



UNL

Universidad
Nacional
de Loja

Universidad Nacional de Loja

Facultad de la Educación el Arte y la Comunicación

Maestría en Artes Musicales

La Emancipada.

Cuadros programáticos para orquesta sinfónica.

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Magister en Artes Musicales con mención en Arreglos y Composición.

AUTOR:

JULIO FERNANDO BUENO ARÉVALO

DIRECTORA:

Maestra Marianela Arocha Mg.

Loja - Ecuador

2025



unl

Universidad
Nacional
de Loja

Sistema de Información Académico
Administrativo y Financiero - SIAAF

CERTIFICADO DE CULMINACIÓN Y APROBACIÓN DEL TRABAJO DE TITULACIÓN

Yo, **AROCHA DE OMAR MARIANELA**, director del Trabajo de Titulación denominado **La Emancipada. Cuadros programáticos para orquesta sinfónica, imágenes y recursos electroacústicos**, perteneciente al estudiante **JULIO FERNANDO BUENO AREVALO**, con cédula de identidad N° **1101750600**.

Certifico:

Que luego de haber dirigido el **Trabajo de Titulación**, habiendo realizado una revisión exhaustiva para prevenir y eliminar cualquier forma de plagio, garantizando la debida honestidad académica, se encuentra concluido, aprobado y está en condiciones para ser presentado ante las instancias correspondientes.

Es lo que puedo certificar en honor a la verdad, a fin de que, de así considerarlo pertinente, el/la señor/a docente de la asignatura de **Titulación**, proceda al registro del mismo en el Sistema de Gestión Académico como parte de los requisitos de acreditación de la Unidad de Titulación del mencionado estudiante.

Loja, 20 de Diciembre de 2024

F)
DIRECTOR DE TRABAJO DE TITULACIÓN



Certificado TIC/TT.: UNL-2024-003195

Autoría

Yo, Julio Fernando Bueno Arévalo, declaro ser autor del presente trabajo de titulación y eximo expresamente a la Universidad Nacional de Loja y a sus representantes jurídicos de posibles reclamos y acciones legales, por el contenido de la misma. Adicionalmente acepto y autorizo a la Universidad Nacional de Loja la publicación de mi trabajo de titulación en el Repositorio Digital Institucional – Biblioteca Virtual.

Cédula de Identidad: 1101750600

Fecha: 12 de marzo del 2025.

Correo electrónico: julio.bueno@unl.edu.ec

Teléfono o Celular: 0983191721

Carta de autorización de trabajo de titulación por parte del autor, para la consulta, reproducción parcial o total publicación electrónica del texto completo

Yo Julio Fernando Bueno Arévalo, declaro ser autor del trabajo de titulación “La Emancipada. Cuadros programáticos para orquesta sinfónica”, como requisito para optar el título de Magister en Artes Musicales con mención en Arreglos y Composición, autorizo al sistema Bibliotecario de la Universidad Nacional de Loja para que con fines académicos muestre la producción intelectual de la Universidad, a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera en el Repositorio Digital Institucional.

Los usuarios pueden consultar el contenido de este trabajo en el RDI, en las redes de información del país y del exterior con las cuales tenga convenio la Universidad.

La Universidad Nacional de Loja, no se responsabiliza por el plagio o copia del trabajo de titulación que realice un tercero.

Para constancia de esta autorización, suscribo, en la ciudad de Loja, a los doce días del mes de marzo de dos mil veinte y cinco.

Firma:

Autor: Julio Fernando Bueno Arévalo

Cédula: 1101750600

Dirección: Colón E4-175

Correo electrónico: julio11@me.com

Teléfono: 022524633

Celular: 0983191721

DATOS COMPLEMENTARIOS

Director de Trabajo de Integración Curricular: Maestra Marianela Arocha Mg.

Dedicatoria

A mi amada madre Lucrecia, que partió mientras hacía este trabajo. A mi querida esposa Rosángela por su ayuda y respaldo continuo. A mi hijo Sebastián y a mi nieto Renato Agustín.

Julio Fernando Bueno Arévalo

Agradecimiento

Mi más cálido agradecimiento a los profesores, compañeros de maestría, colegas y -de manera especial- a la Universidad Nacional de Loja que ha tenido la decidida disposición y valentía, el claustro adecuado y la visión de aportar a la música lojana, ecuatoriana y universal.

