



# **Universidad de las Artes**

## **Escuela de Posgrados**

### **Suite ecuatoriana. Homenaje a Luis Humberto Salgado.**

Previo la obtención del título de:

### **Máster en Composición Musical y Artes Sonoras**

Autor:

Daniel Alejandro Achig Arias

Guayaquil – Ecuador

Año 2021

### **Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación**

Yo, *DANIEL ALEJANDRO ACHIG ARIAS*, con número de cédula *0917578593* declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención del *Magister en Composición Musical y Artes Sonoras*. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación\* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

---

Firma del estudiante

\*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 – Dic /2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos. - En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de su investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

## **Miembros del Tribunal de defensa**

Luis Pérez Valero

Tutor del Proyecto Interdisciplinario

Nombre de miembro del tribunal

Miembro del tribunal de defensa

Nombre de miembro del tribunal

Miembro del tribunal de defensa

## **Resumen**

La obra de Luis Humberto Salgado (1903 – 1977) sigue siendo hasta el día de hoy muy poco conocida y los pocos que la recuerdan lo hacen con ferviente pasión. Debido a la dificultad para acceder al material musical documentado del compositor, se han seleccionado diversas publicaciones, las cuales, no solo han recopilado su material más emblemático, sino que también han realizado estudios acerca de las obras que los autores de dichas publicaciones consideran de mayor importancia y trascendencia histórica sobre el compositor. Se espera tras el análisis de las publicaciones seleccionadas entender la forma de creación musical con la que presuntamente se manejaba el maestro y posteriormente aplicarlo en una *Suite ecuatoriana*, la cual cuenta con cuatro movimientos, las mismas que buscan replicar su estilo musical, aquel que lo ha caracterizado tanto a nivel nacional como internacional.

**Palabras clave:** Nacionalismo, Composición, Publicaciones, Ecuador, Estética.

## **Abstract**

The work of Luis Humberto Salgado (1903 – 1977) is still to this day so little known and the ones that remember it do it with fervent passion. Due to difficulty accessing the documented material from the composer, many publications have been chosen, these not only compile his most known work but these authors have done researches about the most important work from the composer and his historical significance. After the analysis of the chosen publications, it is expected to understand a little more about the composition process that the master supposedly used to create music and after that apply it on an *Ecuadorian Suite*, which is going to have four movements, each of them try to emulate his music style, the one that have transcended locally as well as internationally.

**Keywords:** Nationalism, Composition, Publications, Ecuador, Esthetic.

## Índice

Índice de Imágenes .....	2
Introducción.....	4
Antecedentes.....	6
Antecedentes artísticos .....	7
Antecedentes teóricos.....	10
Metodología.....	13
Investigación documental .....	13
Investigación cualitativa y bibliográfica.....	22
Reflexión y valoración de la obra .....	25
Conclusiones y recomendaciones .....	27
Bibliografía.....	37
Apéndice.....	40
Suite Ecuatoriana.....	40
Primer Movimiento: Sanjuanito .....	40
Segundo Movimiento: Yaraví.....	51
Tercer Movimiento: Pasillo .....	64
Cuarto Movimiento: Albazo .....	74
Partituras analizadas .....	85
I. Amanecer de traspachada (yaraví).....	85
II. Romance nativo (sanjuanito).....	90
VI. Nocturnal (pasillo).....	94
V. Variación: Albazo.....	99

## Índice de Imágenes

Figura 2.1. Recreada por el autor.....	15
Figura 2.2. Recreada por el autor.....	16
Figura 2.3. Recreada por el autor.....	17
Figura 2.4. Recreada por el autor.....	17
Figura 2.5. Recreada por el autor.....	19
Figura 2.6. Recreada por el autor.....	19
Figura 2.7. Recreada por el autor.....	21

## Índice de tablas

Tabla 2.1. El autor .....	22
---------------------------	----



## Introducción

Esta investigación plantea imitar el estilo de composición de Luis Humberto Salgado en la creación de una *Suite Ecuatoriana*, la cual será compuesta y ejecutada para un cuarteto de guitarras. Para lograr imitar el estilo de composición de Luis Humberto Salgado, nos ayudaremos de diversas publicaciones que han sido citadas recurrentemente por académicos e investigadores del tema. De esta manera trataremos de obtener una visión más aproximada al estilo de composición de Luis Humberto Salgado.

Dentro de los antecedentes distinguiremos dos categorías: artísticos y teóricos. Los antecedentes artísticos hacen alusión a los análisis que han realizado diversos autores sobre ciertas obras de Luis Humberto Salgado, las cuales los mismos autores las consideran como obras trascendentales y ofrecen cada uno su perspectiva del porque dichas obras tienden a ser distintivas. En los antecedentes teóricos encontraremos los diversos postulados que se han realizado en base al trabajo de Luis Humberto Salgado, así también como ciertos problemas recurrentes con los que los investigadores se han topado al momento de realizar estudios sobre el trabajo del maestro Luis Humberto Salgado. Adicionalmente, mencionaremos breves datos bibliográficos sobre Luis Humberto Salgado para obtener una breve idea del contexto de su procedencia y finalmente encontraremos dos citas cortas de reconocidos autores en donde explican una de las técnicas que empleó Salgado para la creación de una de sus obras más emblemáticas.

La metodología empleada en este trabajo se divide en dos aristas. La metodología documental, en donde expongo los resultados obtenidos por diversos autores sobre el estudio de algunas obras del maestro Luis Humberto Salgado. Dentro de esta misma arista se encuentran las diversas posturas que tienen varios investigadores sobre los cuatro estilos musicales autóctonos a emplear. La metodología cualitativa y bibliográfica, en esta sección están alojados los análisis detallados haciendo uso de partituras por parte de diversos autores donde se puede evidenciar sus procesos y resultados de análisis. Para la creación de la Suite ecuatoriana se emplea la obra creada en la investigación artística. Debido a que la meta de esta investigación es producir conocimiento, la creación de esta obra será basada en los resultados encontrados tras el análisis de las partituras

seleccionadas de Luis Humberto Salgado, aplicados a una Suite ecuatoriana tocada por un cuarteto de guitarras.

Una vez que las partituras han sido analizadas y los resultados procesados, empezaremos con el proceso de composición para la Suite Ecuatoriana. Los resultados de los análisis son expuestos en varias tablas. Cada obra seleccionada cuenta con su propia tabla, en donde encontraremos campos como: tonalidad de la obra, forma, progresiones, cadencias características y motivos empleados. Tras la exposición de los resultados, he seleccionado ciertos recursos a emplear en mi composición. Buscando de esta manera replicar el estilo de composición de Luis Humberto Salgado.

La *Suite Ecuatoriana* está compuesta por cuatro movimientos, los cuales se encuentran distribuidos de la siguiente manera: *Primer movimiento – “Sanjuanito”*, *Segundo movimiento – “Yaraví”*, *Tercer movimiento – “Pasillo”*, *Cuarto movimiento – “Albazo”*. Para finalizar la investigación dentro de esta sección de conclusiones emito mis reflexiones y recomendaciones sobre los resultados obtenidos durante el proceso y el producto artístico elaborado.

## Antecedentes

La vida y obra de Luis Humberto Salgado es quizás una de las prolíficas en cuanto al campo del musical se refiere. Hijo de Francisco Salgado, Luis Humberto Salgado logra dejar en vida un gran catálogo de obras para piano, operas, sinfonías para orquesta, obras para ensamble de cámara, entre otros. Sin embargo, la visión de Luis Humberto Salgado se encontraba adelantada a su época. Gracias a esta visión, Luis Humberto Salgado llega a experimentar con las técnicas de vanguardia aplicándolas en la música ecuatoriana en su afán de lograr una hibridación entre ambas corrientes.

Una de las obras resultantes y sobresalientes de esta experimentación es el *Sanjuanito futurista* (1944), dicha obra emplea la técnica del dodecafonismo<sup>1</sup> agregando el ritmo de sanjuanito. El resultado es una obra musical, la cual hasta el día de hoy genera interés dentro de quién la escucha. Pese a que autores como Juan Carlos Paz y Stefan Kostka han escrito y publicado tratados en donde explican el proceso y aplicación del dodecafonismo, solo una publicación de la autora Ketty Wong Cruz nos ayuda a entender la manera en que Salgado mezcla la música autóctona del Ecuador con esta técnica compositiva de vanguardia y la manera en que crea algo único para la época.

Otra de las obras en donde podemos percibir esta hibridación en su composición es *Mosaico de Aires Nativos*. Esta obra, compuesta por seis danzas, cuentan ya con un estilo de composición que propio del autor basada en las diversas influencias y formación adquirida durante los años. El resultado es una serie de obras que se alejan de su estilo folclórico y adquieren una influencia de la corriente musical europea. *Variaciones en estilo folklórico* nos muestra las diversas posibilidades que puede tener una obra empleando diversos estilos para generar variaciones de dicha composición.

Desafortunadamente, al ser una persona adelantada para su época, muchas de sus obras no alcanzaron a ver la luz. En base a lo enunciado anteriormente, las obras de Luis Humberto Salgado que, si fueron estrenadas, permanecen bajo un difícil acceso a ellas, lo cual genera un desinterés en el público general. Sumado a ello, la falta de difusión de las obras preservadas por parte de los organismos competentes, ha generado un vacío

---

<sup>1</sup> Técnica de composición creada por Arnold Schönberg, en donde se emplean solo las doce notas musicales para la creación de una obra musical en base al orden de una matriz lógica y una o varias series escogidas por el compositor a usar durante la composición.

dentro de las nuevas generaciones; las cuales desconocen de manera local quién fue Luis Humberto Salgado y la obra que nos dejó post muerte.

Para Ketty Wong, una de las principales razones por las que la obra de Luis Humberto Salgado es poco conocida, se debe a la falta de grabaciones de dichas obras y la difusión de las mismas. Debido a este problema que en reiteradas ocasiones se ha presentado, Ketty Wong publica *Luis Humberto Salgado un Quijote de la Música*; dentro de ella podemos encontrar además de datos biográficos sobre el autor, la recopilación de obras que ha realizado la autora, análisis y comentarios de la obra de Luis Humberto Salgado, acompañado por la respectiva partitura de cada uno de estos trabajos seleccionados.

Adicional a esta publicación, también encontraremos la publicación de Guillermo Meza denominada *Del mito al símbolo. Los Arquetipos en la Música de Salgado*; dicha publicación nos ayuda a ganar una perspectiva sobre el contexto histórico que le tocó vivir a Luis Humberto Salgado, aquello que indudablemente se hace presente dentro de su obra.

### **Antecedentes artísticos**

Se ha decidido emplear en su mayoría el material musical encontrado en la publicación de Wong Cruz, ya que este trabajo cuenta con una reescritura de las obras del compositor, previamente verificada y publicada para el acceso al público en general.<sup>2</sup> En vida, Luis Humberto Salgado compuso un repertorio considerable de música ecuatoriana o también conocida como música nacional,<sup>3</sup> en su mayoría para piano. Una de sus obras más destacadas es el *Sanjuanito futurista* (1944), debido a que es una composición en la que se emplea el sistema de los doce tonos o dodecafonismo junto al ritmo de sanjuanito, lo cual para la época era algo impensable.<sup>4</sup> No obstante, este sistema era un recurso de composición sumamente empleado por diversos compositores a nivel global tales como: Arnold Schönberg, Anton Webern y Alban Berg. Cabe mencionar que, en la publicación

---

<sup>2</sup> Ketty Wong Cruz, *Luis Humberto Salgado Un Quijote de la Música*. (Quito: Editorial Pedro Jorge Vega: 2004).

<sup>3</sup> Ketty Wong Cruz, *La Música Nacional: Identidad, Mestizaje y Migración en el Ecuador*. (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión: 2013), 61 – 80.

<sup>4</sup> Luis H. Salgado, *Música Vernácula Ecuatoriana (Microestudio)*. (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana: 1952), 10 – 13.

de Batlle Morillo, este tema del compositor es analizado de manera breve y comprensible para el público en general. El autor además resalta ciertas peculiaridades de la obra.

En Latinoamérica diversos compositores también hicieron uso de esta técnica en sus obras. En Perú, Rodolfo Holzmann empleó esta técnica en sus obras posteriores a la década de 1950. En Argentina, Juan Carlos Paz después de componer obras con estilo neoclásico, decide usar el dodecafonismo en sus obras desde 1934 hasta 1938. En México, Carlos Chávez utiliza en 1953 esta técnica en dos de sus obras, hecho trascendental a la vista de los compositores mexicanos de aquella época. En Cuba, José Ardévol emplea dicha técnica en sus obras durante los años 1930 hasta inicios de 1936 declarándose como compositor radical. Durante la década de 1950 a 1960, el panameño Roque Cordero emplea el dodecafonismo en sus obras, la más sobresaliente *Segunda sinfonía* (1956) composición en donde combina las danzas panameñas con el dodecafonismo, dicha obra recibe «el Premio Caro de Boesi en el concurso de música latinoamericana patrocinado por la Fundación José Ángel Lamas de Caracas».<sup>5</sup>

Sin embargo, en su publicación Wong Cruz realiza un análisis más puntual en lo que respecta al tema académico - musical. Haciendo uso de fragmentos de la obra, Wong Cruz nos explica brevemente la serie dodecafónica empleada en esta obra por el compositor, así también como su inversa, retrógrada y retrógrada inversa. Wong Cruz nos muestra la estructura musical de esta obra y los movimientos de intervalos que el compositor emplea durante la creación de la misma.

