

“UNA APROXIMACIÓN A LA TÉCNICA SERIAL EN LA OBRA DE LUIS HUMBERTO SALGADO”¹

“AN APPROACH TO THE SERIAL TECHNIQUE IN THE WORK OF LUIS HUMBERTO SALGADO”

*Ketty Wong, PhD
Universidad de Kansas
Estados Unidos**

RESUMEN

Luis Humberto Salgado fue un mediador entre la tradición y las tendencias modernistas de su tiempo, innovando el nacionalismo musical académico inspirado en el folklore ecuatoriano con la técnica dodecafónica. Basado en una selección de sus obras para piano, orquesta sinfónica y conjuntos de cámara, este artículo examina el estilo ecléctico de Salgado, el cual fusiona de forma idiosincrática elementos del sistema dodecafónico con la escala pentafónica andina, los ritmos vernaculares ecuatorianos, las formas contrapuntísticas del barroco y rasgos estilísticos de varios períodos históricos de la música de concierto europea.

Palabras claves: Ecuador, dodecafonismo, Luis Humberto Salgado.

ABSTRACT

Luis Humberto Salgado was a mediator between tradition and the modernist trends of his time, innovating academic musical nationalism inspired by Ecuadorian folklore with the twelve-tone technique. Based on a selection of his works for piano, symphony orchestra, and chamber ensembles, this article examines Salgado's eclectic style, which idiosyncratically fuses elements of the twelve-tone system with the Andean pentaphonic scale, Ecuadorian vernacular rhythms, contrapuntal forms of the baroque, and stylistic features of various historical periods of European concert music.

Keywords: Ecuador, 12-tone technique, Luis Humberto Salgado.

* Recibido el 30/5/2023 y aceptado el 10/10/2023. Correo electrónico ketwong@ku.edu
ORCID 0009-0008-8913-4035

¹ Aprecio la gentil invitación de Gonzalo Martínez García y Daniela Fugellie Videla para publicar mi artículo en este dossier. Igualmente agradezco los valiosos comentarios de los lectores anónimos a un borrador de este artículo, así como al cuerpo editorial de la revista *Neuma* por la edición del texto y la elaboración de varios ejemplos musicales.

A primera vista, el nacionalismo musical parece incompatible con el modernismo musical. A menudo se piensa que el primero se basa principalmente en la tradición y la música folclórica, mientras que el segundo busca innovar y, a veces, hacer una ruptura radical con la tradición a través de nuevos medios expresivos. Luis Humberto Salgado (1903-1977) fue un compositor ecuatoriano cuyo estilo musical combina ambas tendencias². Aunque las enciclopedias musicales generalmente lo identifican como un exponente del nacionalismo musical “folklórico” porque sus primeras composiciones se inspiran en la música folclórica ecuatoriana, el propio Salgado solía describir su estilo musical como una expresión que abarca “desde el neodiatonismo hasta el postserialismo, más allá de Schoenberg”³. La fascinación de Salgado con el serialismo dodecafónico es obvia en esta cita, pero ¿a qué se refería con los términos “neodiatonismo” y “más allá de Schoenberg”? Si bien Salgado compuso obras inspirado en la pentafonía andina y en los ritmos vernaculares de su país, también incorporó técnicas y elementos estilísticos del barroco, rococó, clasicismo, y otros “ismos” europeos en su música, especialmente la técnica dodecafónica.

La mezcla de diversos estilos y técnicas de composición llevó a Salgado a identificarse como un músico “ecléctico” y “politécnico”. Ecléctico porque, según él, un compositor serio debe ser selectivo al momento de elegir e integrar en sus obras lo mejor de los sistemas musicales existentes, siguiendo la etimología de la palabra griega *eclectikos*, “selectivo”⁴. Cabe destacar que, si bien Salgado calificaba su música como ecléctica, ésta no era experimental, término que utilizaba para describir la música microtonal, concreta, electrónica, aleatoria y otras tendencias posmodernistas. Por otro lado, Salgado se consideraba un compositor politécnico porque seguía “una doctrina liberal abierta a todas las nuevas ideologías del presente, sin sugerir con ello una estética vanguardista, o negar los dogmas de los ilustres maestros del pasado”⁵. Esta concepción de la politecnia es similar a la que tenía Slonimsky con respecto al “sincretismo musical” donde una composición puede combinar una variedad de técnicas, a veces incompatibles, en una misma obra⁶.

Este artículo examina las formas en que Salgado busca amalgamar dos sistemas musicales aparentemente incompatibles—la escala pentafónica y la técnica dodecafónica. Con este fin se analizan las siguientes obras: el *Sanjuanito Futurista*, una microdanza para piano (1944), la *Sinfonía sobre una serie pentatónica (A.D.H.G.E) en estilo rococó* (1955), el *Cuarteto de cuerdas No. 1* (1943), y el *Quinteto para instrumentos de aliento* (1958). Un cuidadoso análisis de sus escritos y las técnicas compositivas que utilizó en las obras

² La música de Luis Humberto Salgado fue el tema de investigación de la autora para su tesis de maestría en musicología en el Conservatorio Chaikovsky de Moscú. Este primer acercamiento a la música de Salgado se centró en el análisis de los rasgos estilísticos de corte nacionalista del *Sanjuanito Futurista* y varias obras del período temprano a las que se tuvo acceso en ese tiempo. La tesis fue publicada con el título **Luis Humberto Salgado: Un quijote de la música** en el 2004 para conmemorar el primer centenario de su nacimiento (1903-2003). El presente estudio es más amplio y se enfoca en el estilo modernista de Salgado basado en una selección de obras camerísticas y sinfónicas del período medio y tardío que no han sido examinadas anteriormente y están actualmente a disposición de los investigadores. No hubiera sido posible escribir este artículo sin la edición profesional de la obra camerística de Salgado que la Escuela de Música de la Universidad de Kansas realizó entre 2018-2023 bajo la dirección de la autora, la cual involucró el levantamiento de las partituras manuscritas, revisión, publicación y grabación de las mismas con el sello Naxos (*Luis Humberto Salgado. Chamber Music, Vol. 1*).

