



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Suite “Estampas Serraniegas” de Luis Humberto Salgado: propuesta estilística utilizando el enfoque analítico musical e interpretativo.

Trabajo de titulación previo a la obtención del
título de Licenciada en Artes Musicales, área
de Ejecución Instrumental: Piano

Autora:

Angélica Guadalupe Criollo Velecela

C.I: 0105954176

Directora:

Mgst. Mercedes Crespo González

C.I: 0105542609

Cuenca- Ecuador

23-septiembre-2019



Resumen:

Este trabajo consiste en una propuesta estilística utilizando el enfoque analítico musical e interpretativo de la obra “Estampas Serraniegas” del compositor Luis Humberto Salgado, la cual está compuesta por seis danzas de origen folclórico ecuatoriano.

Esta obra está compuesta en el año 1947, la cual está enmarcarla en el periodo Nacionalista ecuatoriano que abarca los años 1903 – hasta principios del siglo XXI aproximadamente (Gutiérrez, 2004-2005), donde se encuentra la obra musical de destacados compositores Corsino Durán, Gerardo Guevara, Segundo Luis Moreno, Sixto María Durán, entre otros.

Palabras Clave: Suite. Piano. Estilo. Forma. Nacionalismo. Ritmos ecuatorianos. Música autóctona.



Abstract:

This work consists of the musical analysis of the work "Estampas Serraniegas" by composer Luis Humberto Salgado, which is composed of six dances of Ecuadorian folkloric origin.

This work is composed in 1947, which is framed in the Ecuadorian Nationalist period that covers the years 1903 - until the beginning of the XXI century approximately (Gutiérrez, 2004-2005), where is the musical work of outstanding composers Corsino Durán, Gerardo Guevara, Segundo Luis Moreno, Sixto María Durán, among others.

Keywords: Suite. Piano. Style. Shape. Nationalism. Ecuadorian rhythms. Folkloric music.



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
Capítulo I	13
1. Características compositivas de las etapas de creación de Luis Humberto Salgado 13	
1.1 Contexto social, político y cultural: Nacionalismo ecuatoriano	13
1.2 Luis Humberto Salgado y su obra	16
1.3 Influencias compositivas y estilo musical	17
Capítulo II	24
2. Elementos musicales y pianísticos característicos de la obra “Estampas Serraniegas” 24	
2.1 Características compositivas.....	24
2.2 Tratamiento de los géneros ecuatorianos en la obra “Estampas Serraniegas”	25
2.2. 1 El Yaraví – “Estampas Serraniegas”	25
2.2.2 Danzante – “Estampas Serraniegas”	27
2.2.3 Sanjuanito – “Estampas Serraniegas”	28
2.2.4 Albazo – “Estampas Serraniegas”	29
2.2.5 Aire Típico – “Estampas Serraniegas”	30
2.2.6 Pasillo – “Estampas Serraniegas”	32
Capítulo III	35
2. Acercamiento analítico estilístico a la obra “Estampas Serraniegas” de Luis Humberto Salgado	35
3.1 Fundamentos técnicos que sustentan el análisis musical: metodología del análisis. ..35	
3.1.1 Análisis Musical: Ecos del páramo – yaraví de Luis Humberto Salgado	39
3.1.2. Bajando a la feria – danzante de Luis Humberto Salgado	46
3.1.3. Noviazgo indígena – sanjuanito de Luis Humberto Salgado	54
3.1.4. Arpas y guitarras – albazo de Luis Humberto Salgado	59



3.1.5. Entre compadres – aire típico de Luis Humberto Salgado 64

Conclusiones	81
Anexos	83
Bibliografía.....	106

Tabla 1.1 Compositores Nacionalistas Ecuatorianos tomado de: iloapp.julio-bueno.com	19
---	----

Tabla 3.1 Análisis estructural Ecos del Páramo - yaraví.....	39
--	----

Tabla 3.2 Análisis estructural Bajando a la feria - danzante	46
--	----

Tabla 3.3 Análisis estructural Noviazgo indígena - sanjuanito	54
---	----

Tabla 3.4 Análisis estructural Arpas y guitarras - albazo	59
---	----

Tabla 3.5 Análisis estructural Entre compadres - aire típico	64
--	----

Tabla 3.6 Análisis estructural Amores furtivos - pasillo.....	69
---	----

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Yo, Angélica Guadalupe Criollo Velecela en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Suite Estampas Serraniegas de Luis Humberto Salgado: propuesta estilística utilizando el enfoque analítico musical e interpretativo", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 23 de Septiembre del 2019.



Angélica Guadalupe Criollo Velecela

C.I: 0105954176

Cláusula de Propiedad Intelectual

Yo, Angélica Guadalupe Criollo Velecela, autor/a del trabajo de titulación “Suite Estampas Serraniegas de Luis Humberto Salgado: propuesta estilística utilizando el enfoque analítico musical e interpretativo”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 23 de Septiembre del 2019.



Angélica Guadalupe Criollo Velecela

C.I: 0105954176



Agradecimientos

Agradezco a la Universidad de Cuenca por haberme permitido realizar mis estudios y poderlos terminar satisfactoriamente.

A mi directora de tesis Mgt. Mercedes Crespo que, con sus enseñanzas y consejos me ha ayudado a superarme y con su sabiduría ha sabido guiarme en la elaboración de este trabajo.

A mis padres Victor y Carmita, que han sido un apoyo incondicional en mi carrera y que han estado siempre alentándome para poder seguir adelante.



INTRODUCCIÓN

El estudio y análisis musical de la suite “Estampas Serraniegas” del compositor ecuatoriano Luis Humberto Salgado, tuvo como propósito facilitar un mayor conocimiento y aproximación al tratamiento pianístico de su repertorio y en especial de esta obra, que contribuirá a su respectiva ejecución e interpretación.

Del amplio repertorio pianístico de Luis Humberto Salgado, se ha seleccionado esta obra particularmente por concebir en su creación la presencia de danzas autóctonas ecuatorianas, cuyo carácter y ejecución se distinguen por su atributo contrastante. Estas características compositivas en la presentación de danzas contrastantes responden a los principios estéticos y musicales de la Suite Barroca.

Se considera menester, que durante la formación como instrumentistas -en cualquier nivel de enseñanza- se realice una fundamentación teórica de las obras a ejecutar, basadas en la indagación teórica y auditiva, garantizando un acercamiento a la propuesta estilística utilizando el enfoque analítico musical e interpretativo.

De este modo se pretende aportar en el campo analítico musical para lograr un entendimiento de la propuesta estilística del compositor y además alcanzar un mayor acercamiento a su naturaleza e individualidad. La obra en análisis Suite “Estampas Serraniegas” se encuentra enmarcada en la corriente Nacionalista Latinoamericana. En esta etapa que aparece catalogada en el territorio Latinoamericano como Nacionalismo¹ se puede encontrar varios compositores muy destacados por su obra pianística, entre ellos podemos citar Manuel Ponce (México), Gerardo Guevara, Sixto María Durán, Corsino Durán (Ecuador), Ernesto Lecuona (Cuba), Heitor Villalobos (Brasil), etc.

¹ Primera etapa del siglo XX (1920-1950), según Aurelio Tello.



Estas consideraciones histórico-sociales, estilísticas y musicales, sirvieron para la elaboración de la propuesta estilística utilizando el enfoque analítico musical e interpretativo de la Suite para piano “Estampas Serraniegas” de Luis Humberto Salgado, en el que se difunde y genera una aproximación para la ejecución de la obra.

Para la realización de esta investigación se manifiesta el objetivo general que consiste, en realizar la propuesta estilística utilizando el enfoque analítico musical e interpretativo de la Suite “Estampas Serraniegas” de Luis Humberto Salgado cuyo repertorio pianístico está enmarcado en la corriente del estilo denominado – Nacionalismo Ecuatoriano-, donde demuestra su arraigo en los diferentes géneros musicales, cuyo elemento rítmico es la esencia en cada una de las escenas de esta obra.

Como objetivos específicos se propone fundamentar teóricamente las características compositivas de las etapas de creación de Luis Humberto Salgado, exponer los elementos musicales y pianísticos característicos de la obra “Estampas Serraniegas” y plantear un acercamiento analítico estilístico de la misma.

Para la realización del presente trabajo se ha tomado en consideración el paradigma cualitativo, dado que mediante este análisis se estudia y observa múltiples elementos y su interrelación, que permiten un acercamiento a la obra. También se considera que desde el análisis formal e interpretativo musical se explica cada uno de los detalles encontrados y así pueden ser comprendidos con mayores fundamentos. Con los estudios explicativos se da a conocer la importancia de los recursos musicales usados para la composición, ¿cómo logran dar realce a la obra? y ¿por qué sus características la hacen única? Además, se aplica el método deductivo, ya que el debido análisis será realizado partiendo de una perspectiva general, de esta forma se irá dividiendo en secciones hasta llegar a pequeñas partes que conforman la obra y así se obtiene un mayor entendimiento. A través de la investigación histórica se da a conocer



información acerca de la época del Nacionalismo en Latinoamérica, en el Ecuador, el compositor y la obra. Con estos conocimientos se obtienen criterios necesarios los cuales fundamentan la comprensión e interpretación de la obra, que mediante el análisis realizado resaltan los resultados musicales.

La metodología aplicada para el análisis de la obra, se basa en los principios del “Análisis del estilo musical: Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal” de Jan LaRue, el mismo que propone un análisis completo del estilo musical, considerando todos sus elementos, los cuales proveen a la composición un valor integrado y coherente. LaRue sigue una lógica terminante, observando minuciosamente las características sobresalientes de los distintos componentes del lenguaje musical, desde lo general a lo particular². La parte interpretativa también requiere un análisis así que se ha tomado en consideración la metodología de Margarita Lorenzo de Reizábal y Arantza Lorenzo de Reizábal, ya que en su libro “Análisis musical Claves para entender e interpretar la música” se encuentran explicadas las características tanto de dinámica, agógica, tempo y carácter que sirvieron para fundamentar su empleo en la Suite “Estampas Serraniegas” de Luis Humberto Salgado.

Partiendo de estas metodologías se realizó el análisis estructural de la obra musical con el cual se pudo comprender y madurar la interpretación donde se expresan todos los elementos componentes de la música y su relevancia de la obra en cuestión. Este procedimiento analítico proporcionó estudiar con detalles los componentes rítmicos, melódico-armónicos, procedimientos de las facturas y texturas, timbres y amplios espectros de la dinámica musical. Como hace mención en la Tesis Doctoral “Interpretación Musical y Creatividad” “la partitura misma es un mecanismo impreciso, que por su propia naturaleza ofrece aún al intérprete más consciente de sus deberes una rica variedad de posibilidades” (Muñoz, 2008). A través del conocimiento de la

² <http://bibliotecaeriksatie.blogspot.com/>. Consultado 03 de diciembre del 2017



Universidad de Cuenca

partitura mediante el análisis se obtuvo mayores fundamentos con los que se pudo realizar la interpretación con una mirada estilístico- musical.

Este trabajo investigativo consta de los siguientes capítulos: capítulo I aborda las características compositivas de las etapas de creación de Luis Humberto Salgado, capítulo II sobre la transcendencia pianística y musical de “Estampas Serraniegas” y capítulo III que expone la obra pianística del compositor Luis Humberto Salgado y sus particularidades con determinados propósitos sonoros.



Capítulo I

1. Características compositivas de las etapas de creación de Luis Humberto Salgado

En este capítulo se abordan aspectos relacionados con la vida del compositor Luis Humberto Salgado, su producción musical y las influencias compositivas en su formación musical del Nacionalismo ecuatoriano, que tomaría como fuente de inspiración para su estilo musical y lo difundiera en cada una de sus composiciones.

Luis Humberto Salgado una de las figuras más destacadas que aportó en el desarrollo de la música ecuatoriana, enriqueciendo sus ritmos mediante la fusión con las técnicas de composición europeas y estilos universales.

1.1 Contexto social, político y cultural: Nacionalismo ecuatoriano

El Nacionalismo en Ecuador y Latinoamérica, se produce mediante una fusión de la influencia musical europea, con las raíces y valores autóctonos, produciéndose un encuentro con la identidad que se había perdido durante el colonialismo, donde la figura de Luis Humberto Salgado es relevante debido a la asociación de las técnicas compositivas apremiantes de esa época y empleando los diversos ritmos propios de Ecuador.

En la primera década del siglo XX, el Ecuador comienza a vivir una época conocida por la literatura como “Modernista”, donde aparecen nuevas tendencias de creación artística como resultado de las situaciones sociales y sobre todo que llega a influir en la poesía de la llamada Generación Decapitada³, cuyos temas sociales abordados por estos grandes poetas destacaban sus anhelos y afanes de libertad, consistencia y armonía social.

³ Agrupación literaria, conformado por Medardo Ángel Silva (libro El árbol del bien y del mal), Ernesto Noboa Caamaño, Arturo Borja (el poema Para mí tu recuerdo) y Humberto Fierro en las primeras décadas del siglo XX.



Debido a la transformación liberal, la economía mejora y comienza a surgir la clase social burguesa, consecuentemente los lazos existentes con el pasado colonial empiezan a romperse. El progreso que se produce en esta época es evidente debido a la llegada del ferrocarril, lo que facilitó el transporte de los todos los productos que llegaron de las diversas regiones del país.

En 1900 se crea el Teatro Sucre en el que eran puestos en escena las óperas de las Compañías Fernández Riglos y Fernández Moreno, las zarzuelas representadas por la Compañía Romero Coussirat y también fue usado para el arte dramático. Hecho importante en este año es también la reapertura del Conservatorio Nacional de Música. (Grijalva, 2006)

En 1909 Carlo Valenti, quien fue un empresario italiano, llega a Quito traído por el Presidente de la República en ese entonces Eloy Alfaro para presentar el cinematógrafo, aparato que servía para proyectar imágenes en movimiento, de este modo nace el cine silente y después de unos años el piano es usado para darle sonido a éste. En ese mismo año en la capital se inauguró el monumento a los héroes de la Independencia en la Plaza Grande. (Grijalva, 2006)

Además del Modernismo surgen otras corrientes espirituales y estilísticas como es el Nacionalismo y el Realismo. El Nacionalismo Musical en Ecuador, se llevó a cabo por la inclusión de los ritmos prehispánicos como el alza, el albazo y el yaraví en el repertorio académico. En cambio, el Realismo Social (1930-1945) fue un movimiento artístico, cuyo propósito era denunciar el trato o forma de vida que tenían los grupos Indigenistas (indio, mestizo, negro). (Grijalva, 2006)

La figura del italiano Domingo Brescia⁴ tiene un protagonismo en la educación musical en nuestro país, siendo el primer director del Conservatorio Nacional de Música en Quito, mientras conjugaba su desempeño docente con la composición, resultando una de las obras

⁴ Compositor italiano (1866- 1939), enseñó en Chile y en Ecuador.



más destacadas de su repertorio la Sinfonía Ecuatoriana, estrenada en 1907, donde hace gala de su creación musical relacionando y unificando las influencias europeas con los ritmos folclóricos, riqueza inigualable que caracteriza esta obra. (Grijalva, 2006)

Características del Nacionalismo Ecuatoriano

1. No usar solo la voz para llevar la melodía principal, sino también usar instrumentos musicales como melodía y no quedar relegados para simple acompañamiento armónico. (Cevallos)
2. Las composiciones tienen estilo y estructura académica formal, pero siempre guardando los ritmos y las formas de origen ecuatoriano. (Cevallos)
3. Expresar a través de la técnica musical europea la dualidad indígena hispánica.
4. Inclusión de técnicas europeas (atonalismo, dodecafonismo, ultramodernismo)
5. El uso de microtonalismos en la música indígena fue reconocido por algunos músicos entre ellos Pedro Pablo Traversari.
6. Las propuestas europeas de Stravinsky y principalmente de Schönberg, atrajeron a músicos como Luis Humberto Salgado y Gustavo Salgado.
7. Debido al conocimiento de géneros europeos (óperas, sinfonías, suites, misas, rapsodias y poemas sinfónicos), la música popular de creadores académicos ecuatorianos era de elaboración y desarrollo. (Gutiérrez, 2004-2005)
8. La tecnología incidió en los planeamientos estéticos y sociales, lo que provocó que los compositores ecuatorianos buscaran nuevas fuentes en la composición. En el caso de Luis Humberto Salgado comienza a componer sus obras seriales desde 1944; Gerardo Guevara que en París se pone al tanto de propuestas de renovación y vanguardia de la composición. (Gutiérrez, 2004-2005)



1.2 Luis Humberto Salgado y su obra

Luis Humberto Salgado Torres nace en Cayambe (Pichincha), el 10 de diciembre de 1903 y muere en Quito el 12 de diciembre de 1977, es reconocido como compositor, pianista y crítico musical formando parte del grupo de compositores nacionalistas.