Compuesta en 1944, el *Sanjuanito futurista*<sup>6</sup> es una obra en la cual Luis Humberto Salgado se permite a si mismo experimentar con este sistema de los doce tonos, pero incluyendo a este sistema de composición un ritmo de sanjuanito. Como lo afirma el mismo Luis Humberto Salgado en su publicación *Música Vernácula Ecuatoriana Microestudio* (1952):

Internándome aún más, por esta misma senda, compuse entre otras piezas de carácter ecuménico como la “Sonata Dramática”, para piano, un “Sanjuanito Futurista”, estrictamente ceñido al sistema doce tonal y el cual me sirvió para probar la verdad de mi hipótesis (año de 1942). Aunque ya en la actualidad

---

<sup>5</sup> Ricardo Miranda y Aurelio Tello, *La música en Latinoamérica, volumen 4 de la colección La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*. (Ciudad de México: Secretaria de Relaciones Exteriores y Offset Reboasán, S.A. de C.V.:2011), 181.

<sup>6</sup> Principalmente concebida para piano y luego interpretada por el Ensemble Sinfónico Quito Seis bajo la dirección de Jorge Oviedo.

este sistema revolucionario se halla en un impasse, siempre se lo ha considerado como experimento de laboratorio.<sup>7</sup>

Si bien el *Sanjuanito futurista* es una de las composiciones más sobresalientes debido a que emplea el sistema de los doce tonos con un ritmo ecuatoriano, esa no es principalmente la razón por la que esta obra es relevante dentro de la música académica ecuatoriana. De cierta manera, la peculiaridad de esta obra se debe a que el mismo compositor no siguió de manera rígida este sistema para la creación de esta obra. Ketty Wong Cruz en su libro *Luis Humberto Salgado. Un Quijote de la música* (2004), nos confirma que, si bien Salgado estaba fascinado por el sistema dodecafónico de Arnold Schönberg, la mayoría de las veces no seguía en su totalidad este sistema. Ya sea porque altera dos notas o porque no hace uso de este sistema al pie de la letra, lo cual deja automáticamente a dicho sistema como inválido frente a los ojos de su autor.

Gracias a que, dentro del material recopilado existen análisis y registros en textos académicos: partituras, publicaciones, secciones de opiniones publicadas en revistas especializadas; podemos empezar a realizar su descomposición para su posterior entendimiento, asimilación y futura emulación puesto que se busca emular el estilo compositivo de Luis Humberto Salgado en la creación de las cuatro obras para este trabajo anteriormente expuestas.

Otro de los trabajos de Luis Humberto Salgado que se han seleccionado para analizar es la composición *Mosaico de Aires Nativos*. Iniciando su periodo de composición en el año 1945 hasta su conclusión en el año 1956. Los diversos estilos o danzas folclóricas ecuatorianas que conforman esta obra la convierten en un muy buen ejemplo para analizar la forma en la que el maestro Luis Humberto Salgado concebía estos estilos desde su visión e interpretación de los mismos. Como lo afirma Wong Cruz:

Las seis danzas están compuestas por temas originales del autor y no se trata de un simple arreglo para piano de la música vernácula y mestiza ecuatoriana. Por su armonización y estilización, estas piezas adquieren el aire de «música de salón». Algunas, como el alza Al que no alienta, copa y el albazo Criollita presuntuosa alcanzan un grado de sofisticación que presentan las danzas nativas muy distintas a su versión folklórica. Por su delicada factura pianística

---

<sup>7</sup> Salgado, *Música Vernácula Ecuatoriana...*, 12.

y exquisitez melódica, el pasillo Nocturnal recuerda los pasillos de salón de fines del siglo XIX.<sup>8</sup>

Como última obra a analizar se ha escogido *Variaciones en estilo folklórico*. Debido a que esta obra contiene seis variaciones, será muy útil al momento de realizar los análisis de su estilo de composición de Luis Humberto Salgado. Para Ketty Wong esta fusión de corrientes empleada en las variaciones sobre el tema inicial presenta dentro de ellas una estructura preexistente y empleada por Salgado en sus suites para piano.

### **Antecedentes teóricos**

Uno de los problemas recurrentes en el Ecuador en cuanto al campo de la investigación, es la falta de publicación y difusión masiva de obras pertenecientes a compositores ecuatorianos. Frente a la carencia, difícil acceso o falta de difusión de estos materiales para el público en general, se ha generado un vacío y desconocimiento generacional por parte de las nuevas generaciones sobre estos compositores, los cuales por la misma problemática quedan en el olvido con el paso del tiempo.

Para Ketty Wong Cruz la falta de ediciones y grabaciones de su obra son las principales razones por las cuales la música de Salgado tiene poca acogida y conocimiento a nivel local e internacional. La obra de Luis Humberto Salgado sigue siendo hasta el día de hoy muy poco conocida y los pocos que la recuerdan lo hace con ferviente pasión.

Para el siguiente trabajo se toma como objeto de consulta primaria el libro de Ketty Wong, *Luis Humberto Salgado. Un Quijote de la música* (2004), esta publicación recoge la información más destacada sobre el compositor Luis Humberto Salgado. Cabe recalcar que este texto rescata y presenta las creaciones menos conocidas del compositor. Para Gerard Béhague, esta publicación de Ketty Wong es una gran contribución para el colectivo musical interesado en la composición de música nacionalista ecuatoriana y también como texto histórico e informativo sobre uno de los compositores más sobresaliente que ha tenido el Ecuador.

Como segundo antecedente tenemos la publicación de Batlle Morillo,<sup>9</sup> ya que dicho trabajo aborda al compositor no solo desde el ámbito musical, sino que también nos

---

<sup>8</sup> Wong Cruz, *Luis Humberto Salgado...*, 50.

<sup>9</sup> José Batlle Morillo, Enrique E. Larrea, Irving Iván Zapater, «El Pensamiento de Luis H. Salgado», *Revista de la Musicoteca del Banco Central del Ecuador*, n°31 (1989): 89-91.

ayuda a tener una percepción de los eventos importantes que ocurrieron tanto a nivel mundial como en nuestro país durante el tiempo de vida de Luis Humberto Salgado y como estos pudieron influenciarlo de manera directa o indirecta durante la creación de sus obras. Además, el trabajo cuenta con remembranzas narradas por diversas personas, las cuales Batlle Morillo consideró para que relataran sus experiencias y percepciones de Luis Humberto Salgado.

Otro de los principales estudiosos de la obra de Luis Humberto Salgado es el musicólogo Guillermo Meza. En su publicación, *Del Mito al Símbolo. Los Arquetipos en la Música de Salgado* (2007), Meza relata como Luis Humberto Salgado logra crear su estilo de composición, el cual no solo sería de corte nacionalista sino también latinoamericano. Guillermo Meza presenta a un Luis Humberto Salgado integrador, como un compositor que logra fusionar el contexto latinoamericano del mestizo o indígena con los conocimientos de procedencia europea, con los cuales se experimentaba bastante por aquellos tiempos en la música.

Sumado a esto, Meza explica que gracias al trabajo realizado por Segundo Luis Moreno y la formación que recibió por su padre Francisco Salgado, Luis Humberto goza de un conocimiento sólido en cuanto música ecuatoriana. Su lugar de nacimiento también juega un papel fundamental para la posterior creación de su obra y estilo compositivo. Proveniente de la ciudad de Cayambe en la provincia de Pichincha, Luis Humberto Salgado presencia desde su infancia el despliegue de tradiciones precolombinas, desfiles y celebraciones, todas estas teniendo a la música como elemento indispensable dentro de ellas. El uso de instrumentos propios como: rondadores, pingullos y tambores; los cuales son ejecutados por las “bandas de pueblo”, agrupación esencial durante la realización de estos eventos.

Una de las técnicas de composición con las que Luis Humberto Salgado experimentó es como se mencionó previamente con el “Sistema de los doce tonos” o dodecafonismo. Para el musicólogo Stefan Kostka en su publicación *Materials and Techniques of Twentieth Century Music* (1990) nos cuenta que para cuando Schönberg crea su obra Suite Op. 25 alrededor de 1923, ya existían desde hace décadas anteriores indicios avanzados de sobre el cromatismo.

Arnold Schönberg es conocido por el ser precursor de este método de composición como el mismo lo denomina. En donde el método de composición o la forma de componer



obedece a una fila de doce notas diferentes que solo se pueden usar una vez sin repetir las mismas. Para la misma fila se pueden emplear cuatro formas básicas: La prima que es el orden original de las notas, La retrograda que es el orden original en reversa, La inversión que es un espejo de la fila original y La retrograda inversa que es la inversión en orden de reversa.

Dentro de su trabajo, Stefan Kostka nos explica que esta técnica consiste en presentar diversas posibilidades para una serie a manera de filas, las cuales varían dependiendo de la forma en que cada compositor concibió la serie para su obra. Adicionalmente, existen cuarenta y ocho variaciones a disposición para el compositor basadas en sus cuatro formas iniciales que fueron transportadas, invertidas y puestas en reversa para generar estas diversas combinaciones.

Para el compositor Juan Carlos Paz el dodecafonismo es un estilo atonal organizado, «el cual ofreció a los compositores nuevas posibilidades de estructuración, que fueron plenamente desarrolladas en la inmediata concepción serial-dodecafónica».<sup>10</sup> En su publicación *Arnold Schönberg o el fin de la era tonal* (1958), Paz nos plantea el dodecafonismo como una serie de doce sonidos diferentes ordenados de manera específica y derivados de una serie prima, los cuales no guardan ninguna relación con los conceptos melódico - armónico tonales que se han estudiado y aplicado para la composición y análisis de obras durante ya varios años.

Si bien el acercamiento que nos da Paz sobre el dodecafonismo es correcto, Kostka nos lo explica de una manera más pragmática. Dentro del dodecafonismo se pueden abreviar las doce notas con números empezando desde el cero hasta el once y desde las notas do (pasando por sus respectivas alteraciones) hasta si. En caso de encontrarse en la serie original o prima, la abreviación de la nota do sería P-0; y para su serie inversa se nombra como I-0. En el caso de la retrograda se nombra como R-0 y su retrograda inversa adquiere la nomenclatura de RI-0.

---

<sup>10</sup> Juan Carlos Paz, *Arnold Schönberg o el fin de la era tonal*. (Buenos Aires: Editorial Nueva Visión: 1958), 123.

## Metodología

### Investigación documental

Para acceder al material musical documentado del compositor, se han seleccionado diversas publicaciones, las cuales, no solo han recopilado su material más emblemático, sino que también han realizado estudios acerca de las obras que los autores de dichas publicaciones consideran de mayor importancia y trascendencia histórica sobre el compositor. Se espera tras el análisis de las publicaciones seleccionadas lograr entender la forma de creación musical con la que presuntamente se manejaba el maestro y posteriormente se realizarán una serie de obras, las cuales buscan replicar su estilo musical, aquel que lo ha caracterizado tanto a nivel nacional como internacional.

Tomando como referencia el trabajo realizado por Wong Cruz, podemos ver brevemente los resultados que consiguió la autora después de haber realizado su investigación sobre el compositor Luis Humberto Salgado. Ketty Wong concluye que, si bien Luis Humberto Salgado es considerado como un compositor nacionalista y ecléctico, esto se debe a las diversas corrientes musicales de las que Salgado se nutrió, experimentó y se adueñó de ellas logrando de esta manera modificarlas a su gusto para lograr la visión de nacionalismo que él tenía en su mente.

Ciertamente observando y analizando el trabajo de Luis Humberto Salgado podemos darnos cuenta de este proceso de amalgamar la música autóctona del Ecuador con estilos de música europea y la aplicación de técnicas vanguardista dentro nuevas composiciones adaptadas, las cuales se convirtieron en las obras que Luis Humberto Salgado dejó para su posteridad.

Dentro del trabajo de Bravo Lituma.<sup>11</sup>, el autor nos aporta una visión más cercana del estilo compositivo de Luis Humberto Salgado. Como lo afirma el autor Bravo Lituma en sus conclusiones:

El estudio interpretativo de las rapsodias de Luis Humberto Salgado, ha puesto de manifiesto una tendencia al uso de armonías disonantes muy bien usadas, con tendencias, acercamientos y muchos recursos dentro del jazz. El uso de armonía cuartal, impresionista en algunos pasajes de la primera

---

<sup>11</sup> Lucas Santiago Bravo Lituma, «Análisis formal de tres Rapsodias para piano de Luis Humberto Salgado» (tesis de licenciatura, Universidad de Cuenca, 2016).

rapsodia da como resultado una obra nacional de corte vanguardista como se considera así mismo Salgado.<sup>12</sup>

Además, el autor alega que:

En cada una de las Rapsodias, la hibridación de estilos musicales, es inminente y abundante incluso en el uso de los recursos de cada corriente musical, sin embargo, el melos nacional en ninguna ocasión es tergiversado, sino al contrario se enriquece cada uno de los melos en todas sus dimensiones. Cada una de las rapsodias está seccionada, con distintas danzas ecuatorianas las cuales se encaminan en distintos estilos musicales, sin perder la esencia suigéneris aún en el desarrollo musical de cada una de las rapsodias.<sup>13</sup>

En base a los argumentos expuestos previamente por los autores, si bien Salgado hace un uso correcto de elementos vanguardista, las melodías pentafónicas ayudan en gran manera a generar la hibridación que tanto buscaba en sus composiciones. Por ello es importante el uso de ambos recursos si se desea emular su estilo de composición.