³ Rodríguez Castelo, H. “Luis Humberto Salgado por él mismo”. *El Tiempo*, Quito, 26 julio 1970, pp. 20 y 23.

⁴ Salgado, L.H. “La dialéctica en los sistemas musicales”. *El Comercio*, s/f.

⁵ Salgado, L.H. “Politécnica”. *El Comercio*, s/f.

⁶ Slonimsky, N. (1949) “Sincretism”. **Music since 1900**. London: J.M. Dent, p. 1496.

mencionadas, muestra que el objetivo de Salgado, al introducir elementos dodecafónicos en su obra, no era romper con la tradición y el nacionalismo musical folklórico, sino modernizarlo con un estilo contemporáneo y un lenguaje cosmopolita en sintonía con la vanguardia musical de su tiempo. En otras palabras, Salgado no sintió las limitaciones que impedían a muchos compositores europeos mezclar expresiones nacionalistas y vanguardistas en una misma obra, por el contrario, se sentía bastante cómodo fusionando ambos estilos según sus propias necesidades expresivas.

Un análisis cuidadoso de la obra de Salgado deja entrever que el compositor ya buscaba amalgamar la pentafonía y el dodecafonismo en los temas melódicos de sus piezas desde la década de 1940. También busca incorporar la escritura contrapuntística y elementos estilísticos de varios períodos históricos, ya que según él, todo compositor académico debe conocer y ejercitarse en las diferentes corrientes estilísticas que han dejado profundas huellas en el desarrollo de la música universal. Este ejercicio, sin embargo, debía realizarse con una mentalidad innovadora y contemporánea que imprima el carácter personal del compositor. Un ejemplo de este sincretismo musical es su *Sanjuanito Futurista*, obra paradigmática que muestra el eclecticismo y politécnica de Salgado.

Antes de proceder con el análisis musical, es importante subrayar el marco teórico de este estudio. Mi análisis ubica a Salgado como un representante del *modernismo global* que busca descentralizar y “provincializar” las nociones eurocéntricas del modernismo como un fenómeno exclusivamente occidental. Según Stephen Ross y Allana Lindgren, el Modernismo (con “M” mayúscula) representa “una pluralidad de modernismos globales... que irradian un fuerte sentido de localidad... y rompen con la tradición”⁷. Según estos autores, los modernismos globales prestan atención a escenarios no occidentales y a los intentos de entender el modernismo como un producto complejo, híbrido, interactivo, y a veces independiente, del modernismo europeo. Los modernismos globales, así como el modernismo europeo, proponen una renovación o ruptura con las tradiciones musicales que le precedieron, y pueden ser imaginados como circuitos de intercambio que tienen la capacidad de borrar o desdibujar las distinciones entre lo tradicional y lo moderno, o entre lo nacional y lo cosmopolita. A partir de estas perspectivas, este estudio presenta a Salgado como exponente de un modernismo global ecuatoriano que busca innovar el nacionalismo musical académico con elementos y técnicas compositivas de diversas épocas, incluido el serialismo dodecafónico.

El serialismo, como el modernismo musical, ha sido estudiado generalmente desde una perspectiva eurocéntrica o estadounidense que invisibiliza los serialismos de otras regiones. Si bien el argentino Juan Carlos Paz es reconocido internacionalmente como el pionero del dodecafonismo en Argentina y América Latina en general⁸, otros compositores latinoamericanos también incursionaron en esta técnica vanguardista en la década de 1940, aunque sus nombres permanecen ausentes en las historiografías escritas por autores europeos y estadounidenses. Este es el caso de Salgado, quien en 1943 compuso una fuga sobre un tema dodecafónico en el cuarto movimiento de su Cuarteto de cuerdas No. 1, y al año siguiente, una danza folklórica ecuatoriana estrictamente adherida al serialismo dodecafónico—el *Sanjuanito Futurista*.

⁷ Ross Stephen and Allana Lindgren. 2015. *The Modernist World*, p. 2. Traducción del inglés de la autora.

⁸ Corrado, Omar. 2012. *Vanguardias al Sur: La música de Juan Carlos Paz, Buenos Aires, 1897-1972*. La Habana: Casa de las Américas.

Salgado fue y sigue siendo el único compositor ecuatoriano que se ha acercado sistemáticamente a la técnica dodecafónica y como una característica idiosincrática de su estilo musical, desde 1943 hasta el final de sus días. Por ello, fue un músico incomprendido en el Ecuador, al punto de que la mayor parte de su producción musical de corte vanguardista nunca fue interpretada en vida del compositor, y aún después de su muerte en 1977⁹. Una breve reseña biográfica nos ayudará a entender su apertura al serialismo en un país musicalmente conservador, donde los compositores académicos buscaban construir un nacionalismo musical inspirados en las melodías y ritmos folklóricos tradicionales.

Salgado nació el 10 de diciembre de 1903 en Cayambe, un pequeño poblado situado en el norte de la sierra ecuatoriana, pero creció y vivió en Quito desde los dos años de edad. Inició sus estudios musicales con su padre, el compositor Francisco Salgado Ayala¹⁰; luego ingresó al Conservatorio Nacional de Música para continuar sus estudios y en 1928 se graduó como pianista, interpretando el Concierto para piano No. 1 de Liszt. En este período solicitó al gobierno una beca para estudiar composición en Europa, pero no tuvo éxito. Seis años más tarde comenzó a enseñar cursos de armonía y dictado musical en su alma mater, ocupando también el cargo de director por tres ocasiones. A diferencia de otros compositores latinoamericanos que estudiaron o tuvieron conexiones con importantes compositores y centros musicales europeos, Salgado nunca salió del país y fue esencialmente un compositor autodidacta. Su conocimiento del modernismo y la vanguardia musical estuvo supeditado a los recursos musicales a los que tuvo acceso. El propio Salgado indicó en una entrevista de 1970 que su hermano Gustavo, dos años menor que él, viajó a Europa en 1936 y le trajo muchas partituras de obras contemporáneas¹¹. En la misma entrevista reveló que no fue hasta 1938 cuando conoció la música dodecafónica, sin dar detalles al respecto.