Tenía gran afición por la composición lo que propició que se condujera una faceta importante en su vida musical como compositor, creando música para diversos formatos: sinfonías, suites, sonatas, conciertos, poemas sinfónicos, ballets, operetas, música cameral, dos misas y cuatro óperas de las cuales se destaca Cumandá.

En 1934 realiza el montaje de su opereta Ensueños de amor, en la capital de la República del Ecuador y en 1940 presentó en EEUU una de sus primeras obras de formato sinfónico llamado Atahualpa, siendo estos dos momentos muy destacados en la vida compositiva y musical del compositor.

Salgado tenía gran interés en conocer las particularidades compositivas de la música dodecafónica, recibiendo una gran influencia de estos compositores atonales de principios del siglo XX, cuya nueva propuesta está encabezada por la genial figura de Arnold Schönberg, resultando la composición de su Sanjuanito Futurista en 1944.

También podemos nombrar otras composiciones que forman parte de su catálogo compositivo tales como: Estampas Serraniegas para piano que es una serie de 6 danzas ecuatorianas compuesta en 1947, basado en la corriente Nacionalista Ecuatoriana que se caracteriza por fundir elementos musicales de la escuela europea como la escritura musical, reglas compositivas, armonía, formatos orquestales, estructuras, con rasgos musicales que identifican al país, como son los ritmos yaraví, danzante, sanjuanito, albazo, aire típico, pasillo, escalas pentafónicas, carácter de la música, con el propósito de dar relevancia a la música ecuatoriana. (Fuentes, 2011)



Entre otras de sus obras está la Sinfonía Sintética que fue estrenada en Washington en el año de 1954, la Suite Ecuatoriana para orquesta que se estrenó en 1969 en Dresden (Alemania) y fue grabada por la Radio difusora Estatal de Berlín. (Gutiérrez, 2004-2005)

1.3 Influencias compositivas y estilo musical

El compositor Luis Humberto Salgado recibió una gran influencia paternal dentro de su vida musical, siendo Francisco Salgado su fuente de conocimientos y desarrollo instrumental y compositivo.

En esta época donde la vigencia de la corriente nacionalista fue la principal inspiración dentro del continente Latinoamericano, inició su formación musical con su padre a la edad de 8 años bajo los preceptos estéticos y musicales de esta corriente, considerado así una de las figuras cimeras de la primera generación de compositores nacionalistas ecuatorianos.

Luis Humberto Salgado en el año 1910, ingresa al Conservatorio Nacional de Música en el cual realiza sus estudios y comienza a destacar en la composición musical, también contribuyó en la música para el teatro ya que acompañaba en el piano las películas silentes (cine mudo), finalmente en 1928 termina sus estudios graduándose como pianista muy destacado. (Gutiérrez, 2004-2005)

Otro factor en la formación musical del compositor Luis Humberto Salgado fue la ayuda que recibió de su hermano Gustavo, quien se encontraba estudiando piano en el Conservatorio de Moscú (1928-1931), y desde allí le enviaba información útil que le permitía conocer acerca de las obras musicales de algunos compositores europeos y que influirían en sus composiciones. (Fuentes, 2011)

Así como el intercambio de conocimientos y opiniones con sus amigos compositores Latinoamericanos, como el nacionalista argentino Alberto Williams (1862-1952), quien le favoreció en sus conocimientos que le permitieron profundizar en los temas del Ciclismo



Musical (formas cíclicas), acerca de los aspectos estilísticos del Impresionismo francés y también sobre el desarrollo del nacionalismo en Latinoamérica, (Bueno, 2008), que buscaba establecer principios de identidad para los pueblos, a través de la tonalidad, cromatismo, impresionismo, politonalismo, neomodalismo y de atonalismo.⁵

En Ecuador el Nacionalismo musical tiene un desarrollo un poco tardío en comparación al de otros países latinoamericanos, como son Argentina, Brasil, México, Cuba, entre otros, dado al acontecimiento de la llegada de Domingo Brescia en 1904, siendo la figura esencial para el inicio de este movimiento de creación musical, incorporando los géneros del folklore musical ecuatoriano en la música académica (sanjuanito, yaraví, danzante), es cuando surge un estilo nacional definido.⁶

Se encuentra a lo largo de la historia del Nacionalismo en el territorio ecuatoriano un grupo de compositores que sus preceptos estéticos musicales están sumidos en la valorización de nuestras tradiciones, entregando un considerable volumen de partituras. De forma muy global y particular podemos nombrar a los maestros Gerardo Guevara, Corsino Durán, Sixto María Durán pertenecientes a las dos primeras generaciones quienes nos han dejado un excelente legado pianístico.

Se considera menester expresar que los compositores antes mencionados y los que son nombrados en el cuadro posteriormente presentado han abarcado en su creación musical diversos géneros y formatos musicales de una gran valía.

A continuación, se presenta un cuadro en el que se enumera a los compositores que influirían a través de técnicas compositivas en la música de Luis Humberto Salgado y

⁵ Según Aurelio Tello

http://www.academia.edu/18051034/La_naci%C3%B3n_el_nacionalismo_y_la_m%C3%BAsica_nacional_del_Ecuador. Consultado el 24 de abril del 2018

⁶ Según Katty Wong

http://www.academia.edu/18051034/La_naci%C3%B3n_el_nacionalismo_y_la_m%C3%BAsica_nacional_del_Ecuador. Consultado el 17 de abril del 2018.



también a los de las siguientes generaciones quienes se basaron en su pensamiento estético musical para continuar desarrollando:

Tabla 1.1 Compositores Nacionalistas Ecuatorianos tomado de: iloapp.julio-bueno.com

Compositores Nacionalistas Ecuatorianos			
Primera Generación	Segunda Generación	Tercera Generación	Cuarta Generación
Nicolás A. Guerra (1869-1937)	Alberto Moreno (1889-1980)	Carlos Bonilla Chávez (1923)	Terry Pazmiño (1949)
Pedro Pablo Traversari (1874-1956)	José Ignacio Canelos (1898-1957)	Enrique Espín Yépez (1926-1997)	Jacinto Freire Camacho (1950)
Sixto María Durán (1875-1947)	Juan Pablo Muñoz Sanz (1898-1964)	Claudio Aizaga (1926)	Patricio Mantilla Ortega (1950)
Salvador Bustamante Celi (1876-1935)	Belisario Peña Ponce (1902-1959)	Luis Mata Mera (1939)	Milton Estévez (1947)
Francisco Salgado Ayala (1880-1970)	Luis Humberto Salgado (1903-1977)	Edgar Palacios (1940)	Arturo Rodas (1951)
Segundo Luis Moreno (1882-1972)	Gustavo Salgado Torres (1905-1978)	Gerardo Guevara (1930)	Blanca Layana (1953)
	Ricardo Becerra (1905-1975)	Mesías Manguashca (1938)	Diego Luzuriaga (1955)
	Ángel Honorio		Alvaro Manzano



	Jiménez (1907-1965)		(1955)
	Inés Jijón (1909-1995)		Julio Bueno (1958)
	Néstor Cueva Negrete (1910-1981)		
	Corsino Durán Carrión (1911-1975)		

Con respecto al estilo musical, según Guerrero (2001), en su libro *Luis Humberto Salgado Grandes Compositores Ecuatorianos* considera que el compositor Luis Humberto Salgado para darle ese carácter folclórico a sus obras, establece la existencia de dos vertientes de la música ecuatoriana, las cuales son la “autóctona” y la “criolla”. La música “autóctona” estaba representada por las danzas de carácter religioso y aires nativos como el sanjuanito, danzante, yumbo y una canción del yaraví. (Guerrero, 2001)

La música clasificada como “criolla”, cuyo término en la actualidad ha sido sustituido por el de “mestizo”, el compositor menciona las siguientes: alza, albazo, aire típico, pasacalle, tonada, pasillo y rondeña. (Guerrero, 2001)

Salgado después de un estudio, realiza dos clasificaciones del Sanjuanito, el primero como autóctono, que se caracteriza por ser monódica (música de los indios) y el segundo pentáfono, que se caracteriza por la ejecución de sus cinco sonidos en tonalidad menor⁷; en el

⁷ Se realiza estas dos clasificaciones, con el objetivo de diferenciar la música que se ejecutaba antes de que los europeos dominaran el pueblo indígena y la que con los conocimientos que infundieron a los pueblos nativos se empezó a ejecutar.



San Juan de blancos es evidente la combinación de escalas pentafónicas y melódicas; las dos escritas en metro binario simple ($2/4$ y $2/2$), cuya agógica es movida⁸. (Guerrero, 2001)

Al yaraví también lo divide en dos, el indígena y el criollo, el primero escrito en compás binario compuesto de $6/8$ y el segundo en compás ternario simple de $3/4$, los dos en tempo Lento o Larghetto. (Guerrero, 2001)

El Danzante para Salgado, contenía células de un valor corto y uno largo denominado yámbico. Los ritmos danzante y yumbo generalmente se ejecutan de la siguiente manera:

Danzante.



Ejemplo Musical 1.1 Ritmo de Danzante

Yumbo.



Ejemplo Musical 1.2 Ritmo de Yumbo

El aire típico y el albazo generalmente son ejecutados de la siguiente manera:

Aire Típico.

⁸ Tomado del libro "Luis Humberto Salgado Grandes Compositores Ecuatorianos" de Pablo Guerrero.



Ejemplo Musical 1.3 Ritmo de Aire Típico en compás ¾

O, Aire Típico.



Ejemplo Musical 1.4 Ritmo de Aire Típico en compás 6/8

Albazo.



Ejemplo Musical 1.5 Ritmo de Albazo

El “costillar” es un género colonial, formaba parte del fandango que actualmente se ha extinguido; a partir de éste se genera el alza, que era una danza de tonalidad mayor, y éste a la vez dio origen al aire típico, escrito en metros ternarios y binarios, en tonalidad menor, pero mantiene los giros rítmicos de sus orígenes.

Salgado aseguraba que la rítmica del albazo es al contrario a lo que se ejecutaba, ya que decía que éste tiene metro ternario (3/4 o 3/8), mientras que el aire típico lo escribía en compás binario de 6/8. (Guerrero, 2001)

Resumen: En este capítulo se encuentra todo lo referente a la vida del compositor Luis Humberto Salgado, la época en la que vivió y en la cual se desarrolló toda su producción musical. Las influencias musicales que recibió por parte de compositores precedentes y que sirvieron para establecer su estilo musical con el cual hoy es identificado y por la cual destaca



Universidad de Cuenca

sus composiciones. El Nacionalismo es la corriente en la que el compositor crea sus obras tomando los ritmos propios de la música ecuatoriana y que con un respectivo tratamiento emplea herramientas compositivas europeas, logra majestuosas composiciones que amplían el repertorio musical ecuatoriano.



Capítulo II

2. Elementos musicales y pianísticos característicos de la obra “Estampas Serraniegas”

En este capítulo se abordará las características compositivas de Luis Humberto Salgado y también el tratamiento de los géneros ecuatorianos en la obra “Estampas Serraniegas” como es el yaraví, danzante, sanjuanito, albazo, aire típico y pasillo, ya que el compositor hace uso de estos ritmos en su forma tradicional y también propone variaciones para el enriquecimiento de la obra.

2.1 Características compositivas.

La obra “Estampas Serraniegas” que fue compuesta en el año 1947, época en la que el maestro Luis Humberto Salgado asume la propuesta nacionalista y pone atención a los géneros musicales autóctonos para presentar nuevas formas, ritmos, movimientos y cadencias renovadas (Grijalva, 2006); es la conjunción de los ritmos yaraví, danzante, sanjuanito, albazo, aire típico y pasillo, plasmando una imagen notable y genuina de las tradiciones populares ecuatorianas; éstas concebidas en sus respectivos diseños rítmicos y un particular tratamiento pianístico que define un estilo compositivo en la primera mitad del siglo XX. (Guerrero, 2001)

Se puede considerar que la estructura presentada en la obra mencionada, está concebida en el formato de la suite Barroca, exponiendo danzas de carácter contrastantes, donde el compositor Luis Humberto Salgado ha logrado en la misma el propósito de la unidad dada la particularidad y atributo de cada danza.

Después del estudio y análisis de las tres formas de suites presentadas en la obra para teclado de Juan Sebastián Bach (partitas, suites inglesas y francesas), presentan una condición de tratamiento armónico, sosteniendo la tonalidad inicial, cuyo principio no está sujeta la obra de Luis Humberto Salgado.



Más el propósito del estudio de la obra en cuestión, está basado en el criterio en que se fundamentan las suites de Juan Sebastián Bach, desde el punto de vista formal, cuya estructura está basada en la alternancia del carácter entre las mismas, por lo que consideramos la vida independiente de cada una, confluyendo en su totalidad en una forma en sí misma.

En la obra “Estampas Serraniegas” el compositor utiliza y propone el principio antes mencionado, tomando los géneros musicales auténticamente ecuatoriano, logrando esta forma la forma antes mencionada.

La presentación de los ritmos de cada danza refleja la autenticidad de géneros ecuatorianos, los que son tratados de una forma muy personal dado su pensamiento estético-musical, resultando una propuesta pianística y sonora muy lógicas con toda la legitimidad de cada uno de ellos.

2.2 Tratamiento de los géneros ecuatorianos en la obra “Estampas Serraniegas”

Se inicia el acercamiento al tratamiento de los géneros y ritmos en la obra, mediante una explicación sucinta de las características propias de cada uno y su utilización en la obra para piano “Estampas Serraniegas”.

2.2. 1 El Yaraví – “Estampas Serraniegas”

El yaraví deriva de su antecesor denominado Arahui (harawi), que con cuyo nombre se conocía a todo verso o canción que se interpretaba. Etimológicamente proviene de la palabra quichua aráwi (Arahuina), cuyo significado es versificar; al pasar el tiempo el significado de harawi cambió comenzando a conocerse como poesía amorosa, con ritmo alegre que al evolucionar se caracteriza entonces en “yaraví” como un ritmo lento que expresa dolor y tristeza. (Rodríguez, 2012)



El yaraví es un ritmo autóctono precolombino de los Andes cuyas letras hablan sobre la amargura hacia un ser amado o la partida de un ser querido, expresado en forma de poemas declamados y que son acompañados por pingullos, quenás y la voz humana. (Rodríguez, 2012)

A continuación, se presentan dos fórmulas rítmicas del yaraví:



Ejemplo Musical 2.1 Ritmo de Yaraví 6/8



Ejemplo Musical 2.2 Ritmo de Yaraví 6/8

En la primera danza “Ecos del Páramo”, se puede apreciar la presencia permanente de su ritmo característico, empleando recursos y facturas pianísticas que caracterizan la obra de los compositores del estilo romántico, los que hacen recordar y tomar como ejemplo el tratamiento pianístico en obras de Johannes Brahms, Robert Schumann, Franz Schubert, entre otros, al presentar un tratamiento polifónico el cual es utilizado para el enriquecimiento de la textura, recurso aprovechado y explotado por los compositores de este estilo, el cual le ofrece un gran enriquecimiento vocal y tímbrico.