Debido a que Luis Humberto Salgado tenía esa fascinación por experimentar con diversas herramientas compositivas y estar siempre a la vanguardia musical, él no tuvo ningún problema ni restricción en aventurarse hacia otros campos de la estética musical pero siempre conservando su sentido nacionalista al momento realizar estas emblemáticas obras que hoy en día siguen siendo objeto de estudio y admiración para los interesados en el trabajo del compositor Luis Humberto Salgado. Debido al contexto histórico en que le tocó vivir a Luis Humberto Salgado, él y muchos otros compositores contemporáneos de su época dejaban muy en claro las raíces de nuestra música del Ecuador

Uno de los estilos musicales empleados por Salgado es el Sanjuanito. Al igual que los demás estilos musicales autóctonos del Ecuador, existen varias posturas sobre dicho estilo. Para el investigador musical Mario Godoy, el sanjuanito es una danza con texto de métrica binaria creada sobre una tonalidad menor, la cual tiene cuenta con una breve introducción y dos secciones de gran recepción en la región andina. Si bien este concepto es la esencia primordial del Sanjuanito, a través del tiempo han existido diversidad de variaciones, de las cuales han perdurado dos tipos: el sanjuán indígena y el sanjuanito mestizo.

---

<sup>12</sup> Bravo Lituma, *Análisis formal de tres Rapsodias...*, 92.

<sup>13</sup> Bravo Lituma, *Análisis formal de tres Rapsodias...*, 92.

Para Mullo Sandoval si bien existen diferencias entre ellos, ambos tienen a la pentafonía como punto en común. El sanjuán indígena cuenta con elementos como: movimientos armónicos dentro de la pentafonía, sistemas modales y esquemas rítmicos heterométricos; mientras que el sanjuanito mestizo tiene el sistema tonal europeo presente dentro de su estructura. Basados en esta premisa podemos afirmar que, si bien Salgado toma como punto de inicio el sanjuán indígena, en su búsqueda por la hibridación termina convirtiéndolo en un sanjuanito mestizo. Mullo Sandoval afirma que «el ritmo del sanjuanito mestizo se formaliza en su métrica binaria y, en general, su estilo interpretativo se relaciona con las presentaciones artísticas y públicas ciudadinas».<sup>14</sup>

Guillermo Meza en su publicación<sup>15</sup>, dentro su apéndice 2 nos muestra una tabla en donde encontramos los aires musicales y “átomos estructurales” de la música ecuatoriana. Dentro de esta tabla, Meza señala al sanjuanito con un tempo Allegro assai o bastante deprisa y un carácter festivo galante. Punto en el que concuerda con Mario Godoy, pues para Godoy el sanjuanito se indica con una figura de una negra a un tempo de 114 bpm.

#### Célula rítmica del sanjuanito según Guillermo Meza.

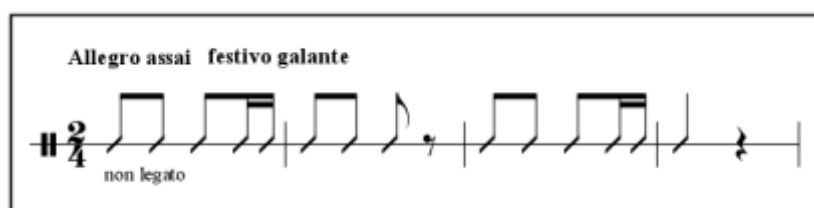


Figura 2.1. Recreada por el autor

El yaraví, de origen y mayor difusión en la región andina, tiene como rasgo característico una interpretación vocal e instrumental muy expresiva. Ejecutado a un tempo lento similar a un *larghetto*<sup>16</sup> y una interpretación muy sentida, el yaraví se identifica como una música de carácter melancólico asemejando un lamento, ya que sus letras por lo general expresan sentimientos de pena, sufrimiento y dolor. Existen dos tipos de yaraví: indígena y mestizo. El yaraví indígena emplea una métrica de 6/8 y la pentafonía menor para su composición. Por otro lado, el yaraví mestizo emplea una métrica de 3/4 aplicando una tonalidad menor, la cual puede ser melódica o cromática, con la particularidad de

<sup>14</sup> Mario Godoy, *Historia de la música del Ecuador*. (Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2012), 210.

<sup>15</sup> Meza, *Del Mito al Símbolo...*, 52.

<sup>16</sup> Tiempo algo lento y abierto, poco más rápido que un largo con un tiempo de referencia de 60 a 66 bpm.

contar con una sección final de coda ejecutada en ritmo de albazo. En la actualidad este último se escribe usando una métrica de 6/8.

El yaraví ecuatoriano comparte cierta similitud con el yaraví peruano como lo son las interpretaciones tristes y letras que tienden a expresar situaciones dramáticas. Aunque ambos rasgos característicos del yaraví son iguales, difieren en otros aspectos claves. Tales como, la carencia de una sección final con un albazo o tondero peruano, el yaraví peruano cuenta con un carácter de interpretación más *ad libitum*<sup>17</sup> contrario al yaraví ecuatoriano que tiende a ser más marcado y rígido, el predominio de dúos de voces masculinas y la carencia de yaravíes instrumentales en el yaraví peruano.

Luis Humberto Salgado comprende estos elementos característicos de los tipos de yaraví; por ende, deja escrito las diferencias anteriormente mencionadas. Para Salgado, el yaraví es como una balada perteneciente a los pueblos indígenas de la región andina sometidos por el Incario<sup>18</sup>. Para Guillermo Meza, la célula rítmica del yaraví está compuesta en una métrica de 6/8 por una negra, corchea, tres corcheas que completan el primer compás, corchea, silencio de corchea, dos corcheas y dos silencios de corchea para el segundo compás con un tempo andante y carácter triste evocativo (Figura 2.2).

#### Célula rítmica del yaraví según Guillermo Meza.

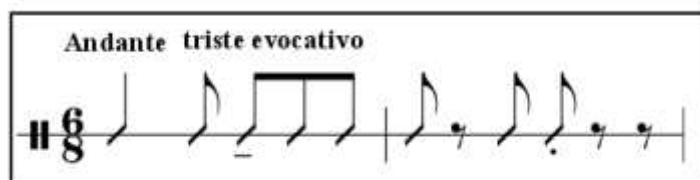


Figura 2.2. Recreada por el autor.

Anteriormente se mencionó la existencia de dos tipos de yaraví: indígena y mestizo, este último llegando a conocerse también por el nombre de yaraví criollo. Para Julio Bueno, el yaraví indígena tiene una célula rítmica compuesta en un compás de 6/8 con una negra, seguido por una corchea, tres corcheas que completan el primer compás y la repetición de la misma célula en los compases que le preceden (Figura 2.3). Por otro lado, el yaraví mestizo o criollo cuenta con una célula rítmica compuesta en 3/4 con una corchea con punto, seguido de una semicorchea, corchea y tres corcheas para cerrar el primer compás

<sup>17</sup> Expresión de origen latín que significa a voluntad o a placer. En música le da al director o al ejecutante la libertad de tocar cierto pasaje con un ritmo libre, la cantidad de veces que el intérprete lo desee u omitir alguna sección, ya sea esta instrumental, que el director o intérprete considera no esencial para la obra de acuerdo a su criterio.

<sup>18</sup> Salgado, *Música Vernácula Ecuatoriana...*, 3.

seguido de la repetición de la misma célula rítmica en compases posteriores (Figura 2.4). Ambas células rítmicas se ejecutan a un tempo lento o *larghetto*, punto que recalca Salgado sobre el yaraví en su texto.

**Célula rítmica del yaraví indígena según Julio Bueno.**

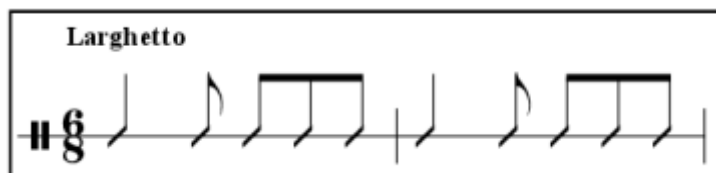


Figura 2.3. Recreada por el autor.

**Célula rítmica del yaraví mestizo según Julio Bueno.**

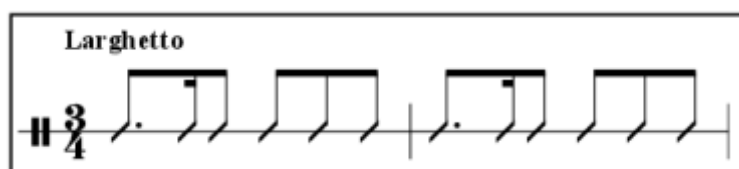


Figura 2.4. Recreada por el autor.

El pasillo es uno de los estilos musicales autóctonos del Ecuador mayormente reconocido a nivel mundial. Los ecuatorianos hemos sido constantemente elogiados por la manera en la interpretamos los pasillos de nuestro país. Tal grado de interpretación ha tratado de replicarse por extranjeros, pero sin éxito total. Dentro de su publicación<sup>19</sup>, Ketty Wong nos relata la anécdota de como la cantante rocolera Juanita Burbano describe que cierto amigo peruano ha tomado clases con diversos maestros para aprender a interpretar su repertorio con el mismo énfasis y emocional que hacemos los ecuatorianos, pero sin éxito alguno.

Este sentido de identidad nacional con el que muchos ecuatorianos asocian el pasillo como una música representativa del Ecuador tiene sus inicios tras la transformación de las llamadas «canciones de maldición» en canciones románticas a través del uso de una poesía modernista que idealizaba la imagen de la mujer»<sup>20</sup>, labor realizada durante los años veinte por poetas como: César Maquilón, Laura Dávila, Medardo Ángel Silva, Arturo Borja, Ernesto Noboa y Caamaño, entre otros. Tras pasar por este cambio, el pasillo llega a internacionalizarse con el Dúo Ecuador conformado

<sup>19</sup> Wong Cruz. *La Música Nacional...*, (2013).

<sup>20</sup> Wong Cruz, *La Música Nacional...*, 95.

por Nicasio Safadi y Enrique Ibañez Mora, quienes gracias a la ayuda, financiamiento y visión de José Domingo Feraud Guzmán lograron realizar la proeza de grabar un repertorio de 38 canciones para Columbia Records en tierras extranjeras en el año 1930.

Gracias a la promoción y gran aceptación que tuvo una canción en particular dentro de todo el repertorio es que se consiguió un resultado inesperado pero que tuvo una repercusión positiva en los tiempos venideros. Como nos cuenta Wong Cruz:

La producción de los discos se centró en el pasillo *Guayaquil de mis amores*, un poema de Lauro Dávila musicalizado por Nicasio Safadi. Esta canción, que se ha convertido en el himno popular de los guayaquileños, fue el primer pasillo con una letra dedicada a una ciudad. (...) La grabación de esta canción tuvo un enorme impacto en la percepción de los ecuatorianos de sí mismos y de su país. Ellos consideraron la iniciativa de Feraud Guzmán de grabar canciones ecuatorianas en Nueva York como una forma de mostrar al mundo entero la belleza de la música ecuatoriana.<sup>21</sup>

A pesar de que el pasillo se ha convertido en uno de los estilos musicales más representativos del Ecuador, también hay que aceptar que como todos los otros estilos musicales su proveniencia es extranjera y cuando llega a nuestras tierras, este se adapta y transforma en base a los elementos que toma de nuestro país. Para Mullo Sandoval, «nuestro simbólico pasillo llega desde Colombia y se origina en el vals europeo. Sin embargo, la escala pentafónica sigue siendo la estructura sobre la cual se construye gran parte de esta música mestiza».<sup>22</sup>

Con el fin de comprobar dicho sentido de pertenencia e identidad por parte de los ecuatorianos, en el año 1966 Johannes Riedel realiza una serie de entrevistas a 182 personas en la ciudad de Guayaquil. De los cuales, «el 95,4% respondió que ellos creían que el pasillo es la forma más representativa de la música nacional»<sup>23</sup>, afirmando así la voz, identidad y sentir del ecuatoriano.

Existen dos tipos de pasillo en el Ecuador: costeño y serrano. La principal diferencia entre ambos es que el pasillo serrano se ejecuta a un tiempo más lento, en comparación al costeño que tiende a tocarse más rápido. El pasillo ecuatoriano emplea

---

<sup>21</sup> Wong Cruz. *La Música Nacional...*, 98-99.

<sup>22</sup> Mullo Sandoval, *Música patrimonial...*, 35.