Fuentes secundarias indican que Salgado tuvo contacto con algunos músicos extranjeros que visitaron Quito en las décadas de 1940 y 1950. Algunos llegaron con deseos de sentar las bases de un *americanismo musical* a nivel continental, como el musicólogo germano-uruguayo Francisco Curt Lange. Otros venían promoviendo la “Política del Buen Vecino” que impulsó el gobierno estadounidense bajo la presidencia de Franklin Delano Roosevelt (1933), utilizando la diplomacia cultural como estrategia para fomentar la unidad hemisférica y contrarrestar el nazismo que amenazaba con ingresar a los países latinoamericanos. Varios músicos, compositores y musicólogos llegaron a Ecuador como “embajadores culturales”: Carleton Sprague Smith (1940), Nicolas Slonismky (1941), Aaron Copland (1941) y Gilbert Chase (1956), entre los más destacados. Todos estos ilustres visitantes hablaban español con bastante fluidez y presentaron recitales y charlas sobre el vanguardismo musical europeo y estadounidense en su afán de difundir la música moderna de la primera mitad del siglo XX.

⁹ La Cámara de Comercio de Quito organizó en el año 2000 un ciclo de conciertos dedicado a Luis H. Salgado, donde se estrenaron algunas obras sinfónicas y de cámara, pero no quedaron registros sonoros de los mismos. Alguna vez las orquestas sinfónicas ecuatorianas incluyeron una sinfonía en sus giras internacionales porque debían interpretar una obra ecuatoriana. Recién en el 2017 se empieza a tocar su música en las salas de concierto con más frecuencia.

¹⁰ La historiografía musical ecuatoriana identifica al compositor Francisco Salgado Ayala (1880-1970) como un exponente de la primera generación de compositores nacionalistas en el Ecuador. Véase Guerrero Gutiérrez, Pablo, 2001-2002. **Enciclopedia de la Música Ecuatoriana**. Tomo I. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA y Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana.

¹¹ Rodríguez Castelo, H. 1970. Entrevista. *Diario El Tiempo*. Quito, 26 Julio, 1970, pp. 20 y 23.

Es muy probable que Salgado conociera el sistema dodecafónico a través de Lange¹² y Slonimsky. Lange llegó a Quito en 1938, el mismo año en que se publicó el cuarto volumen del *Boletín Latino-Americano de Música*, editado por él. En ese número aparece un artículo de Slonimsky donde explica detalladamente los principios del sistema dodecafónico.¹³ Sorprendentemente, tres años después, en 1941, el mismo Slonimsky llegó a Quito, entre otras cosas, en busca de partituras orquestales para la Colección Fleischer de la Biblioteca Libre de Philadelphia, así como material bibliográfico para las enciclopedias y proyectos lexicográficos que tenía a su cargo.¹⁴ Slonimsky dio un recital de piano e interpretó el *Klavierstück* Op. 33a de Arnold Schoenberg, obra que tres años más tarde inspiró a Salgado a componer su *Sanjuanito Futurista*.

En su corta estancia se presume que Slonimsky pudo conocer la música de Salgado, pues en su libro *Music of Latin America* (1945) indica que el estilo musical de Salgado, “aunque no avanzado, posee un elemento de sofisticación”¹⁵. Aunque no hay evidencias de que Slonimsky llegara a conocer las obras que compuso Salgado tras su partida, en 1941, existen referencias de parte de Salgado de que ambos mantuvieron cierto nivel de correspondencia¹⁶. Slonimsky incluso le envió una copia de sus *Estudios en Blanco y Negro* para piano a fines de los años cuarenta. El compositor y lexicógrafo ruso-americano no podría haber imaginado en ese entonces el tremendo impacto que su charla e interpretación del *Klavierstück* Op. 33a tuvo en Salgado.

En abril de 1942, cuatro meses después de que Slonimsky partiera de Quito, Salgado terminó su primer concierto para piano y orquesta, al que tituló *La Consagración de las Vírgenes del Sol. Leyenda aborigen en tres escenas*. Es un concierto programático basado en un tema prehispánico, con algunos leitmotiv que describen el ceremonial litúrgico y las danzas rituales de las vírgenes del Templo del Sol. En esta obra se pueden observar los primeros intentos de Salgado en utilizar la técnica dodecafónica. Por ejemplo, llama la atención la estructura melódica del leitmotiv que aparece al comienzo del primer movimiento, puesto que la melodía interpretada por el violín y el oboe en los dos primeros compases aparece invertida en el contrapunto melódico interpretado por la viola y el clarinete en los compases 2-3. Salgado también utiliza la transposición del leitmotiv a diferentes alturas para construir el tema principal de este movimiento (ver cc. 3-4). Estos elementos constructivistas están ausentes en sus primeras composiciones, las cuales presentan temas melódicos más fluidos y propios de lo que generalmente se entiende por nacionalismo musical folklórico (Ejemplo 1).

¹² En su artículo “¿El “embajador de Schoenberg” en Sudamérica? Francisco Curt Lange como promotor de la música de vanguardia (1933-1953)” (*Latin American Music Review*, 39, No. 1, pp. 53-88), Daniela Fugellie examina el importante rol que tuvo Lange en difundir la técnica dodecafónica en los países latinoamericanos.

¹³ Slonimsky, N. (1938). “Problemas de la música moderna.” *Boletín Latino Americano de Música*, Vol. 4, pp. 851-857.

¹⁴ Slonimsky fue el editor de *Baker’s Biographical dictionary of Musicians*.

¹⁵ Slonimsky, N. 1945. *Music of Latin America*. New York: Thomas Y. Crowell Company. 3rd printing (November 1949), p. 200.

¹⁶ Véase Salgado, L. H. (1952) *Música vernácula ecuatoriana*, pp. 94. *Opu* 31, pp. 94-95.