Ejemplo Musical 2.3 Ecos del Páramo del compás 8-11 presenta textura polifónica y ritmo de yaraví.

2.2.2 Danzante – “Estampas Serraniegas”

El danzante es un género musical cuyo origen es indígena y que acontecieron en las épocas prehispánicas. Para la interpretación de este ritmo son utilizados instrumentos como el bombo y pingullo. (Gerrero, 2011)

Este ritmo está escrito en compás de 6/8, cuya figuración es una nota larga y una corta (negra, corchea – negra, corchea), las melodías de este género se caracterizan por la utilización de la pentafonía. (Gerrero, 2011)



Ejemplo Musical 2.4 Ritmo de Danzante

El danzante “Bajando a la feria” presenta el característico tratamiento melódico que utilizan los compositores del estilo romántico, cuyo desarrollo de las facturas pianísticas⁹ están en correspondencia con el desarrollo de la técnica pianística las que son el resultado del desarrollo instrumental.

Se puede observar la presentación del tema empleando la factura de octavas y el acompañamiento cuyo movimiento es presentado mediante el uso de acordes en bloque como

⁹ La integridad de la factura pianística se crea de una participación de manera simultánea de las voces, voces secundarias, figuras de acompañamiento; su relación dinámica es fundamental. (Machuca, 2015)

se puede ver a continuación, siendo este ejemplo uno de los diversos recursos técnicos que se desarrolla en el estilo romántico, los cuales son empleados por la mayoría de los compositores.



Ejemplo Musical 2.5 Bajando a la Feria compás 9-12 presenta el tema en octavas y ritmo de danzante en acordes en bloque

Y que a lo largo de la obra transforma la melodía con nuevos diseños rítmicos, en este caso que lo conduce al clímax del discurso musical.



Ejemplo Musical 2.6 Bajando a la Feria compás 45-47 presenta nuevo diseño rítmico con cantos internos lo que provoca un cambio de textura que conduce a un clímax.

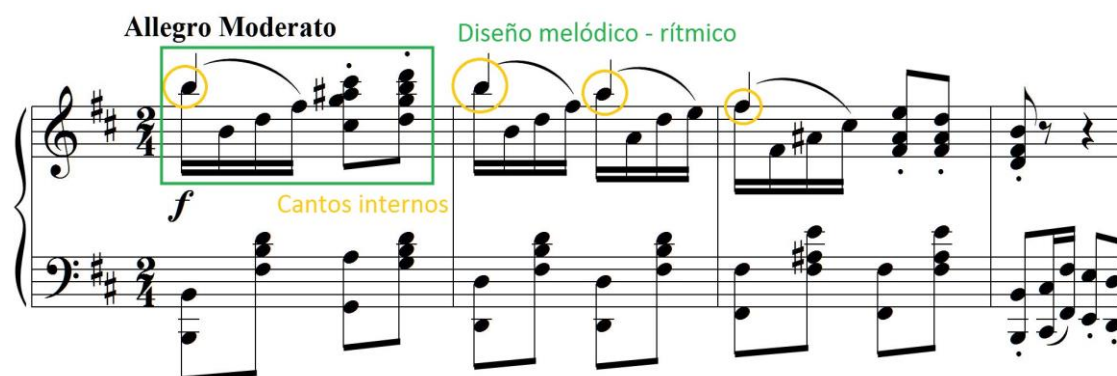
2.2.3 Sanjuanito – “Estampas Serraniegas”

El sanjuanito es un ritmo de origen precolombino, se caracteriza por ser un género alegre y bailable propio de las festividades de la cultura mestiza e indígena del Ecuador. Su interpretación se realiza con instrumentos tradicionales andinos como el rondador, el pingullo, el bandolín o la dulzaina, también se utiliza guitarras y bombos. (Cruz, 2013)



Ejemplo Musical 2.7 Ritmo de San Juanito

En el sanjuanito “Noviazgo indígena”, se encuentra el ritmo binario característico de este género en combinación con el virtuosismo del siglo XIX, en el que presenta la intención melódica en cada primera semicorchea del primer tiempo, continuando en la primera semicorchea del compás siguiente (cantos internos, con breves intenciones polifónica- armónica) combinándolos con facturas de acordes y mediante esta combinación elabora la melodía, lo que se puede apreciar en los primeros compases de la obra.



Ejemplo Musical 2.8 Noviazgo indígena compás 1-4, la melodía presenta cantos internos y facturas de acordes en bloque cuya combinación conforma un diseño melódico rítmico.

2.2.4 Albazo – “Estampas Serraniegas”

El albazo es una danza indígena y mestiza, es interpretada con guitarra y requinto. Su ritmo es festivo lo que provoca baile y alegría. El nombre con el que se le conoce a este género se deriva de las serenatas tocadas al alba que anunciaban el inicio de las fiestas populares. Es escrita en compás de 6/8. La rítmica del albazo tiene similitud con el yaraví, pero con la diferencia que el albazo tiene movimiento allegro. (Pazmiño, 2010)



Ejemplo Musical 2.9 Ritmo de Albazo

En “Arpas y guitarras”, se puede observar la propuesta del uso de octavas dobles en la sustentación rítmica que se mantiene a lo largo de la obra y la melodía trabajada mediante el uso de una textura polifónica, cuya asociación le otorga características sonoras muy enriquecedoras musicalmente.



Ejemplo Musical 2.10 Arpas y guitarras compás 13-16, presenta octavas dobles en la sustentación rítmica y la melodía elaborada con textura polifónica.

2.2.5 Aire Típico – “Estampas Serraniegas”

Es un ritmo mestizo de carácter alegre y bailable en tonalidad menor, se encuentra escrito en compás de 3/4. Existen dos hipótesis acerca de su origen: la primera dice que el aire típico se desprendió del albazo, cambiando el compás de 6/8 por el de 3/4; la segunda explica que el alza generó el aire típico, cambiando su tonalidad al mezclarse con un determinado tipo de música indígena. (Jumbo, 2014)

Según el compositor ecuatoriano Luis Humberto Salgado a los “aires típicos” se les denominaba cachullapis o también recibían el nombre de rondeñas. Una de sus características es que combina metros ternarios y binarios en sus partes melódicas y rítmicas. (Jumbo, 2014)



Ejemplo Musical 2.11 Ritmo de Aire Típico 3/4



Ejemplo Musical 2.12 Ritmo de Aire Típico 6/8

En el aire típico “Entre compadres” se puede observar que tanto melodía como acompañamiento están escritos con la misma figuración de forma paralela que dan realce al ritmo característico de este género, mientras presenta sutilmente un tratamiento polifónico en la descripción melódica en conjunción con la presentación de un juego rítmico vocal en el movimiento de la mano izquierda.

Allegro giocoso Textura Polifónica



mf Misma figuración rítmica

Ejemplo Musical 2.13 Entre compadres compás 1-4, la melodía presenta textura polifónica y va de la mano con el acompañamiento usando la misma figuración que da realce al aire típico.

En el transcurso de la obra se puede observar un cambio de textura en el tratamiento de la melodía, pues hace la presentación del tema en acordes plaqué¹⁰.

¹⁰ Acompañamiento basado en acordes que se tocan todos sus sonidos simultáneamente.
<https://es.scribd.com/doc/154263707/Tipos-de-acompan-amientos/>. Consultado el 18 de diciembre del 2018.



Ejemplo Musical 2.14 Entre compadres compás 37-40, presenta un cambio de textura y la melodía es elaborada en acordes plaqué

2.2.6 Pasillo – “Estampas Serraniegas”

El ritmo del pasillo consiste en un patrón rítmico en compás ternario, el cual se deriva del vals europeo y se encuentra escrito con dos corcheas seguidas por un silencio de corchea, una corchea y una negra.



Ejemplo Musical 2.15 Ritmo de pasillo

Este ritmo del pasillo presenta variaciones en su figuración:



Ejemplo Musical 2.16 Ritmo de Pasillo



Ejemplo Musical 2.17 Ritmo de pasillo

El pasillo llegó a territorio ecuatoriano desde Colombia y Venezuela debido a las guerras de independencia, pero adquirió características locales al recibir la influencia de la música folclórica. (Cruz, 2013)

El pasillo “Amores Furtivos” presenta una introducción con características sonoras de gran delicadeza, cuya similitud podemos encontrarla en el lirismo de los compositores románticos. Estos rasgos son distintivos en la obra de Frédéric Chopin considerado a lo largo de la historia del arte pianístico “EL POETA DEL PIANO”, esta cualidad la encontramos en esta obra junto al tratamiento polifónico en la melodía en combinación con la descripción melódico armónica que describe el bajo proporcionándole un enriquecimiento melodioso.

Moderato **Textura Polifónica**



Ejemplo Musical 2.18 Amores Furtivos compás 1-4, presenta textura polifónica en la melodía y el bajo realiza una descripción melódico-armónica.

El final de la obra resulta interesante al observar el tratamiento que el compositor le proporciona a la melodía mediante el uso de acordes en bloque ofreciendo un carácter de grandeza, como suele encontrarse en las composiciones de Liszt. (Guerrero, 2001)

Como es conocido el compositor Franz Liszt es considerado el protagonista como creador e intérprete del mayor desarrollo de las complejidades pianísticas en el estilo romántico, que a la par con Niccolò Paganini son las figuras de máxima expresión del perfeccionamiento en la ejecución instrumental.



Ejemplo Musical 2.19 Amores Furtivos compás 61-64, la melodía es presentada en acordes en bloque, lo que le da un carácter de grandeza a la obra.

Resumen: En este capítulo se exponen los elementos compositivos, que Luis Humberto Salgado utilizó para la estructuración de su obra, en la cual se puede encontrar los ritmos característicos ecuatorianos que son: el yaraví, danzante, sanjuanito, albazo, aire típico, pasillo; ya no usados de la forma tradicional sino en combinación con las técnicas europeas de composición, en las cuales se encuentran texturas polifónicas, cantos internos, octavas dobles, acordes en bloque usados tanto en la melodía como en el acompañamiento, lo que le dan a cada una de las danzas un carácter contrastante y lleno de dificultades técnicas para su ejecución.



Capítulo III

2. Acercamiento analítico estilístico a la obra “Estampas Serraniegas” de Luis

Humberto Salgado

En este capítulo se abordan los fundamentos que sustentan el análisis musical, utilizando la metodología de Jan LaRue, que describen la estructura formal: ritmo, armonía, melodía y por otro lado la de Margarita Lorenzo de Reizábal y Arantza Lorenzo de Reizábal, para sustentar la parte interpretativa de la obra: dinámica, agógica, tempo y carácter, que se encuentran establecidos en la obra “Estampas Serraniegas”.

3.1 Fundamentos técnicos que sustentan el análisis musical: metodología del análisis.

El análisis musical de la Suite “Estampas Serraniegas”, se realizó a partir de la metodología de Jan LaRue, cuya técnica nos favorece para realizar un análisis partiendo de lo general hacia lo particular y podemos exponer las características compositivas de cada una de las seis danzas que conforman la obra.

Los elementos que se tomaron en cuenta para la realización del respectivo análisis musical son los siguientes:

a. *Ritmo.*

Jan LaRue identifica al ritmo como un elemento sustancial en el comportamiento musical, ya que su presencia es de gran importancia porque determina el pulso musical y cada una de las células rítmicas que conforman la obra se conjugan entre sí para su estructuración. (LaRue, 1989)



Es por eso que al realizar un estudio en cada una de las danzas que componen la “Suite Estampas Serraniegas”, se visualiza e identifica en ellas el ritmo particular de cada género, ellos son: el yaraví, danzante, sanjuanito, albazo, aire típico, pasillo.

b. Armonía.

La armonía como componente musical, realiza la función de plasmar y recrear todo un movimiento que comprende combinaciones verticales sucesivas, contrapunto, formas menos organizadas de la polifonía, y los procedimientos disonantes que no hacen uso de las estructuras o relaciones familiares de los acordes. (LaRue, 1989)

De acuerdo al concepto de tratamiento armónico del compositor Luis Humberto Salgado en esta obra, es moderado, medurado y cauteloso, donde plasma su sentido conservador en el procedimiento y relación armónica de los respectivos géneros.

Es notorio destacar que esta obra es considerada como una muestra y prototipo del Nacionalismo ecuatoriano, la cual posee todas las características compositivas de Luis Humberto Salgado, entre otras obras.

Melodía.

La trascendencia de la melodía es imprescindible ya que nos facilita el entendimiento al discurso musical, como Jan LaRue menciona: “Destaca la melodía sobre los demás elementos musicales por un motivo bastante especial: la posibilidad de que pueda depender, derivar, hasta cierto punto, de un material preexistente, ya sea un canto llano, una canción popular, de melodías corales o de componentes completamente externos tales como efectos de sonido de la actividad humana o de la misma naturaleza grabados en una cinta magnética” (LaRue, 1989).



El procedimiento del contorno melódico en cada una de estas danzas suele ser muy característico y propio de acuerdo con sus respectivos géneros, donde al conjugarse con el ritmo característico percibimos y disfrutamos de la autenticidad y legitimidad de los mismos.

c. Estructura formal

El análisis estructural de las obras musicales sirve para determinar y entender la manera en que están expuestas y organizadas las ideas musicales; identificando sus partes y las funciones peculiares de la armonía como elemento esencial, que nos conduce a diferentes momentos de la obra. Dada la diversidad de estructuras o formas musicales a lo largo de la creación musical, podemos encontrar obras enmarcadas en las estructuras formales preestablecidas según el estilo musical, ellas son sonatas, allegro de sonata, temas con variaciones, conciertos y rondós considerados formas grandes, mientras que también encontramos formas libres sujetas a ser binarias o ternarias como Nocturno, Preludios, Rapsodia, Minueto, etc. ¹¹

Abordando específicamente la forma Suite, procedente del estilo Barroco, cuya obra es distinguida y determinada por Juan Sebastián Bach, consistiendo en la presentación de danzas con carácter contrastante, la cuales pueden ser de origen alemán (partitas), francés e inglés, siendo la estructura general característica, la alemana, courante, sarabanda, gigue, cuya agrupación está en dependencia del origen de la misma para la incorporación de las danzas respectivas.

En el estudio de la elaboración de una Suite encontramos el carácter contrastante entre las danzas de origen europeo, recurso que se presenta en esta obra de una forma con gran analogía, en la presentación de esta obra “Suite Estampas Serraniegas”, el mismo propósito en

¹¹ <http://bdigital.binal.ac.pa/bdp/orientacion2.pdf>



la alternancia del carácter entre los géneros musicales de origen ecuatoriano que componen dicha obra.

De esta manera se presenta un análisis completo, tomando en consideraciones los elementos expuestos anteriormente en cada una de sus danzas, donde se trata de identificar las características musicales relevantes de la obra, que permiten tener un acercamiento de la misma con fines interpretativos.