<sup>23</sup> Manuel Espinoza Apolo, «Significado y función cultural del género musical más representativo del país: Los ecuatorianos y el pasillo», *Traversari, Revista de Investigación Sonora y Musicológica* n.º 2 (2016): 109.

una métrica de 3/4, escrito en tonalidad menor contando con una introducción que puede constar de 4 a 8 compases seguido por un estribillo de duración similar a la introducción e iniciando el tema desde una letra de ensayo, verso o voz. Generalmente, la forma del pasillo suele poseer dos estrofas A – B – B o tres estrofas A – B – C llegando a emplear estribillos e interludios al finalizar o empezar las estrofas a manera de conectores entre secciones, lo que da como resultado la estructura base del pasillo.

Un rasgo característico del pasillo se encuentra en la sección B o segunda estrofa, en donde la mayoría de las veces esta sección se desarrolla en la relativa mayor de la tonalidad inicial. Concluida esta sección, la composición regresa a su tonalidad menor inicial y dependiendo de su forma puede regresar a la segunda estrofa o exponer la tercera estrofa para concluir la obra con un final, el cual va disminuyendo su tiempo hasta finalizar el tema.

La célula rítmica tiene ligeras variaciones dependiendo del autor. Para Guillermo Meza, el ritmo del pasillo está compuesto por dos corcheas, silencio de corchea, corchea y una negra con acento a un tempo moderato y con carácter sentimental, melancólico (figura 2.5)<sup>24</sup>. En contraste, para Julio Bueno<sup>25</sup> la célula rítmica del pasillo obedece a dos corcheas, silencio de corchea y se repite el patrón (figura 2.6).

#### Célula rítmica del pasillo según Guillermo Meza.

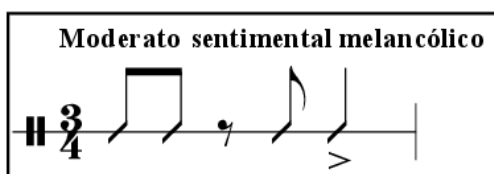


Figura 2.5. Recreada por el autor.

#### Célula rítmica del pasillo según Julio Bueno Arévalo.

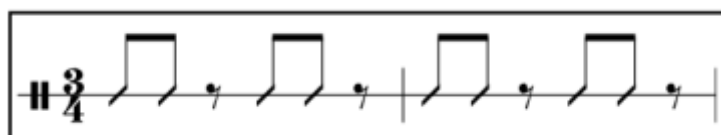


Figura 2.6. Recreada por el autor.

<sup>24</sup> Meza, *Del Mito al Símbolo...*, 52

<sup>25</sup> Julio Bueno Arévalo, «Cancionero Mestizo Ecuatoriano», s.l. (2002), <https://www.scribd.com/document/232428059/cancionero-mestizo-doc>.



El albazo es tal vez uno de los estilos autóctonos del Ecuador que ha adoptado diversos nombres dependiendo del lugar en donde se encuentre dentro del mismo país. Construido sobre una tonalidad menor, compuesto por una métrica de 6/8 y teniendo como tiempo de referencia una negra con punto a 102 bpm; el albazo adquiere una gran variedad de nombres<sup>26</sup>. Inclusive se presume que el albazo es un yaraví, pero más acelerado.

Si bien el albazo cuenta con elementos originados del yaraví, el carácter de interpretación y el tempo más acelerado son unos de los principales factores que lo diferencian del yaraví. Para la interpretación del yaraví por lo general se ejecuta con un carácter muy triste y pesado; en contraste, el albazo cuenta con un tempo más ligero y un carácter de ejecución más alegre. Sin olvidar que la rítmica que ejecuta la guitarra en ambos estilos no guardan relación el uno con el otro.

Algunos de los muchos nombres que adquiere el albazo dentro de las diferentes regiones del Ecuador son por ejemplo el capishca en la provincia de Azuay en donde su rasgo más característico es la manera en la que se ejecuta la guitarra acompañante. Dentro de las provincias de Carchi e Imbabura el albazo adquiere el nombre de bomba del Chota haciendo referencia a su lugar de procedencia en esta región (el Valle de Chota). Este albazo se caracteriza por contar con elementos provenientes del ritmo de bomba. Gracias a ello, la ejecución de este albazo tiende a ser más rápida, pero manteniendo su compás de 6/8.

Debido a la gran cantidad de ritmos presentes para el albazo es difícil remitirse a uno y nombrarlo como propio y único debido a los argumentos anteriormente mencionados. Inclusive Guillermo Meza en su sección de apéndice 2 presenta una serie de ritmos que se pueden emplear para el albazo y siguiendo el estilo de Salgado. No obstante, dentro de este apéndice se hace una pequeña anotación tanto para el albazo como para el aire típico, en la que ambas rítmicas se podrían intercambiar y emplear una con otra, pero esto no muy claro en el apéndice<sup>27</sup>.

Para Julio Bueno<sup>28</sup> la célula rítmica del albazo es una sucesión de corcheas que marcan los 6 tiempos del compás binario de 6/8 (figura 2.7). Dentro del imaginario sonoro

---

<sup>26</sup> Mario Godoy, *Historia de la música del Ecuador*. (Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2012), 210.

<sup>27</sup> Meza, *Del Mito al Símbolo...*, 52

<sup>28</sup> Julio Bueno Arévalo, «Cancionero Mestizo Ecuatoriano», s.l. (2002), <https://www.scribd.com/document/232428059/cancionero-mestizo-doc>.

muchos alazos emplean esta rítmica como base en sus acompañamientos y lo varían dependiendo de su gusto y en base a su criterio diversos intérpretes lo ejecutan acentuando el tiempo 1 y 4 o solo el tiempo 1 y apagando las cuerdas de la guitarra para el tiempo 4. Otros intérpretes tienden a apagar los tiempos 1 y 4 a manera de generar acentos más marcados en estos tiempos.

**Célula rítmica del alazo según Julio Bueno Arévalo.**



**Figura 2.7. Recreada por el autor.**



Dentro de la primera obra analizada *Mosaicos de aires nativos: I. Amanecer de trasnochada (yaraví)*, lo que capta la atención en primera instancia es la métrica en la que fue compuesta la obra. 3/4 con un ritmo completamente distinto a los mencionados en la sección de antecedentes es el primer factor a considerar para esta composición. Creada sobre la tonalidad de F menor melódica, Salgado emplea diversas para partes de una sección y las agrupa a tal punto de conseguir una especie de variación dentro de las mismas secciones. El primer ejemplo de esto lo encontramos en el compás 28 hasta mediados del compás 31, en donde con el desarrollo de la obra nos encontraremos que es tomado como sección para concluir el tema. Otro ejemplo se encuentra dentro del compás 39, en donde encontraremos la repetición casi exacta de la sección A originalmente desde el compás 17 hasta la segunda repetición de la misma sección.

Para la segunda obra *II. Romance nativo (sanjuanito)*, Salgado emplea para el acompañamiento un ritmo poco usual comparado con los ritmos mencionados anteriormente en la sección de antecedentes. Empleando la métrica binaria de 2/4 en tonalidad de sol menor armónica, la estructura de esta obra en rasgos generales no varía en cuanto a composición de secciones y cambios de tonalidad propios de este tipo de estilo. Un punto que podemos señalar como distintivo a parte del ritmo empleado, es el uso del ostinato del compás 26 al compás 28 en la mano derecha que coincide con el cambio de tonalidad a C menor y su retorno a la tonalidad inicial en el compás 38. En cuanto a las cadencias armónicas, entre los enlaces más usados encontramos el IIImaj – V7 – Im.

En la tercera obra analizada *VI. Nocturnal (pasillo)*, nos un mayor número de peculiaridades. La composición está escrita sobre una métrica de 3/4 en la tonalidad de re menor armónica. Sin embargo, el ritmo empleado para la mano derecha no cuenta con los juegos de bajos característicos ni llamado “remates” para el paso de secciones. En su lugar encontramos un ritmo que recuerda el pasillo de salón muy popular a finales del siglo XIX. Por esta razón, aunque el tema cuente con un ritmo diferente al que actualmente se emplea en la mayoría de lugares del Ecuador, se puede reconocer sin mucha dificultad el estilo en el que está compuesto. Dentro de las peculiaridades encontramos un descenso armónico cromático del compás 9 al 10. En la sección B se encuentra la primera modulación a la relativa mayor del tema, en este caso si bemol mayor. Lo inusual ocurre dentro de los compases 43 al 45, aquí se encuentra otra modulación hacia sol bemol mayor, seguido del compás 46 al 49 por otra modulación a la tonalidad menor de si bemol

y luego una tercera modulación del compás 50 al 53 regresando a la tonalidad de sol bemol mayor. A partir del compás 57 al 60 el tema regresa a tonalidad de si bemol mayor y del compás 61 al 65 regresa a la tonalidad inicial de sol menor. Teniendo en cuenta las cadencias armónicas, dentro de este tema las cadencias más empleadas son las siguientes:

- V7 – I
- VI – SubV7/V – V7 – I
- I - #IVo7 – I
- I - #Io7 - II
- II- V7 – I6

Finalmente, la última obra analizada *V. Variación: Albazo* es, de las obras seleccionadas, la que presenta la mayor cantidad de diferencias basados en el ritmo expuestos en la sección de antecedentes. Como primer punto a diferir se encuentra la métrica en la que está compuesto este tema. 3/4 en vez de usar un 6/8 sobre la tonalidad de re menor. El segundo punto diferencial se encuentra en el ritmo empleado, el cual difiere en gran medida con el propuesto en la sección de antecedentes. Continuando con el análisis, la forma del tema presenta la mayor cantidad de movimientos a partir de su sección B. Del compás 37 al 42 se produce una modulación a la bemol mayor, inmediatamente del compás 43 al 52 se produce la segunda modulación a fa menor. A continuación, el tema modula por tercera vez regresando a la tonalidad de la bemol mayor y dentro de los compases 57 al 81 el tema se desarrolla en la tonalidad de fa menor.

Dentro de esta sección de compases anteriormente mencionados se encuentra el uso de secciones y motivos reutilizados. Del compás 70 al 73 encontramos la repetición de los compases 46 al 49. En los compases 74 al 77 se encuentran una variación motivica, seguido en compases 78 al 81 por una variación del tema A. Continuando, en los compases 82 al 84 existe un retorno a la tonalidad inicial de re menor y una reutilización motivica en la sección A. A partir del compás 90 el tema no presenta mayores peculiaridades a nivel, armónico, melódico o rítmico. Dentro de las cadencias más empleadas en este tema encontramos las siguientes:

- V7 – I
- III – (SubV7/V) – V – (maj7) – IIo7 – I
- III - #IVo7 – IVo7

## Reflexión y valoración de la obra

Mediante el análisis de la obra de Luis Humberto Salgado he podido notar que el compositor se encontraba en un punto de su carrera en donde buscaba desligarse de las convenciones compositivas de los estilos autóctonos. Salgado no buscaba más replicar la música ecuatoriana, se encontraba como ya se ha mencionado varias veces en este trabajo y en muchas otras publicaciones en un proceso de experimentación y búsqueda.

Luis Humberto Salgado buscaba integrar las técnicas de vanguardia y los nuevos lenguajes que estaban surgiendo en la música dentro de sus composiciones de corte nacionalista. Gracias a este periodo de experimentación surgieron varias obras de carácter académico como el mencionado *Sanjuanito futurista*. Sin embargo, es por este hecho de constante experimentación que Salgado logra composiciones más estilizadas alejándose en gran medida de sus raíces folklóricas y entrando más a un nivel académico.

Dentro mi composición he empleado cadencias armónicas que normal se encuentran dentro dichos estilos, movimientos melódicos que en su mayoría guardan estrecha relación de pertenencia con la armonía sugerida y lo más importante, el uso de células rítmicas características que generan dentro de mi imaginario sonoro una asociación de un determinado ritmo con un estilo musical autóctono en particular.

Como lo mencioné en el segundo párrafo de esta sección de reflexión, Luis Humberto Salgado tiende a alejarse de las raíces folklóricas de la música autóctona ecuatoriana para adentrarse dentro de territorios inexplorados. Esto no quiere decir que las sus obras carezcan del sentido autóctono de la música ecuatoriana. En más de una ocasión sus obras presentan rasgos característicos de cada uno de los estilos autóctonos, pero en menor medida o con modificaciones que van de leves a moderadas. El uso de rearmónización, notas y acordes de pasos, cadencias inusuales y movimientos de bajo atípicos del estilo enunciado son algunos de los factores que hacen que su obra se aleje de la composición nacionalista y empiece a generar su propio estilo de composición.

Para poder llegar hasta este punto en el que se encontraba Luis Humberto Salgado primero se debe conocer muy bien los estilos a componer, movimientos armónicos y melódicos usualmente empleados, métricas y sus posibles variaciones dependiendo de su lugar de procedencia. Como he presentado durante la sección de antecedentes en este trabajo de acuerdo a la región en donde uno se encuentre en el Ecuador, los ritmos de

diferentes estilos pueden tomar diversas variaciones, formas de interpretación y composición.