Un profundo reconocimiento al maestro Iván Salazar, Director de la Maestría y a la maestra Marianela Arocha, Directora de mi tesis.

Dios quiso que pudiera estudiar aún después de mi jubilación. Seguramente porque todavía hay espacio para poder aportar al desarrollo de la música ecuatoriana, su enseñanza, difusión e investigación.

Julio Fernando Bueno Arévalo

Índice de Contenidos

Portada	i
Certificación	ii
Autoría	iii
Carta de autorización	iv
Dedicatoria	v
Agradecimiento	vi
Índice de Contenidos	vii
Índice de tablas	vii
Índice de figuras	viii
Índice de Anexos	ix
1. Título	1
2. Resumen	2
2.1 Abstract	3
3. Introducción	4
4. Desarrollo	8
5. Conclusión	37
6. Bibliografía	43
7. Anexos	46

Índice de Tablas:

Tabla 1. Creación de modos a través de acrósticos. Elaboración Julio Bueno.....25

Tabla 2. Relaciones Mediánticas. Elaboración Julio Bueno 27

Tabla 3. Plan de Obra (Elaboración Julio Bueno).....	32
---	----

Índice de Figuras:

Figura 1. Título de figura	00
---	----

Figura 2. Título de figura	00
---	----

Figura 3. Título de figura	00
---	----

Índice de Anexo:

Anexo 1. Producto artístico.....	46
---	----

Anexo 2. Análisis Narrativo.....	47
---	----

Anexo 3. El nacionalismo musical ecuatoriano. Luis H. Salgado	49
--	----

Anexo 4. Certificado de traducción del Abstract	54
--	----

1. Título

La Emancipada. Cuadros programáticos para orquesta sinfónica.

2. Resumen

"La Emancipada. Cuadros programáticos para orquesta sinfónica", es una obra musical basada en la novela del mismo nombre de Miguel Riofrío, enfocándose en el personaje de Rosaura y su lucha por la independencia en un entorno patriarcal.

El trabajo tiene como objetivo presentar, aproximarse y analizar la obra musical. Utiliza metodologías descriptivas y analíticas-sintéticas. Se pasa revista a los componentes técnicos musicales en su eclecticismo y poliestilismo, en el marco histórico-artístico mundial y nacional. La aplicación del Plan de Obra como herramienta de planificación de la creación musical para lograr resultados eficaces y mayor productividad.

Se discierne sobre la coherencia de la propuesta musical considerando aspectos estéticos y emocionales que permitan al intérprete (director de orquesta) realizar su propia propuesta de orden de las partes, dentro de un esquema de forma abierta.

Palabras clave: La Emancipada, música programática ecuatoriana, nueva música ecuatoriana, eclecticismo musical en Ecuador, poliestilismo actual, Plan de Obra, metodología de composición musical

2.1. Abstract

"La Emancipada: Programmatic Scenes for Symphony Orchestra" is a musical work based on the novel of the same name by Miguel Riofrío, focusing on the character of Rosaura and her struggle for independence within a patriarchal society.

The purpose of this work is to present, approach, and analyze the musical piece. It employs descriptive and analytical-synthetic methodologies, and reviews the technical musical components in their eclecticism and polystylism, within the global and national historical-artistic context. The Work Plan is highlighted as an essential tool for planning musical creation, aimed at achieving effective results and enhancing productivity.

The coherence of the musical proposal is evaluated by considering aesthetic and emotional aspects, that enable the performer (orchestra conductor) to create their own arrangement of the parts within an open-form framework.

Keywords: La Emancipada, Ecuadorian programmatic music, new Ecuadorian music, musical eclecticism in Ecuador, modern polystylism, Work Plan, musical composition methodology.

3. Introducción

La investigación artística de un nuevo producto musical presenta muchas exigencias y, entre ellas, fusionar la creatividad musical con la pesquisa académica. Toda obra debe aportar innovaciones y atributos a través de la investigación artística. Esta última genera una plataforma para la experimentación, el descubrimiento y la reflexión con la finalidad de desarrollar y diversificar el panorama musical en nuestros días. Existen múltiples posibilidades de trabajo en áreas interdisciplinarias como este caso, la literatura y la música, que permiten un nuevo tratamiento insertando elementos estéticos que presentan novedosas valencias de una obra, a través de la música programática.