Tomando en consideración los elementos musicales primordiales en la que se fundamenta la metodología de Jan LaRue (FORMA – ARMONÍA – MELODÍA) consideramos pertinente abordar para un sustancioso estudio en la estructura de esta obra en su generalidad, el tratamiento pianístico que presenta el compositor Luis Humberto Salgado cuya interacción musical se produce al realizar una aproximación en el comportamiento de los restantes elementos expresivos de la música, tales como textura, factura, timbre, agógica, dinámica, etc., los que están en función para la conexión con la armonía y la melodía.

Para la parte interpretativa se utilizará la metodología de Margarita Lorenzo de Reizábal y Arantza Lorenzo de Reizábal, donde se estudiará los elementos dinámicos, agógica, tempo y carácter que se encuentran en la obra “Estampas Serraniegas”.



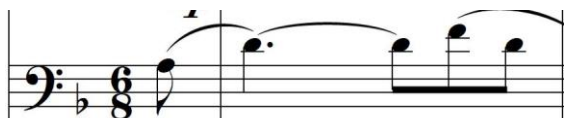
3.1.1 Análisis Musical: Ecos del páramo – yaraví de Luis Humberto Salgado

Tabla 3.1 Análisis estructural Ecos del Páramo - yaraví

Ecos del Páramo – yaraví				
Introducción c.1 – c. 4	Sección A (Exposición) c. 5 – c. 24 (re m)	Sección B (Desarrollo) c.25- c. 33 (Eb M)	Sección A' (Reexposición) c. 34 – c. 46 (re m)	Coda c. 47 – c. 50 (re m)
	A partir del compás 5 al 12 primera frase musical (A).	En la alzada del compás #25 inicia esta sección en la tonalidad de EbM, para luego ir a BbM , DM y por último Gm, que es la tonalidad en que se desarrolla hasta el compás #33.	Esta sección aparece incluida en la sección B, más dada la presentación idéntica del tema (a) en la tonalidad de rem podemos considerarla A'.	
	En la alzada del compás #12 se reitera el tema (a) con presentación en factura de octavas dobles hasta el compás 20.	Presenta la idea temática (b) con carácter festivo		
	En la alzada del compás #20, presenta los primeros 4 compases empleados en la introducción con características conclusivas hasta el compás #24 con presentación de			

	la doble barra para la repetición.			
--	------------------------------------	--	--	--

Está estructurada de la siguiente forma: INTRODUCCIÓN - A :||– B :|| –A' – CODA. La Introducción se presenta en textura homofónica en tonalidad de rem, cuya melodía prevalece en



la mano izquierda, realizando una variante del ritmo yaraví, mientras que la mano derecha

Ejemplo musical 3.1 Variante del ritmo yaraví

realiza el acompañamiento en acordes plaqué, desde el compás #1 hasta el compás #3, en la que presenta un *rallentando poco*, hasta llegar al compás #4, manteniendo la dinámica en *mp*.

En la alzada del compás #4 empieza la sección **A**, donde la melodía pasa a la mano derecha mientras que la mano izquierda realiza contra canto con notas dobles en *p*, donde encontramos una característica pianística con propósitos tímbricos (cruce de manos) la rítmica del yaraví hasta el compás # 8, primera parte de la frase musical (antecedente o pregunta), en donde también es importante el *mordente* del compás #10, ya que realiza la presentación de los últimos cuatro compases de la frase musical (consecuente o respuesta).

El fundamento en la construcción melódico – armónica de esta segunda parte, posee características de textura polifónica, la cual le proporciona un color vocal, lo que el compositor hace una exquisita solicitud en el tratamiento dinámico *mf – p*. En la alzada del compás 12 hace reiteración de la frase musical (**a**) en el registro (Do cinco) en factura de octavas dobles, sosteniendo de esta forma el tratamiento polifónico en la mano izquierda, así mismo hay que destacar el *mordente* que se encuentra en el compás #18, ya que es importante en la finalización de la frase musical, toda esta parte permanece en la dinámica de *mf*, para luego concluir en *mp*. A continuación en la alzada del compás #20 hasta el #24, aparece el material melódico



empleado en la introducción a modo de conclusión de esta sección. Exponiendo el *rallentando poco* cuyo sentido es de conclusión de la parte **A**.

La sección **B**, sufre una “tonicalización”, que como menciona Pistón (1998) en su libro *Armonía*, se define a éste término como una tónica secundaria ya que es un evento que ocurre en un breve periodo de tiempo musical, con la reaparición de la tónica original de la misma frase. Así en el compás #25 en el tercer tiempo se propone mediante un movimiento escalístico ascendente de la tonalidad de Gm para desembocar en la tonalidad de EbM, en factura de octavas dobles en el movimiento melódico y en el acompañamiento. El sorprendente inicio en la tonalidad de EbM (sexto grado de Gm) en el registro agudo (signo de octava alta) en acordes plaqué, se caracteriza por la presencia del ritmo albazo, lo que le provoca el “gusto” de ejecutar en un tempo un poco más “adelante” dado el carácter festivo del mismo y el color brillante de la tonalidad de EbM, también hay que destacar el *grupeto* del compás #29, ya que es con el que finaliza la frase musical, la dinámica es bien exigente desde el punto de vista sonoro por lo cual propone *ff*. A media que transcurre el discurso musical desciende su intensidad sonora a *forte* hasta el compás # 33.

De la alzada del compás #33 inicia la sección **A'** en factura de octavas dobles, en la tonalidad de rem, se enfatiza también el *mordente* propuesto en el compás #39, ya que es usada para la finalización de la frase musical, con dinámica de *mf* hasta el compás #41, retomando el ritmo de yaraví con su tempo y carácter inicial hasta el compás #46, cuya dinámica se desarrolla en *p*, presentando un *rallentando poco* con el carácter de reposo.

La Coda la presenta desde el segundo tiempo del compás #46, donde la melodía es ejecutada por la mano izquierda, mientras que la derecha realiza la función de acompañamiento con arpeggios hasta el final de la obra.



El compositor, Luis Humberto Salgado en esta obra sugiere el tempo *Larghetto* y el manejo del elemento expresivo fundamental en la interpretación que es la agógica, se encuentran en determinados compases a lo largo de la obra consideraciones interpretativas que provocan un descanso en los finales y el retomar de las siguientes secciones en su “aire” original: éstas se encuentran en los compases #3 ,#4 y en el #5 a tempo; en el #23, #24 y #25, compás #32, #33 y #34 en a tempo, en el compás #44, #45, #46 y #47 se encuentra un *smorzando* que tiene durabilidad hasta el final de la obra.

I. Ecos del Páramo - Yaraví

Luis Humberto Salgado
1903 - 1977

Larghetto Ritmo en acordes plaqué

INTRODUCCIÓN

Piano

mp

Dm Im Bbm VI Gm IVm Dm Im *rall. poco* A7 FM III

Sección A

Pno.

p a tempo

TEMA A

E° C#°7 Bbm C#°7 Dm G#°7 FM III G#°

II° VII°7 VI VII°7

Contracanto

Puente melódico - armónico
Textura Polifónica

Pno.

mf

Am Vm G#° FM III

p

Am Vm F#°7 CM EM VII

mf

Am Vm F#°7 CM E7 VII

PRESENTACIÓN DEL TEMA EN OCTAVAS

Pno.

mf

Am Vm Dm Bbm VI C#°7 VII°7 Bbm VI G#°7

Contracanto

Dm Im G#°7 FM III

Ejemplo musical 3.2 Análisis musical de Ecos del Páramo - Yaraví de Luis Humberto Salgado página 1

Piano score for "Ecos del páramo" by Yaraví de Luis Humberto Salgado, page 2.

The score is divided into four systems, each with piano (Pno.) and vocal (Voz) parts. The key signature is one flat (B-flat).

System 1 (Measures 16-23): Features a complex texture labeled "TEXTURA POLIFÓNICA". Chords include FM III, Dm7, FM III, G#°7, FM III, Am Vm, A7 V7, Dm Im, FM III, G#°7, FM III, A7 V7, and FM III. Dynamics include *mp*.

System 2 (Measures 24-26): Labeled "Sección B (Gm)". Measure 24 starts with Dm. Measure 25 has Dm and Bbm VI. Measure 26 has Dm Im, *rall. poco*, A7, and FM III. A "Tema b" box highlights a melodic phrase in measure 25. A "Nuevo diseño melódico - rítmico" box highlights a new melodic phrase in measure 26. Dynamics include *ff*.

System 3 (Measures 27-29): Labeled "REITERACIÓN DEL TEMA". Measure 27 has Bbm III. Measure 28 has *f*, DM V, and Gm I. Measure 29 has *f*, DM V, and Gm I. Dynamics include *f*.

System 4 (Measures 30-32): Measure 30 has EbM VI, *ff*, and Bbm III. Measure 31 has *f*, Bbm III, and DM V. Measure 32 has *f*, *rall.*, and DM V. Dynamics include *ff* and *f*.

Ejemplo musical 3.3 Análisis musical de Ecos del páramo - Yaraví de Luis Humberto Salgado página 2

primo tempo **TEMA a'** **Dm Im**

Pno. 33 **Gm I** **mf** **Dm** **Bbm VI** **C#°7 VII°7** **Bbm VI** **FM III** **G#°7**

Contracanto

Pno. 37 **FM III** **FM III** **Am Vm** **A7 V7** **Dm Im** **FM III** **A7** **FM III**

TEXTURA POLIFÓNICA

Pno. **Dm Im** **mp** **Bbm VI** **Gm IVm** **Dm Im^{rall. poco}** **A7** **FM III**

TEMA a'

Pno. 45 1. **Dm** **8va** 2. **Dm CODA** **Faug IIIaug** **Dm smorz.** **Faug**

Pno. 48 **Dm** **Faug** **Dm** **Gm7 IVm7** **Dm ppp**

3.1.2. Bajando a la feria – danzante de Luis Humberto Salgado

Tabla 3.2 Análisis estructural Bajando a la feria - danzante

Bajando a la feria – danzante				
Introducción c.1 – c.8 (Bb M)	Sección A : (Exposición) c. 9 – c. 24 (Bb M)	Puente c.25 – c.28	Sección B (Desarrollo) c.29- c. 62 (Cm)	Coda c.63 – c.68 (BbM)
Melodía en la mano izquierda, hasta el compás #5.	Presentación del tema (a) en octavas (antecedente) c. 9 – c. 12	Toma características melódicas empleado en la introducción, para presentar la modulación hacia EbM.	Presentación del tema (b) en octavas dobles, cuya textura es presentada con características homofónico armónica, más se percibe un tratamiento vertical en el primer y segundo tiempo de cada compás, cuyo efecto produce un tratamiento de dueto (entre ambas manos). c.29 – c. 36	En esta sección conclusiva utiliza el diseño melódico rítmico de la introducción.
En el compás #6 asciende la melodía al registro agudo y la mano izquierda realiza el acompañamiento.	Continuación del tema en breve textura polifónica (consecuente) c.13 – c. 16		Cambio de tonalidad a EbM en la primera parte del tema, concluyendo el antecedente en Cm, para continuar el consecuente en EbM y finalizarlo en Gm.	
	Reiteración del tema en factura de octavas (antecedente) c.17 – c. 20		Los compases comprendidos del #37 al #44, se considera un puente melódico-armónico con características de	



			textura polifónica y respuesta entre las manos. En esta sección se utiliza el registro agudo del instrumento.	
	Cambio de factura en teclas dobles (cuartas, terceras, sextas, quintas), en el consecuente, mientras la mano izquierda presenta una breve textura polifónica en los compases #21 y #22. c.21 – c.24		Del compás #45 hasta el compás #53, presenta una pequeña variación del tema (b), en movimiento de semicorchea con sentido de cantos internos, en la tonalidad de EbM.	
			Desde el compás #53 hasta el compás #62, se presenta el puente empleado anteriormente con idénticas características al anterior, haciendo cadencia a Gm.	

Está estructurada de la siguiente forma: INTRODUCCIÓN – A :|| Puente – B :|| - A' – CODA. En la Introducción (BbM), presenta el ritmo danzante, en una versión rítmica de la original, la que se conoce como (negra, corchea – negra, corchea), y esta variante está representada con la siguiente figuración (corchea, negra – corchea, negra).



Ejemplo musical 3.5 Ritmo Danzante



Ejemplo musical 3.6 Bajando a la feria – danzante compás 1 -2

Comienza la mano izquierda ejecutando la melodía cuyas características poseen un gran sentido rítmico y de forma ascendente con rasgos secuenciales cuya dinámica *mf*, que lo mantiene hasta el compás #3, donde se presenta un *crescendo*, que obliga a ir aumentando la intensidad del sonido, en el compás #5 la melodía va ascendiendo al registro agudo y en el compás #6 la mano izquierda realiza el acompañamiento, manteniendo el ritmo danzante, ya en el compás #7 la intensidad llega a un *forte* y lo mantiene hasta el compás #8, donde la intensidad de la melodía desciende y presenta una variación del ritmo.

El compositor a lo largo de la obra presenta combinaciones rítmicas que están fundamentadas en el diseño rítmico característico de este género, las que muestran una combinación permanente con carácter sincopado y la sustentación de las tres pulsaciones de este compás compuesto.



Ejemplo musical 3. 7 Bajando a la feria danzante compás 7 - 8

La sección **A** se desenvuelve en la tonalidad de BbM, está elaborada en factura de octavas dobles, mientras que el acompañamiento mantiene el ritmo danzante, realizando una pequeña variación, desde el compás #9 hasta el compás #12 (antecedente), con dinámica de *mf*



leggiere. En el compás #13, la melodía es presentada en textura polifónica hasta el compás #16 (consecuente), manteniendo el ritmo danzante, pero realiza una pequeña variación en el compás #15. Se vuelve a presentar la melodía en factura de octavas dobles, con el ritmo danzante de acompañamiento desde el compás #17 hasta el compás #20 (antecedente) y cuya dinámica debe ejecutarse en *mf leggiere*. En el compás #21 (consecuente) la factura cambia a teclas dobles (terceras, cuartas, sextas, quintas), mientras que la mano izquierda presenta una breve textura polifónica en los compases #21 y #22, tanto melodía como acompañamiento realizan el ritmo danzante, pero en el compás #23 se presenta una variación hasta el compás #24; la dinámica en este pasaje va a ejecutarse en *p*.

El **punteo** toma características melódicas de la introducción, consta de 4 compases que realizan una modulación a EbM, tanto la mano derecha como la izquierda realizan el mismo diseño melódico rítmico en el compás #25 y #26, ya que en el compás #27 y #28, realiza una nueva variación rítmica; esta parte va a ejecutarse en dinámica de *mf*.

En la sección **B**, en el compás #29 presenta el tema (b) en octavas dobles, cuya textura es presentada con características homofónico – armónico y se percibe un tratamiento vertical en el primer y segundo tiempo de cada compás, cuyo efecto produce un tratamiento de dueto entre ambas manos, hasta el compás #36. En esta sección también se puede observar el cambio de tonalidad a EbM en la primera parte del tema, concluyendo el antecedente a Cm, para continuar el consecuente en EbM y finalizarlo en Gm. Los compases comprendidos del #37 al #44 se considera un puente melódico – armónico con características de textura polifónica y respuesta entre ambas manos. En esta parte se utiliza el registro agudo del piano. Del compás #45 hasta el compás #53, presenta una pequeña variación del tema (b), en movimiento de semicorchea con sentido de cantos internos, en la tonalidad de EbM. Desde el compás #53 hasta el compás #62, se presenta el puente empleado anteriormente con idénticas características, haciendo cadencia a Gm.



Universidad de Cuenca

La sección **A'**, es la repetición de la parte inicial ya que presenta un *D.C.*, en el compás #62 y se debe ejecutar hasta encontrar el signo de coda (Φ).