Los cuatro movimientos que conforman mi suite ecuatoriana están compuestos teniendo en mente este concepto de procedencia y de acercamiento a lo autóctono. No están pensados en un imaginario sonoro de hibridación ya que, como se expuso anteriormente de seguir e incluir los diversos recursos encontrados en las obras de Salgado, las composiciones perderían su esencia autóctona o popular en el mayor de los casos. Desde un punto de vista técnico, la implementación de las diversas técnicas empleadas por Salgado al cuarteto de guitarras sería en gran medida beneficioso, ya que aportaría una gran variedad de movimientos armónicos y melódicos a las composiciones. Además, podría aportar un mayor valor estético a las obras autóctonas y le aportaría un timbre completamente diferente a las mismas.

La variación de las diferentes células rítmicas es otra de las muchas aristas que pueden beneficiar a las composiciones de corte nacionalista. Debido a la gran variedad de ritmos que existen para diversos estilos autóctonos, un compositor puede elegir un ritmo específico y modificarlo a su criterio siempre teniendo en mente que ya no pasaría a ser una composición netamente autóctona sino de carácter híbrido.

## Conclusiones y recomendaciones

Esta obra es ejecutada por un cuarteto de guitarras, un formato que Luis Humberto Salgado no empleó en ninguna de sus composiciones, ya que la mayor parte de su obra fue enfocada hacía un repertorio pianístico, sinfónico o haciendo uso de ensambles de cámara, cuerda, vientos metales y sus variantes. Si bien no existe un orden predeterminado en el que los movimientos deben ser presentados, todos comparten la similitud de ser ritmos autóctonos provenientes del Ecuador. Luis Humberto Salgado como se ha expuesto en esta investigación fue un gran académico y entusiasta de la innovación musical. Buscando esa “hibridación”, Salgado experimentó con las técnicas vanguardista y la formación de corrientes europeas lo que le dio una estética reconocida y admirada a nivel nacional e internacional.

La elección del orden de presentación de movimientos es similar a la que Salgado propone para presentar su sinfonía andino – ecuatoriana:

- Allegro Moderato (sanjuanito)
- Larghetto (yaraví)
- Allegretto Semplice (Danzante – Scherzo)
- (Final) Allegro vivo (Albazo, o Aire Típico o Alza)

Este orden ha sido escogido por Salgado en base a los contrastes que generan estos movimientos entre sí, logrando una recopilación de lo que para Salgado eran los ritmos más representativos del Ecuador. Como se mencionó con anterioridad, no existe un orden establecido en el que los movimientos deban de presentarse o al que los compositores deban regirse al pie de la letra, puesto que muchos otros compositores nacionalistas han creado sus propias suites buscando un orden que satisfaga sus criterios de contraste y estética musical. Segundo Luis Moreno por ejemplo en su Suite ecuatoriana N°2 presenta el siguiente orden:

- Danzante
- Sanjuanito
- Yaraví
- Pasillo
- Rondeña



Sin embargo, en su siguiente trabajo Suite ecuatoriana N°3 presenta el siguiente orden:

- Albazo
- Plegaria
- Danzante
- Nocturno
- Sanjuanito

Otro ejemplo es el compositor azuayo Corsino Durán, quien en su Suite N°1 Chirimía expone el siguiente orden:

- Sanjuanito
- Habanera
- Sanjuanito
- Pasillo
- Danza
- Yaraví

La Suite ecuatoriana que compuse está conformada por 4 movimientos estructurados de la siguiente forma y que recopilan los siguientes ritmos autóctonos del Ecuador:

- Primer movimiento: Sanjuanito
- Segundo movimiento: Yaraví
- Tercer movimiento: Pasillo
- Cuarto movimiento: Albazo

En mi caso, he escogido el modelo de Salgado, pero en el tercer movimiento he decidido emplear un pasillo en vez de un danzante. Cabe recalcar que el pasillo expuesto no es el pasillo de danza sino el pasillo de canción. Aun así, queda a elección del compositor en base a su criterio musical y al contraste que busque entre movimientos escoger los aires vernáculos a emplear si desea emular esta forma de suite.

Dentro de las obras analizadas podemos evidenciar un sentido de apropiamiento y pertenencia de lo nacional que se encuentra en constante amalgamación. Ya que, dentro de ellas encontramos el uso de melodías pentafonas, formas y estructuras tradicionales

dentro de cada estilo, el uso de “cadencias características” dentro de momentos claves en las obras. Sin embargo, la búsqueda del compositor por conseguir una estética más académica es lo que lo lleva a incluir movimientos armónicos más “sofisticados”, descensos cromáticos, extrapolar motivos a diferentes secciones; todos estos recursos obtenidos en base a su formación y estudio de los grandes compositores académicos y vanguardista que se encontraban en apogeo durante los años de vida de Luis Humberto Salgado.

En mi caso he compuesto estos movimientos tratando de apejarme más al sentido autóctono e imaginario sonoro popular de los géneros escogidos, ya que en caso de realizar cambios mayores dentro de las composiciones están puedan llegar a ser percibidas como música puramente académica. Salgado al igual que muchos otros compositores nacionalistas tenían muy en claro sus raíces autóctonas y las estructuras que ellas emplean y es por ello que pueden empezar a experimentar con sus obras.

Otro gran compositor e intérprete fue el guitarrista Carlos Bonilla, quién ha dejado un legado de diversas obras para orquestas, cuartetos de cámara y composiciones dedicadas para la guitarra ecuatoriana, además de su amplia influencia y formación que impartió a diversos músicos ecuatorianos. Bonilla indudablemente estaba consciente de lo que estaba ocurriendo en el entorno musical y decide componer obras que pueden ser ejecutadas a guitarra sola o con un grupo o ensamble, siendo las mismas de corte nacionalista, pero al igual que Salgado, estas obras comienzan a presentar elementos de la academia, lo que denota un mayor predominio de fuentes externas basadas en la estructura de un género autóctono del Ecuador. Por el contrario, agrupaciones como: Los Brillantes, Los Reales, Los Latinos del Ande, etc.; lograron adaptar instrumentos como el Requinto para la ejecución de repertorio nacional y a más de transformarlo en un componente necesario en sus interpretaciones, también lograron que este nuevo elemento genere y establezca una identidad nacional reconocible en el imaginario sonoro de los ecuatorianos.

En base al gran impacto que han generado estas últimas agrupaciones dentro del imaginario sonoro de los ecuatorianos es que he decidido emplear un formato de cuarteto de guitarra, tratando de generar en el espectador esta asociación de identidad al momento de escuchar mi composición. Por ello, se podrá percibir que he empleado algunas de las células rítmicas expuestas en la sección de investigaciones aplicadas y ejecutadas en su mayoría por la guitarra 4 que se encarga de la parte rítmica del tema. Considero que este

punto es de suma importancia debido a que el uso correcto de un determinado ritmo sobre una composición puede modificar radicalmente el contexto del mismo y por ende el mensaje que el compositor o director desea transmitir. El espectador será quién decidirá, dentro de su universo sonoro, si una obra es de corte netamente nacionalista o si se considera una composición híbrida en donde encuentra un equilibrio de ambas corrientes o existe un predominio por parte de una de ellas.

Como expuse en el párrafo anterior, el hecho que Salgado buscara amalgamar la música popular con la música académica, debía significar que el compositor estaba muy consciente de los orígenes de dichos ritmos, sus rasgos característicos, giros armónicos, escalas empleadas y más que nada, lograr producir en quien lo escucha un sentido de pertenencia, asociación e inmanencia de los temas escuchados. Si bien dentro de mi investigación he tratado de usar los recursos empleados por Salgado en las obras elegidas, no se han aplicado muchos de ellos ya que, Salgado teniendo bien claro los orígenes de cada estilo, busca elevar el nivel de estas composiciones teniendo como repercusión el distanciamiento de sus raíces musicales. Pese a lo expuesto anteriormente, la obra de Salgado consigue mantenerlas presentes durante la ejecución, en gran parte a que el compositor concibió bastante de su obra para piano y ensambles que empleaban instrumentos usados en el ámbito sinfónico, los cuales Salgado contaba con un mayor dominio en unos más que en otros.

El componente instrumental ayuda en gran medida a que esta preconcepción nacionalista surta efecto ya que, dentro de un contexto local siguiendo la corriente popular, la guitarra con cuerdas de nylon al igual que el requinto se han convertido en instrumentos indispensables durante la ejecución de obras que siguen esta tendencia, conservando en su interpretación un sentimiento nacional ecuatoriano con el que nacionales y extranjeros tienden a relacionarse.

Modificar la estética musical de estas obras replicando el ejemplo presentado por Luis Humberto Salgado ocasionaría que el efecto que se genera en el espectador sobre lo nacional-popular y su relación con ello disminuya en gran medida. Sin de dejar de lado que un músico que ha ejecutado repertorio popular ya se encuentra más familiarizado con la forma de interpretar estos estilos y sus posibles variantes formando parte de un ensamble, sea este: trio, cuarteto, dúo o como parte de una banda; en donde realiza una función determinada. Aplicar y extrapolar los recursos empleados por Luis Humberto Salgado supondría un cambio de paradigma dentro del concepto establecido en estos

músicos. Posiblemente para muchos músicos, si la obra imitara en su totalidad la estética musical de Luis Humberto Salgado, dicha obra ya no formaría parte del repertorio “popular” sino que pasaría a ser de corte netamente “académico”, lo cual implicaría contar con músicos que tengan un perfil académico determinado o cuenten con pleno conocimiento y dominio de las técnicas empleadas por Salgado aplicadas a la guitarra de nylon.

Otro gran compositor nacionalista e intérprete de la guitarra es el maestro Terry Pazmiño. Similar a Carlos Bonilla, Terry Pazmiño agrega elementos académicos dentro de sus arreglos y composiciones para la guitarra ecuatoriana, destacando el enfoque de la guitarra como un elemento solista y no como parte de una agrupación o ensamble. Dentro de los arreglos para repertorio nacional se puede escuchar como la parte melódica tiende a destacar más que la parte armónica. Y es que dentro de estos arreglos la guitarra cumple ambas funciones armónicas y melódicas, las cuales son ejecutadas al mismo tiempo, aunque perdiendo algunos elementos característicos de la ejecución dentro de un ensamble. En contraste, dentro de un ensamble, en donde se cuenta con una mayor cantidad de instrumentos, se puede asignar diversos elementos a ser ejecutados de manera aislada pero que en conjunto denotan su importancia y el impacto dentro del espectador será diferente.

Sea la ejecución realizada por un instrumento melódico – armónico como lo son la guitarra o el piano, un punto que muchos compositores y arreglistas han cuidado de manera meticulosa es el uso de ornamentos en la melodía. Dentro del repertorio nacionalista el uso de ornamentos como: mordentes, trinos, y apoyaturas; ayuda en gran medida a que la ejecución del tema no sea tan lineal y le aporte un componente expresivo, casi intrínseco dentro de la mayoría de obras nacionalistas. Dentro de la guitarra y el requinto el uso de la uñeta durante la ejecución de ciertos arreglos o pasajes melódicos se ha convertido en parte fundamental y sobre todo aceptada dentro de intérpretes y compositores. Sin embargo, al igual que la guitarra clásica se prefiere de sobre manera que el ejecutante emplee sus uñas para la interpretación de este repertorio, puesto que las uñas generan un timbre característico, el cual la uñeta no puede replicar. Adicional a esto el uso del vibrato durante la interpretación de notas largas ayuda a que la melodía adquiera mayor expresividad sumado a ello existen los “remates”, movimientos en la línea de bajo, notas de paso, aproximaciones y el uso de articulaciones; la unión de estos elementos, el

uso indicado y la correcta distribución de ellos es lo que ayuda a producir el impacto sonoro que busca el compositor, arreglista o director.

Dentro del primer movimiento: sanjuanito, se buscó replicar este movimiento rítmico por parte de la guitarra. Sin embargo, en el material referenciado en cuanto a la célula rítmica solo se encontró los dos tipos de células expuestas en la sección de investigación, las cuales hacen referencia a la marcación que realiza la sección percutiva en este estilo pero que no puede extrapolarse a la guitarra. Esta referencia no me satisfacía por completo, ya que en el caso de la guitarra 4 esta tendría que realizar un juego de bajo y marcación de armonía perdiendo ese carácter rítmico que se deseaba emular. Por ello, para lograr el efecto deseado, compongo el sanjuanito en compás partido en vez de 2/4 y en la guitarra 4 empleo una célula rítmica de cuatro corcheas seguido por dos negras haciendo énfasis que solo la primera corchea y la negra del tercer tiempo son apagadas. Siendo esta otra de las muchas variaciones existentes de este género. De esta manera consigo una mejor cohesión y fluidez en la sección rítmica brindando a la parte melódica un mayor soporte en comparación a las células rítmicas previamente expuestas.

La melodía es armonizada a dos voces con la guitarra 2 mientras la guitarra 3 ejecuta pasajes melódicos en secciones donde la guitarra 1 y 2 no pueden llenar debido a la duración de notas que ejecutan en dichos pasajes. La forma del tema es muy conservadora: introducción, estribillo, verso 1, estribillo, verso 2 y Da capo para exponer nuevamente el tema hasta el coda marcado, en donde se desarrolla hasta llegar a una sección de mambo y una final. La inclusión de estas dos últimas secciones no es muy común de encontrar en partituras académicas, pero sí en la ejecución. Estos tipos de finales son conocidos por los intérpretes y pasado mediante tradición oral o escrita a otros músicos.

