#### 4.2.12. CODA: (compases 213-245)

Figura N°63

- a. A través del uso extensivo de la exposición de periodos de frases regulares e irregulares, se presenta un movimiento hacia un final a base de semi corcheas y corcheas consecutivas. Compás 213-221 una agrupación de 2+3+3+1

Figura N°64

- c. compás 222-225 una agrupación de 2+2

226 *marcato*  
*f*

Figura N°65

- d. 226-229 : 2+2

230

Figura N°66

- e. 230-236 : 3+3+1

237

Figura N°67

- f. 237 -240 :+4



Figura N°68

- g. 241 – 245 :

### 4.3. ANÁLISIS DEL SEGUNDO MOVIMIENTO

Tempo de Andantino, en La Mayor, durante este movimiento también se utiliza cambios de compás sobre todo 3/4, 2/4, 9/16. Este movimiento parece tener influencia de orquestación de Prokofiev, en la textura debido a que no es una textura gruesa, o llena, pero si es penetrante a través del manejo interválico y la arritmia. Tiene forma tripartita ABA como la música italiana del siglo XVII y XIX. A diferencia del primer movimiento aquí se muestra la forma más elaborada, aunque es sencillo y claro, donde existe mejor contraste incluso por los cambios de movimiento, que dan claridad al discurso musical, aquí es mejor el manejo motívico. En este movimiento tampoco hemos encontrado elementos a los cuales podríamos llamar nacionalistas, más bien se notan temas bel cantistas, pero con lenguaje muy expresionista.

### 4.3.1. SECCIÓN A: (1-41)

*Andantino* **II**

1 *mezza voce*

5

9 *f* *mf*

Figura N°69

- a. compás 1-16: Introducción del tema principal presentado por la orquesta o piano, aparenta ser un discurso transfigurado del primer movimiento.
- b. El tema hace un transcurso descendente de dos octavas.
- c. El tema principal establece la idea de movimiento hacia adelante como resultado de iniciar movimiento después de una pausa o una ligadura... es decir iniciando movimiento melódico en tiempos y pulsos débiles. (ej. compás 1)

- d. compás 11: el saltillo, será elemento clave en el desarrollo de la temática.

The image displays a musical score for Figure N°70, consisting of four systems of staves. The first system (measures 17-18) features a bass clef staff with a circled note marked 'mezza voce' and a treble clef staff with a circled note marked 'p'. The second system (measures 19-20) shows a bass clef staff with a circled note marked 'mp' and a treble clef staff with a circled note marked 'p'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Figura N°70

- e. Compás 17: re-establecimiento de la temática inicial, ahora por la entrada solística del cello. El contrapunto inmediato está formado con el motívico rítmico del saltillo. Estas figuras vienen de la antigua música hebrea, antifonal donde el rabino cantaba el salmo y el pueblo respondía, eso se heredó hasta llegar al concierto donde la orquesta expone los temas y luego el solista.
- f. La idea de movimiento hacia adelante como resultado de iniciar movimiento en los pulsos débiles continua presente como un elemento contrapuntista (compás 19 y 20 en clave de sol y 21 y 22 en clave de fa)

- g. El tema es citado en el cello con la excepción del compás 28 donde se intercambia con la orquesta. (figura N°71)

- h. en el comas 31 hay una transportación melódica entre el segundo y el tercer tiempo.

-

28

mf

mf

p 3

Figura N°71

### Transición (42-44) (figura N°72)

- a. Aparece una aumentación rítmica en el piano, anunciada antes por el cello.
- b. Sección transitoria a la parte B acelerando escrito gradualmente al movimiento, que viene de tresillos de corcheas hasta llegar al *con anima*, en tresillos de semi-corcheas.

Figure 72 shows a musical score with three systems. The first system consists of three staves: a bass line starting with a *dim.* marking and a *p* dynamic, a piano staff with a *dim.* marking, and a bass line with a *p* dynamic and a circled triplet passage. The second system includes a bass line with *con anima* and *mf* markings, and a piano staff with *mf* and *p* markings and a circled triplet passage. The third system shows a piano staff with *mf* and *p* markings and a circled triplet passage.

Figura N°72

#### 4.3.2. SECCIÓN B: (Compases 45-114)

Figure 73 shows a musical score for Section B, divided into three systems. The first system is labeled "sección B I" and "con anima", with a bass line marked *mf*. The second system starts at measure 45 and features a piano staff with *p*, *mf*, and *p* markings and circled triplet passages. The third system continues the piano staff with *p* markings and circled triplet passages.

Figura N°73

- a. Movimiento rítmico constante de semi-corcheas en tresillos en la orquesta actuando como el motor que lleva hacia adelante esta sección. Este está dividido en 3 partes internas: B I, B II, B III.

- **b. BI ( 45 - 56):** (figura N°73) sobre el movimiento motivico de los tresillos, el cello presenta una temática muy contrastante a la sección A, en base de negras y agrupaciones que establecen el pulso de las negras ( 46-48)

sección B II *Allegretto vivo*

57

Figura N°74

- **c. B II (57 - 88):** El movimiento rítmico de semi-corcheas continúa con la incorporación de corcheas con punto, ayudando a desarrollar aun más el concepto lineal. (59-61).En tonalidad de Re Mayor.
- **d.** Aparece un allegretto vivo cuyo comportamiento es contrastante, a la manera beethoveniana no solo del tema sino también del carácter , se reitera el tema algunas veces antes de desarrollarse durante 14 compases.

sección B III *con anima*

The image shows a musical score for section B III, measures 89-98. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a bass line and a treble line. The treble line has a box around measures 89-92 and circles around measures 97-98. The bass line has a box around measures 97-98. The dynamic marking 'mf' is present in measure 97.

Figura N°75

- **d.** B III (89 - 114): transición orquestal manteniendo el movimiento rítmico con el motivo de los tresillos de semi-corcheas y la corchea con punto. (97-98). Los tresillos se presentan como un retrogradación interválica, mientras el bajo camina en movimiento contrario.
- **e.** Regresa a La Mayor, y en un tiempo *con anima* preparando una gran culminación a cargo de la orquesta. Luego viene....

#### 4.3.3. SECCIÓN A: (reprise, 115-156) (figura N°76)

- **a.** La reprise se desarrolla a base de juego entre la temática de A y la temática de B
- **b.** Compás 115-125: tema A (orquesta) contra tema B (cello)

115 *Primo Tempo*

*f* Tema B

Tema A

*f*

Figura N°76

127

Tema A

*mezza voce*

Tema B

*mp* *mf*

3 3 3

Figura N°77

- c. Compases 127-142: tema A (cello) contra tema B (orquesta)

143

*p* *mf* *dim.*

*p* *mf*

aumentación

*p* *dim.*

Figura N°78



- **d.** Compases 143-148: extensión del reprís presentada con desarrollo secuenciado del motivo rítmico de saltillo y negras ( 143-144)

149

The musical score is written for three staves. The top staff is a bass clef, the middle is a treble clef, and the bottom is a bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/8. The score is divided into three systems. The first system (measures 149-151) shows a melodic line in the bass clef and a more active line in the treble clef. The second system (measures 152-154) continues the melodic development. The third system (measures 155-156) concludes the passage with a final melodic flourish in the treble clef and a sustained bass line. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'p cresc.' (piano crescendo). Some notes in the bass clef of the first two systems are circled in red.

Figura N°79

- **e.** Compases 149-156: grupo de fin, nuevamente con la división de la negra, grupos de tresillos y negras con punto (153-156).

#### 4.4. ANÁLISIS DEL TERCER MOVIMIENTO

En la macro estructura, también se podría establecer como una forma tripartita con Coda (ABA-Coda). Mirando más en detalle, la parte B se puede definir como una serie de tres secciones, cada una siendo una variante o expansión de la base rítmica establecida en la sección A.

**Declamación / Apertura** (compás 1-6), (figura N°80)

Establece claramente el carácter del movimiento por venir tanto como la división de compás estableciendo el pulso de dos tiempos por compás ( $3/8 + 3/8 = 6/8$ )

1 *Quasi Presto* **III**

Figura N°80

#### 4.4.1. Sección A: (Compás 7 – 42)

7

Figura N°81

- **a.** Como se vio en el primer movimiento (con la excepción de un ritmo saltillo, “ej. compás 46 de la Sección B”), toda la sección A presenta los elementos rítmicos a base de cual el movimiento vera su desarrollo.
- **b.** Agrupaciones de 3 corcheas + 3 corcheas (compás 7)
- **c.** Agrupaciones de 1 negra+1 corchea y 3 corcheas siguientes (compás 8)
- **d.** Agrupaciones de una nota en el comienzo de cada pulso dentro de un compás (compás 9 en el bajo)
- **e.** La introducción de la semi-corchea (compás 9)

Figura N°82

- f. Dos corcheas y una pausa de corchea (compas 23)
- g. Algunas variaciones mínimas de estas bases musicales también se verán a través de ligaduras dentro de agrupaciones (compás 53 – Sección B)

#### 4.4.2. Sección B: (43 – 160)

Variante I:

- a. El cello solo establece su entrada con la primera “expansión” rítmica agrupándola periódicamente como 4+4 mas 2 compases de final (compás 43-52)

Figura N°83

- **b.** Luego, estos 10 compases se repiten con la temática establecida por el cello ahora en la orquesta. Como contrapunto, el cello establece aun otro variante rítmico (compás 53-62)
- **c.** Los últimos 10 compases en esta serie combina la variante iniciada de la entrada del cello en el compás 43 (en el bajo de la orquesta) junto la siguiente expansión, que está establecida desde el compás 53 (en la parte superior de la orquesta).