La música programática, según el Diccionario Enciclopédico de la Música, “expresa una idea extramusical de carácter narrativo, emocional o gráfico” (Latham, 2008, p.1024).

Partiendo de los conceptos sobre música programática y música descriptiva utilizados por Beatriz Clavo Tudela en su trabajo de grado: La música descriptiva como recurso para la enseñanza de contenidos musicales en educación primaria. Universidad de Valladolid, nos señala claramente, utilizando varios autores, las diferencias y cercanías entre música programática y música descriptiva:

“El tema principal de este trabajo es la música descriptiva, la cual Fernando Palacios (1997) la define como “la música que intenta reflejar con sus peculiares medios expresivos momentos, escenas, personajes o sensaciones no musicales” (p. 159). Este concepto está íntimamente relacionado con el de música programática.

Josep Gustems (2006) define estos dos conceptos:

La música descriptiva es aquella que intenta plasmar percepciones y emociones que sugieren una idea extramusical. Para ello aprovecha analogías sonoras: similitudes tímbricas de instrumentos con animales o fuerzas naturales (flauta = pájaro, rayo = platillo, etc.); parecidos dinámicos (crescendos para intensificar una emoción o disminuidos para

indicar el fin de una tormenta); semejanzas de altura (sonidos agudos para personajes infantiles, femeninos o angelicales; y sonidos graves para adultos, hombres, autoridad, inframundo); y tempo como grado de actividad (sonidos largos para el despertar). [...] La música programática es aquella que pretende una narración ordenada de hechos y personajes, un programa, basado en el argumento de una novela, un cuadro, una fábula o una poesía. Normalmente, el título de la obra refleja la intención del autor estimulando la fantasía del oyente a través de símbolos y representaciones musicales con mayor o menor acierto (p. 76).

Otra definición de música programática la da Eckhardt Van Den Hooger (2008): “se entiende por música programática aquellas composiciones que expresan mediante medios musicales, contenidos extramusicales”. Por último, Bennett (2003, p. 244) la define como “música que ha sido concebida para narrar una historia o que de alguna manera es descriptiva o ilustrativa, evocando imágenes en la mente del que la escucha” (p. 397).”

Bajo el principio de música programática proponemos la creación de una obra sinfónica a partir de las impresiones personales surgidas de la trama de la primera novela ecuatoriana “La Emancipada” escrita por Miguel Riofrío (Loja 1822 - Lima 1879) a mediados del s.XIX. En la bibliografía existente, hay trabajos que analizan los aspectos estilísticos y formales de la novela.

Es una obra que pertenece al género épico y es considerada como el inicio del romanticismo en el Ecuador, ...con tipos y costumbres e intención de denuncia de aberraciones sociales y del fanatismo de época (Novela romántica y costumbrista). ...Se ubica temporalmente el 1 de enero de 1841 en la parroquia Malacatos, del Cantón Loja. (Ramos, 2016, p.12-17)

Si bien la relevancia histórico-cultural es clara, no se ha encontrado un tratamiento desde la disciplina musical. Distinta es la realidad de obras como “Cumandá”, novela de Juan León Mera (1877) escrita posteriormente a La Emancipada y que ya tiene tres versiones de ópera: la de Sixto María Durán de 1879, la de Pedro Pablo Traversari Salazar (1874-1956) y la de Luis Humberto Salgado Torres (1903-1977)¹

Al ser la primera novela ecuatoriana, “La Emancipada” tiene un especial valor patrimonial e histórico, por lo que el abordaje desde concepciones musicales interdisciplinarias y contemporáneas la presentarían en una nueva faceta. Es necesario continuar con la creación y diversificación de repertorios programáticos que puedan mostrar en versión e interpretación musical nuestras obras literarias y poéticas fundamentales, así como las colecciones pictóricas de grandes creadores. En resumen, que las creaciones más importantes de nuestras culturas y artes se puedan manifestar en músicas y sonidos.