Pasando al segundo movimiento: yaraví, la guitarra 4 si emplea la célula rítmica expuesta por Julio Bueno. En este caso, en una métrica propia de 6/8 marcando el acorde con una negra seguido por notas del acorde, las cuales pueden ser tocadas empleando las primeras cuerdas o las cuerdas más graves dependiendo del contraste y el énfasis que se desee lograr. Debido a la ejecución característica del yaraví la guitarra 3 no cuenta con mayor movimiento siendo la melodía armonizada el punto de atención en esta composición ejecutada por las guitarras 1 y 2.

Dentro de la forma este yaraví está conformado por: introducción, estribillo, verso 1, estribillo, verso 2 y para cerrar la composición empleo el cambio de género a un albazo, rasgo característico dentro de este tipo de obras.

Continuando con el tercer movimiento: pasillo, dentro de este movimiento he empleado mayor libertad en las voces. La melodía tiene mayor independencia durante el desarrollo del tema, la armonización se realiza a tres voces durante la sección de introducción y en la sección de estribillo la guitarra 3 realiza un corto pasaje melódico independiente de la melodía para retomar la armonización como tercera voz de la melodía. La guitarra 4 en este caso lleva la mayor parte escrita debido a que existen juegos de bajo poco comunes y el intérprete debe estar consciente de ellos y tocarlos para lograr el contraste deseado por el compositor. El énfasis que he puesto en el vibrato en la introducción es para que los intérpretes, en caso de no estar familiarizados con la ejecución, puedan aproximarse a la interpretación que como compositor deseo lograr.

En cuanto a la forma del tema, está compuesta por una sección de introducción, estribillo y en adelante sigue una forma tristrófica como lo describe Julio Bueno, siguiendo un esquema A-B-C con el uso del estribillo a manera de conector entre secciones. Un rasgo característico del pasillo es la modulación a la relativa mayor de la tonalidad inicial en la parte B, esto a manera de contraste entre secciones. Para la tercera parte o sección C se expone esta sección regresando a su relativa menor inicial y cerrando el tema con el final aplicando un ritardando, recurso usualmente empleado para concluir un pasillo ecuatoriano. Con respecto al tiempo de ejecución he elegido que la figura de negra vaya a 90 beats por minuto, esto sin ser un tiempo muy lento ni muy rápido. De esta manera trato que los intérpretes puedan enfocarse más en la expresividad del tema siguiendo las indicaciones escritas en la partitura.

A través de todas las obras se ha dado una indicación de tiempo y carácter interpretativo, el cual se espera que los músicos ejecutantes respeten y ejecuten, ya que el compositor es bien específico en cuanto al carácter que desea que se refleje dentro los movimientos. He escuchado obras en donde los intérpretes hacen caso omiso de las indicaciones y la obra termina perdiendo por completo su expresividad y mensaje del compositor teniendo como resultado una obra que, si bien está ejecutada de forma impecable, no logra comunicar ni generar en el espectador una reacción con la cual este se pueda sentir identificado con lo expuesto.

A lo largo de estas reflexiones he mencionada diversos compositores, arreglistas e intérpretes de reconocida trayectoria los cuales, si bien su instrumento principal ha sido el piano o la guitarra con cuerdas de nylon, esto no ha sido impedimento para que dentro de su catálogo musical creen obras para diversos ensambles ya sean estos de cámara, sinfónicos o cuartetos. La cuestión en si no es limitarse a componer para un determinado ensamble o instrumento predeterminado, en caso de tener tal idea sería una gran limitante considerando que a través de la historia existen obras que han sido concebidas originalmente para un instrumento pero gracias a los trabajos de transcripción y adaptación por parte de diversos músicos que no necesariamente son los compositores de la obra original, es que tales obras han pasado a convertirse en repertorio obligatorio para tales instrumentos.

Desarrollando de manera más puntual la elección del cuarteto de guitarra es inevitable preguntarse, ¿Por qué Luis Humberto Salgado no dejó escrito ninguna obra que empleé este formato? Diversas pueden ser las razones y especulaciones que uno podría suponer sobre la posible respuesta a esta incógnita. Cronológicamente, no es hasta el año de 1976 en donde se encuentra registro de un Concierto para guitarra y orquesta compuesto por Salgado. Sin embargo, Salgado pone a la guitarra al igual que Terry Pazmiño a ocupar el rol principal más no como parte de la orquesta. Tal vez sea por el hecho de que la construcción de la guitarra, si bien naturalmente genera un volumen que puede ser escuchado con facilidad, no genera el suficiente volumen naturalmente comparado con un instrumento como un violín, una trompeta, un clarinete o inclusive las campanas tubulares, los cuales generan sonidos dentro de un rango de escucha muy distante y su intensidad, así como volumen pueden ser controlados por el instrumentista así lo requiera.

La guitarra debe emplear obligatoriamente un sistema de amplificación para poder ser escuchada con claridad dentro de una orquesta, ensamble, cuarteto o banda. Luis Humberto Salgado compuso en su mayoría obras para piano y orquesta, así que experimentar con composiciones para este tipo de formato teniendo en cuenta la desventaja natural con la que cuenta la guitarra frente a otros instrumentos pertenecientes a la familia sinfónica no debió de ser muy alentador. Mencionar además que las agrupaciones en donde se empleaba más de una o dos guitarras se movían dentro del círculo popular ejecutando temas que si bien son del agrado de mucha gente, dentro de la academia se veía como un mundo completamente aparte, un lugar en donde estos

instrumentos podían encontrarse entre ellos y destacar cada uno en su función al momento ejecutar un tema.

Hasta hoy la guitarra debe de contar obligatoriamente con un sistema de amplificación, ya sea este mediante el uso de micrófonos para recoger la señal producida por las cuerdas y amplificar su sonido al público, o mediante un sistema de amplificación preinstalado o adaptado al instrumento para que este pueda conectarse mediante cable de línea al amplificador o consola y de esta manera transmitir de la manera más fiel el sonido de su instrumento al público. Ergo, las composiciones en donde se emplee este formato de cuarteto de guitarra deberían de aumentar no solo en nuestro país sino a nivel mundial. Agrupaciones como Los Ángeles Guitar Quartet (LAGC), han demostrado que se pueden adaptar obras de diversos compositores a este formato de manera efectiva sin pérdida de elementos como lo son la interpretación, el carácter de la obra y en casos donde las obras son de amplio conocimiento por el público, el reconocimiento y la asociación de la obra con su versión original o completa.

La disposición de este cuarteto es relativamente fácil de acceder, debido a que con el pasar de los años la calidad de manufacturación de las guitarras ha ido aumentando y su calidad también se ha elevado, incluyendo a los instrumentos que no son considerados como “profesionales”. En contraste, tener a disposición un cuarteto, quinteto o ensamble de vientos, inclusive una orquesta disponible con la cual poder experimentar diversas composiciones, resultará mucho más demandante desde diversos ámbitos que contar con el cuarteto en sí.

Desde otra perspectiva menos enfocada a la producción de obras exclusivas para el instrumento, se puede realizar a manera de experimento reducciones para el cuarteto de guitarra sobre obras icónicas con el fin de seguir adaptando repertorio conocido a este formato instrumental. En base a lo expuesto previamente, invito a los compositores, guitarristas y arreglistas a que realicen este ejercicio con alguna obra que sea ejecuta con un gran formato, sea esta orquesta sinfónica, quinteto de vientos, coros, etc.; a que prueben adaptando estas obras al cuarteto de guitarra. En el caso de las obras de corte nacionalistas sería una buena opción para lograr una mayor difusión de las mismas ya que, así como Salgado en su tiempo no pudo estrenar gran parte de sus obras en vida debido a la falta de instrumentistas que ocuparan las partes que él había compuesto específicamente para dichos instrumento, mediante la adaptación de obras para el cuarteto



de guitarra sería una opción para popularizar dichas obras en otro formato que podría llegar a ser del agrado del público en general.

Para los compositores más jóvenes o que empiezan a entrar en el ámbito de la creación musical recomiendo escuchar diversos universos sonoros. Siempre escuchando muy detalladamente y tratando de encontrar elementos característicos como instrumentación, giros, cadencias armónicas y timbres, así también como conocer los orígenes musicales e históricos de los mismos. Esto con la finalidad de tener en claro las semejanzas y diferencias que pueden llegar a existir entre más de un género, además de reconocer cuando exista una fusión de una o más corrientes estilísticas. De esta forma cuando se desee realizar una composición que cuente con una serie de características predeterminadas, el trabajo sea en primera instancia mucho más fácil debido a que existe la comprensión de dicho estilo o género en específico, seguido por una asimilación en la que el compositor puede decidir si recrea de manera exacta dicho estilo o género y en tercera y última instancia, el compositor puede elegir que secciones permanecen inamovibles o si por el contrario modifica en mayor o menor medida la forma base apropiándose de ella y creando su estilo de composición.

Como reflexión final, considero que aprender de diversas fuentes y universos sonoros es fundamental para el crecimiento constante de uno como persona y profesional de la música. Sin embargo, nuestra música autóctona no puede ser considerada como inferior, puesto que es parte fundamental de nuestra identidad como ecuatorianos. Debemos dedicarle el mismo o mayor cantidad de tiempo a aprender y entonar repertorio nacional. Estudiar las diversas formas en las que un mismo estilo se interpreta, sus variaciones, como este compuesto, sus giros armónicos y melódicos y la instrumentación con la que usualmente se interpreta. De no tener en claro las características claves mencionadas anteriormente, no existirá forma en la que se pueda llegar al mismo resultado de hibridación o elevación a la llegaron compositores nacionalistas como es el caso de Luis Humberto Salgado.

## Bibliografía

- Battle Morillo, José, Larrea E, Enrique, Zapater, Irving Iván. «El Pensamiento de Luis H. Salgado». *Revista de la Musicoteca del Banco Central del Ecuador*, n° 31 (1989): 89-91.
- Bravo Lituma, Lucas Santiago. «Análisis formal de tres Rapsodias para piano de Luis Humberto Salgado». Tesis de licenciatura, Universidad de Cuenca, 2016.
- Bueno Arévalo, Julio. «Cancionero Mestizo Ecuatoriano», s.l. (2002). <https://www.scribd.com/document/232428059/cancionero-mestizo-doc>.
- Espinoza Apolo, Manuel. «Significado y función cultural del género musical más representativo del país: Los ecuatorianos y el pasillo», *Traversari, Revista de Investigación Sonora y Musicológica* n.º 2 (2016): 109.
- Godoy Mario. *Historia de la Música del Ecuador*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2012.
- Kostka Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*. Upper Saddle River: Pearson Prentice Hall, 1990.
- Meza Guillermo. *Del Mito al Símbolo. Los Arquetipos en la Música de Salgado*. Barcelona: Ediciones de la Fundación Luis Humberto Salgado, 2007.
- Miranda Ricardo y Tello Aurelio. *La música en Latinoamérica, volumen 4 de la colección La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*. Ciudad de México: Secretaria de Relaciones Exteriores y Offset Rebosán, S.A. de C.V., 2011.
- Mullo Sandoval, Juan. *Música Patrimonial del Ecuador*. Quito, Fondo Editorial Ministerio de Cultura del Ecuador, 2009.

Paz Juan Carlos. *Arnold Schönberg o el fin de la era tonal*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1958.

Luis Humberto Salgado. «Brindis al pasado». Interpretado por Joseph Prado. Video en Youtube, 4:34. Acceso el 21 de agosto del 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=zxlGsUUcieE>.

Salgado, Luis Humberto. «Mosaico de aires nativos, I. Amanecer de traspasada (yaraví)», partitura, 2004, Editorial “Pedro Jorge Vega” de la Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”.

Salgado, Luis Humberto. «Mosaico de aires nativos, II. Romance nativo (sanjuanito)», partitura, 2004, Editorial “Pedro Jorge Vega” de la Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”.

Salgado, Luis Humberto. «Mosaico de aires nativos, VI. Nocturnal (pasillo)», partitura, 2004, Editorial “Pedro Jorge Vega” de la Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”.

Salgado, Luis Humberto. *Música Vernácula Ecuatoriana (Microestudio)*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1952.

Luis Humberto Salgado. «Nocturnal». Ensamble Sinfónico Quito 6, dirección de Jorge Oviedo. Video en Youtube, 5:06. Acceso el 18 de agosto del 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=rCN20TL8i3A>.

Salgado, Luis Humberto. «Sanjuanito futurista», partitura, 2004, Editorial “Pedro Jorge Vega” de la Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”.

Salgado, Luis Humberto. «Variaciones en estilo folklórico», partitura, 2004, Editorial “Pedro Jorge Vega” de la Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”.

Wong Cruz, Ketty. *La Música Nacional: Identidad, Mestizaje y Migración en el Ecuador*. Quito: Editorial Pedro Jorge Vera de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2013.

Wong Cruz, Ketty. *Luis Humberto Salgado. Un Quijote de la música*. Quito: Editorial Pedro Jorge Vega, 2004.