Figura N°84

- **d.** los próximos 10 compases siguen el mismo modelo de antes, con la orquesta estableciendo el contrapunto del cello en los 10 compases anteriores. (63-72)

Figura N°85

73

Figura N°86

Variante II

- **a.** Nuevamente se desarrolla con un periodo de 4+4 mas 2 de final (10 compases – compas 83-92) figura N°87.
- **b.** Al final de cada frase del periodo de 4+4 hay una variación rítmica con el uso de las semicorcheas (compás 86 y 90)

83

risoluto

arco

*p*

484 *stacc.*

*ff*

*p*

*f*

*ff*

*p*

*p*

Figura N°87

- c. Vemos a este nuevo variante rítmico establecido primero en la orquesta ( 83), luego en el cello ( 93) y nuevamente en la orquesta (103)... con esta tercera vez expandiendo el movimiento del cello con semi-corcheas para crear un contrapunto.

83 *risoluto*

*stacc.*

*ff*

93 *arco*

*p*

*mf*

*p* *leggiero*

103 *contrapunto*

*p*

*molto espressivo*

*mf*

*stacc.*

Figura N°88

### Variante III

- a. Un juego casi canon entre el cello y la orquesta (compás 113-119)

113

*p*

*p*

Figura N°89

- b. del compás 120-127 tenemos el final de este variante.

120

*mf*

*p*

Figura N°90

- c. Transición (compás 128 -160) Estos compases actúan como una transición devuelta a la Sección B utilizando los variantes ya expuestos en esta sección como los recursos para expandir la forma.

Re - expone de la Sección A (161-204)

Tenemos una re exposición citada con algunos variantes en la instrumentación por parte del cello del compás 183-204) para enriquecer el colorido musical.

#### 4.4.3 CODA: (205-244)

Esta coda escrita en 2/4, adquiere un movimiento mas lineal y perpetuo con la presentación de las semicorcheas y variaciones de sus agrupaciones (compas 207 / 209 / 211 / 230). El sentido de dos pulsos por compás continúa hasta el último compás del movimiento. Donde se manifiesta un final con toda la energía posible.

The musical score for the Coda section is presented in three systems. The first system, labeled 'Coda' and 'con brio', covers measures 205 to 211. It begins with a bass clef and a 2/4 time signature. The melody is marked with a forte (*f*) dynamic and concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system, starting at measure 207, continues the bass line with a forte (*f*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. The third system, starting at measure 241, features a fortissimo (*fff*) dynamic and concludes with a sforzando (*sfz*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura N°91



## 4.5. ANÁLISIS GENERAL ARMÓNICO

En este concierto existe un cromatismo excesivo y una falta de orientación funcional con el aspecto armónico, es por esta razón que es más beneficioso, buscar entre este cromatismo las señales que nos indican y aclaran la forma en la cual el compositor percibió su creación y estableció claramente centros tonales para cada uno de los tres movimientos.

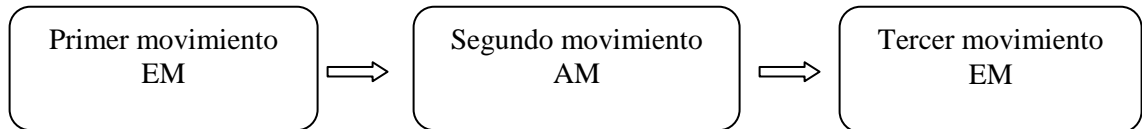


Gráfico N°3 – Tonalidades macro, de los movimientos del concierto

Explicación de figuras:

- > Modulación armónica
- Pedal armónico
- ~~~~~> Progresión cromática
- ~~~~~> Progresión cromática con referencia constante a una tonalidad

### 4.5.1. PRIMER MOVIMIENTO

#### Introducción: (Mi mayor)

Comienza en el relativo menor (C#) con un transcurso modulador hasta su tonalidad primaria de Mi mayor a través de su dominante (9-10). El final de la introducción (19) se realiza con una cadencia que se establece sobre un pedal en Si.

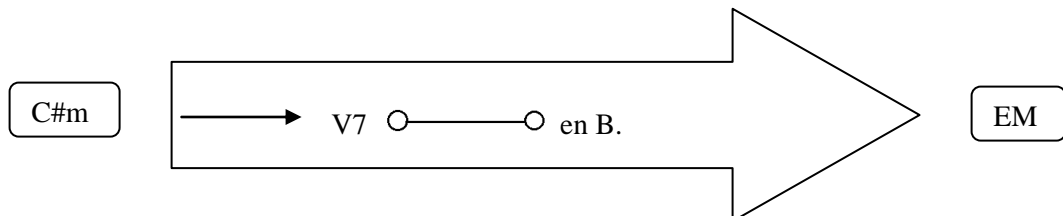


Grafico N°4 - comportamiento armónico de la introducción

### Sección A:

La presentación de la primera temática (20) re-confirma nuestro centro tonal de Mi mayor, comenzando y finalizando en esta tonalidad principal. La elaboración de una “curva compuesta” en el instrumento melódico (cello) en los compases 21 y 22 claramente destacan los grados musicales 6-7-8 y 1-2-3 en esta tonalidad (C#-D#-E / E-F#-G#) Se puede aclarar que visto en lo “macro”, se mantiene claramente en Mi mayor, no obstante, estableciendo bastante cromatismo interno, en lo “micro”.

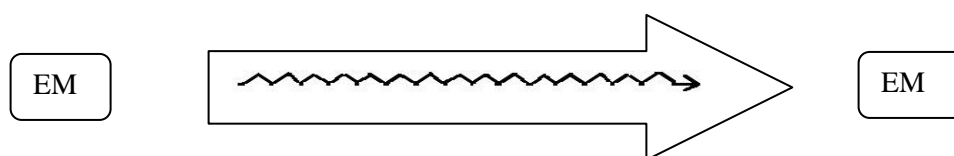


Gráfico N°5 - comportamiento armónico de la sección A

### Puente 1 – Re-exposición

Desde este primer puente (39), el movimiento se aleja de Mi mayor cromáticamente, este es un proceso que continua de forma constante hasta la re-exposición parcial en el compás 153.

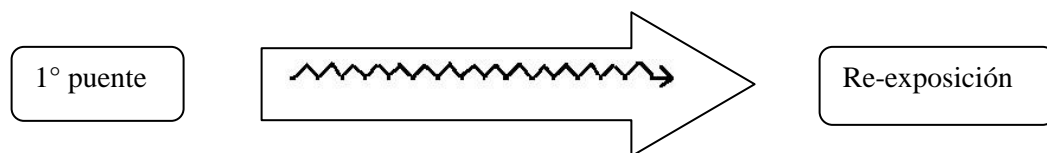


Gráfico N°6 - comportamiento armónico desde el puente 1 a la re-exposición

En el segundo puente (65) podemos ver tonalidades distantes; como D menor y G menor, llegando a un A disminuido, al inicio de la sección C. Sin embargo, se presentan momentos que nos recuerda a nuestras dos tonalidades protagonistas, Mi mayor y su relativo menor de C#.

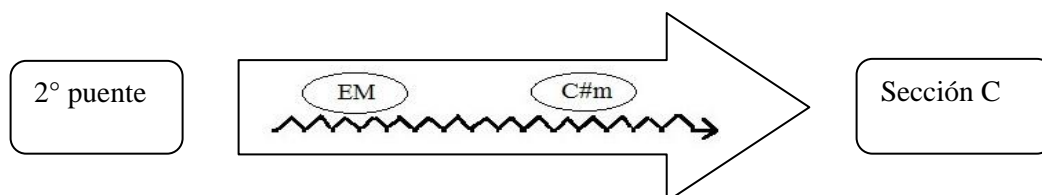


Gráfico N°7 comportamiento armónico del 2º puente a Sección C

Como ejemplo, la sección B (50) comienza con un énfasis en C# en el cello (50) y luego de E# (51), dejando un claro recordatorio de la tonalidad que inició el movimiento. Con una sensación de imitación, se percibe lo mismo al inicio de la sección D (76). Salgado apunta a una unificación formal y estructural dentro del cromatismo excesivo al presentar el tercer puente (99), re-exponiendo literalmente la introducción, esta vez un semi tono más abajo. La presencia recurrente de B mayor, B menor y B7 es otro elemento evocativo de la tonalidad principal de Mi mayor. De forma secuencial, vemos la dominante de Mi reforzada en el segundo tiempo de los compases 84 y 85. El mismo efecto se produce al tener un fuerte pedal en el dominante en los compases 118-120. En la sección F en el compás 134, volvemos al relativo menor de C#, resaltando la sensible B# y la novena D#. Lo que ocurre aquí podría ser analizado como una bi-tonalidad entre C# menor y G# mayor. Sin embargo, el resalto de la tónica y el dominante (C# y G#) en el cello nuevamente confirma nuestra base armónica de este movimiento. Esto también actúa como una preparación para el pedal en la sensible que prepara la cadencia solística (139-141).

## Re-Exposición – Final

La re-exposición se presenta literalmente hasta el compás 185, lo cual nos regresa sin ninguna duda a nuestra tonalidad central de Mi Mayor. Como en la exposición, tenemos un recorrido cromático que nos lleva hacia un final, pasando por acordes lejanos a nuestro Mi Mayor, acordes como E disminuido, A disminuido y B disminuido. Pero se ha establecido como su “sello artístico”, que Luis Humberto Salgado confía en un juego de movimientos destacando una perspectiva armónica estable en lo “macro” con un gran cromatismo en lo “micro”. De esta forma, aterrizamos después de un paseo de movimiento cromático a nuestra base de Mi Mayor en el compás 240. Un pedal de Mi (240-242) llega a otro pedal en B (243) y luego resuelve al último pedal hasta un final formal (244-245). Para terminar, la sensación tonal y funcional si prevalece con un desempeño concreto de tónica-dominante-tónica.