La **CODA** va a ejecutarse en la tonalidad de BbM, en el compás #63, toma como diseño melódico rítmico la figuración de la introducción en forma de secuencia, hasta el compás #67, donde la melodía llega a un clímax con intensidad de *f*, y el acompañamiento presenta el ritmo danzante, cuya frase termina en el compás #68 en una octava alta en acorde plaqué.

2/21 **Consecuente**

Pno. *p* Gm VIm FM V Cm7 IIm7 Bbm7 Im7 Gm VIm Cm7 IIm7 Bbm7 Im7 Dm7 IIm7 VIm Cm IIm Dm IIm Bbm I

25 *mf* Bbm EbM **Puente con modulación a EbM** EbM

Sección B

29 *f* EbM Cm7 EbM VIm7 I Abaug7 IVaug7 AbM IV Fm7 IIm7 G7 Cm VIm

33 *f* EbM Cm7 EbM VIm7 I G7 Cm VIm Gm IIm

37 *p* A7 Dm A7 Dm

41 *mf* A7 Dm *p* Bbm D7 Bbaug Gm

Ejemplo musical 3.9 Análisis musical Bajando a la feria - Danzante de Luis Humberto Salgado página 5

3.1.3. Noviazgo indígena – sanjuanito de Luis Humberto Salgado

Tabla 3.3 Análisis estructural Noviazgo indígena - sanjuanito

Noviazgo indígena – sanjuanito		
Introducción c. 1– c. 8 (Bm)	Sección A (Exposición) c.9 - c. 33 (Bm)	Sección B (Desarrollo) c. 34 – c. 54 (Em)
Presentación de la melodía en movimiento se semicorcheas con cantos internos.	Presentación de la primera frase musical (a) del compás #9 al compás #16 en la tonalidad de Bm	En el compás #34 se presenta la primera frase hasta el compás #41.
El bajo mantiene el ritmo de sanjuanito.	Del compás #17 al compás #23 frase (b) en la tonalidad de Em y finaliza en Bm.	Del compás #42 al compás #49 se presenta la segunda frase musical y en la alzada del compás #49 se reitera la semifrase del compás #46.
	A partir del compás #26 al #33 se presenta la frase musical de la introducción	

Noviazgo indígena – sanjuanito está estructurada de la siguiente forma: Introducción ||: A ||: B. En la **Introducción**, presenta la primera frase en Bm hasta el compás #4, la melodía posee breve textura polifónica, ya que es notorio la aparición de cantos internos, mientras que el ritmo del sanjuanito no es presentado en su forma original, sino que hace una variación y la intensidad del sonido va a ejecutarse en *f*. En el compás #5, se vuelve a presentar la misma frase anterior hasta el compás #8, con las mismas características, pero en esta parte cambia la dinámica a *p*, para hacer una variación en el sonido.



En la sección **A**, presenta un nuevo diseño melódico rítmico, en la tonalidad de Bm, en textura de acordes en bloque, aquí el ritmo sufre una nueva variación desde el compás #9 hasta el compás #16, cuya intensidad se va a ejecutar en *mf*, para en el compás #17 cambiar a *p*, al igual que el ritmo va a transformarse en una breve textura polifónica, mientras que la mano derecha va a ejecutar una sola línea melódica hasta el compás #20, aquí cambia nuevamente el diseño melódico rítmico, cuya dinámica va a ejecutarse en *mf*, pero en el compás #22 baja a *p*, y se mantiene así hasta el compás #25. En el compás #26 se reitera la parte introductoria en la tonalidad de Bm hasta el compás #33.

La sección **B**, se va a desarrollar en una nueva tonalidad (Em), que presenta una sola línea melódica en la mano derecha, mientras que en la mano izquierda va a presentarse una breve textura polifónica, cuyos cantos internos van a resaltar en cada tiempo, desde el compás #34 hasta el compás #41, va a ejecutarse en la intensidad de *p con grazia*. En el compás #42, la melodía va a presentarse en la mano izquierda, mientras que la mano derecha va a realizar el acompañamiento como apoyo armónico hasta el compás #45, cuya dinámica va a ejecutarse en *f* y *marcato*. En la alzada del compás #45 cambia la dinámica a *mf*, al igual que su textura que se presenta en acordes plaqué hasta el compás #47, donde cambia su dinámica a *p*, manteniendo el mismo diseño melódico rítmico anterior hasta el compás #49, la intensidad del sonido regresa a *mf* y la melodía cambia al registro agudo, hasta el compás #51, la melodía vuelve al registro medio, con el cambio de intensidad a *p*, hasta el compás #54.

Score

Noviazgo indígena- Sanjuanito

Introducción

Allegro Moderato

Cantos internos

Piano

f

Bm Im A#°7 GM VII°7 VI Bm Im Ritmo constante DM III Bm Im F#7 V7 Bm Variación rítmica

5

Pno.

p

Bm Im A#°7 GM VII°7 VI Bm Im DM III Bm Im F#7 V7 Bm Im

Sección A

Nuevo diseño melódico - rítmico

9

Pno.

mf

Bm Im CM IIM Bm CM Bm Im GM VI DM III Em IVm Bm Im

Cambio de figuración rítmica

13

Pno.

Bm Im CM IIM Bm CM Bm Im GM VI DM III Em IVm Bm Im

Ejemplo musical 3.11 Análisis musical de Noviazgo indígena - Sanjuanito de Luis Humberto Salgado página 7

Piano score for "Noviazgo indígena" by Luis Humberto Salgado, page 8. The score is divided into five systems, each with a key annotation.

System 1 (Measures 17-20): Key annotation: "Cambio de figuración rítmica" (Change of rhythmic figuration). Chords: Em IVm, GM VI, C#7 IV7, GM VI, C#7 II7. Dynamics: p, sfz, mf. A blue box highlights measures 18-19, labeled "Breve textura polifónica" (Brief polyphonic texture).

System 2 (Measures 21-24): Key annotation: "Reaparición parte Introductoria" (Reappearance of the Introductory part). Chords: DM III, F#7 V7, Bm Im, F#7 V7, Bm Im. Dynamics: p. A first ending bracket is shown over measures 23-24.

System 3 (Measures 25-28): Key annotation: "Reaparición parte Introductoria" (Reappearance of the Introductory part). Chords: Bm Im, Bm Im, A#7 VII7, GM VI, Bm Im, DM III, Bm Im, F#7 V7. Dynamics: f, p. A second ending bracket is shown over measures 27-28.

System 4 (Measures 29-32): Key annotation: "Reaparición parte Introductoria" (Reappearance of the Introductory part). Chords: Bm Im, Bm Im, A#7 VII7, GM VI, Bm Im, DM III, Bm Im, F#7 V7. Dynamics: p.

System 5 (Measures 33-36): Key annotation: "Sección B" (Section B). Chords: Bm Im, Em Im, C#7 VI7, B7 V7, Em Im, GM III, DM VII. Dynamics: p, sfz. A blue box highlights measures 34-35, labeled "Ritmo en acordes disueltos" (Rhythm in dissonant chords). A yellow box highlights measures 35-36, labeled "Cantos internos" (Internal songs).

Ejemplo musical 3.12 Análisis musical de Noviazgo indígena - Sanjuanito de Luis Humberto Salgado página 8

Piano score for "Noviazgo indígena- Sanjuanito" (Example musical 3.13).

The score is written for Piano (Pno.) and consists of five systems of music, each with a treble and bass staff.

System 1 (Measures 37-40): Chords: B7 V7, Em Im, C#7 VI7, B7 V7, Em Im, GM III, E#°.

System 2 (Measures 41-44): Chords: B7 V7, Em Im, CM Apoyo armónico (f marcato VI), Presentación de la melodía GM III.

System 3 (Measures 45-48): Chords: GM III, Em, GM III, GM, C7, B7 V7. Dynamics: mf, p.

System 4 (Measures 49-51): Chords: Em Im, GM III, C#7 VI7, GM III, C7. Dynamics: mf, p.

System 5 (Measures 52-54): Chords: B7 V7, Em Im, Em. Dynamics: mf, p.

Annotations:

- Ritmo en acordes plaqué** (Rhythm in accented chords) is indicated between measures 45 and 48.
- D.C. hasta Fin** (Da Capo hasta Fin) is indicated at the end of the score.

3.1.4. Arpas y guitarras – albazo de Luis Humberto Salgado

Tabla 3.4 Análisis estructural Arpas y guitarras - albazo

Arpas y guitarras – albazo			
Introducción c.1– c. 8 (C#m)	Sección A c.9 – c.32 (G#7)	Sección B (Desarrollo) c. 33 – c.49 (EM)	Coda c.50– c. 57 (C#m)
Presenta una variación del ritmo albazo	Presentación de la primera frase c.9 – c.16	Realiza una tonicalización en esta sección utilizando AM (IV), F#m7 (VI7), AM (IV), B7(V7), C#m (VIIm) para ir a EM, que es el primer grado.	Utiliza diseños melódico-rítmicos de A y B.
	Presentación de la segunda frase c.17 – c.24	Nuevo diseño melódico rítmico y nueva propuesta rítmica en el bajo.	
	Se presenta nuevamente la parte introductoria c.25 – c.32		

En Arpas y guitarras se puede identificar la siguiente estructura INTRODUCCIÓN ||: A :||: B || CODA. La Introducción se encuentra en la tonalidad de C#m, presenta una breve textura polifónica en los dos primeros compases y realiza una variación del ritmo albazo ya que no lo presenta en 6/8 como normalmente se escribe, sino que lo realiza en 3/8, hasta el compás #8, que resuelve a G#m y toda esta parte se va a mantener en intensidad de *p*.

En la sección **A**, utiliza el diseño melódico rítmico de la Introducción, pero en la tonalidad de G#7 desde el compás #9 hasta el compás #12, que resuelve a C#m. En el compás #13, se presenta una textura polifónica en la cual la segunda voz tiene el protagonismo que se desarrolla en G#7 hasta el compás #16, donde resuelve a C#m, cuya intensidad va a mantenerse en *p*. En



el compás #17, la intensidad del sonido va a cambiar a *mf* y el discurso musical se va a presentar en la tonalidad de C#m7, con variación rítmica en el bajo, hasta el compás #22, donde presenta un cromatismo con propósito melódico-armónico y así regresar en el compás #24 a C#m. En el compás #25 se presenta una pequeña *a'*, con el tema introductorio hasta el compás #32 y cuya dinámica se va a ejecutar en *p*.

En la sección **B**, realiza una tonalización en el compás #33, utilizando AM (IV), luego F#m7 (IIIm7), B7 (V7), C#m (VIIm) y para resolver en EM, que es la tonalidad en la que se encuentra este pasaje, hasta el compás #40, cuya dinámica va a ejecutarse en *f*; también presenta nueva textura en acordes plaqué en la melodía y variación rítmica en el bajo. En el compás #41 el diseño melódico rítmico nuevamente cambia, al igual que la rítmica del bajo, hasta el compás #49, que se desarrolla en la tonalidad de C#m y la intensidad del sonido propuesta es *mf*.

La **CODA**, se encuentra en el compás #50, el cual propone un cambio de tempo a *presto*, tiene diseños melódicos – rítmicos tomados de **A** y **B**, también se ejecuta en *mf*, hasta el compás #51, donde presenta un regulador en crescendo, lo que conlleva a un *f* y un cambio repentido a *mf* en el segundo tiempo del compás #52, que se mantiene hasta el compás #55 y realiza nuevamente un crescendo a *f* en el compás #56, presenta otra vez un *mf* repentino en el segundo tiempo del compás mencionado y termina con un *sfz* en el compás #57; esta sección se desarrolla en la tonalidad de C#m.

IV. Arpas y guitarras - albazo

Allegro giusto
stacc. **Introducción**

Piano

Ritmo constante

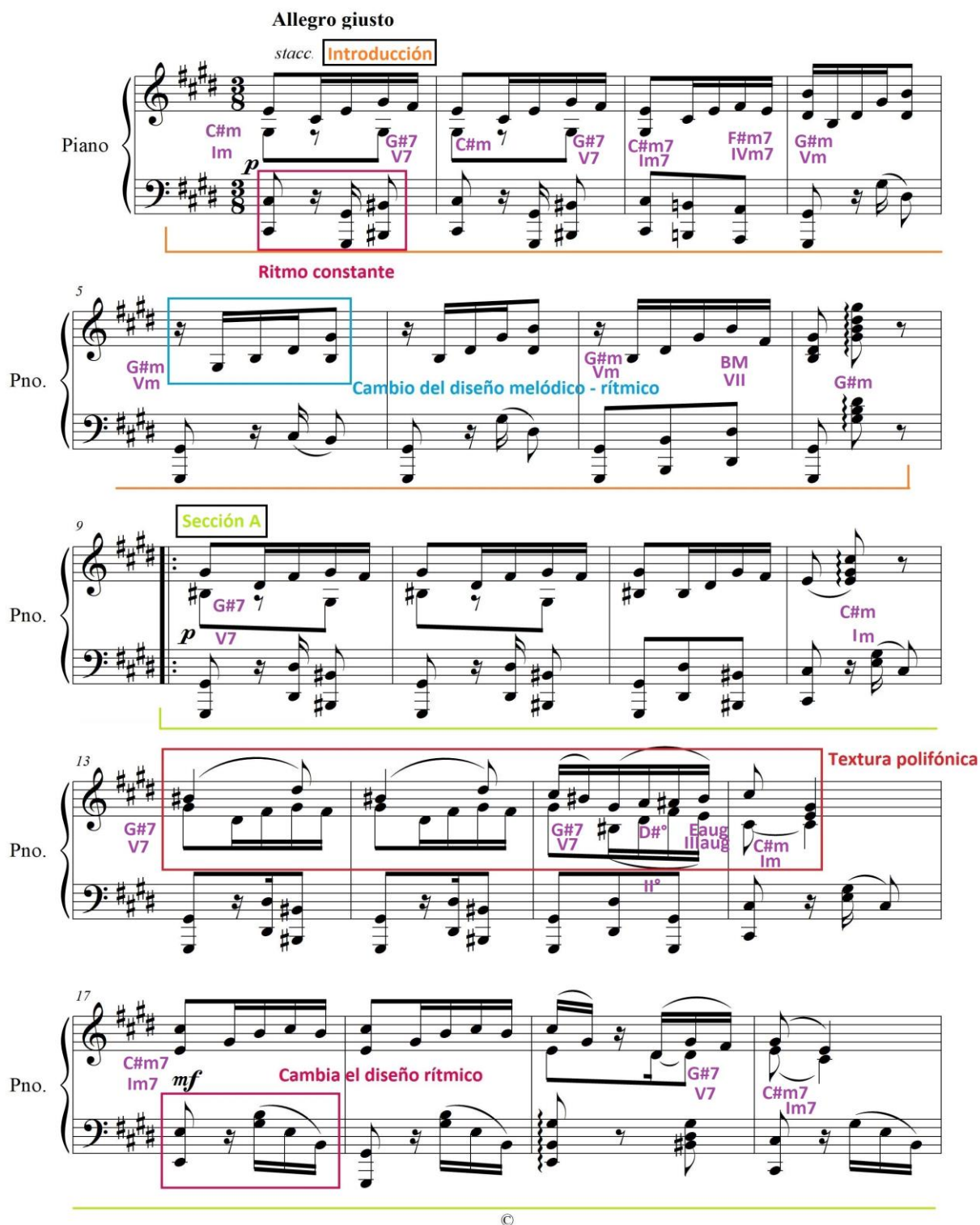
Cambio del diseño melódico - rítmico

Sección A

Textura polifónica

Cambia el diseño rítmico

©



2

Cromatismo con propósito melódico - armónico

21

Pno.