Ejemplo 1: Leitmotiv del primer movimiento, *La Consagración de las Vírgenes del Sol*, compases 1-4.

SANJUANITO FUTURISTA

El término “futurista” en el título de la pieza no guarda relación alguna con las obras de los “futuristas italianos”, una corriente musical de inicios del siglo XX que incorpora el ruido como elemento constructivo. Para Salgado, “futurista” era sinónimo de todo lo vanguardista y experimental de la época, que para él estaba representado por el dodecafónismo de Schoenberg¹⁷. Esta pieza está basada en el ritmo del sanjuanito, una danza indígena en compás binario que se baila en las fiestas de San Juan para celebrar el Inti Raymi (solsticio de verano). La forma musical es ternaria (ABA), con una breve introducción de cuatro compases que aparece también al final de cada sección. (Ejemplo 2)

Ejemplo 2: Estructura musical del Sanjuanito Futurista.

	A		B		A
Ref.	┌─── a ──┐ └─── b ──┘	Ref.	┌─── a ──┐ └─── b ──┘	Ref.	┌─── A ──┐ └─── da capo ──┘
(4)	[8+(4+4)] [8+(2+6)]	(4)	[8+(4+4)] (8+4+8+8)	(4)	

La obra está basada en tres series dodecafónicas: una en la introducción, y las otras dos para las secciones A y B, respectivamente. El material melódico y armónico de la introducción y la sección A presentan rasgos folklóricos y modernistas a la vez, en parte debido a que están basados en series dodecafónicas que guardan en su estructura interna relaciones interválicas propias de la escala pentafónica. Buscando un efecto contrastante, Salgado introduce en la sección B una nueva serie con un cromatismo más acentuado, que se observa en la presencia de intervalos que son ajenos a la pentafonía anhemitónica, como la 2da menor y 7a mayor. (Ejemplo 3)

¹⁷ Salgado, L.H. “Sinopsis estética de la música ecuatoriana”. *Opus* 31, Quito: Banco Central del Ecuador, 1989.

Ejemplo 3: Sanjuanito Futurista: Series de la Introducción y Secciones A y B.

The image displays three musical staves in treble clef, each containing a series of notes. The first staff is labeled 'INTRO' and shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The second staff is labeled 'A.' and shows: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The third staff is labeled 'B.' and shows: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The notes are written as quarter notes on a five-line staff.

Contrariamente a la opinión de la mayoría de los compositores nacionalistas, Salgado afirmaba que el sistema docetonal no constituía la muerte de la música vernácula, y por ende, del nacionalismo académico. Tampoco lo consideraba un “refugio de melógrafos carentes de inspiración” o “esquemas puramente cerebrales desprovistos de sensibilidad artística”. Por el contrario, según Salgado, el dodecafonismo promovía “un acertado sincretismo musical ya que el procedimiento docetonal se puede amalgamar con el autoctonismo primitivo, entresacando de la serie docetonal figuras musicales, grupos acórdicos y ritmos peculiares indígenas que hagan inconfundible su procedencia andina”.¹⁸ En otras palabras, Salgado consideraba que el serialismo dodecafónico no tenía por qué ser esencialmente disonante. Aunque Schoenberg evitó usar relaciones interválicas que pudieran sugerir acordes perfectos en sus series, Salgado sostenía que pueden usarse en contrapunto consonante e incluso en triadas mayores y menores. El siguiente ejemplo musical muestra la introducción y primeros ocho compases de la sección A de esta pieza.

¹⁸ Salgado. *Música Vernácula*, Opus 31, p. 95.

Ejemplo 4: *Sanjuanito Futurista*, Introducción y primeros compases de la sección A.

The musical score for 'Sanjuanito Futurista' is presented in two systems. The first system, marked 'Maestoso' (♩ = 70), begins with a 'Piano' section in 2/4 time, featuring a 'marcato' dynamic. The second system, marked 'Allegro moderato' (♩ = 100), starts at measure 5 and includes dynamics 'p (leggiero)' and 'mf'. The score is characterized by complex serial intervals and chord structures, with a 'cresc.' marking in the final measure of the second system.

El primer compás de la introducción muestra el embrión o elemento constructivo del cual surgirá todo el tejido musical de la pieza. Se trata de cuatro acordes que contienen además de los doce tonos de la serie, la secuencia y la interválica de los tonos utilizados en las líneas melódicas y armónicas del sanjuanito. Los dos primeros acordes del primer compás están formados por intervalos de cuarta justa, el tercer acorde por intervalos de terceras, y el último acorde incluye una triada formada por un intervalo de segunda mayor sobre una quinta disminuida (ver números indicando el orden de la serie al lado de las respectivas notas en el Ejemplo 5).

Ejemplo 5: Introducción del Sanjuanito Futurista.

The musical score for the introduction of 'Sanjuanito Futurista' is presented in a single system, marked 'Maestoso' (♩ = 70). It features a 'Piano' section in 2/4 time with a 'f' dynamic. The score includes fingerings for both hands, with numbers 1-5 indicating the sequence of notes. The first measure shows a complex chord structure with intervals of a perfect fourth.

Son intervalos de cuarta justa ascendente, comenzando en la nota *mi*, los que separan cada uno de los tonos de los dos primeros acordes del primer compás (*mi-la-re-sol-do-fa*). Cabe destacar que el segundo compás constituye una inversión del primero, donde la nota “*mi*” es el eje de la inversión. De tal modo, mientras que el primer compás presenta las notas superpuestas por intervalos de cuarta justa ascendente, el segundo compás presenta intervalos

de cuarta justa descendente (mi-si-fa#-do#-sol#-re#). Los compases 3 y 4 exhiben las mismas secuencias de tonos de los dos primeros compases, pero modificando el orden interno de la serie en una o dos notas (Ejemplo 6).

Ejemplo 6: Serie docetonal en formato horizontal.