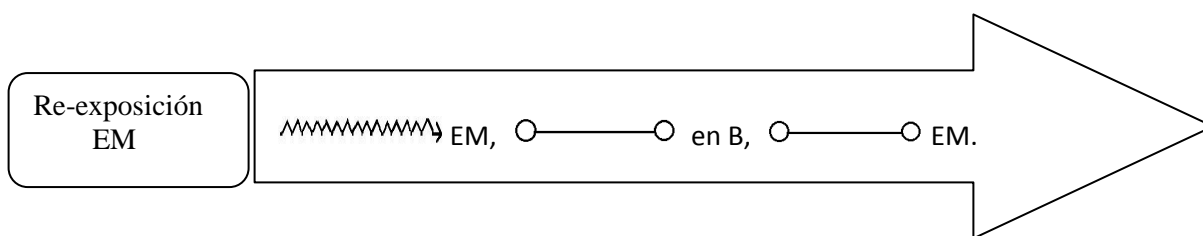


Gráfico N°8 comportamiento armónico de la re-exposición hasta el final

## 4.5.2. SEGUNDO MOVIMIENTO

### Sección A

Salgado establece en el segundo movimiento en A Mayor, algo muy apropiado y armónicamente funcional en la gran forma, ya que actúa como el sub-dominante de los dos movimientos externos (primero y tercero) y decorando el relativo menor (C#) como su grado “mediante”. Tenemos dos elementos en conexión a la tónica, que respaldan nuestro centro tonal de A Mayor. La fusión de la tónica con su sensible (G#) y con el sub-dominante (D).

Siguiendo el gran esquema armónico del concierto en su forma general, este movimiento está en el sub-dominante. Analizando este paralelismo, vemos la estructura armónica entre los tres movimientos, la estructura “macro”, como I-IV-I (E-A-E). De esta misma manera podemos

ver que el segundo movimiento comparte esta estructura armónica, la cual sería la estructura “micro” o interna, siguiendo el esquema de I-IV-I (A-D-A) dentro del esquema formal de “tripartita” (A-B-A).

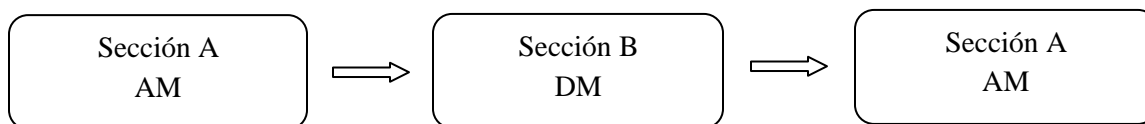


Gráfico N°9 - comportamiento armónico del segundo movimiento

La rítmica inicial del tema principal (compás 1/ corchea-negra) refuerza la dominante (E). Esta misma rítmica le da fuerza a la tónica con la sensible en el siguiente compás (G# y A). En el tercer tiempo del tercer compás y la última nota del cuarto compás encontramos la triada de la tónica (C#-E / A). En el compás 6 vemos nuevamente la sensible (G#) la cual logramos interpretar como el mediente del dominante (tercer grado de E mayor) al hacer la conexión con la nota B en el compás 7, la cual sería la quinta de esta tonalidad insinuada. Estos dos tonos actúan como notas que provocan tensión, ya que la rítmica los respalda al hacerlos puntos de llegada (siendo una negra después de una corchea y una negras después de tresillos de semi-corcheas). Estas dos tensiones se unifican claramente en el compás 9 como parte del dominante en A Mayor cuando vemos que el compás inicia con el primer y tercer grado de E). A pesar del cromatismo de pasos lineales que continúa, se percibe un desarrollo de dominante-tónica entre los compases 9 y 11.

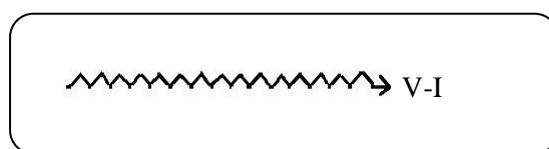


Gráfico N°10 - comportamiento armónico entre el compás 1 al 11

En el compás 11, la rítmica que resalta a través de las notas de gracia y el énfasis pulsado de la última nota siendo una negra, respalda el primer y tercer grado de A mayor (C# y A) con el Bb actuando como una apoyatura de la tónica. Lo mismo ocurre en el siguiente compás aclarando el dominante (E mayor), resaltando el tercer grado (G#) y la tónica (E) anticipado por un F natural. Este mismo recurso usa el compositor nuevamente en el compás 28 en la parte de la orquesta, esta vez creando un acorde en primera inversión con la tercera en el bajo. Algunos compases adelante (32), es el cello quien utiliza este mismo recurso para establecer la tónica. En este instante, la orquesta también aporta una claridad de la tónica resaltando el primer, tercer y quinto grado (A-C#-E). De la misma forma como antes, el bajo anticipa el último tiempo del motivo interno en el compás, esta vez un D anticipando la tercera, C#. De esta misma forma vemos como Salgado establece el sub-dominante (D) en el compás 35, lo que será nuestro centro tonal al comienzo de la sección B (45).

Gráfico N°11 - compás 11, 28, 32

## Sección B

Algo curioso pasa en esta sección mediante. Al fin de la sección anterior, vemos claramente un cierre en D Mayor en el compás 41 con la tónica y la quinta en la orquesta y la tercera como el ultimo tono del cello (D-F#-A). Aunque la indicación armónica no se altera con la armadura (se mantienen los tres sostenidos), con la misma claridad que se sintió un D Mayor en el final de la sección A, se puede percibir en el comienzo de la transición para la sección B con un pedal en la tónica extendiéndose en el cello por tres compases (42-44). En el

acompañamiento del 42 nos muestra un D mayor y en el 43 un A mayor (I-V en D Mayor). Después de esta preparación tonal, el cello expone una melodía lírica claramente expuesta en la misma tonalidad (45-48). El inicio en el compás 45 se desarrolla entre la tónica, la sensible y el tercer grado (D-C#-F#). Luego en el compás siguiente (46) tenemos una alteración del cuarto grado (G natural) en combinación con el segundo y el sexto (G-E-B). En este momento tenemos la curiosidad de saber porque no se estableció un cambio de tonalidad al comienzo de la sección B del movimiento.

La segunda frase de este periodo comienza en el tercer tiempo del compás 46, nuevamente en la sensible (C#) la cual no resuelve directamente a la tónica, si no tres tonos más tarde en el compás 47. Nuevamente vemos la necesidad del compositor de alterar la armadura A mayor para mantenerse en D mayor con el motivo melódico expuesto en el cello. La rítmica al final de este compás deja una sensación de énfasis tonal en la última nota, un A que resuelve al D en el próximo compás para iniciar el próximo periodo. Es en este punto entre los compases 48y 49 que Salgado finalmente nos ofrece una posible explicación, al porque aun nos vemos con una armadura de A mayor.

Como un paralelo “bi-tonal” contra un final de V-I en D mayor en el cello, la orquesta establece esta sensación cadencial de V-I en la tonalidad de Mi mayor. El mismo concepto continúa con extensiones cromáticas (compás 50 llegando cromáticamente al quinto grado con un tresillo de semi-corcheas y luego de la misma forma llegando a la sensible en el compás 51, resolviendo a la tónica en una octava descendiente. Luego, en el compás 54, comenzando en el segundo tiempo hasta el primer tiempo del compás 55, vemos un motivo que se secuencia inmediatamente con la misma estructura rítmica. La secuencia del motivo detalla la tónica de D mayor, con su final en el compás 56, melódicamente en el cello y armónicamente en la orquesta.

En el compás 57 Salgado nos establece la armadura nueva de dos sostenidos, pero de ninguna forma formalizando si estamos entrando en D mayor o B menor. Hasta volver al centro de A mayor en el compás 89, esta sección actúa como una transición extendida en forma excesivamente cromática hasta el regreso de la sección A. Dos compases antes del regreso a

los tres sostenidos, se establece un pedal en el dominante de la nueva tonalidad por venir (E7 – D menor/E – Bb7/E – E(b5)). (Gráfico N°12)

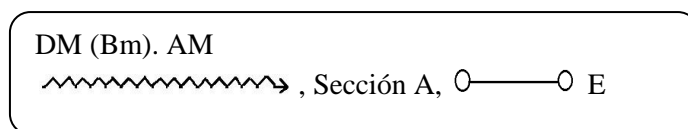


Gráfico N°12 - compás 57 al final de la sección

### Sección A (Reprise)

Al comienzo del regreso de la sección A (compás 89), comenzamos con una sensación de E7 como extensión a los que cerró la sección B. Un inmediato pasaje de cromatismo armónico nos lleva a una clara resolución a la tónica con un V7-I (E7-A) en los compases 95-96. Luego vemos una extensión de este paso armónico, se puede percibir un E7 extendido a través del 97-98 y luego resolviendo a A mayor en el 99. Luego, nuevamente, una extensión de cromatismo extensivo hasta la re-exposición del tema lírico en el compás 115.