C#m7 Im7

A#7/7 VI7/7

G#7 V7

C#m Im

25

Tema a'

Pno.

C#m Im

G#7 V7

C#m Im7

G#7 V7

C#m7 Im7

F#m7 IVm7

G#m Vm

29

Pno.

G#m Vm

G#m Im

BM VII

G#m Vm

33

Sección B Tonalización EM

Pno.

f AM IV

F#m7 IIIm7

AM

F#m7 AM

B7 V7

C#m VIIm

EM I

Nuevo diseño rítmico

37

Pno.

AM IV

F#m7 IIIm7

AM

B7 V7

C#m VIIm

EM I

Piano score for a piece in D major, measures 41 to 53. The score is labeled "Pno." and includes various musical notations and chord symbols.

Measures 41-44: Chord symbols include C#m7, Im7, mf, G#7, V7, and C#m7, Im7.

Measures 45-48: Chord symbols include C#m7, Im7, A#7, VI7, G#7, V7, and C#m, Im. A first ending bracket is shown.

Measures 49-52: Chord symbols include C#m, Im, mf, C#m7, Im7, C#7, D#7, II7, C#m, Im, f, and B7, VII7. A "Presto" tempo marking and a "CODA" section are indicated.

Measures 53-56: Chord symbols include EM, III, C#7, mf, C#7, D#7, II7, A#7, f, VI7, mf, G#7, V7, and C#m, Im, sfz. A "8va-1" marking is present at the end.

3.1.5. Entre compadres – aire típico de Luis Humberto Salgado

Tabla 3.5 Análisis estructural Entre compadres - aire típico

Entre compadres – aire típico			
<p>Sección A</p> <p>c.1– c.12 (Introducción)</p> <p>(F#m)</p> <p>c.9 – c.12 es una extensión melódico rítmica</p>		<p>Sección B</p> <p>(Desarrollo)</p> <p>c.29 – c. 57</p> <p>(A)</p>	<p>Coda</p> <p>c.58 – c. 61</p> <p>(F# m)</p>
<p>En el compás #13 hasta el compás #20 comienza el tema (a) y del compás #21 hasta el compás #28 es la reiteración de la frase anterior.</p>		<p>Material de la Introducción desde el compás #29 hasta el compás #36.</p>	<p>Presenta la melodía en la mano izquierda, mientras la derecha realiza el acompañamiento en acordes plaqué.</p>
		<p>En el compás #37 hay un material temático, frase musical (c) en D con un cambio de factura con acordes en ambas manos hasta el compás #44.</p>	
		<p>En el compás #45, presentada en la tonalidad de A</p>	

Entre Compadres – aire típico presenta la siguiente estructura: INTRODUCCIÓN - ||: A :||: B :|| CODA. En la Introducción tanto melodía escrita en textura polifónica como acompañamiento realizan la misma figuración rítmica, presentando una variación del aire típico



Universidad de Cuenca

hasta el compás #4, ya que no está escrita en su ritmo original, desarrollándose en la tonalidad de A, para luego ir a C#7, F#m, C#7 y resolver en F#m; la intensidad de este pasaje va a ejecutarse en *mf*.

En la sección **A**, se presenta el tema introductorio en el registro agudo con textura polifónica, desde el compás #5 hasta el compás #8, pero cuya intensidad debe ejecutarse en *pp*. En el compás #9, se encuentra un puente en F#m hasta el compás #12, aquí la figuración rítmica del bajo cambia, presentando una nueva variación; la dinámica en que debe ejecutarse es *mf* y va poco a poco disminuyendo. En el compás #13, se presenta el tema inicial transportado a F#m, con las mismas características rítmicas, cuya melodía se desarrolla en textura polifónica hasta el compás #20 y la dinámica va a mantenerse en *p*. En el compás #21 se presenta el tema anterior con las mismas características pero en una octava alta hasta el compás #28 y la intensidad del sonido cambia a *mf*.

En la sección **B**, reaparece el tema introductorio desde el compás #29 hasta el compás #32, con las mismas características descritas anteriormente y cuya dinámica es presentada en *mf*. En el compás #33 se encuentra el puente presentado en **A**, que poco a poco va disminuyendo hasta el compás #36. En el compás #37 presenta un nuevo diseño melódico rítmico en acordes plaqué, desarrollándose en la tonalidad de D mayor en intensidad de *f* hasta el compás #44. En el compás #45 la dinámica cambia a *mf*, presentando nuevo diseño melódico rítmico que se desarrolla en F#m hasta el compás # 54 y la intensidad del sonido cambia nuevamente a *f* hasta el compás #57.

La **CODA**, es presentada en el compás #58 en una octava alta hasta el compás #59, en el compás #60 va al registro medio para realizar el final combinando tresillos en la melodía y septicillo en el bajo hasta llegar al registro agudo en el compás #61, concluyendo con una triada en F#m.

Entre Compadres - aire típico

Introducción
Allegro giocoso

Textura Polifónica

Piano

Ritmo constante

Sección A

Pno.

Presentación del tema

introductorio

Variación rítmica

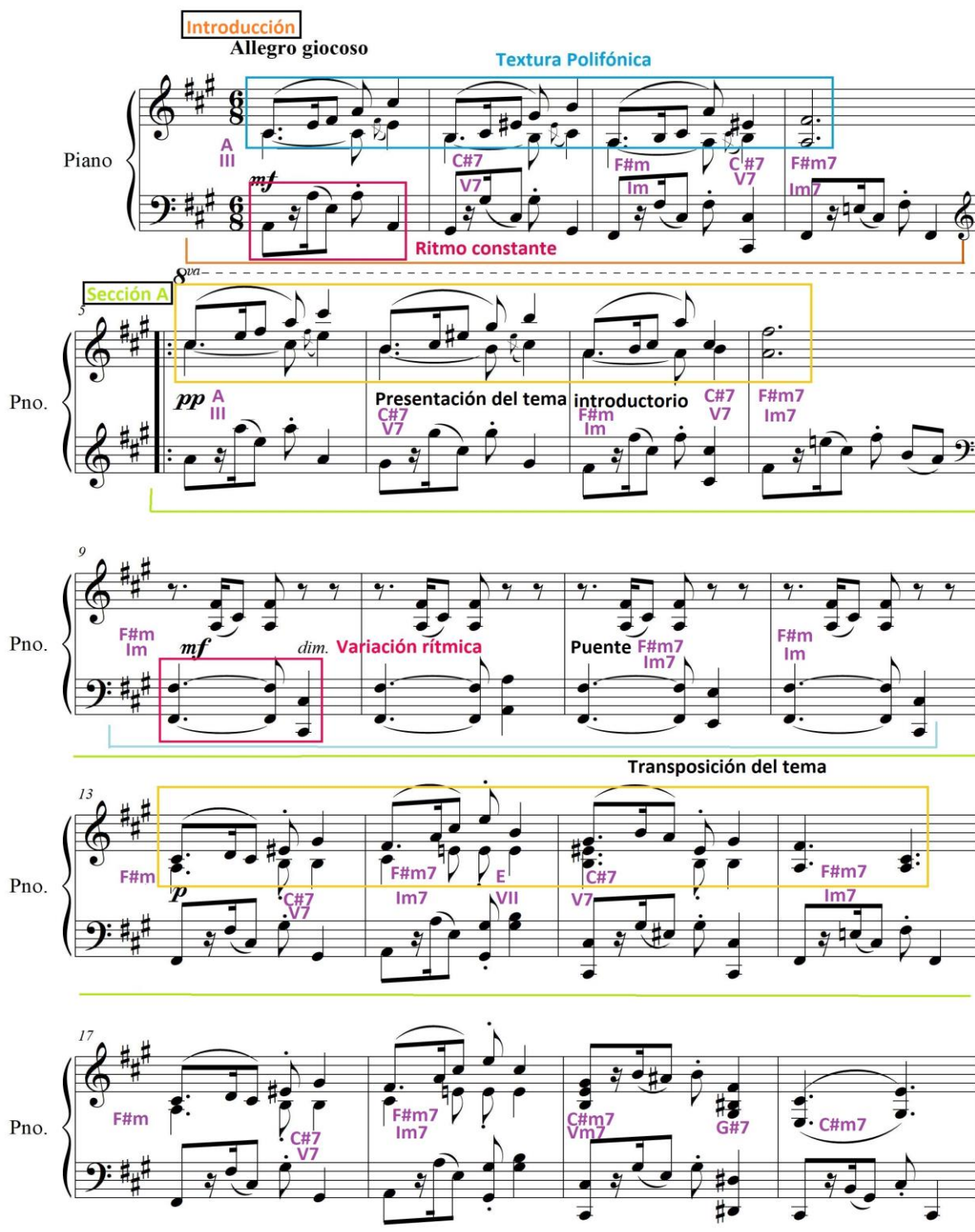
Puente

Transposición del tema

Pno.

Transposición del tema

Pno.



The musical score is written for piano and piano accompaniment (Pno.). It is in 8/8 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The score is divided into several sections: an Introduction (Allegro giocoso), Section A, and a Transposition of the theme. The piano part includes various musical notations such as dynamics (mf, pp, dim), articulation (accents), and phrasing slurs. The piano accompaniment part includes chord symbols (F#m, C#7, F#m7, C#7 V7, E VII, G#7, C#m7 Vm7) and rhythmic markings. The score is annotated with various musical terms and symbols, including 'Textura Polifónica', 'Ritmo constante', 'Presentación del tema', 'introductorio', 'Variación rítmica', 'Puente', and 'Transposición del tema'. The score is numbered 1 through 17, with measures 1-8 in the Introduction, measures 9-12 in Section A, and measures 13-17 in the Transposition of the theme.

©

2

21

Pno.

F#m Im *mf* C#7 V7

Repetición del tema en una octava más alta

E VII C#7 V7 F#m7 Im7

El ritmo se mantiene

25

Pno.

F#m Im C#7 V7 E VII C#7 V7 F#m Im

Sección B

Reaparición parte introductoria

29

Pno.

A III *mf* C#7 V7 F#m Im C#7 V7 F#m7 Im7

33

Pno.

F#m Im Variación rítmica

dim. Puente F#m7 Im7 F#m Im

Presentación del tema en acordes plaqué

37

Pno.

D VI Bm7 D Bm7 D Bm7 D Bm7 D Bm7 E7 F#m7 A

IVm7 Aaug7 VI IVm7 VI IVm7 VI VII7 Im7 III

Nuevo diseño rítmico

Piano score for "Entre compadres" (Aire típico de Luis Humberto Salgado), page 15. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of five systems of music, each labeled "Pno." on the left. The first system (measures 41-44) features a complex harmonic progression with chords like D VI, Bm7 D IVm7, Bm7 Aaug7 IIIaug7, D VI, Bm7 D IVm7 VI, Bm7 D, E7 D VII7, E7 D, and C#m Vm. The second system (measures 45-48) includes a section labeled "Transposición del tema" in measure 46, with chords A III, F#m7 Im7, A, F#m7, A, F#m7 Im7, C# V, Bm IVm, and F#m7 Im7. The third system (measures 49-52) continues with A III, F#m7 Im7, A III, F#m7 Im7, and F#m Im. The fourth system (measures 53-56) includes A III, F#m7, F#m Im, A, F#m7 Im7, A#m, F#m Im, and F#m Im. The fifth system (measures 57-60) is labeled "CODA" and features F#m Im, A III, F#m Im, A III, F#m Im, and F#m Im. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, f), articulation (accents), and phrasing slurs. The key signature is G major, and the time signature is 2/4.

3.1.6. Amores furtivos – pasillo de Luis Humberto Salgado

Tabla 3.6 Análisis estructural Amores furtivos - pasillo

Amores furtivos – pasillo			
Introducción c.1– c. 8 (Em)	Sección A (Exposición) c.9- c. 34 (Em)	Sección B (Desarrollo) c.35 – c. 59 (D7)	CODA c.59 – c.68
Presentación de la melodía en textura polifónica	Presentación del tema en teclas dobles	Cambio de tempo a <i>Allegro con vita</i> . Presentación de una solo línea melódica.	Tanto la melodía como el acompañamiento están escritos en factura de acordes plaqué.
Marcación del ritmo del pasillo en el bajo	Breve textura polifónica en el compás #13 y #14	Variación en la marcación del ritmo en el bajo.	
	Presentación del tema en octavas dobles c. 51 – c. 59	Textura polifónica en el compás #41 hasta el compás #46.	
	Cambio de tempo en el .compás #18 a <i>Allegro</i> , presentación de la melodía en acordes en bloque	En el compás #50 se repetición el tema anterior en octavas dobles hasta el compás #59.	
	Breve textura polifónica en el compás #23 has el compás #26		
	Presentación del tema introductorio en el compás #27 hasta el compás #34.		

En Amores furtivos – pasillo se puede identificar la siguiente estructura: INTRODUCCIÓN - ||: A:||: B - CODA:||. La Introducción inicia con un tempo *Moderato*, presentando la melodía en textura polifónica en Em, inicia con dinámica de *p* y va poco a poco



crescendo a un *mf* en el compás #5, aquí el ritmo sufre una variación hasta el compás #6, luego regresa al diseño rítmico inicial y la intensidad del sonido va *disminuyendo* hasta el compás #8.

En la sección **A**, se presenta el tema en Em en factura de teclas dobles en la alzada del compás #8, con la dinámica de *p* hasta el compás #16, ya que en el compás #17 cambia la intensidad a *mf*, la marcación del ritmo en el bajo se mantiene como en la introducción. En el compás #18 cambia el tempo a *Allegro*, presentando una nueva factura de la melodía en acordes plaqué, también se realiza una variación en el ritmo y se mantiene en dinámica de *f* hasta el compás #19, pero va *disminuyendo* hasta el compás #26. En el compás #27 se presenta el tema introductorio hasta el compás #34, con las mismas características que se mencionaron anteriormente.

En la sección **B**, cambia el tempo a *Allegro con vita* en el segundo y tercer tiempo del compás #34, donde inicia el tema en la tonalidad de D7 presentando una sola línea melódica, mientras que el bajo presenta el ritmo en acordes en bloque hasta el compás #40, manteniendo la dinámica de *mf*. En el compás #41 se presenta una textura polifónica hasta el compás #46, ya que en la alzada del mismo compás vuelve a presentarse el discurso musical en una sola línea melódica hasta el compás #50. En el segundo y tercer tiempo del compás #50 vuelve a presentarse la melodía anterior en factura de octavas dobles, cuya dinámica se presenta en *f* hasta el compás #57 donde se encuentra un regulador que indica que se debe llegar al *ff* en el compás #58 y debe mantenerse hasta el compás #59.

La **CODA** se presenta en el segundo y tercer tiempo del compás #59, tanto la melodía como el acompañamiento están escritos en factura de acordes plaqué, cuya agógica indica *grandioso* ya que conduce a un clímax, luego presenta un regulador en el compás #64 que conlleva al *p* del compás #66 y nuevamente indica un regulador en *crescendo* para terminar en un *sfz* en el compás #68.

Amores Furtivos - pasillo

Moderato

Introducción

Textura polifónica

Piano

p con espressione

crasc. poco

Ritmo constante

5

Pno.

mf *dim.*

Sección A

9

Pno.

p *a tempo*

Variación rítmica

13

Pno.

rinforzando

Gaug rubato


Allegro

Presentación del tema en acordes plaqué

17

Pno.

mf *f* *dim.*



Amores Furtivos - pasillo

1.

21

Pno.

Caug7 Vlaug7 Em Im B7 V7 *ritard.* F#7/7 Em Im

25

2.

Pno.