Apéndice

Suite Ecuatoriana

Primer Movimiento: Sanjuanito

Suite Ecuatoriana  
I. Sanjuanito

Daniel Achig

Intro

animato  $\text{♩} = 95$

Musical score for the first system of the guitar introduction. It features four staves: Guitar 1, Guitar 2, Guitar 3, and Guitar 4. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'animato' with a quarter note equal to 95 beats per minute. The dynamic is 'mf'. Guitar 1 and 2 play a melodic line with accents. Guitar 3 plays a rhythmic accompaniment. Guitar 4 plays a bass line with chords: Emaj7, B, B, D#7sus4, and Bmaj7.

||

Musical score for the second system of the guitar introduction. It features four staves: Guitar 1, Guitar 2, Guitar 3, and Guitar 4. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The tempo is 'animato' and the dynamic is 'mf'. Guitar 1 and 2 play a melodic line with accents. Guitar 3 plays a rhythmic accompaniment. Guitar 4 plays a bass line with chords: Emaj7, B, B, D#7sus4, and G#m.

Musical score for measures 9-12. The score is written for four staves: two treble clefs (top two staves) and two bass clefs (bottom two staves). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The music features a complex melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. The bass clef staves contain a steady eighth-note pattern. The harmonic progression is indicated by the following chord symbols: G#m, B, D#7sus4, and G#m.



Musical score for measures 13-16. The score is written for four staves: two treble clefs (top two staves) and two bass clefs (bottom two staves). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The music features a complex melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. The bass clef staves contain a steady eighth-note pattern. The harmonic progression is indicated by the following chord symbols: Emaj7, B, B, D#7sus4, and Bmaj7. The score concludes with the instruction "To Coda" and a Coda symbol (a circle with a cross inside).

**Estrillo**

17

1. 2.

G#m B B D#7sus4 G#m G#m



**Verso 1**

22

G#m B B D#7sus4 G#m

27

G#m B D#7sus4 G#m



**Estrillo**

37

G#m B D#7sus4 G#m

1.



**Verso 2**

35

2

G#m

E



40

1.

2.

E

B

45

1.

B maj7 D#7 G#m



50

2.

G#m G#m B D#7sus4 G#m

**D.C. al Coda**

**Estribillo**

35

G#m B B D#7sus4 G#m



**Verso 2**

39

G#m E

Musical score for measures 63-66. The score is written for four staves. The first three staves are treble clefs, and the fourth is a bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 63 starts with a treble clef staff containing a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The third staff has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The fourth staff has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 64 has a first ending bracket over measures 64 and 65. The first ending starts with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 65 has a second ending bracket over measures 65 and 66. The second ending starts with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 66 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The fourth staff has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The letters 'E', 'E', and 'B' are written below the fourth staff in measures 64, 65, and 66 respectively.



Musical score for measures 67-70. The score is written for four staves. The first three staves are treble clefs, and the fourth is a bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 67 starts with a treble clef staff containing a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The third staff has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The fourth staff has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 68 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The third staff has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The fourth staff has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 69 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The third staff has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The fourth staff has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 70 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The third staff has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The fourth staff has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.

71

1. 2.

Bmaj7 D#7 G#m G#m



75

1. 2.

G#m B D#7sus4 G#m

Mambo

79

G#m B D#7sus4 G#m



83

G#m B D#7sus4 G#m

87

G#m B D#7sus4 G#m



**Final**

91

G#m D#7 G#m

Segundo Movimiento: Yaraví

# Suite Ecuatoriana

II. Yaraví

Daniel Achig

Intro

*lamentoso* ♩ = 40

Guitar 1

Guitar 2

Guitar 3

Guitar 4

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*Am*

*Simile*



Estribillo

5

*F*

*mf*



Musical score for measures 9-12. The score is written for four staves. The first two staves are treble clef, the third is treble clef, and the fourth is bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first staff has a measure rest at the beginning. The second staff has a measure rest at the beginning. The third staff has a measure rest at the beginning. The fourth staff has a measure rest at the beginning. The first two staves have a melodic line. The third staff has a melodic line starting in measure 10. The fourth staff has a bass line. The dynamics are *mf* starting in measure 10. The chords are F, A, Dm, Dm, A7, Dm.



Musical score for measures 13-16. The score is written for four staves. The first two staves are treble clef, the third is treble clef, and the fourth is bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first staff has a measure rest at the beginning. The second staff has a measure rest at the beginning. The third staff has a measure rest at the beginning. The fourth staff has a measure rest at the beginning. The first two staves have a melodic line. The third staff has a melodic line starting in measure 14. The fourth staff has a bass line. The dynamics are *mf* starting in measure 14. The chords are Dm, Bb, Am.

Verso 1

Musical score for measures 17-20. The score consists of four staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. Measure 17 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the first staff features eighth and quarter notes. The bass line in the fourth staff includes a chord labeled 'F' and a melodic line with the instruction 'Smile'.



Musical score for measures 21-24. The score consists of four staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. Measure 21 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the first staff features eighth and quarter notes. The bass line in the fourth staff includes chords labeled 'F', 'A7', and 'Dm', and a melodic line with the instruction 'Smile'.



33

F A7 Dm



37

Dm Bb Am

Estrillo

Musical score for measures 41-44. The score consists of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. Measure 41 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the first staff is: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The second staff continues the melody: G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3. The third staff is empty. The fourth staff shows a bass clef, a key signature of one flat, and a chord of F major (F2, A2, C3). The melody in the fourth staff is: F2, A2, C3, Bb2, A2, G2, F2. Slanted lines indicate continuation in the next system.



Musical score for measures 45-48. The score consists of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. Measure 45 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the first staff is: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The second staff continues the melody: G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3. The third staff is empty. The fourth staff shows a bass clef, a key signature of one flat, and a chord of F major (F2, A2, C3). The melody in the fourth staff is: F2, A2, C3, Bb2, A2, G2, F2. Slanted lines indicate continuation in the next system.

49

Dm Bb Am



Verso 2

53

F

57

F A7 Dm



61

Dm Bb Am

65

A7 Dm F



69

F A7 Dm



72

Dm Bb Am



Albazo

75 con giusto  $\text{♩} = 45$

Albazo

Albazo

Am

Simile

79

Am Dm F



83

Dm Am

87

Am



Verso 3

91

Am Dm F

95

F A Dm Dm

Final

98

Am Am E7 Am

Tercer Movimiento: Pasillo

# Suite Ecuatoriana

III. Pasillo

Daniel Achig

**Intro**

con passione ♩ = 90

*mf* *vibrato*

Guitar 1

Guitar 2

Guitar 3

Guitar 4

F A7 Em7(b5) Edim7 Dm



**Estribillo**

5

Dm F A7 Dm

Verso 1

10

A7 Dm C7 F



14

vibrato vibrato

A7 Dm A7 Dm

18

F E7 A7 Dm



22

Bb F A7 Dm

**Estrillo**

26

Dm F A7 Dm

**Verso 2**

31

C7 F



35

E7 A7



39

D7 Gm

Musical score for measures 43-46. The score is written for four staves. The first three staves are treble clefs, and the fourth is a bass clef. The key signature has one flat (Bb). Measure 43 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff contains a melodic line with eighth notes and a half note. The second staff contains a similar melodic line. The third staff contains a bass line with eighth notes and a half note. The fourth staff contains a bass line with eighth notes and a half note, with chord symbols Bb, A7, and Dm. A double bar line is present after measure 46.



Musical score for measures 47-50. The score is written for four staves. The first three staves are treble clefs, and the fourth is a bass clef. The key signature has one flat (Bb). Measure 47 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff contains a melodic line with eighth notes and a half note. The second staff contains a similar melodic line. The third staff contains a bass line with eighth notes and a half note. The fourth staff contains a bass line with eighth notes and a half note, with chord symbols F, A7, and Dm. A double bar line is present after measure 50.

**Estrillo**

50

Dm F A7 Dm



**Verso 3**

55

D7 Gm C7 F

59

B $\flat$  D7 A7 Dm



63

E7 A7 E7 A7

Musical score for measures 67-70. The score is written for four staves. The first three staves are treble clefs, and the fourth is a bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The music features a melody in the upper staves and a bass line in the lower staff. Chord symbols are placed above the bass staff: Bb, F, A7, and Dm.



Musical score for measures 71-74. The score is written for four staves. The first three staves are treble clefs, and the fourth is a bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The music features a melody in the upper staves and a bass line in the lower staff. Chord symbols are placed above the bass staff: F, A7, and Dm.

**Final**

*rit.*

75

F A7 Dm

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Final' from 'Suite Ecuatoriana'. The score is written for four staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music begins at measure 75, marked with a 'rit.' (ritardando) instruction. The first staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, including a sharp sign on the second measure. The second and third staves provide harmonic support with similar rhythmic patterns. The fourth staff shows a bass line with chords labeled 'F', 'A7', and 'Dm' under measures 76, 77, and 78 respectively. The piece concludes with a final chord in the fourth staff.

Cuarto Movimiento: Albazo

# Suite Ecuatoriana

## IV. Albazo

Daniel Achig

Intro

con giusto ♩ = 102

The first system of the musical score consists of four staves labeled Guitar 1, Guitar 2, Guitar 3, and Guitar 4. Guitars 1, 2, and 3 are in treble clef with a 6/8 time signature. They play a rhythmic pattern of eighth notes. Guitar 4 is in treble clef and plays a bass line with chords, marked with 'F' and 'mf'. A double bar line is present after the first measure. The word '(Simile)' is written above the staff for Guitar 4 in the third measure.

**mf**

The second system of the musical score continues the piece. It features four staves. The first three staves (Guitar 1, 2, and 3) continue with their respective parts. The fourth staff (Guitar 4) shows a change in the bass line with chords labeled 'A7' and 'Dm'. A measure number '5' is written above the first staff of this system. The system concludes with a double bar line.

9

Dm Bbmaj7 Am



**Estrillo**

13

F A7 Dm



17

2

Dm Bbmaj7 Am



20

Am

**Verso 1**

24

F A7 (Simile) Dm



28

Dm Bbmaj7 Am

**Estrillo**

32

F A7 Dm



36

Dm Bbmaj7 Am

39 To Coda  $\Theta$

Am

**||**

Verso 2

43

Dm (Simile) Am

47

A7 Dm Am



51

D.S. al Coda

Dm Bbmaj7 Am

**Verso 1**

55

F A7 (Simile) Dm



59

Dm Bbmaj7 Am

63 **Verso 2** To Coda  $\Theta$

Musical score for measures 63-66. The score consists of four staves. The top three staves are for the melody, and the bottom staff is for guitar accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The guitar part includes chords Dm and Am, and a section marked *(Simile)*. The piece concludes with the instruction "To Coda" and a Coda symbol.



67

Musical score for measures 67-70. The score consists of four staves. The top three staves are for the melody, and the bottom staff is for guitar accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The guitar part includes chords A7, Dm, and Am.

Musical score for measures 71-74. The score is written for four staves. The first three staves are treble clefs, and the fourth is a bass clef. The first staff begins with a measure number of 71. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accidentals. The bass staff contains the following chords: Dm, B♭maj7, and Am. The fourth staff is mostly empty with diagonal lines, indicating a continuation of the bass line from the previous page.

**Tocado**

Musical score for measures 75-78, labeled "Tocado". The score is written for four staves. The first three staves are treble clefs, and the fourth is a bass clef. The first staff begins with a measure number of 75. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accidentals. The bass staff contains the following chords: F, A7, and Dm. The fourth staff is mostly empty with diagonal lines, indicating a continuation of the bass line from the previous page.



79 D.S. al Coda

A7 Dm B $\flat$ maj7 Am

**Final**

83

Am E7 Am

Partituras analizadas

I. Amanecer de trasnochada (yaraví)

# Mosaico de aires nativos

## I. Amanecer de trasnochada (yaraví)

Luis Humberto Salgado

Tonalidad  
Fm

Im  
Fm

Vm7  
Cm7

Im7  
Fm7

Piano

pp

p

V7  
C7

Im7  
Fm7

Pno.

(m.s)

p

Vm7  
Cm7

Im  
Fm

*a tempo*

Pno.

smorz

pp

p

III<sup>b</sup>maj6 (V7) III<sup>b</sup>maj6 Vm7 Im  
 Ab6 C7(b13) Ab6 Cm7 Fm

Pno.

*mf* *tr* *tr* *dim.*

IIm7b5 Im V7 Im VIImaj IIm7b5 #VIo7  
 Gm7b5 Fm C7 Fm Db Gm7b5 Do7

Pno.

*f*

III<sup>b</sup>maj6 VII7 III<sup>b</sup>maj6  
 Ab6 Eb7 Ab6

Pno.

*mf*

IIIm7 Vm (V7/V) Vm7 IIIm7 Vm IIIm7 Vm IIIm7b5 Im V7  
Gm7 Cm G7(b5) Cm7 Gm7 Cm Gm7 Cm Gm7b5 Fm C7 →

1. 2.

Pno.

Im V7 Im V7  
Fm C7 Fm C7 →

Pno.

Im bIIImaj7 V7 Im VII7 VIImaj IVm VIImaj IIImaj6  
Fm Gbmaj7 C7 Fm Eb7 Db Bbm Db Ab6

Pno.

34

Pno.