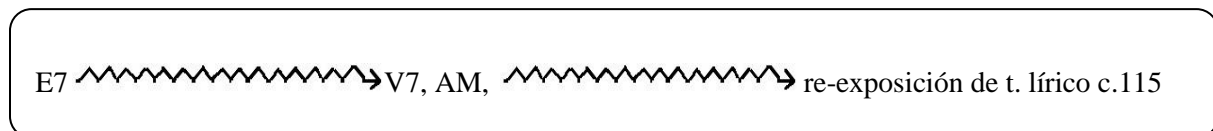


Gráfico N°13 – desde el compás 89 sección A reprise

A través del juego “bi-temático”, vemos como la orquesta establece nuevamente los elementos motivicos de antes en la tonalidad de A mayor. El establecimiento transparente de A mayor en la orquesta, refuerza el camino para la temática de la sección B, originalmente en D mayor, exponiéndose ahora en A mayor. La estructura melódica es la misma de antes, la cual destaca fuertemente la tónica, la quinta y la sensible. Nuevamente, en el compás 118 vemos un final del primer periodo en la dominante (E) para re-iniciar el tema (119) una octava más baja desde la tónica, después del final de V-I. Desde el compás 149 hasta el siguiente movimiento, tenemos un traslado desde la tónica, la cual pasa por su dominante (150) hasta un B7 (156). Lo que obviamente se espera como un V7-I (B7-E) para iniciar el tercer movimiento, también viene con una sorpresa para la percepción auditiva.



### 4.5.3. TERCER MOVIMIENTO



Gráfico N°14 - comportamiento desde el compás 1 al 160

Lo que se esperaba como una resolución a la nueva tónica a través de un posible V7-I desde el movimiento anterior resulta ser una extensión de la dominante con un efecto pedal prolongado (compás 1-6). La resolución a la tónica viene claramente en el compás 7 donde comienza un periodo de 4+4 (7-14). Es el bajo y su progresión de grados musicales, a veces diatónicamente y a veces cromáticamente, cuales estructuran la forma del periodo. Luego, se recicla este periodo dos veces (desde el compás 15 y desde el compás 31), siempre desde la tónica con extensiones armónicas en forma cromática. Desde la entrada del solista (59) hasta la modulación a G mayor (129) se establece una progresión extensiva de cromatismo armónico. Desde este punto, vemos un desarrollo como el cual ya expuesto por el compositor, con puntos cadenciales en G mayor con desarrollos y transiciones armónicas de cromatismo extensivo. Desde el compás 129, vemos una estructura melódica de I-V en el cello de 4+2 (4 compases de G mayor y 2 de D mayor) sin un respaldo armónico en la orquesta que ofrezca un complemento armónico. Luego se extiende cromáticamente hasta el próximo punto de referencia tonal, nuevamente con un I-V (compás 144-145). Nuevamente se extiende cromáticamente hasta un V7-I (159-160).

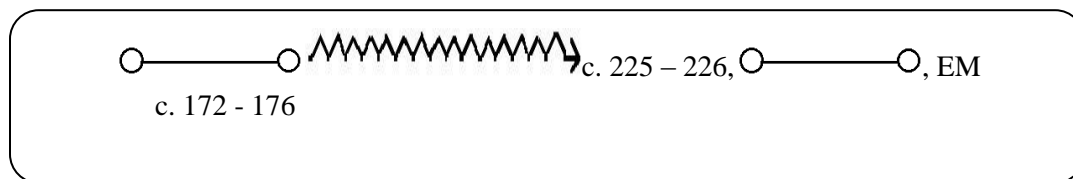


Gráfico N°15 - comportamiento armónico desde compás 172 hasta el final.

Una extensión armónica llega a una pedal prolongado (172-176) en la dominante (B7) de la misma forma que se presentó al comienzo del movimiento. Esta expansión del dominante nos lleva al regreso de la armadura original (4 sostenidos) en el compás 177, pero en vez de resolverse a la tónica, se produce lo mismo que lo del inicio, donde nos encontramos con una extensión del dominante antes de sentir la resolución a la tónica en el compás (183). Un expansión armónica de forma cromática junto con la extensión de motivos estructurales es lo que nos lleva nuevamente hacia adelante, llegando a una clarificación trasparente de nuestra tonalidad en los compases 225 (E – I) y 226 (B7/E – V7). Poco después ya tenemos el ultimo pedal prolongado, esta vez de la misma tónica (245 Final).

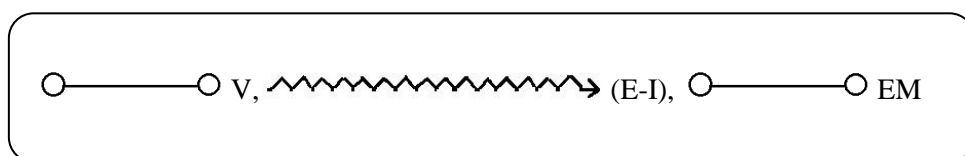


Gráfico N°16 - comportamiento armónico desde el compas 172 hasta el final del movimiento

#### **4.6. DESARROLLO TEMATICO DE LA PARTE SOLISTA Y RECOMENDACIONES PARA SU INTERPRETACIÓN**

Todos los aportes que se proponen en trabajos como el presente; tienen la finalidad de ayudar en la comprensión de la obra, y su real valoración. Es la visión del cellista intérprete la expuesta, cosa que puede variar, por muchos factores desde lo político, sociológico, antropológico, rasgos físicos, de pragmatismo o sensibilidad etc... Con estos antecedentes, es claro que la visión puede, y en ocasiones debe cambiar, debido a la dinámica de las corrientes interpretativas que se renuevan permanentemente. También aquí intervienen elementos como: nivel técnico del instrumentista, su experiencia como intérprete, y sobre todo rasgos de la personalidad, que son los que le dan esa riqueza a la performance que es la que perdura entre una interpretación y otra. Las recomendaciones propuestas, obviamente no son las únicas, pueden existir muchas recomendaciones diferentes, cuantos intérpretes existan. Cada cual buscará y encontrará componentes que otro dejó pasar por alto, ya sea porque no le interesaban, o porque no los identificó.

El Allegro Patético, nos indica que la interpretación debe dirigirse hacia doblegar o herir la emoción del oyente, llegar a conmover, agitar el ánimo, causando gran impresión, siendo muy elocuente en la demostración de angustia o alegría, para lograrlo el ejecutante debe emplear al máximo todos los recursos expresivos existentes y si surge la necesidad de crear nuevos elementos para lograr el objetivo planteado, habrá que hacerlo.

La introducción está totalmente a cargo del piano, está escrito en compás de 4/4, el violoncello espera 18 compases, donde el piano con el segundo motivo de (fusas), y con un smorzando controlado, llega al calderón, ésta es la señal para que violoncello pase a ser el protagonista; inicia la sección A del primer movimiento , el piano pasa a segundo plano con un acompañamiento muy ligero, mientras el cello hace eco y continúa la última agrupación dejada por el piano de una manera libre, la misma que es una sucesión descendente con final ascendente, e inmediatamente retoma el *a tempo* , las figuraciones son totalmente convencionales, corcheas y semicorcheas, escritas en su mayor parte en el registro medio del cello, la melodía se mueve por grado conjunto, pero también debemos destacar que existen intervalos más amplios que se presentan sin ninguna preparación, dándole a esta melodía un

tinte expresivo muy fuerte. Debemos destacar que esta sección es la más expresiva del primer movimiento de este concierto.

The musical score for Figure N°92 is a single system of music in 4/4 time, marked 'Allegro Patético'. It begins at measure 18 and ends at measure 38. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is written in a single system with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The music is characterized by a variety of dynamics and articulations. Key markings include 'Allegro Patético' at the beginning, 'A Tempo' at measure 19, and 'mf' at measure 20. The score features a variety of dynamics, including 'mf', 'f', 'p', 'stacc.', 'rinforzando', 'dobles cuerdas', and 'detaché'. The music is divided into systems, with measures 18, 21, 24, 27, 30, 33, 36, and 38 clearly marked. The music is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and includes both bass and treble clefs.

Figura N°92

Los primeros intervallos que se amplían hasta salir de la octava están en el compás 20 donde tenemos en el 3° tiempo un intervalo de  $9^\circ$ , y entre el 3 y 4 tiempo, la extensión de una  $10^\circ$ , la melodía se mueve con lo referido hasta el compás 24 donde encontramos el 1° calderón de la melodía, con carácter suspensivo antes que resolutivo.

Como recursos de ésta sección están señalados; ligados no muy extensos, en un rango de 2 a 4 notas por arco. Golpe spiccato ligero, staccato un poco más pesado, tenemos además un rinforzando que hace que esté staccato se mueva vigorosamente hasta desembocar en un

detaché enérgico, que se mantiene fuerte hasta llegar al doble forte del compás 38 y terminar la sección con una clara resolución a la tonalidad del concierto. Tenemos acentos, reguladores ascendentes y descendentes, dinámicas contrastantes desde un piano hasta el doble forte mencionado. El punto sobre las notas debemos destacarlo debido a que conocemos que ese era el estilo o personalidad de las composiciones del autor, es decir, se pueden proponer frases muy líricas debido a la emotividad de la música, pero este punto sobre las notas que el compositor propone, rompe el lirismo, y le da otro carácter a la música.