F#7/7 II7/7 Em Im Em Im Emaug7/7 *cresc. poco*

primo tempo **Reaparición tema introductorio**

29

Pno.

F#7/7 II7/7 Em Im Gaug7 G *mf* *dim.* B7 V7 Gaug IIIaug

33

Sección B Allegro con vita

Pno.

Em Im *rit.* D7 VII *mf*

El ritmo se mantiene

37

Pno.

G III Gaug7 G III

41

Textura Polifónica

Pno.

C#7 Em Im Am D7 VII *mezza voce* Gaug7

Variación rítmica

Ejemplo musical 3.21 Análisis musical de Amores Furtivos - Pasillo de Luis Humberto Salgado página 17

Amores Furtivos - pasillo 3

Pno.

45 *A#°7* *F#* *Em* *C°* *Bm* *Vm* *mf* *Am* *IVm* *D7* *VII7*

49 *G* *III* *f* *D7* *Tema en octavas dobles*

53 *G* *III* *Gaug7* *D7* *VII7* *G* *III*

57 *C* *VI* *ff* *C#°7* *D#°7* *VII°7* *rit.* *C* *VI* *Em* *G* *CODA* *Em* *G* *Im* *III* *grandioso*

61 *Em* *Im* *G* *III* *Em* *G* *III* *F#°7* *II°7* *Caug7* *Vlaug7* *Em* *Im* *A#°7* *B7* *V7*

65 1. *Em* *Im* *p* *rit.* 2. *Em* *Im* *Gaug* *Em* *sfz*



3.2 Acercamiento a la interpretación pianística de la obra “Estampas Serraniegas” de Luis Humberto Salgado.

La Suite “Estampas Serraniegas”, posee las características de la presencia e interacción de un conjunto de géneros folklóricos de origen ecuatoriano de diferentes géneros musicales y para su interpretación se recomienda relacionar cada una de ellas mediante el carácter y ritmo que la identifica.

3.2.1 Ecos del Páramo – yaraví tiene un carácter melancólico que se puede apreciar en los primeros cuatro compases de la **Introducción**, cuya melodía la expone la mano izquierda y su presencia debe ser destacada en el momento de la ejecución, mientras que la mano derecha realiza acordes arpegiados que deben ser ejecutados con un toque liviano, provocando un sentido de añoranza a la melodía, describiendo el mensaje emocional de esta danza, donde la profundidad del pensamiento refleja un pesar, una quietud del escenario indígena.

En cuanto al empleo del pedal es recomendable exponer la sutileza sonora que emana de las diversas texturas y facturas empleadas, con el propósito de presentar una luminosidad armoniosa y melodiosa muy bien proyectada, la que es preconcebida por el compositor.

En la alzada del compás cuatro se expone la sección **A**, cuya melodía es ejecutada por la mano derecha hasta el compás ocho, sugiriendo que el toque sea presencial, al igual que los contra cantos que se producen en la mano izquierda; los bajos deben destacarse ya que sirven de base armónica para esta melodía. En la alzada del compás 8 hasta el compás 12, presenta una textura polifónica, en cuya ejecución se debe dar importancia a la primera voz, logrando un equilibrio con la base armónica, dando como resultado la exposición de los planos sonoros entre las voces. En la alzada del compás doce la melodía es trabajada en octavas dobles hasta el compás 20, donde la propuesta de la digitación favorecerá a la ejecución, logrando la unidad en



el discurso melódico. Desde la alzada del compás 20 hasta el compás 25 se retoma la textura de la introducción con las mismas indicaciones ya mencionadas.

La sección **B** tiene un carácter festivo, esta parte es presentada en la alzada del compás 25 con un pasaje de semicorcheas, en este instante el tiempo se adelanta un poco más a lo que se venía tocando anteriormente. Desde el compás 26 presenta una frase que debe ser ejecutada con energía e ímpetu que es a lo que lleva ese doble *forte* presente, hasta el compás 29 donde hay una resolución que sirve como descanso y la intensidad se va reduciendo. En la alzada del compás 29 se vuelve a presentar la frase anterior hasta el compás 33, cuya forma de ejecución es la misma.

El tema **a'**, que comprende desde la alzada del compás 33 hasta el compás 41, vuelve a presentarlo en octavas dobles, que como ya se explicó en la sección **A**, la respectiva digitación favorecerá el discurso musical. En la alzada del compás 41 hasta el compás 46 vuelve a presentar el tema inicial cuya ejecución ya fue explicada.

Por último, la **CODA** que refleja la ensoñación que nos presentaba el tema inicial, desde el compás 46 la melodía es presentada por la mano izquierda, mientras que la mano derecha realiza acordes arpegiados que deben ser ejecutados con mucha delicadeza hasta que se va perdiendo con la llegada del triple piano en el compás 50.

3.2.2 Bajando a la feria – danzante, cuyo carácter es alegre que invita al baile; este tipo de danza se usaba en los cultos religiosos de adoración al sol. La **introducción** debe ser ejecutada con carácter sosegado y poco a poco llevar a cabo el crescendo que se presenta en el compás 3, para llegar al *forte* del compás 7 progresivamente lleno de energía que alcanza el clímax y vuelve en el compás 8 a su carácter inicial. En el compás 9 se presenta el tema en factura de octavas dobles, en esta parte su ejecución tiene que tener un carácter impetuoso hasta el compás 9, ya que presenta una función de antecedente y como consecuente la



siguiente frase tiene un carácter apacible en textura polifónica, desde el compás 13 hasta el compás 15, en la cual debe prevalecer la primera voz. En el compás 17 vuelve a presentarse el antecedente expuesto anteriormente con las mismas características ya mencionadas hasta el compás 20 y en el compás 21 hasta el compás 24 aparece como consecuente una nueva frase con el mismo carácter de la anterior, pero con textura diferente presentado en acordes plaqué, en esta parte también se debe dar importancia a la primera voz. En el compás 25 se presenta el puente cuyo toque es presencial, destacando la melodía de ambos manos hasta llegar al compás 27, donde su carácter pasa a ser más dulce.

En la sección **B** aparece un nuevo diseño melódico rítmico, cuyo toque debe ser imponente, resaltando las primeras voces de los acordes en bloque y marcando los bajos que son los que le dan la fuerza a esta parte hasta el compás 36. En el compás 37 cambia su carácter cuyo toque debe ser dulce hasta el compás 44. Al pasar al compás 45 se presenta una textura polifónica con cantos internos, los cuales deben resaltarse, mientras que los bajos de la mano izquierda deben ser marcados ya que son la base para enaltecer la melodía, hasta el compás 52. En el compás 53 y 54 cambia nuevamente la textura, aquí la frase pasa al registro agudo la cual se ejecuta con un sonido brillante, en el compás 55 baja el registro la cual nuevamente expone la misma frase, pero como respuesta a la anterior, hasta el compás 56, al pasar al compás 57 nuevamente se expone la frase del compás 53, con las mismas características mencionadas hasta al compás 62.

La **CODA** es presentada como secuencia desde el compás 63, aquí la dinámica debe ejecutarse de manera progresiva hasta el forte del compás 67, que así mismo como en la introducción llega a un clímax en acordes plaqué y termina majestuosamente en el compás 68.



3.2.3 Noviazgo indígena – sanjuanito, es una danza que conlleva a idear un ambiente festivo. En la sección **A** el tema empieza con un carácter vivo lleno de energía, cuya frase se expone hasta el compás 4, existen cantos internos que se encuentran en la primera nota de cada grupo de semicorcheas y deben resaltarse, desde el compás 5 hasta el 8 se repite la frase anterior y se ejecuta con las mismas características ya explicadas.

En la sección **B**, que empieza en el compás 9, se presenta una pequeña textura polifónica hasta el compás 12, desde el compás 13 hasta el 16 se expone la misma frase anterior. En el compás 17 aparece una nueva frase con una textura polifónica en la mano izquierda hasta el compás 20, se debe dar importancia al bajo, ya que es el que mantiene el ritmo de la melodía que se sustenta en la mano derecha con carácter sosegado. En la alzada del compás 20 inicia una pequeña frase hasta el compás 3, en la que su carácter debe ser imponente, pero como respuesta en la alzada del compás 22 regresa a su carácter apacible para terminar en el compás 25.

En el compás 26 se presenta la sección **A'** hasta el compás 33, cuyas características ya fueron explicadas.

La sección **C**, presentada en el compás 34, contiene cantos internos en cada grupo de semicorcheas que deben ser resaltados, mientras que la mano derecha expone la melodía con carácter alegre hasta el compás 37, desde el compás 38 se presenta la misma frase, con las mismas características presentadas hasta el compás 41. Desde el compás 42 hasta el compás 45, se presenta una nueva frase con carácter imponente en la cual la mano izquierda lleva la melodía y se le debe dar importancia, ya que la mano derecha ejecuta notas repetitivas que sirve como apoyo armónico para esa melodía. En la alzada del compás 45, se presenta un nuevo diseño melódico rítmico hasta el compás 47, aquí las dos manos tienen que tener igual intensidad de toque ya que sus características rítmicas se asemejan, pero dándole un carácter



marcial, en la alzada del compás 47 se vuelve a presentar la misma melodía, pero aquí cambia su carácter a ser sutil, ya que sería como respuesta a lo anteriormente expuesto, hasta el compás 49, en la alzada del mismo compás se vuelve a presentar la misma frase del compás 45 llevando las mismas características que ya se explicaron y deben ser ejecutadas con las mismas indicaciones hasta el compás 54.

3.2.4 Arpas y guitarras – albazo, esta danza hace alusión al amanecer, a la alborada, ya que eran cantos y bailes que se realizaban en la madrugada para anunciar las festividades religiosas. La **introducción** empieza con un carácter vivo en los primeros cuatro compases, presentando una breve textura polifónica en los dos primeros, en el compás 5 hasta el 6 provoca una sensación de que se avecina algo extraordinario y debe ser ejecutado con un carácter de misterio.

La **Sección A** mantiene la misma figuración de la introducción en el compás 9, que también mantiene ese carácter vivo hasta el compás 12, en el compás 13 presenta una textura polifónica hasta el compás 16, mientras el bajo sigue manteniendo el ritmo inicial, en el compás 17 hace la presentación nuevamente del tema, pero presentando un nuevo diseño melódico rítmico en el bajo y cuyo carácter se hace más imponente debido al cambio de dinámica a *mezzoforte*, esto hasta el compás 20. En el compás 21 expone el mismo tema anterior con variación rítmica en el bajo, al igual que en el compás 21 donde la mano izquierda realiza un cromatismo con propósito melódico armónico. En el compás 23 y 24 cambia totalmente la rítmica tanto de la mano izquierda como de la derecha, pero lo realiza porque nuevamente regresa al tema inicial.

En **a'** nuevamente se va a encontrar las características que se presentaron anteriormente desde el compás 25 hasta el compás 32 y se ejecuta de la misma manera ya explicada.



La **Sección B**, tiene un carácter majestuoso, la cual debe ser ejecutado con mucha energía desde el compás 33 hasta el compás 36, cuya melodía se presenta en textura de acordes en bloque, en la mano izquierda se presenta un nuevo diseño melódico rítmico en el compás 34. En el compás 37 vuelve a presentarse la misma frase hasta el compás 40. En el compás 41 se presenta el tema de **A**, tomado desde el compás 17, pero en una octava ascendente, con el mismo carácter imponente y las mismas características rítmicas que ya se indicaron y deben ejecutarse de la misma forma, hasta el compás 49.

La **CODA**, en el compás 50 hasta el compás 53, presenta la misma melodía que se venía exponiendo anteriormente, pero el tiempo debe ejecutarse un poco más rápido a lo que se venía tocando, debido al *presto* que se indica, en el compás 54 repite lo mismo hasta el compás 56, que después de ese calderón realiza una variación rítmica para producir un final grandioso.

3.2.5 Entre compadres – aire típico, es una danza con espíritu festivo. La **introducción** tiene un carácter alegre, con dinámica en *mf*, lo que provoca que el toque de este pasaje sea juguetón y humorístico.

En la sección **A**, desde el compás #5 se vuelve a presentar el tema de la introducción en una octava ascendente, pero con dinámica de *pp*, la idea de toque debe ser igual a la anterior frase hasta el compás #8. En el compás #9, reposa la melodía con figuraciones repetitivas hasta el compás #12, que da paso nuevamente al discurso musical que se venía presentando con carácter alegre pero con la dinámica de *p*, hasta el compás #20, en el compás #21 se presenta insistentemente la frase anterior en una octava ascendente, pero con dinámica de *mf* hasta el compás #28.

En la sección **B**, reaparece la parte introductoria desde el compás #29 hasta el compás #32, manteniendo el carácter festivo, en el compás #33 vuelve nuevamente la calma hasta el compás #36, que da paso a un carácter imponente desde el compás #37 hasta el #44, después



el discurso musical presenta una melodía delicada desde el compás #45 hasta el compás #52, en el compás #53 se vuelve más tranquilo para en el compás #60 presentar la cadencia final.

Amores Furtivos – pasillo, la **introducción** tiene un carácter melancólico, como de añoranza a un ser querido, presenta una textura polifónica hasta el compás #4, mientras que el bajo marca el ritmo cuya ejecución debe ser sutil hasta el compás #8.

En la sección **A**, presenta el tema en la alzada del compás #8 con carácter apacible, en el compás #9 hace un *ritardando* para regresar al tempo inicial en el compás #10, la melodía va poco a poco aumentando la intensidad hasta llegar al *riforzando* del compás #13, en el que se le da énfasis con ayuda del bajo, para dar paso al *rubato* en el compás #15 donde descansa el discurso musical, ya que tiene carácter relajado y empieza nuevamente la idea musical en la alzada del compás #16 con carácter insistente y realiza un *ritardando* en el compás #17 para dar paso al cambio de *tempo* que se produce en el compás #18 que como indicación tiene *Allegro*, tanto la melodía como el acompañamiento están contruidos en acordes en bloque hasta el compás #22, donde se produce un *ritardando* para regresar al *primo tempo*. Se repite nuevamente esta sección hasta el compás #26, ya que en el compás #27 reaparece el tema introductorio, hasta el compás #34.

En la sección **B**, en la alzada del compás #34 se produce un cambio de tempo a *Allegro con vita* hasta el compás #40, en la alzada del mismo compás aparece una textura polifónica hasta el compás #50. En el segundo tiempo del compás #50 se repite la melodía anterior en factura de octavas dobles, en la cual se debe emplear una digitación adecuada que favorezca al discurso musical hasta el compás #59.

La **CODA**, se presenta en el compás #59 en acordes en bloque, cuya agógica la señala como *grandioso* y tiene un carácter majestuoso, el bajo realiza un contracanto que debe ser enfatizado ya que va en juego con la línea melódica hasta el compás #66 y nuevamente se repite



esta sección con las mismas características descritas hasta el compás #68 que termina con un *sfz* en el registro agudo.

Conclusiones

“La propuesta estilística utilizando el enfoque analítico musical e interpretativo de la Suite Estampas Serraniegas de Luis Humberto Salgado”, muestra un lenguaje compositivo nacionalista, en la cual se puede visualizar la influencia de la Escuela Europea Occidental en la que fusiona ritmos y melodías ecuatorianas. Esta obra está estructurada con 6 danzas y en cada una utiliza un género ecuatoriano propio como: yaraví, danzante, sanjuanito, albazo, aire típico y pasillo.

Se puede evidenciar las características compositivas de la segunda etapa de creación de Luis Humberto Salgado (1947), dado que a partir de éstas encontramos el uso de armonías tonales, utilizando una recreación con modulaciones -específicamente la tonalización- que la ocupa por pequeños periodos de tiempo, para regresar a su tonalidad original y se puede visualizar en Ecos del páramo – yaraví y en Arpas y guitarras – albazo, lo que el compositor toma como principio armónico para dar apertura a la sección B.