En la primera mitad de esta serie se pueden entresacar segmentos pentafónicos si agrupamos los tonos en conjuntos de cinco notas. Por ejemplo, comenzando en la primera nota: mi-la-re-sol-do; comenzando en la segunda nota: la-re-sol-do-fa. Lo mismo ocurre con la segunda mitad de la serie. Por ejemplo, si comenzamos en la séptima nota encontramos el segmento pentafónico: si-re#-fa#-sol#; comenzando en la octava nota tenemos: re#-fa#-sol#-la#-do#. (Ejemplo 7)

Ejemplo 7: Estructura pentafónica de la serie de la Introducción.

Serie en el compás #1:	<p>mi – la – re – sol – do – fa – si – re# – fa# – sol# – la# – do#</p>
Serie en el compás #2:	<p>mi – si – fa# – do# – sol# – re# – la – sol – re – fa – do – sib</p>

Aunque Schoenberg buscaba la "emancipación de la disonancia" y evitaba cualquier sucesión de notas que pueda sugerir una progresión tonal armónica, Salgado estructura la serie con notas que verticalmente forman tríadas mayores y menores. Esto puede observarse en los primeros compases de la sección A del *Sanjuanito* (c. 5-12), donde aparece una nueva serie formada por dos hexacordios que, al igual que la primera serie en la introducción, tienen la estructura interválica de una escala pentafónica.

Cabe destacar que la serie A del *Sanjuanito futurista* es simétrica en su estructura. Su eje se encuentra entre la sexta y séptima nota de la serie (Mib-Re). Si la dividimos en dos partes iguales y examinamos la estructura interválica de cada una de ellas, encontramos una replica de casi todos los intervalos, como si se colocara un espejo frente a la primera mitad de la serie, y la segunda mitad fuese simplemente un reflejo de la primera mitad. (Ejemplo 8)

Ejemplo 8: Simetría de la serie de la sección A.

* Intervalos no idénticos

Por otra parte, el acompañamiento armónico se presenta de una manera inusual para las composiciones creadas bajo el sistema dodecafónico, puesto que el acompañamiento se construye duplicando las notas del hexacordio que aparece en la línea melódica. En la mano derecha encontramos un tema melódico con las notas [sol, fa, sib, do] en el compás 5, que parece tener la función de un acorde de tónica en la tonalidad Sol menor. En el compás 6, en cambio, el segmento melódico [re, la, fa#, mi, si] aparenta ser una triada en Re mayor, la dominante de Sol menor. En otras palabras, en lugar de emancipar la disonancia, Salgado genera patrones tonales que no solo ratifican la pentafonía andina, sino que crean la percepción de un centro tonal en Sol menor, aunque la obra sea completamente atonal (Ver cc. 5-6 en el Ejemplo 4).

El Ejemplo 9 muestra la serie de la sección A formada por dos hexacordios en las cuatro permutaciones del sistema dodecafónico, todas comenzando con la nota sol. Los compases 5-6 muestran la serie en posición prima, mientras que los compases 7-8 en posición inversa, los compases 9-10 en posición retrógrada, y los compases 11-12 en posición retrógrada inversa.

Ejemplo 9: *Sanjuanito Futurista*, Permutaciones de la serie, compases 5-12.

The image displays four musical staves, each representing a different permutation of a pentatonic series. The first staff, labeled 'Prima G - C# (c. 5-6)', is in treble clef and shows a sequence of notes with a specific rhythmic pattern. The second staff, 'Inversa G - Db (c. 7-8)', is also in treble clef and shows the inverse of the first series. The third staff, 'Retrógrada G - C# (c. 9-10)', is in bass clef and shows the series in reverse order. The fourth staff, 'Retrógrada inversa G - Db (c. 11-12)', is in bass clef and shows the inverse of the reversed series. Each staff includes a bracket indicating the rhythmic pattern of four eighth notes followed by two quarter notes.

Este ejemplo también muestra el patrón rítmico establecido en la música académica ecuatoriana para el sanjuanito mestizo (cuatro semicorcheas seguidas por dos corcheas), el cual refuerza el elemento folklórico y dancístico de esta miniatura para piano.

TERCERA SINFONIA A.D.H.G.E. EN RE MAYOR

Esta sinfonía está basada en una serie pentafónica en estilo rococó, que Salgado utiliza como material temático en los cuatro movimientos. Además del estilo galante del rococó, utiliza danzas y formas contrapuntísticas del Barroco. El primer movimiento es un *Preludio y Allegro*, seguido por *Grave alla Sarabanda*, *Allegretto grazioso alla bourrée*, y *Allegro giocoso-Fuga alla giga*. Los cuatro movimientos se basan en un mismo motivo formado por una secuencia de cinco tonos—A.D.H.G.E. (la-re-si-sol-mi)—el cual Salgado identifica como una “serie”. Al igual que la serie doce tonal, estos cinco tonos pueden aparecer en posición prima, inversa, retrógrada y retrógrada inversa.

Llamar “serie” a una sucesión de cinco tonos representa una alteración al concepto de la serie de doce tonos, pero no al concepto de la serie en sí.¹⁹ Por otro lado, aunque esta “serie” pentafónica es anhemitónica, no tiene ni el color de la pentafonía andina, ni guarda relación alguna con el folklore musical ecuatoriano. En este caso, la “serie” pentafónica es simplemente un motivo de cinco notas del cual se derivan todos los movimientos de la sinfonía, algo así como una información pre-temática del material utilizado en la composición. Salgado utiliza esta sucesión de tonos en diferentes registros y con diversos patrones rítmicos que recrean el estilo rococó y barroco. Cabe destacar que esta sinfonía no es programática a pesar de la presencia del monotematismo; el interés de Salgado radica en reproducir el estilo rococó utilizando la secuencia de cinco tonos en diferentes registros y combinaciones rítmicas.

¹⁹ Cabe destacar que Schoenberg ya había trabajado con series de más de doce tonos, por ejemplo, en su *Quinteto de Vientos*.