Los primeros adornos que nos recuerdan la ornamentación barroca están, en los compases 26 y 27 las mismas que nos exigen ir hacia adelante, y así evitar cualquier sensación de estar estático, nuevamente en el compás 30 encontramos que el cello sale de la octava igual que lo hace en el compás 20, luego sucesiones intervalicas que en un mismo tiempo ascienden y descienden bruscamente, y desde el compás 32 tenemos el siguiente gráfico:

| Compás | 1° tiempo        | 2° tiempo      | 3° tiempo            | 4° tiempo |
|--------|------------------|----------------|----------------------|-----------|
| 32     |                  |                | 7° d. 6°M. 6°M. 6°M. | 6°m       |
| 33     | 6°M.6°M.6°M.6°M. | 6°M            | 6°M.6°M.6°M.6°M      | 6M        |
| 34     | 6°m.6°M.6°M.6°m. | 6°m            |                      |           |
| 35     | 6°M.6°M.6°M.6°M  | 6°M            | 6°M.6°M.6°M.6°M      | 6°M       |
| 36     | 4°a  4°a         | 7d.6°a.6°a.6°m | 6°m.6°M.6°M.6°m      | 6°m       |
| 37     | 4°a  4°a         | 7°d            | 4°a  4°a             | 7°d       |
| 38     | 6°M              | 6°m            |                      |           |

Gráfico N°17 - Dobles cuerdas de la sección A

## RECOMENDACIONES

Es aconsejable empezar en la cuerda re, 4<sup>o</sup> posición, debido a la dinámica con que el piano entrega esta frase y el cello lo que hace es imitarla, aquí el timbre es oscuro y apagado, en el compás 21 debido al crescendo debemos cambiar a la cuerda (la), como hemos anotado el punto sobre la nota hay que hacerlo, de una manera ligera el mismo da una sensación de ir saltando de un lugar a otro; el staccato del compás 21 muy ligero hasta ir consiguiendo un sonido con mas volumen, en el 2<sup>o</sup> tiempo del compás 32 tenemos ya un staccato abierto y mezzoforte que nos lleva a un detaché pesado y forte desbordando emotividad, este es un pasaje muy loco, se mantiene forte y llega a un doble forte el mismo que es un recurso extremo, en el violoncello es difícil llegar manteniendo una buena calidad de sonido.

A partir del compás 39 interviene el piano ejecutando un puente que sirve para acceder a la sección B; desde el doble fuerte llamado del piano, el cello responde con un intervalo de 7m, en el compás 50, la segunda respuesta del cello también es con 7m, en la tercera intervención el cello se queda solo insiste solo, todo esto se da en una dinámica menor después de cada intervención, continua un juego dinámico muy activo. Así que el cello en dinámica de piano, continúa con el scherzando, que son desarrollos de los motivos de la introducción; las ligaduras continúan de 2 y 4 notas a excepción del compás 53 donde encontramos un lamento de 8 compases ligados + 3, sigue siendo en punto sobre la nota el que rompe el lirismo de las frases; en esta sección tenemos la aparición de cambios de compás: en el 56 aparece un cambio de compás (5/4), en el 59 se regresa a (4/4).

The image shows a musical score for a piece titled "1º Puente" and "Sección B". The score is written in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of five staves of music, numbered 51, 54, 57, 60, and 63. The first staff (51) starts with a dynamic marking of *f* and includes a circled measure. The second staff (54) has dynamics *mf*, *p*, and *f*, and includes a circled measure and a 5/4 time signature. The third staff (57) has dynamics *mf* and *mf*, and includes a circled measure and a 4/4 time signature. The fourth staff (60) has dynamics *mf* and *f*. The fifth staff (63) has dynamics *mf* and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. At the top right, there is a small diagram of a guitar neck with a circled measure, labeled "1º Puente 10" and "Sección B".

Figura N°93

## RECOMENDACIONES

Se recomienda utilizar de manera estricta los golpes de arco, para darle esa característica que parece fue pensada y no producto de la casualidad, entonces en la primera respuesta doble fuerte tenemos 4 notas detaché incluyendo la síncopa y dos notas con punto, como vemos la dinámica tiene un descenso gradual, hasta llegar al piano *schierzando*; en el compás 53 la digitación puede ser, 1-2-3-1-4-0-4-3-2-1. Compás 56 aparece nuevamente el carácter de la figuración de las respuestas del compás 50.

En el segundo puente encontramos un pasaje, empieza en la nota re, el siguiente compás empieza a una cuarta justa, del anterior y el 67 a una quinta justa, dinámica la misma no cambia, nótese que este puente está escrito en compás de 2/4. Las ligaduras siguen el patrón de 7 notas con una síncopa interna.



Figura N°94

## RECOMENDACIONES

Aunque no existe escrito una dinámica en crescendo es recomendable darle naturalidad al pasaje, empezando en la cuerda (Sol) y pasar a la (Re), con la digitación de; 1-4-1-1-3-4, el segundo compás empezar en la cuerda Re y pasar a la cuerda (La), con la misma digitación y el tercero en cuerda (La), 1-4-2-1-3-2-3, de esta manera, se da un contraste de brillo controlado en el timbre y prepara la próxima frase de la sección C.

En esta sección C, regresamos al compás 4/4, encontramos una parte lírica intensa, compás 68 con intervalos de 7°M, 6°M, 5dism., luego movimiento por grado conjunto, desde el compás 70; 7°m, 2°m, 7°dism., a continuación toda esta sección se mueve en intervalos 4°, 5°, 6° combinado con grado conjunto.

Figura N°95



## RECOMENDACIONES

Al ser una sección que empieza con una parte lírica, debemos mantener un sonido recio, pero limpio, con un gran detaché, es decir con un sonido fuerte y voluminoso además de intenso, darle importancia a las dinámicas, que imprimen gran expresionismo. Con respecto a la digitación, es más cómodo tocar combinando las cuerdas (la –re), pero si el cello no tiene un timbre parejo o similar en las dos cuerdas, es recomendable en ciertos pasajes utilizar la cuerda (La), aunque esto signifique grandes saltos de posición, esto es para evitar cambios bruscos de sonoridad: de brillantes a opacos.

En la sección D: tenemos dobles cuerdas durante 8 compases según el gráfico:

| Compás | 1° tiempo          | 2° tiempo      | 3° tiempo           | 4° tiempo       |
|--------|--------------------|----------------|---------------------|-----------------|
| 76     | Silencio – 6°M     | 3°M - pizz     | Silencio – 5° justa | 4° justa - pizz |
| 77     | Silencio – 7°m     | 6°m - pizz     | Silencio – 4°justa  | 5° dism - pizz  |
| 78     | Silencio – 7°m     | 6°m - pizz     | Silencio – 4°justa  | 5° dism - pizz  |
| 79     | Silencio – 4 justa | 5° dism - pizz | Silencio – 4°justa  | 5° dism - pizz  |
| 80     | Silencio – 6°M     | 3°M            | 7°m                 | 3°M             |
| 81     | Silencio – 7°m     | 6°m            | 7°m                 | 3°M             |
| 82     | Silencio – 7°m     | 6°m            | 7°m                 | 3°M             |
| 83     | Silencio - 7°m     | 6°m            | 7°m                 | 3°M             |

Gráfico N°18 – Dobles cuerdas de la Sección D

Luego de dos compases en los que interviene el piano, viene un tema scherzando ejecutando una articulación que ya nos es familiar: tres notas detaché, síncopa y dos sonidos con punto sobre la nota, en el compás 89 la melodía empieza con intervalo grande como es la 7<sup>o</sup> dism, igual al inicio del 90; en el 94 tenemos un calderón suspensivo que resuelve en la octava inferior, es una cadencia con cromatismos hasta llegar al segundo calderón, pregunta del piano en doble forte y contestación del cello descansando en el tercer calderón. Crescendo de octavas en dirección al doble forte final de la sección.

Sección D  
a tempo

76  
*mf*

80  
*mf* *mf* *mf* *f*

84 **2** *scherzando* *mf*

89 *p*

93 *f* *ff* *marcato*

97 *cresc. molto* *mf*

Figura N°96

## RECOMENDACIONES

Compás 76 empezamos con golpe detaché y pizzicato con mano izquierda, importante la dinámica desde el compás 80, buscando la sensación de desmayo. Compás 86 scherzando y articulando de manera muy limpia los detaché y los puntos finales, de la figuración que se presenta en el 3° y 4° tiempo, y que se seguirá repitiendo en adelante hasta el compás 93, donde las últimas tres negras serán ejecutadas de manera vigorosa y con golpes secos pero resonantes. Compás 94 nota suspendida en una dinámica peligrosa, cuidar y buscar control del sonido y la ejecución de esta cadencia, será de manera libre como lo haría un cantante de ópera. El diálogo que viene a continuación con el piano debe ser muy libre y orgánico. 97 preparación de octavas ordenadas para llegar al doble fuerte, del próximo puente, su digitación siempre será pulgar y 3° dedo.

El tercer puente viene a resolver el gran crescendo de la sección anterior que viene en escalas de octavas, al llegar al compás 99 cambia su carácter al de marcial.



Figura N°97

## RECOMENDACION

Al cambio de carácter marcial debemos aplicar un staccato muy incisivo y resolver con golpe seco, cuidando siempre que no emitir ruido.

La sección E presenta escalas ligadas con punto y pequeño acento al final, secuencia que llega al compás 107 de manera agresiva, muy insistente, 109 retorna la calma con melodías en pizzicato hasta el 113 que nos presenta intervalos consecutivos de 8°, 8° aumentada, 9°, 10°, a continuación en acorde de dos notas tocadas con arco spiccato: cinco acordes de décimas. Compás 118 escala con cromatismos que nos llevan a acordes explicados en el siguiente gráfico:

| Compás | 1° tiempo    | 2° tiempo  | 3° tiempo | 4° tiempo |
|--------|--------------|------------|-----------|-----------|
| 119    | 5°a → 6°M    | 5°a → 6°M  | 5°a → 6°M | 5°a → 6°M |
| 120    | 6°m → 7° dis | 5° a → 6°M | 5°a → 6°M | 5°j → 6°m |

Gráfico N°19 – Doble cuerda y resolución

El compás 121 tiene acordes que marcan el inicio con un final anacrúsico de cada grupo de cuatro corcheas de forma ascendente, que se presenta en el 1° y 3° tiempo, carácter que se presenta en el siguiente compás, en el 123 el compás presenta una escala con cromatismos que resuelven en 124 con intervalo simultáneo de 6°M, recoge el mismo estilo del compás 121, en grupos de semicorcheas y en forma descendente, los tres últimos compases que interpreta el cello en esta sección son oscuros desde piano en crescendo, con voces que caminan internamente en cada compás, hasta terminar en forte.