VII7 Eb7    IVm6 Bbm6    IIImaj6 Ab6    V7 C7

*mf*

37

Pno.

I m Fm    (V7/V) G7    VIImaj Eb    IVmaj Bb    V7/V G7    Vm Cm    IV7 Bb7

40

Pno.

VI maj Db    II m7b5 Gm7b5    #IVo7 Bo7    III maj6 Ab6

*f*    *mf*



VII7  
Eb7

III maj  
Ab

VII maj7 III maj6 II m7b5 III maj7 V7  
Eb maj7 Ab6 Gm7b5 Ab maj7 C7

Pno.

I m VII maj I m VII maj I m I m V7  
Fm Eb Fm Eb Fm Fm C7

Pno.

I m V7 I m bII maj7 V7 I m  
Fm C7 Fm Gb maj7 C7 Fm

Pno.

## II. Romance nativo (sanjuanito)

# Mosaico de aires nativos

## II. Romance nativo (sanjuanito)

Luis Humberto Salgado

Tonalidad  
Gm

III B $\flat$  V7 D7  $\longrightarrow$  Im Gm III B $\flat$  V7 D7  $\longrightarrow$  Im Gm

*Allegro moderato*

Piano

Pno.

5

Im Gm III B $\flat$  V7 D7  $\longrightarrow$  Im Gm Im Gm

Pno.

10

III B $\flat$  V7/V A7  $\longrightarrow$  Vm Dm III B $\flat$  Im Gm Vm III Dm B $\flat$

V7 → Im Vm III Im Vm III V7 →  
D7 Gm Dm B♭ Gm Dm B♭ D7

Pno. *mf* *f* *mf*

→ Im III V7 → Im III V7 → Im  
Gm B♭ D7 Gm B♭ D7 Gm

Pno. 1.

Im IIImaj  
Gm E♭

Tono Cm

Pno. 2. *f*



29

V7 → Im                      V7 → Im  
G7                      Cm                      G7                      Cm

Pno. *mf*

34

III maj  
E♭

Tono Gm

V7 →  
D7  
V7/IV

Pno. *f*                      *mf*

39

→ Im                      V7 → Im                      III                      V7  
Gm                      D7                      Gm                      B♭                      D7

Pno. *mf*

43

Pno.

Im  
Gm

III  
B $\flat$

V7  
D7

→ Im  
Gm

Im  
Gm

1.

2.

*sfz*

VI. Nocturnal (pasillo)

# Mosaico de aires nativos

## VI. Nocturnal (pasillo)

Luis Humberto Salgado

Tonalidad  
Gm

V7 Im V7 Im V7 Im  
D7(#5) Gm D7(#5) Gm D7(#5) Gm

*Allegro moderato*

Piano

V7 Im Descenso cromático  
D7 Gm Gm F#7(#5) Fm6 Em7(b5)

Pno.

V7/V → V7

A7 D7

Pno.

Im  
 Gm

Im IVm  
 Gm F#m7(b5) Fm7(b5) Cm

IVm6  
 Cm6

Im  
 Gm

Descenso cromático  
*a tempo*

**Lento**  
*mf*

VImaj7  
 Ebmaj7

SubV7/V → V7 → Im  
 Eb7 → D7 → Gm

*poco rit.*

1. *a tempo*

Modulación a relativa mayor

IVmaj7  
 Ebmaj7

Imaj  
 Bb

IV7  
 Eb7

Imaj  
 Bb

IIm6  
 Cm6

2. *Piu mosso*

*f*

Imaj #IVdim7 Imaj #Idim7 Iimin7 Iimin7b5  
B♭ E dim7 B♭ B dim7 Cm7 Cm7(b5)

*tranquilo*

Pno. *f* *mp*

V7 (V7/V) (V7/V) Imaj V7  
F 7 Gm7 C 7 C 7(b5) Bb/F F 7

Pno. *mf*

Imaj Modulación a Gb Iimin6 V7 I6  
B♭ A♭m6 D♭7 G♭6

*in tempo rubato*

Pno. *mf* *ff*



Modulación a Bbm

Modulación a Gb

*f*

*a tempo*

G $\flat$ 6 Cm7( $\flat$ 5) F 7 B $\flat$ m7

Pno.

*mf*

*mf*

A $\flat$ m6 D $\flat$ 7 G $\flat$ 6 G $\flat$  A $\flat$ m6

Pno.

Regresa a tonalidad de B $\flat$

*Piu mosso*

*poco rit.*

*(1er tempo)*

D.S. al Coda

G $\flat$ m6 Dmin F 7 B $\flat$  E $\flat$ maj 7 B $\flat$

Pno.

Final en tonalidad inicial Gm

D 7(#5) Gm Im V7 → Im V7 Im Im  
D 7(#5) Gm D 7(#5) Gm Gm Gm

Pno.

61

*f* *mf* *p*

V. Variación: Albazo

# Variaciones en estilo folklórico

## V. Albazo

Luis Humberto Salgado

Tonalidad inicial  
Dm

**I** *Imaj*  
Bb  
**Im**  
Dm  
**Allegro con brio**

**(V7/II)** Bb7  
**II** *Im7b5*  
Em7b5  
**III** *Imaj7*  
Fmaj7

**(V7/VI)** F7  
**Im6**  
Dm6

Piano

Pno.

5

**(V7/III)** C7  
**V7** A7 → **Im** Dm  
**V7** A7 → **Im** Dm

*mf*

Pno.

9

**V7** A7/C# → **Im** Dm  
**V7** A7/C# → **Im** Dm

Pno.

13

**V7** A7 → **Im** Dm  
*(non legato)*  
*p*



17 V7 A7 Im Dm VIImaj Bb IIIImaj F (V7/V) E7

Pno.

21 IIIImaj F/C IVo7 Go7/Bb VIm Am (V7/III) C7+5 IVo7 Go7 Im Dm (V7/VI) F7+5 Im Dm Im(maj7) Dm(maj7) Im7 Dm7/C

Pno.

25 IIIImaj F/C #IVo7 #Go7 IVo7 Go7/Bb VIm Am (V7/III) C7+5 IVo7 Go7 Im Dm/F V7 A7 Im Dm mf

Pno.

29 V7 A7/C# Im Dm V7 A7 Im Dm

Pno.

Detailed description: The image shows a piano score for a piece titled 'Variaciones en estilo folklórico'. It consists of four systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a 'Pno.' label. The first system (measures 17-20) features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Above the staff, red guitar chords are indicated: A7 (V7), Dm (Im), Bb (VIImaj), F (IIIImaj), and E7 (V7/V). The second system (measures 21-24) includes a dynamic marking of 'f' at the start. Chords include F/C (IIIImaj), Go7/Bb (IVo7), Am (VIm), C7+5 (V7/III), Go7 (IVo7), Dm (Im), F7+5 (V7/VI), Dm (Im), Dm(maj7) (Im(maj7)), and Dm7/C (Im7). The third system (measures 25-28) has a dynamic marking of 'mf' at the end. Chords include F/C (IIIImaj), #Go7 (#IVo7), Go7/Bb (IVo7), Am (VIm), C7+5 (V7/III), Go7 (IVo7), Dm/F (Im), A7 (V7), and Dm (Im). The fourth system (measures 29-32) shows chords A7/C# (V7), Dm (Im), A7 (V7), and Dm (Im). The score concludes with a double bar line and repeat dots.

33

2.

*mf*

37

*mf con grazia*

Tono Abmaj

41

Tono Fm

46

*mf*

Im Dm (V7/III) C#7 IVo7 Go7/Bb Vm Am IVo7 Go7 IIIIm7 Fm7 Im7b5 Dm7b5

IIIm Imaj Bbm Ab VIIIm7b5 Gm7b5/Db Imaj Ab/C (SubV7/V) E7 VIIm7 Fm7/Eb IV7 Db7

Imaj7 Abmaj7 VIIIm7b5 Gm7b5 IIIImaj Ab Imaj VIIm6 Dbm6 Im Fm V7 C7 Im Fm

V7 C7 Im7 Fm7 V7 C7 Im7 Fm7

VIImaj Db ————— VII7 Db7/C ————— VIImaj Db ————— IIIImaj Ab/C

50 *mf*

VIImaj Db #VIImin7b5 Dm7b5 IV7 Bb7/D IImaj Ab/Eb (VIImaj) SubV7/IV IVmaj D7 → Db

54 Tono Abmaj

58 VIIm Fm IImaj (SubV7/IV) V7 Ab/Eb D7 Eb7/Db VIIm7 Fm7/C V7 C7 → Im7 Fm7 V7/VI Tono Fm

62 VIImaj Db #VIIo7 Do7 IIIImaj Ab

Detailed description of the piano score: The score is written for piano (Pno.) in a single system with four systems of music. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a minor key, indicated by one flat in the key signature. The first system (measures 50-53) is marked *mf* and features a melodic line in the treble clef with slurs and a bass line with chords. Chord annotations above the staff include VIImaj (Db), VII7 (Db7/C), VIImaj (Db), and IIIImaj (Ab/C). The second system (measures 54-57) continues the melodic and harmonic development. Chord annotations include VIImaj (Db), #VIImin7b5 (Dm7b5), IV7 (Bb7/D), IImaj (Ab/Eb) which is also labeled as (VIImaj), and SubV7/IV IVmaj (D7 → Db). A red box highlights 'Tono Abmaj' in the final measure. The third system (measures 58-61) features a more static harmonic texture. Chord annotations include VIIm (Fm), IImaj (SubV7/IV) V7 (Ab/Eb D7 Eb7/Db), VIIm7 (Fm7/C), V7 (C7 → Im7 Fm7), and V7/VI. A red box highlights 'Tono Fm' in the final measure. The fourth system (measures 62-65) concludes the passage. Chord annotations include VIImaj (Db), #VIIo7 (Do7), and IIIImaj (Ab).

66

III<sup>b</sup>maj Ab ————— V<sup>7</sup> C<sup>7</sup> ————— I<sup>m</sup> F<sup>m</sup>

Pno.

70

V<sup>7</sup> C<sup>7</sup> ————— I<sup>m</sup>7 F<sup>m</sup>7 V<sup>7</sup> C<sup>7</sup> ————— I<sup>m</sup>7 F<sup>m</sup>7

Pno.

74

C<sup>7</sup> V<sup>7</sup> *staccatto* Ab III<sup>b</sup>maj B<sup>b</sup>7/D (V<sup>7</sup>/V) Ab III<sup>b</sup>maj

*cresc. molto*

Pno.

78

III<sup>b</sup>maj (SubV<sup>7</sup>/V) V<sup>m</sup>(maj<sup>7</sup>) I<sup>o</sup>7 I<sup>m</sup> V<sup>m</sup> V<sup>7</sup> I<sup>m</sup>7  
 Ab/E<sup>b</sup> Db<sup>7</sup> → C-(maj<sup>7</sup>) G<sup>o</sup>7 F<sup>m</sup> C/G C<sup>7</sup>b<sup>9</sup> F<sup>m</sup>

*ff*

Pno.



82

III<sup>+</sup>maj #Go7 IV<sup>o</sup>7 Vm (V7/III) IV<sup>o</sup>7 Im V7 Im

F/C #Go7 Go7 Am C7+5 Go7 Dm A7 → Dm

Pno. *f* *diminuendo*

86

Im V7 Im V7 Im

Dm A7 → Dm A7 → Dm

Pno.

90

V7 Im

A7 (non legato) → Dm

Pno. *p*

94

V7 Im VI<sup>+</sup>maj III<sup>+</sup>maj (V7/V)

A7 → Dm Bb F/C E7/B

Pno.

III<sup>maj</sup> #IV<sup>o7</sup> IV<sup>o7</sup> V<sup>m</sup> (V7/III) IV<sup>o7</sup> Im (V7/VI) Im I-(maj7) Im7  
 F/C #Go7 Go7 Am/C C7+5 Go7 Dm F7+5 Dm D-(maj7) Dm7

95

Pno. *f*

III<sup>maj</sup> #IV<sup>o7</sup> IV<sup>o7</sup> V<sup>m</sup> (V7/III) IV<sup>o7</sup> Im V7 Im  
 F/C #Go7 Go7 Am C7+5 Go7 Dm A7 → Dm

102

Pno. *Animando e crescendo*

V7  
A7

106

Pno.

I-(maj7) V<sup>maj</sup> Im  
 D-(maj7) A Dm

*Più vivo*

109

Pno. *f*

113

(V7/IV) D7(9,13)      IV-(maj7) G-(maj7)      (V7/IV) D7      (V7/III) C7(9,13)

Pno.

(SubV7/V) Bb7/Ab **Vivace**      Im Em7(9) Dm (add9)      (SubV7/V) Bb7      Im Dm (add9)

117

*ff*

Pno.

IVm7 Gm7      IIIm7b5 Em7b5/Bb      Im Dm/A      (SubV7/V) Bb7      (V7/VI) F7+5      V7 A7

121

*sfz*

Pno.

(SubV7/V) Bb7      Im Dm      V7 A7 →

125

*sfz*      *sfz*

Pno.

129

Pno.

Im  
→ Dm

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

V7  
A7 → Dm

Im  
→ Dm

*sfz*

*sfz*