La introducción al primer movimiento presenta la serie original en posición prima con el timbre del corno francés; este tema vuelve a aparecer en posición retrógrada en el tercer compás [mi-sol-si-re-la]. (Ejemplo 10)

Ejemplo 10: Tercera Sinfonía, Mov. 1. Introducción.

The image shows a musical score for a piano introduction. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody starts with a pentatonic series in its original order: 1 2 3 4 5. The dynamic marking is *mf*. The second system continues the melody, with the pentatonic series appearing in its retrograde order: 5 4 3 2 1. The dynamic marking changes to *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

En la exposición, la misma serie pentafónica aparece en el tema principal, esta vez con modificaciones en el patrón rítmico y en el registro de las notas. El estilo es reminiscente de una danza rococó. (Ejemplo 11)

Ejemplo 11: Tercera Sinfonía, Mov. I, tema principal.

The image shows a musical score for the main theme. It features a violin part (Vln.) in the treble clef and a woodwind part (Cl. and Fag.) in the bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The violin part starts with a pentatonic series in its original order: 1 2 3 4 5. The dynamic marking is *p dolce*. The woodwind part consists of chords. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

El tercer movimiento emula una danza *bourrée*. Otra vez la serie pentafónica aparece en el mismo orden y registro original, como en la introducción, pero con un patrón rítmico y un tempo diferente. (Ejemplo 12)

Ejemplo 12: Tercera Sinfonía, Mov. III.



El cuarto movimiento es una fuga con el ritmo de giga, una danza barroca de origen inglés. La serie pentafónica constituye el sujeto de la fuga. (Ejemplo 13)

Ejemplo 13: Tercera Sinfonía, Mov IV.



La paleta orquestral en esta sinfonía incluye el sonido de un clavicordio, el cual refuerza el imaginario que muchos oyentes tienen del estilo rococó. Sin embargo, Salgado utiliza una orquesta sinfónica ampliada y colorida que incluye los sonidos de la flauta piccolo, corno inglés, clarinete bajo, contrafagot y arpa, entre otros instrumentos. ¿Acaso esta instrumentación es representativa del estilo rococó? No lo es, sin embargo, Salgado encuentra un balance en la orquestación al combinar los instrumentos por secciones, obteniendo de esta manera la sonoridad de una orquesta de cámara.

Al crear una “serie pentafónica” como índice temático en los cuatro movimientos, Salgado busca no solo reproducir el estilo de la música rococó en esta sinfonía, sino también agregar elementos nacionalistas y seriales, aunque la sucesión de cinco notas A.D.H.G.E. no suene como una pentafonía andina, y la mencionada “serie” no esté formada por doce tonos. Por otro lado, la técnica dodecafónica en la sinfonía es sutil, como se puede observar en la introducción del primer movimiento (compás 3), donde la serie A.D.H.G.E. aparece en forma retrógrada (E.G.H.D.A.). (Ejemplo 10).

El título de la obra—*Tercera Sinfonía A.D.H.G.E. en Re Mayor sobre una serie pentafónica en estilo rococó*—informa al oyente sobre las diversas técnicas compositivas que Salgado emplea: el estilo galante de la música rococó, una escritura contrapuntística del barroco, el concepto serial basado en un motivo de cinco tonos que siempre aparecen en el mismo orden, y elementos nacionalistas en el calificativo “pentafónico” que da a la serie, aunque no tenga el colorido de la música folklórica ecuatoriana. Salgado demuestra ser un

compositor ecléctico y politécnico en esta sinfonia que sincretiza varias técnicas y estilos compositivos en una misma obra.

CUARTETO DE CUERDAS No. 1

Hasta aquí hemos examinado dos ejemplos de temas con raíces pentafónicas que Salgado adapta al estilo folklórico andino y al rococó. Salgado también utiliza temas pentafónicos en su Cuarteto de Cuerdas No. 1 en La bemol mayor (1943), que compuso apenas un año antes del *Sanjuanito Futurista*. Al igual que la *Sinfonía en estilo rococó*, los cuatro movimientos están basados en temas melódicos formados por una sucesión de cinco tonos que esconden la estructura de una escala pentafónica anhemitónica [mib-fa-lab-sib-do]. Sin embargo, en el plano auditivo este tema pentafónico suena más a una melodía diatónica en tonalidad mayor que a una melodía basada en una pentafonía andina. Nótese una pequeña variación melódica en los temas del primer movimiento (*Andante Sostenuto*) y el segundo (*Lento quasi Andante*). En el segundo movimiento, la sucesión de tonos omite la nota si bemol en la línea ascendente del primer compás, pero aparece luego en el inicio del segundo compás. Se altera el orden de la sucesión descendente de los tonos, pero no los componentes de la serie. (Ejemplo 14 y 15)

Ejemplo 14: Cuarteto de cuerdas No. 1. Mov. I, tema principal.

Andante Sostenuto (♩ = 60) Eb - F - Ab - Bb - C

Violin

pp

Ejemplo 15: Cuarteto de cuerdas No. 1. Mov. II, tema principal.

Eb - F - Ab - C - B

Violoncello

p

El tercer movimiento, *Scherzo Vernacular*, es el único que presenta rasgos folklóricos de todos los movimientos, comenzando con la inclusión del término “vernacular” en el título. En este caso, la sucesión de cinco tonos presenta una melodía pentafónica anhemitónica que aparece en posición inversa y descendente, con un patrón rítmico que acentúa el ritmo característico del sanjuanito indígena.

Ejemplo 16: Cuarteto de cuerdas No. 1. Mov. III.

Allegretto semplice (♩ = 90)
senza sord.

Eb - C - Bb - Ab - F

Violin

mezza voce
1 5 4 3 2

En el cuarto movimiento, Final (*Alegro Spiritoso*), Salgado incorpora una fuga a cuatro voces en el episodio central. El sujeto de la fuga está basado en una serie dodecotonal, donde las voces aparecen en este orden—1) cello, 2) viola, 3) segundo violín y 4) primer violín. En el contrasujeto de la fuga aparece la inversión del motivo B-A-C-H, con un cambio de orden en las dos últimas notas: C-H (Ejemplo 18). La inclusión de este contrasujeto recuerda el uso que hace Webern del mismo motivo en su Cuarteto de cuerdas Op. 28, estrenado en 1938. (Ejemplo 17)

Ejemplo 17. Cuarteto de Cuerdas No. 1. Mov. IV.