**Sección E**

105

*p*

*con leggerezza*

*pizz.*

*p*

108

112

*arco*

*vigoroso* **3**

*sfz*

118

*p*

*f*

121

*mf*

124

*p*

*mf*

*f*

128

**3**

Figura N°98

## RECOMENDACIÓN

Es importante que las escalas del inicio de sección sean livianas y muy límpias el acento es pequeño, los grupos van en crescendo para darle sentido de frase, con una culminación fuerte y seca pero resonante. Compás 109 Pizzicatos de manera dulce sonoros, evitando el pizzicato Bártok, cuando en el 113 retoma el arco será en spiccato crescendo notorio, la digitación de estas dobles cuerdas será siempre de: pulgar y tercer dedo, muy abiertos. Compás 118 empezar el crescendo en la punta del arco, muy piano y crecer al fuerte muy insistentemente cada tiempo, aspirar a un sonido brillante, compás 121 se ejecutarán las dobles cuerdas, de manera

bacchiana, las escalas que siguen en mezzoforte con proyección sonora, y 125 súbito piano buscando obscurecer el sonido en lo posible, la digitación de este pasaje será con puente del primer dedo en las dobles cuerdas (sol y Do), continuar en la cuerda sol la mini escala, el siguiente compás de la misma forma, continuar en la cuerda (re) la mini escala y terminar en cuarta posición en forte que seguirá siendo opaco u oscuro.

En la sección F la obra nos propone un maestoso a 76 por corchea, es la primera indicación de tiempo específico que el compositor anuncia en el concierto, maestoso que tiene tres compases. De forma attacca regresamos al Allegro Patético de manera muy agresiva en doble forte y con el motivo uno que encontramos en la introducción del concierto, luego de la ejecución enérgica de estos motivos, súbitamente la dinámica es un piano a manera de ricochet glissando, segunda parte del compás 141 aparece el motivo dos de la introducción, en este momento el violoncello desarrolla una cadencia en solo. Nuevamente, desarrollo del motivo uno, y en 149, motivo dos preparando en final de esta cadencia en la misma forma que el acompañamiento, lo hizo en el compás 18 del concierto donde anunciaba la presentación de la sección A, teniendo al cello como protagonista.

Sección F

*Maestoso*  $\text{♩} = 76$

*f*

*Allegro Patético*

*ff*

*f*

*g* *gliss.....*

*p* *leggiero*

*mf*

*p* *f*

*p* *f*

*ritardando..* *a tempo*

*mf* *f* *ritardando..*

*smorzando* *pp*

Figura N°99

## RECOMENDACIÓN

El maestoso se presta para ejecutarlo con solemnidad, tomando en cuenta la corchea final, que es un acento resonante, la dinámica se mantiene, debemos crecer en el final para acercarse al doble forte del Allegro Patético, que será ejecutado con mucha energía y con todos los puntos y acentos escritos, para no perder el carácter angustioso que proyecta, en el compás 139 haremos un ricochet glissando muy ligero, piano y veloz totalmente fuera de tiempo y ad libitum, la digitación será con un solo dedo, en este caso el dedo 2. En 141 donde tenemos en

motivos dos de la introducción es todo fuerte, las figuras rápidas serán tocadas con talón, dejando el punto al aire. Compás 149 acorde sin tiempo libres y pizzicato final antes de empezar el descenso del motivo dos a tempo, ritardando preparando el smorzando para final de la cadencia y final de la sección.

## RE – EXPOSICIÓN

En la re-exposición se repite íntegramente la Sección A - 1º puente - la Sección B, en esta sección antes del scherzando se adicionan dos compases, y además a partir de aquí la música se presenta en una cuarta más baja que sus originales. El 2º puente - Sección C donde también se adicionan dos compases antes de ir a la coda.



Coda *Con brio*

*mf*

215

217 *f* *mf*

219 *p* *f*

221 *f*

225 *mf* *marcato* *f*

230 *mf* *f*

234 *mf* *f*

238 *mf* *con rudeza* *mf* *cresc.*

241 *sfz* *fff* *sfz*

Figura N°100

En la coda, compás 213 en adelante todas las indicaciones son muy claras, si las seguimos de manera estricta, es posible que plasmemos en alguna forma la idea que tenía el compositor, sobre cómo debía sonar este primer movimiento.

|            |          |           |           |             |             |           |           |           |           |            |
|------------|----------|-----------|-----------|-------------|-------------|-----------|-----------|-----------|-----------|------------|
| Compases   | 1-19     | 20-38     | 39-49     | 50-64       | 65-67       | 68-83     | 84-85     | 86-100    | 101-104   | 105-114    |
| Tutti/Solo | T        | S         | T         | S           | S           | S         | T         | S         | T         | S          |
| Dinámica   | <i>f</i> | <i>mf</i> | <i>ff</i> | <i>ff/p</i> | <i>mf</i>   | <i>f</i>  | <i>mf</i> | <i>mf</i> | <i>ff</i> | <i>p</i>   |
| Compases   | 115-117  | 118-127   | 128-130   | 131-139     | 141-152     | 153-171   | 172-182   | 183-240   | 241-243   | 244-       |
| Tutti/Solo | T        | S         | T         | S           | cadencia    | S         | T         | S         | T         | S          |
| Dinámica   | <i>f</i> | <i>p</i>  | <i>p</i>  | <i>f</i>    | <i>solo</i> | <i>mf</i> | <i>mf</i> | <i>ff</i> | <i>mf</i> | <i>fff</i> |

Gráfico N°20 - Esquema formal y dinámico del 1° movimiento.

### Segundo Movimiento

La Sección A desde el compás 1 al 41. El violoncello espera 16 compases de 3/4, para luego imitar la melodía del piano, ésta que se desprende del motivo 2 del concierto, realiza un desarrollo por grado conjunto empieza en mezza voce, es decir a media voz, en el compás 22 existe un cambio a 2/4, compás 24 prepara un crescendo para el fuerte de 25, compás 26 regresa a 3/4 y la dinámica también es gradual, el compás 33 pide un glissando que debe ser notorio.

Sección B desde el compás 45 se mueve el tiempo *con ánima*, continúan desarrollando los motivos de manera si se quiere lírica. Compás 57 existe un cambio de compás a 9/16 Allegro vivo. Con golpe de arco detaché en forte el cello hace un llamado que tiene una respuesta del piano, en dinámica muy sutil, el cello mantiene su matiz en forte y desarrolla tresillos de semicorcheas hasta llegar al doble forte, había una sensación de final, pero no es así ya que el cello retoma el mismo tema de tresillos y arremete nuevamente hasta llegar al doble forte, donde ahora si hay un final. En el compás 99 regresamos a un *con ánima* a cargo del piano, el mismo que dura 26 compases hasta llegar al compás 114 final de la sección B.

A continuación hay un reprís de la Sección A desde compás 115 al 156. En el compás 127 tenemos en el cello una reexposición de el tema que se presentó desde el compás 17, esto se

mantiene hasta 144, donde la frase desde el 145 se altera en una quinta hacia arriba de la frase presentada en el compás 38 de este movimiento con lo que termina, la ejecución del cello y es el piano quien finaliza el movimiento.

## RECOMENDACIÓN

Este movimiento podría ser iniciado en 48 golpes de metrónomo por negra. Para ser un tema a media voz y tranquilo, debemos evitar el vibrato rápido, la sugerencia es un vibrato lento, no amplio y no corto, sino medio y controlado si es posible medido, esto le dará a la melodía la sensación de control y amabilidad, en las partes fuertes es necesario un vibrato más amplio y rápido, pero igualmente controlado, los glissando con primer dedo y procurando sean notorios, sin que por esto suenen fuera del ambiente creado. En el compás 38 -39, la frase es cómoda al ser tocada en una posición alta pero debido al riego de cambios bruscos de timbre es aconsejable realizarla en la primera cuerda con la digitación de la figura N° 100, la medida del *con ánimo* se recomienda en 60 por negra, esto le permite ser amable y no exagerado, llegando al allegro vivo el carácter cambia, el metrónomo estará en 116 por corchea, y un detaché bien contactado, con los consiguientes juegos de la dinámica, este pasaje pretende ser dramático, entonces habrá que hacerlo de esa manera. Durante todo el movimiento se debe cuidar una emisión sonora de calidad, con frases bien elaboradas.

17 *mezza voce*

38 *f* *dim.*

56 *Allegretto vivo detaché* *f* *mf*

Figura N° 101

|            |                |                  |              |                    |          |
|------------|----------------|------------------|--------------|--------------------|----------|
| Compás     | 1-16           | 17-88            | 89-114       | 115-151            | 151- 156 |
| Tutti/Solo | T              | S                | T            | S                  | T        |
| Dinámica   | <i>mp/f/mp</i> | <i>Mp/f/ff/f</i> | <i>f/mf/</i> | <i>f/mf/f/mf/p</i> | <i>p</i> |

Gráfico N°21 - Esquema formal y dinámico del 2° movimiento

### Tercer movimiento

Quasi Presto de 42 compases de espera para iniciar los pizzicatos de cello, donde también inicia la sección B, es un lugar donde intelectualmente quisimos pensar que era una especie de albazo, pero por perder la forma descartamos esa posibilidad, estos pizzicatos tienen una melodía, que es reemplazada por el arco en compás 53, en el compás 83 tenemos risoluto 108 por negra con punto, en metrónomo, ésta es una velocidad razonable si no existiera el pasaje que se presenta en el compás 103, donde por el golpe de arco escrito se vuelve un pasaje solo para virtuosos del cello, pasaje insiste hasta el compás 112, donde nos reencontramos con la melodía iniciada en el 93, la misma que nos lleva aun staccato animato. Pasaje cromático en doble forte cuya finalidad es llegar al doble forte de 157. La coda está ubicada en el último 2/4, en allegro con brio, luego de las octavas viene un presto con sforzatos enérgicos anunciando el final en doble forte y loco.