Mientras que combina el uso en la elaboración melódica generalmente basado en la pentafonía¹², que era un sistema de notación musical usado por los indígenas, se presenta la fusión con la armonía funcional, dando como resultado una obra auténticamente de carácter Nacionalista.

Para la interpretación de la obra consideramos necesario reflexionar en el estudio tímbrico y pianístico característicos de la obra “Estampas Serraniegas”, donde encontramos la utilización de los registros graves y agudos del piano, cuyo propósito sonoro es en dotarle un

¹² Pentafonía: Sistema y escala musical constituida por cinco sonidos. La pentafonía es de dos clases. Aquella que tiene semitonos (hemitónica) y aquella que no tiene semitonos (anhemitónica). (Gutiérrez, 2004-2005)



elemento colorístico muy particular, lo que está íntimamente vinculado con la exposición del virtuosismo y todos los recursos sonoros existentes en el instrumento.

Con el acercamiento analítico estilístico de la “Suite Estampas Serraniegas”, se ha podido concebir la estructura de la obra, ya que presentan una forma ternaria con parte introductoria (Introducción - A – B – A), que en algunos momentos vuelve a reiterarse respectivamente en cada una de las danzas.

El ritmo característico en cada danza es evidente, presentando por momentos un enriquecimiento del mismo, cuyo elemento le proporciona más presencia a la obra.

La realización de esta investigación ha servido para establecer un acercamiento a la interpretación pianística de la obra Suite “Estampas Serraniegas” de Luis Humberto Salgado, ya que a partir del análisis estructural y formal se ha identificado los elementos musicales constitutivos donde se puede apreciar las sugerencias del tempo, agógica y dinámica, que determinan el carácter de cada una de las danzas.

El estudio y análisis pormenorizado de cada danza ha permitido tomar en cuenta todas las particularidades técnicas pianísticas y musicales, con las que se puede profundizar en el criterio estético musical del compositor para que sean relacionados y demostrados en la ejecución de cada una de ellas y de la obra en su integridad.

El estudio conceptual de cada danza ha facilitado relacionarlas desde diversos ámbitos, como la contextualización de las obras, los aspectos técnicos y estilísticos característicos compositivos de Luis Humberto Salgado, y como resultado nos otorga concebir una determinada imagen artística¹³.

¹³ Procedimiento específico del arte, para reproducir la realidad objetiva en una forma viva sensorialmente concreta, perceptible directamente, partiendo de un determinado ideal estético.
[/www.filosofia.org](http://www.filosofia.org) / Consultado 16 de Enero del 2019.



En este trabajo se ha realizado un estudio detallado de historia, análisis e interpretación de la “Suite Estampas Serraniegas, que servirá de referencia para futuras investigaciones y para intérpretes que deseen ejecutar esta obra.

Anexos

A continuación, se enumeran algunas obras que forman parte de la producción musical de Luis Humberto Salgado:

Sinfonías.

- Sinfonía Andina en sol menor (Quito, 1942-1944)
- Cuarta Sinfonía Ecuatoriana en Re mayor (Quito, 1957)
- Quinta Sinfonía Neoromántica (Quito, 1958)
- Sexta Sinfonía para orquesta de cuerdas y timbales (Quito, 1958)

Suites orquestales.

- Suite Coreográfica (Quito, 1944- 1946)
- Suite Ecuatoriana (Quito, 1948)

Conciertos para piano.

- La consagración de las Vírgenes del Sol (Quito, 1942)
- Concierto Fantasía en sol menor estilo nacional para piano y orquesta (Quito, 1945-1948)
- Segundo concierto para piano en tres movimientos
- Tercer concierto para piano, obligado de arpa y orquesta (Quito, 1958- 1963)

Concierto para violín.

- Concierto en Mi mayor para violín y orquesta (Quito, 1953)



Concierto para corno.

- Primer concierto para corno y orquesta (Quito, 1968)

Concierto para violoncello.

- Concierto para violoncello y orquesta en mi mayor (Quito, 1947- 1975)

Concierto para guitarra.

- Concierto ecuatoriano para guitarra y orquesta (Quito, 1976)

Poemas Sinfónicos.

- Alborada (1936)
- Sismo (Quito, 1949)
- Homenaje a la danza criolla (Quito, 1959)
- La fiesta del Yamor. Fiesta de la cosecha (Quito, 1960)

Ballets.

- El amaño (1947)
- Licisca (Quito, 1949)
- El Dios Tumbal (Quito, 1952)

Operetas.

- Ensueños de Amor (Quito, 1930- 1934)

Música Cameral.

- Primer Cuarteto en La bemol mayor para cuerdas (Quito, 1943)
- Segundo Cuarteto de cuerdas en cuatro fases estilísticas (Quito, 1958)
- Romanza



Universidad de Cuenca

- Quinteto para cuerdas y piano (Quito, 1963)

Misas.

- Misa Solemne en Re mayor. Solista y coro a una voz con acompañamiento de órgano (Quito, 1966)
- Misa Solemne. Canto coral a una voz y órgano (Quito, 1966)

Óperas.

- Eunice (Quito, 1956)
- El Centurión (Quito, 1959- 1960)
- El Tribuno (Quito, 1963- 1966) (Gutiérrez, 2004-2005)

Suite Francesa

- Grupo de seis suites para clave escritas por el compositor alemán Johann Sebastián Bach entre 1722 y 1725.
- Amplian los cuatro movimientos básicos (Allemande – Courante – Sarabande – Gigue) con 2 a 4 danzas más, entre la sarabande y la gigue.
- Tres de estas suites están en modo menor y tres en modo mayor.
- Su ornamentación varía, tanto en tipo como en grado
- El segundo movimiento, es una courante italiana, pieza más rápida en tiempo $\frac{3}{4}$, con una textura más homofónica.
- Encontramos un Bach que se aleja del contrapunto severo para dar paso a la belleza melódica, acercándose a un estilo galante.
- Su título original es “Suites pour le clavecín”, solo más tarde se las denominó francesas, seguramente por oposición a las seis Suites Inglesas para clave.

Suite inglesas



- Son un grupo de seis suites para clave escritas por el compositor alemán Johann Sebastián Bach (1715).
- Primer grupo de composiciones de Bach.
- Muestran menos afinidad con el estilo barroco inglés de composición para teclado que la afinidad que las también conocidas Suites francesas tienen con el estilo barroco francés.
- Las características superficiales de las Suites inglesas son muy semejantes a las de las Suites francesas y las Partitas, en particular en la organización secuencial, estructurada por danzas y movimientos y en el tratamiento de las ornamentaciones
- Inician siempre con un preludio, de ahí su título de “Suites avec préludes”.
- Los preludios que Bach compone para las Suites inglesas están compuestos con una métrica estricta.
- Cada suite respeta la unidad tonal, pero no temática, del preludio.

Partita para clave (1731)

- Conjunto de seis suites para clave escritas por el compositor barroco alemán Johann Sebastián Bach (1726 -1730)
- Última que compuso Bach y la más exigente técnicamente de las tres series.
- Las partitas en ocasiones se conocen como Suites alemanas.
- Las partitas son las más flexibles en cuestión de estructura.
- Las partitas presentan diversos estilos en cuanto al modo de iniciar las piezas, entre los que se encuentran una ornamental Overture y una Toccata.
- Tienen preludios de diferente forma de ejecución y denominación.
- En dos ocasiones se intercalan un aria y un air entre la courante y la sarabande, así como de las habituales ampliaciones entre la sarabande y la gigue.



Partitura de la “Suite Estampas Serraniegas”

L u i s H u m b e r t o
SALGADO



ESTAMPAS SERRANIEGAS
Serie de seis danzas ecuatorianas

P A R A P I A N O

Transcrito y revisado a partir del manuscrito por
José Carlos Ortiz

I. Ecos del Páramo - Yaraví

Luis Humberto Salgado
1903 - 1977

Larghetto

Piano

mp

rall. poco

Pno.

p a tempo

Pno.

mf

p

mf

p

Pno.

mf

©



Piano score for Pno. (Piano).

Measures 16-23: First system, measures 16-23. The score is in 2/16 time. The right hand features complex chords and arpeggios, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *rall. poco* (rallentando poco).

Measures 24-26: Second system, measures 24-26. Measure 24 includes first and second endings. Measure 25 features an *8va* (octave) marking. Measure 26 is marked *ff* (fortissimo).

Measures 27-29: Third system, measures 27-29. Measure 27 includes an *8va* marking. Measure 28 is marked *f* (forte). Measure 29 includes an *8va* marking.

Measures 30-32: Fourth system, measures 30-32. Measure 30 includes an *8va* marking and is marked *ff*. Measure 31 is marked *f*. Measure 32 is marked *rall.* (rallentando).

primo tempo

Pno. *mf*

Pno. *mp* *rall. poco*

Pno. *smorz.*

Pno. *ppp*



II. Bajando a la feria - Danzante

Allegretto

Piano *mf* *cresc.*

5

Pno. *f*

8va

9 *mf* *leggero*

13 *(ritmado)*

17 *mf* *leggero*

©



Piano score for Pno. (Piano) across six systems, measures 21 to 41. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte).

System 1 (Measures 21-24): *p*. Measure 21 has a $\frac{2}{21}$ marking. Measure 24 ends with a repeat sign and a fermata.

System 2 (Measures 25-28): *mf*. Measure 28 ends with a repeat sign and a fermata.

System 3 (Measures 29-32): *f*. Measure 32 ends with a repeat sign and a fermata.

System 4 (Measures 33-36): *f*. Measure 36 ends with a repeat sign and a fermata.

System 5 (Measures 37-40): *p*. Measure 40 ends with a repeat sign and a fermata.

System 6 (Measures 41-44): *mf* and *p*. Measure 44 ends with a repeat sign and a fermata.

Piano score for Pno. (Piano) across six systems of music. The score includes measures 45 through 64, featuring various musical notations, dynamics, and performance instructions.

Measure 45: *f* (forte). Measure 48: *f* (forte). Measure 51: *mf* (mezzo-forte). Measure 54: *mf* (mezzo-forte). Measure 59: *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte). Measure 64: *cresc.* (crescendo), *f* (forte).

Performance instructions include: *meno* (meno), *D.C. hasta el Θ y viene* (Da Capo hasta el Θ y viene), *animando* (animando), and *8va* (octave).

Score

Noviazgo indígena- Sanjuanito

Allegro Moderato

Piano

f

5

Pno.

p

9

Pno.

mf

13

Pno.

©



Noviazgo indígena- Sanjuanito

Pno. *p*

21

1.

25

2.

f

29

p

33

Fin

sfz

p con grazia



Noviazgo indígena- Sanjuanito

3

Pno.

37

41

f marcato

45

mf *p*

49

mf *p*

52

1. 2.

D.C. hasta Fin



IV. Arpas y guitarras - albazo

Allegro giusto

stacc.

Piano

5

Pno.

9

Pno.

13

Pno.

17

mf

Pno.



©

2

Pno.



Pno.



Pno.

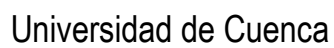


Pno.



Pno.





Score

Entre Compadres - aire típico

Allegro giocoso

Piano

mf

8va

5

Pno.

pp

9

Pno.

mf *dim.*

13

Pno.

p

17

Pno.



©

2

21

Pno. *mf*

25

Pno.

29

Pno. *mf*

33

Pno. *dim.*

37

Pno. *f*



Piano score for Pno. (Piano) in G major, measures 41 to 58.

Measures 41-44: Pno. (Piano) in G major, measures 41-44. The score shows a series of chords and arpeggios in the right hand, with a more active bass line in the left hand.

Measures 45-48: Pno. (Piano) in G major, measures 45-48. The score continues with similar harmonic patterns, featuring a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking.

Measures 49-52: Pno. (Piano) in G major, measures 49-52. The score continues with similar harmonic patterns, featuring a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking.

Measures 53-56: Pno. (Piano) in G major, measures 53-56. The score continues with similar harmonic patterns, featuring a *f* (forte) dynamic marking and a first ending marked *1. 8va*.

Measures 57-58: Pno. (Piano) in G major, measures 57-58. The score concludes with a final chord and a second ending marked *2. 8va*.

Score

Amores Furtivos - pasillo

Moderato

Piano

p con espressione *cresc. poco*

5

Pno. *mf* *dim.*

9

Pno. *p* *rit.* *a tempo*

13

Pno. *rinforzando* *rubato*

Allegro

17

Pno. *mf* *rit.* *f* *dim.*

©

2
21 Amores Furtivos - pasillo 1.

Pno. *ritard.*

25 2. **primo tempo** *cresc. poco*

Pno.

29 *mf dim.*

Pno.

33 **Allegro con vita** *rit. mf*

Pno.

37

Pno.

41 *mezza voce*

Pno.

Amores Furtivos - pasillo 3

Pno.

45 *mf*

49 *f*

53

57 *ff* *rit.* *grandioso* *8va*

61

65 1. *p* *rit.* 2. *sfz*





Bibliografía

- Anguita, M. R. (2012). *Introducción al Análisis Schenkeriano*. Revista Digital para Profesionales de la Enseñanza.
- Bravo, L. (2016). *Análisis de tres Rapsodias para piano de Luis Humberto Salgado*. Cuenca.
- Bueno, J. (2008). *Música Ecuatoriana*. Quito.
- Carrasquilla, E. B. (2009). *Guía de Análisis para una Interpretación Musical*. Bogotá D.C.
- Cevallos, M. P. (s.f.). *Memoria Técnica Obras par violín y piano de compositores académicos ecuatorianos*. Cuenca.
- Cruz, K. W. (2013). *La Música Nacional*. Quito: Íconos.
- Fuentes, V. S. (2011). *El Estilo Técnico - Musical de los Conciertos para Piano de Luis Humberto Salgado*. Cuenca.
- Gerrero, F. P. (2011). *Memoria Musical del Ecuador*. Quito.
- Grijalva, C. M. (2006). *Melodía Inevitable: Vida y Tiempo del Compositor Luis Humberto Salgado*. Quito: FONSAL.
- Guerrero, P. (2001). *Luis Humberto Salgado Grandes Compositores Ecuatorianos*. Quito: CONMUSICA.
- Gutiérrez, P. G. (2004-2005). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito: CONMUSICA.
- Guzmán, J. A. (2015). *Análisis Musical con fines Interpretativos*. Medellín.
- Jumbo, D. (2014). *Aire Típico*. Quito.
- LaRue, J. (1989). *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Labor.S.A.
- Lindemann, H. (1999). *Enciclopedia de la música*. Barcelona: Ediciones Robinbook, SL.
- Luis Ángel de Benito, J. A. (s.f.). *Guía práctica para la aplicación metodológica del análisis musical*. Master ediciones.
- Machuca, M. M. (2015). *Elementos relevantes de la creación interpretativa a través de los enfoques metodológicos de la cultura pianística del siglo XX*.
- Muñoz, F. H. (2008). *Interpretación musical y creatividad*. Madrid.
- Pazmiño, M. S. (2010). *Canciones y Compositores Ecuatorianos*. Imbabura.
- Piston, W. (1998). *Armonía*. Nueva York y Londres: LABOR.



Universidad de Cuenca

Rivadeneira, L. A. (1996). *La música en el Ecuador Segundo Luis Moreno*. Quito: Porvenir.

Rodríguez, J. G. (2012). *Estudio histórico de las influencias del yaraví en la música folklórica en el Ecuador durante los últimos 25 años*. Cuenca.