C H A B

Es importante señalar que la serie dodecatal no aparece súbitamente en el cuarto movimiento del cuarteto, pues en el compás 8 del primer movimiento aparece un esbozo de las cinco primeras notas de la serie. (Ejemplo 18).

Ejemplo 18. Cuarteto de Cuerdas No. 1 Mov. I, compás 8.

En el episodio de la fuga aparecen las cuatro voces al unísono, primero en una permutación retrógrada inversa, y luego retrógrada. Después se vuelve a escuchar la serie dodecafónica como sujeto y contrasujeto en las cuatro voces.

Ejemplo 19. Cuarteto de Cuerdas No. 1, Mov. IV, Episodio de la fuga.

Aunque no es inusual el uso de la técnica contrapuntística en obras dodecafónicas, no conozco otro compositor europeo, estadounidense o latinoamericano que haya escrito una fuga a cuatro voces de esta naturaleza, especialmente en los inicios de la década de 1940. Llama la atención el hecho de que Salgado haya utilizado una serie dodecafónica como sujeto de una fuga, especialmente en un cuarteto de cuerdas cuyos rasgos estilísticos apuntan claramente al período romántico.

En este cuarteto de cuerdas podemos observar la confluencia de varias técnicas y estilos musicales en una misma obra: el dodecafonismo, el concepto de la pentafonía, la escritura contrapuntística, un lenguaje musical tonal y atonal, así como la presencia de rasgos estilísticos del romanticismo, nacionalismo folklórico y dodecafonismo.

QUINTETO PARA INSTRUMENTOS DE ALIENTO

Este quinteto también ilustra el uso de la politécnica en sus tres movimientos. Por limitaciones de espacio, se analizará el segundo movimiento, donde Salgado utiliza el puntillismo. Refiriéndose a esa técnica de composición, Salgado señala que “hay que entenderlo con el cerebro concentrado y escuchar con el espíritu inmerso en la contemplación auditiva del sonido e imágenes que surgen del ingenio creativo del compositor”²⁰. La Sinfonía Op. 21 de Anton Webern ilustra la aplicación de esta técnica a la música serial. Al igual que las pinceladas de colores que se trazan en un lienzo para formar una imagen en el ojo del espectador, el puntillismo se presenta en este movimiento en las pocas notas que cada instrumento toca y alterna con otros instrumentos para completar la serie doce tonal.

El movimiento empieza con la flauta tocando un tema doce tonal, que luego se repite tres veces, primero en la flauta y después en el oboe, con ligeras variaciones en los registros de algunas notas (c. 1–4).

Ejemplo 20. Quinteto para instrumentos de aliento, Mov. 2, compases 1-4.

Andante sostenuto (♩ = 70)
languidamente

Flute *mp* *p*

Oboe

Clarinet in B \flat

Horn in F *mp* *semiabierto (half-open)*

Bassoon *mp*

3 *p* *piu espressivo* *p* *p*

A partir del compás 8, la partitura parece un lienzo con puntos negros pintados en todos los pentagramas. Estas notas individuales deben escucharse como parte de un tapiz sónico más amplio para comprender dónde encajan en el conjunto melódico. Cada compás tiene doce notas no repetidas que suenan una a la vez. A partir del c. 11 (*Poco piu mosso*), el corno francés comienza a tocar una nueva melodía doce tonal, acompañada de los demás

²⁰ Salgado. Manuscrito s/f.

instrumentos de viento, cuyas partes segmentadas en su conjunto forman otra serie. En otras palabras, se escuchan dos series simultáneamente. Mientras el corno francés presenta la melodía docetonal en el plano horizontal, los demás instrumentos tocan otra serie con la técnica del puntillismo. Este patrón dodecafónico se escucha varias veces, ya sea transpuesto a diferentes alturas o en diferentes permutaciones. (Ejemplo 21)

Ejemplo 21: Quinteto para instrumentos de aliento, Mov. 2, compases 8-14.

Quinteto para instrumentos de aliento

23

Poco piu mosso ($\text{♩} = 86$)

A MANERA DE CONCLUSIÓN

En base a las obras analizadas, podemos concluir que Salgado no buscaba una ruptura con la música nacionalista de corte folklórico, como sí lo hizo el compositor argentino Juan Carlos Paz en su música. Al contrario, Salgado buscaba innovarlo y modernizarlo con nuevos ropajes sonoros que estuvieran a tono con la vanguardia de su tiempo, sin abandonar los ritmos y danzas vernaculares que dan a su música un toque nacionalista y personal. En el tercer capítulo de su escrito *Música vernácula ecuatoriana. Microestudio* (1952), Salgado señalaba:

*El compositor erudito y técnico no se sitúa en una época concreta, clásica o moderna, sino que, según el sentido ideológico que intenta plasmar en su música, evoca las escalas de todos los tiempos, desde la pentatónica hasta la dodecafónica... orientando su técnica armónica y contrapuntística hacia las realizaciones del arte contemporáneo*²¹.

²¹ Salgado, 1952. *Música vernácula ecuatoriana*.

Ahora podemos comprender por qué Salgado definía su estilo musical: “del neodiatonismo al postserialismo, más allá de Schoenberg”²². Su música es la expresión de un modernismo global ecuatoriano que interactúa con el modernismo europeo e irradia un fuerte sentido de localidad, innovando la tradición y la música académica ecuatoriana. En otras palabras, su eclecticismo musical ilustra su apego tanto al folklore musical del país, sin caer en un nacionalismo exacerbante, como a las tendencias modernistas europeas de la primera mitad del siglo XX, sin ser absorbido por ellas.