### RECOMENDACIÓN

Los pizzicatos iniciales deben ser sonoros en piano sin llevar al pizzicato Bártok, a pesar que el 63 es fuerte hay que tener cuidado de dejar entender la melodía que en ese momento está a cargo del piano, y el cello solo realiza un contrapunto, hay que escuchar mucho al piano porque en este movimiento hay constante intercambio con el piano, en el risoluto es necesario trabajar en un tiempo en que puedan tocar los efectos del compás 103, los mismos que serán spicatto suelto sin ligaduras, aquí ya depende de la habilidad motriz del ejecutante, ya que se abarca 4 cuerdas a mucha velocidad, en lo posible hay que tocar nítido, de lo contrario sonaría como un efecto, cosa que tampoco hay que descartar, es posible que el autor haya escrito un efecto. Los staccato deben ser de arco grande para mejorar la calidad del golpe. Los pizzicatos

de cuatro cuerdas es recomendable hacerlos desde la parte superior, ya que el piano también tiene la parte baja del acorde. En la coda se puede adelantar un poco el tiempo ya que es *con brio*, con cuidado de no exagerar porque adelante nos viene un presto, el cual si será realmente rápido. Las octavas antes del final también tienen un carácter efectista porque tocándolas rápido solo emite un efecto sin claridad. Al final acordes con golpes secos y cortos, de un solo golpe y no acordes quebrados.

The image displays a musical score for a bass clef instrument, likely a double bass, across six systems of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The score includes the following elements:

- System 1:** Measure 1, marked *Quasi Presto*. Measure 42 is marked *pizz.* (pizzicato).
- System 2:** Measure 103, marked *p* (piano).
- System 3:** The *Coda* section, marked *con brio* (with spirit).
- System 4:** Measure 227, marked *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The section is marked *Presto* and includes a trill (*tr*).
- System 5:** Measure 239, marked *gliss* (glissando) and *ff* (fortissimo). The section concludes with a double bar line and a second ending bracket labeled *2*.

Figura N°102

|                   |                |              |              |             |            |            |          |           |              |
|-------------------|----------------|--------------|--------------|-------------|------------|------------|----------|-----------|--------------|
| <b>Compás</b>     | 1-42           | 43-82        | 83- 84       | 85-86       | 87-88      | 89-90      | 91-92    | 93-128    | 129-139      |
| <b>Tutti/Solo</b> | T              | S            | T            | S           | T          | S          | T        | S         | T            |
| <b>Dinámica</b>   | <i>p/ff/mf</i> | <i>p/mf</i>  | <i>ff</i>    | <i>p/f</i>  | <i>ff/</i> | <i>p/f</i> | <i>p</i> | <i>p</i>  | <i>p/f/p</i> |
| 140-143           | 144-147        | 148-161      | 162-182      | 183-199     | 200-201    | 202-236    | 237-238  | 239-242   | 243-244      |
| S                 | T              | S            | T            | S           | T          | S          | T        | S         | T            |
| <i>mf</i>         | <i>mf/f</i>    | <i>mf/ff</i> | <i>ff/mf</i> | <i>mf/p</i> | <i>mf</i>  | <i>mf/</i> | <i>f</i> | <i>ff</i> | <i>fff</i>   |

Gráfico N°22 - Esquema formal y dinámico del 3° movimiento

| Compases |     |     |     |      |     |     |     |     |     |
|----------|-----|-----|-----|------|-----|-----|-----|-----|-----|
| 1° Mov.  | 4/4 | 5/4 | 4/4 | 2/4  | 4/4 | 5/4 | 4/4 | 2/4 | 4/4 |
| 2° Mov.  | 3/4 | 2/4 | 3/4 | 9/16 | 3/4 | 2/4 | 3/4 | 2/4 | 3/4 |
| 3° Mov   | 6/8 | 2/4 |     |      |     |     |     |     |     |

Gráfico N°23 - Esquemas de Compases utilizados

|                |     |
|----------------|-----|
| 1° movimiento  | 245 |
| 2° movimiento  | 156 |
| 3° movimiento  | 244 |
| N° de compases | 645 |

Gráfico N°24 – Esquema del número de compases del concierto

## CONCLUSIONES

La forma de esta obra escrita por el maestro Luis Humberto Salgado es; de concierto con introducción es decir una forma de composición europea. La introducción prepara los temas sobre los cuales se va a desarrollar este concierto. Escrita para gran orquesta o en nuestro caso particular lo hace el piano, a la manera que se componía en el siglo XVII, XVIII y XIX, pero luego va perdiendo su forma, y más bien se asemeja a una Fantasía, pero con un lenguaje vanguardista. La fantasía es una forma musical libre, de carácter improvisatorio e imaginativo, en la que la estructuración de los temas no presenta la rigidez de otras formas musicales, y el compositor se puede sentir más libre, Sin embargo no se puede decir que carezca por completo de estructura formal, ya que hay fantasías que se basan en la forma sonata, en aspectos como el uso y re exposición de varios temas, o delimitación de secciones contrastantes entre sí, pero con un tratamiento mucho más libre, donde la improvisación e imaginación del compositor se antepone a estilos y formas convencionales.

Este concierto está construido estructuralmente sobre elementos motivicos y sobre una mixtura de estilos, entre los del romanticismo tardío y expresionismo. Donde existen partes tonales claras y otras donde se desvía la tonalidad y se pierde. Armónicamente tiene elementos expresionistas, como son las yuxtaposiciones armónicas o cromatismos. De tipo efectista, de acuerdo con lo expresionista, este efectismo lo busca a través de las articulaciones que son un poco agresivas sin exagerar, las dinámicas que son súbitas en algunos casos, y el uso de la agógica de acuerdo al romanticismo. Las texturas que usa Salgado en este concierto, no son grandiosas de tipo germano donde se busca la complejidad rítmica, armónica, o una manera de escribir con gran peso, sino más bien de tipo latino, liviano, ligero, transparente, claro, sencillo, amable y fácil de entender.

Este concierto tiene, si lo miramos desde un punto de vista plástico; mientras los autores europeos románticos dibujarían círculos, a Salgado se le ocurría dibujar puros vértices, puras esquinas, puros fragmentos, puros motivos, el motivo para él es el ladrillo, la piedra angular, con el cual construir toda la obra, el motivo para él, es simplemente la obra en pocas dimensiones, cuando él expande, cuando desarrolla esos motivos, cuando los lleva hacia algún lugar, encontramos al compositor Luis H. Salgado. Compositor, muy basado en el

motivo, esta característica tiene mucho que ver con las composiciones del siglo XVII y XVIII, solamente en lo motivico, porque en el lenguaje trata de ser vanguardista, una de estos detalles es la mezcla de los lenguajes entre lo académico europeo y nuestra música indígena. En este concierto no existen rasgos nacionalistas, como lo hay en otras obras, ésta es una composición con pretensiones muy europeas en general. Es posible que el maestro conoció algunas técnicas de composición, llegó a leer mucha música, seguramente se adaptó a ciertas grafías de otros compositores.

Uno de los puntos que Salgado tenía en contra es: que no tenía una orquesta, ni un solista para experimentar su trabajo, muchas de las cosas que están en este concierto podrían ser más teórico que prácticas en su concepción. Al no tener estos importantes elementos, presumimos podría haber perdido cierta capacidad, o no se pudo aprovechar de una mejor manera su talento. Al ser una obra eminentemente expresionista encontramos una fuerte sensación de insatisfacción, una especie de vacío, intelectualmente funciona pero no sabemos qué quiere decir.

Este concierto: Trata de lograr un maridaje entre lo nuestro y lo europeo? Nuestro concierto es una obra de pensamiento occidental? Y lo logra?. Quería ser europea y/o .....?. Al parecer no es ni lo uno ni lo otro.

No sabemos si logra un resultado satisfactorio como música occidental, esta incógnita posiblemente se resolvería cuando luego de algunas interpretaciones, se logre captar un criterio, entre el gusto y la calidad, y además de la aceptación del público.

Algunas de sus obras como la séptima sinfonía, el concierto de piano, el concierto de cello, tienen en sus inicios o primeros movimientos, mucho ímpetu, un desborde de capacidades en la búsqueda de.... algo, a través del material sonoro, y el desorden de su escritura va en ese sentido, pero luego da la sensación de que se va desanimando poco a poco, y por eso las texturas se vuelven de menor calidad, pero al final deja de ser desordenado y es más claro en la elaboración, en la se comporta como si al no encontrar ese algo, deja todo tranquilo y se va en paz. La búsqueda es la clave del pensamiento compositivo de la obra de Salgado, siempre pasó experimentando entre la estética europea u occidental y nuestra pentafonía, mixturas,



trifonías. Salgado busca impresionar antes que llegar a la parte profunda de la música. Pretende ser ordenado, al inicio quiere algo maravilloso, pero más adelante se va desinflando,

Podríamos Reflexionar preguntándonos si Salgado quería tener con este concierto, una experiencia intuitiva o una intelectual. Bruckner , Vivaldi, Scriabin, Shostakovich, Scarlati, vivieron una escuela de composición intuitiva, es decir que las cosas se dan como accidentes musicales, que la permiten a la música ser orgánica . Brahms, Schoenberg, Xenakis, Bach son de una línea más intelectual.