Es importante señalar que su aproximación a la técnica dodecafónica no estaba estrictamente ceñida a los postulados de la Segunda Escuela Vienesa. A Salgado le interesaba la técnica dodecafónica en cuanto a la posibilidad de construir temas melódicos formados por doce tonos no repetidos, que a veces funcionan como una serie y a veces no. Aparentemente, la creación de temas dodecatoriales era una manera coherente de organizar su pensamiento musical y, según él, llevar a la música ecuatoriana a su máxima evolución al supuestamente utilizar todos los tonos de la escala cromática, en lugar de los cinco tonos de la escala pentafónica, característica de la música amerindia, o los siete tonos de una escala diatónica, introducida por los españoles durante el período colonial.

Asimismo, la escala pentafónica no tenía que mostrar necesariamente el colorido de la música andina. Salgado puede tratar un tema pentafónico como una serie dodecafónica utilizando las permutaciones prima, inversa, retrógrada y retrógrada inversa. También puede incluir la estructura de una escala pentafónica en la composición de una melodía diatónica en estilo romántico (Cuarteto de Cuerdas No. 1), o en un tema melódico en estilo rococó (Sinfonía No. 3), o en la estructura de una melodía dodecatonal (*Sanjuanito Futurista*). Esto lo hace porque, para él, la técnica dodecatonal era solo eso, una técnica de composición que no se adhiere a ningún estilo musical en particular.

Aunque este estudio ha presentado un análisis de solo cuatro obras de Salgado, no es aventurado pensar que el dodecatonismo fue una herramienta de composición esencial para él, como también lo fueron la escala pentafónica, el contrapunto y los ritmos vernaculares ecuatorianos que siempre están presente en su obra de una u otra forma. Es decir que Salgado empleó géneros y formas musicales de origen europeo (sinfonías, conciertos, cuartetos, fugas y la forma sonata), mezclando melodías pentafónicas y los ritmos vernaculares ecuatorianos con el dodecatonismo. Luego añadió a estos elementos el estilo musical o técnicas de composición de un período de la historia musical europea—rococó, romanticismo, neoclasicismo y expresionismo, entre otros.

Salgado fue un músico adelantado a su época al incorporar una estética modernista en la música académica ecuatoriana. Lamentablemente, su estilo ecléctico no fue comprendido por los músicos y el público en general, quienes no pudieron reconocer la tradición musical del país en el estilo politécnico que creó. Tampoco comprendieron que el nacionalismo ecléctico que Salgado promulgaba en su música no borraba las características de la música folklórica ecuatoriana, antes bien, la imbuía con una estética contemporánea.

Resumiendo los puntos analizados en este estudio, el modernismo global de Salgado es híbrido al fusionar lo tradicional y lo moderno, lo nacional y lo cosmopolita, formas del pasado y del presente. Su música lleva su sello personal, marcado por su formación autodidacta, su entorno geográfico, y su lejanía de los centros musicales europeos y estadounidenses. Este contexto le dio libertad para dar rienda suelta a su imaginación musical y convertirse en un exponente del modernismo global ecuatoriano.

²² Salgado, 1952. *Música vernácula ecuatoriana*.

Bibliografía

- Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio (AH-MCYP), Fondo Musical Luis H. Salgado FM0033. (1941) *La Consagración de las Vírgenes del Sol: Concierto programático para piano y orquesta* (manuscrito).
- AH-MCYP, Fondo Musical Luis H. Salgado FM0033. (1943) *Cuarteto de Cuerdas No. 1 en La bemol mayor* (manuscrito).
- AH-MCYP, Fondo Musical Luis H. Salgado FM0033. (1944). *Sanjuanito Futurista. Microdanza para piano* (manuscrito).
- AH-MCYP, Fondo Musical Luis H. Salgado FM0033. (1955). *Tercera Sinfonía A.D.H.G.E. en Re mayor* (manuscrito).
- AH-MCYP, Fondo Musical Luis H. Salgado FM0033. (1958). *Quinteto para instrumentos de aliento* (manuscrito).
- Corrado, Omar. (2012). **Vanguardias al Sur: La música de Juan Carlos Paz, Buenos Aires, 1897-1972**. La Habana: Casa de las Américas.
- Fugellie, Daniela. (2018). “¿El ‘embajador de Schoenberg’ en Sudamérica? Francisco Curt Lange como promotor de la música de vanguardia (1933-1953)”, *Latin American Music Review*, 39, No. 1, pp. 53-88.
- Guerrero Gutiérrez, Pablo. (2001-2002). **Enciclopedia de la Música Ecuatoriana**. Tomo I. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA y Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana.
- Lange, Francisco Curt, ed. 1938. *Boletín Latino Americano de Música*, Vol. 4. Bogotá, Colombia.
- Madrid, Alejandro. (2015). “Renovation, Rupture, and Restoration. The Modernist Musical Experience in Latin America.” **The Modernist World**, eds. Ross, Stephen y Alana Lindgren. New York: Routledge.
- Rodas, Arturo. (1989). *Opus 31*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Rodríguez Castelo, Hernán. (1970). “Luis Humberto Salgado, por él mismo”. *El Tiempo*, Quito, 26 de julio 1970, pp. 20 y 23.
- Ross, Stephen y Alana Lindgren. (2015). “Introduction”, **The Modernist World**. New York: Routledge.
- Salgado, Luis H. (1952). **Música vernácula ecuatoriana. Microestudio**. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- _____ (s/f). “La dialéctica en los sistemas musicales”. *El Comercio*.
- _____ (s/f). “Politécnica”. *El Comercio*.
- Slonimsky, Nicolás. (1938). “Problemas de la música moderna”. *Boletín Latinoamericano de Música*. Vol. 4, pp. 851-856. Bogotá.
- _____ (1949). “Syncretism”. **Music since 1900**. London: J.M. Dent, pp. 1496.
- Wong Cruz, K. (2004). **Luis Humberto Salgado: Un quijote de la música**. Quito: Banco Central del Ecuador y Casa de la Cultura Ecuatoriana.