Es esta una búsqueda? Por el hecho de sincretizar dos lenguajes diferentes, con motivos autóctonos alterados?. O es que el compositor encuentra aquí la base de su lenguaje compositivo. Es esto una obra madura?

La pregunta es: Es un compositor de maduración o de evolución?

Desde los intervalos si hay evolución, si se ve desde la estética no hay evolución, si se lo ve desde el estilo hay maduración.

Cuáles son los valores que se manifiestan a través de la obra son conservadores o vanguardistas?, al mezclar los lenguajes estamos dentro de un modelo ecléctico?.

Los valores son herramientas que permitan desarrollar cualidades. En la composición es: decir algo importante y la claridad de lo que se quiere decir., sirve para todas las artes, lo importante no es el concepto de la belleza en sí, sino de la transmisión de mensaje, esa es la cualidad principal del valor. Salgado lo logra?

Salgado más que etapas, tiene lenguajes, dentro de la composición, tenemos lenguaje *modal-tonal* muy influenciado por compositores románticos de finales del S. XIX, influenciados por el pianismo de Schumann, Chopin, influenciado por texturas livianas, y los colores que dejan idea de volatilidad. Es modal por funcionar de acuerdo a nuestros modos pentafónicos. El otro lenguaje que toma es *dodecafónico*, con ciertas libertades, lo cual nos recuerda a Alban Berg donde en su concierto para violín y orquesta pone un coral de Bach pero la orquestación es dodecafónica, algo así hace salgado en su sanjuanito futurista. Mixtura lingüística que es diferente a mixtura armónica. El mezcla muchos lenguajes, como queriendo demostrar que

tenía conocimiento de algunas técnicas de composición. Es por esto que busca dominar el género miniaturístico como los pasillos y los géneros grandes como la sinfonía.

El buscaba la sofisticación del lenguaje, buscaba alguna irregularidad rítmica para que se perciba el aire vernáculo pero de manera más sutil y no tan expuesto. Lo extraño es que toda su vida se pasa mezclando elementos de una cosmo-audición, con otros de otra cosmo-audición y al final en este concierto, escrito un año antes de su muerte, se aparta bruscamente de todo el camino recorrido. Ya que ésta parece ser la última obra grande de este autor, lingüísticamente es anacrónico, toma referencia a compositores de finales de siglo XIX, pero cronológicamente es del siglo XX por el casamiento de lenguajes.

Salgado tuvo una necesidad expresiva y escribió una obra para el violoncello?, el autor estaba en un momento de transformación compositiva, tal vez el concierto era una culminación de una carrera compositiva, si tomamos las rapsodias, las sonatas para piano, el concierto n° 1 de piano, que son anteriores al concierto de cello, vemos que tiene un cambio de lenguaje a través de todo el proceso, nos referimos a la mixtura de lo tradicional autóctono y lo europeo, pero en este concierto se encuentran más elementos europeos en la construcción de la obra, nos da a pensar que Salgado se estaba inclinando por una estética totalmente occidental, aunque se haya mostrado muy fragmentada.

Como hemos visto este análisis plantea más preguntas que respuestas, pero debemos encontrar las preguntas correctas, ya que la música de Salgado no se conoce o se conoce muy poco, sin embargo, hasta aquí se considera nuestro más grande compositor, que ha alcanzado la categoría de mito.

## BIBLIOGRAFÍA

Arlettaz, V. (1992), *Aux origines de la Musique contemporaine; Invitation aux debat. Martigny (Suiza), Forum Musical.*

Apel, W. (1969) "Nationalism" e *Harvard Dictionary of Music*, (2 ed.)  
Cambridge, Massachusetts. The Belknap Press of Harvard University Press.

Aizaga, C. (2004), *Luis Humberto Salgado - El hombre*,  
Quito – Ecuador: Fondo Editorial C.C.E. 2004

Avilés, P (2012), *Enciclopedia del Ecuador*, Disponible en:  
<http://www.encyclopediadelecuador.com/Indice.php?Ind=&Let=D>

Bennett, R. (1990). *Concierto, Léxico de Música*. Madrid:  
Ediciones AKAL S.A, Impreso en Mater Print S.L.

Blasco Vercher, F. & Sanjosé Huguet, V. (1994). *Los instrumentos musicales*.  
Valencia: Impreso en GUADA Litografía, SL.

CARTILLA DE DIVULGACIÓN CULTURAL # 38, (2003), Casa de la Cultura Ecuatoriana  
"Benjamín Carrión" Núcleo de Bolívar, Impresión Editorial Ballesteros, Guaranda – Ecuador.

Editorial Planeta S.A. (1984). *Enciclopedia de la Música*.  
(Segunda Edición. Mayo de 1984). Barcelona: Librairie Larousse.

Fargas, D.A. & Soler, (1852), *Concierto, en Diccionario de la Música*.  
Barcelona, Imprenta de Joaquín Verdaguer.

García, P. (2005). *Música del siglo XX, Catalogación, estudio, análisis y criterios de interpretación de las sonatas para viola y piano de los compositores del siglo xx*.  
(1 ed.). Granada: Universidad de Granada.

García, R. (2001). *Visiones Sonoras, Entrevistas con compositores, solistas y directores*.  
(Primera ed.). México: siglo XXI, editores S.A en coedición: Consejo Nacional para la  
Cultura y las Artes.

- Guerrero G.P. (2006), *La Nueva Era Musical: el Sonido 13 en el Ecuador*. Micro tono.  
Disponible en: <http://www.microtono.com/desempolvando/sonido13.html>
- Guevara, G. (2002). *Historia de la Música del Ecuador*. Quito: MEC. CNC. Apigraf
- Gonzales, J. (2012, Abril). Interview by E. J. [Audio Tape Recording]. *Recursos sonoros y Tímbricos del violoncello*. Recursos sonoros, Quito- Ecuador.
- Godoy, M.. (2008). Ecuador. *Músicas Nacionales*. (Fragmento) Disponible en:  
<http://www.google.com.ec/search?q=Musicas+Nacionales&ie=utf-8&oe=utf-8&aq=t&rls=org.mozilla:es-AR:official&client=firefox-a>
- Instituto Complutense de Madrid. (1998). Ciencias musicales. *Cuadernos de música Iberoamericana*, Vol. 6. Fundación autor/SGAE
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*, México:  
Fondo de Cultura Económica D. R., Impreso en México.
- Miño G. C. (2010). *Melodía inevitable*. (Primera ed.). Quito -Ecuador:  
FONSAL - Noción Imprenta.
- Moreno, D. (2010, Enero - febrero). El violoncello: *Surgimiento y apogeo de un instrumento "potencialista"* Proopera 1, 56-58., Disponible en:  
[http://www.proopera.org.mx/pasadas/enefeb/revista/56orquesta\\_enefeb.pdf](http://www.proopera.org.mx/pasadas/enefeb/revista/56orquesta_enefeb.pdf)
- Océano Grupo Editorial. (1999). *Enciclopedia del Ecuador*. (Primera ed.).  
Barcelona - España: Impreso en España.
- Oropeza, B. (2003). *Aspectos pedagógicos e interpretativos del repertorio para violoncello*. (UDLA ed.). Puebla: Universidad de las Américas.
- Pedrell, F. (2009). El Concierto, en *Diccionario Técnico de la Música*.  
Valladolid, Barcelona I.T. Oriol.
- Prieto, C. (1998). *Las aventuras de un violoncello*. (1 ed.)  
México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, FCE.
- Sadie, S. (2001). Concert, *The new grove dictionary of music and musicians*.  
(2 ed., Vol. 17). Massachusetts: Macmillan Publishers Limited 2001.

Saaale. (2008). *El violoncello y su Historia*. Concearte, Disponible en:  
<http://concearte.foroactivo.net/t35-el-violoncello-y-su-historia>

Sarmiento, P. (2007). *Dodecafonismo, atonalismo y serialismo*. Disponible en:  
[http://sarmientomusica.com/sarmiento\\_articulos.html](http://sarmientomusica.com/sarmiento_articulos.html)

Simental, M.E. (2003) *Alfred Schnittke y la posibilidad de expresión en la música: la concepción del tiempo y la retórica en el cuarteto n°2*. (UDLA ed.): Puebla, UDLA.

Tello, A. (2011). *Aires nacionales en la música de América Latina*. Disponible en:  
[http://www.comunidadandina.org/bda/hh44/20AIRES\\_NACIONALES\\_EN\\_LA\\_MÚSICA.pdf](http://www.comunidadandina.org/bda/hh44/20AIRES_NACIONALES_EN_LA_MÚSICA.pdf)

Universidad de las Américas. (n.d.). *Nacionalismo: en busca del concepto*. (UDLA Ed.),  
Nacionalismo 1, 1 - 25. Disponible en:  
[http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/lri/cortes\\_m\\_mr/capitulo1.pdf](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lri/cortes_m_mr/capitulo1.pdf).

Wong K. (2003 - 2004). *Un Quijote de la Música*. Quito – Ecuador: CCE. BCE.

Zamacois, J. (1985). *Concierto, Curso de formas musicales*.  
Barcelona - España: Editorial Labor

## **ANEXOS**

Partitura de Concierto de violoncello en Mi Mayor para violoncello y piano, escrito por el compositor ecuatoriano Luis Humberto Salgado Torres.