A propósito de esta obra Cangui, (2020) señala:

“La Emancipada” supone un cuadro de la historia ecuatoriana con un valor en sí mismo, pues transmite las costumbres, la religión, la cultura, los símbolos. Por tanto, es imprescindible que se la ubique en el estudio de la literatura nacional como un todo identitario para volver a las raíces de nuestra literatura y retomar la riqueza histórica-literaria que encierra la misma. (p.8)

Con la obra musical “La Emancipada” buscamos introducir al público en el contexto del ambiente social y familiar de nuestras poblaciones rurales de mediados del siglo XIX, describiendo una atmósfera oscura y tensa que representaría la opresión que vive la protagonista. Crearemos una narrativa musical sobre los anhelos de libertad y deseos de

¹ Estas son las versiones que se pueden localizar en la actualidad.

emancipación de Rosaura, la protagonista, pero -al mismo tiempo- veremos cómo prevalecen las luchas internas y los conflictos de su entorno, reflejando una tensión que deberá ser resuelta.

La obra será compuesta para orquesta sinfónica A2 y estará constituida por cinco movimientos o cuadros programáticos que se vinculan con los episodios centrales de la novela:

1. “Padre, hija y entorno”: introducción al contexto familiar y social de la historia.
2. “El Despertar”: presentación de la situación de Rosaura.
3. “Construyendo Senderos”: desarrollo de la trama y la lucha de Rosaura por su independencia.
4. “Grito”: clímax de la novela donde las tensiones alcanzan su punto máximo.
5. “Final”: desenlace, reminiscencias y fin.

Desde el punto de vista estilístico la obra será ecléctica o poliestilística ya que utilizará estilemas del neobarroco, neoclasicismo, postromanticismo, impresionismo, expresionismo entre otros.

4. Desarrollo

El eclecticismo es una práctica muy consolidada en la música de los siglos XX y XXI y, en particular, en los últimos cincuenta años. Los signos de este eclecticismo aparecen en composiciones que presentan una gran variedad de estilos, procedimientos y enfoques compositivos, mezclados sin que los compositores tengan el empeño ni la necesidad de disimular las enormes diferencias en el seno de una misma obra. En frecuentes ocasiones, el eclecticismo se manifiesta expresamente, por cuanto el autor de la obra es consciente de las distintas fuentes estilísticas que alimentan su música. Representa el recurso del compositor para mezclar estilos y técnicas de otros creadores, de distintas épocas, contextos ideológicos, geográficos, de diferentes estéticas, escuelas y tendencias, con la intención de alcanzar una mayor originalidad, y adaptar la música desde y a otros escenarios ajenos al estrictamente sonoro.

El concepto de poliestilismo aparece en el siglo XX por vez primera, y propuso los tres pilares en que se basa el mismo: 1) la imitación estilística, basada en una particular adulación de una etapa del desarrollo creativo de un compositor al que admiramos; 2) la pretensión documental de ciertas obras, aquella que las usa como modelos capaces de orientar o esclarecer la comprensión de ciertos procesos organizativos pretendida por el autor; 3) el sincrético afán del universalismo con que determinadas creaciones imitan estilísticamente géneros o estéticas extrañas a su ámbito. Además, se reconocen tres formas diferentes de poliestilismo: temporal, regional y lingüístico. Históricamente, los pioneros en su uso y promoción son los autores de las segundas generaciones nacionalistas del este y centro de Europa (Iturbide, 2022).

En la música poliestilística, encontramos la existencia paralela de influencias de distintas vertientes musicales, sin separación entre ellas. Cada estilo se introduce según los requerimientos del contenido poético-dramatúrgico de la sección pertinente.

Alfred Schnittke es considerado un ejemplo paradigmático de poliestilismo. Nacido en un clima artístico muy restringido en libertad creativa debido al régimen estalinista, desarrolló entre los años 40 y 50 un lenguaje compositivo cercano al neoclásico, en el que se escuchan influencias de Prokofiev, por lo que su obra pasó desapercibida. Sin embargo, estaba al tanto de los nuevos desarrollos europeos por lo que entre 1958 y 1972, Schnittke pudo estudiar y digerir las corrientes vanguardistas más experimentales.

En 1972, el periodo de «desmovilización ideológica» había supuesto el fin definitivo del régimen estalinista y también de la censura de cualquier tipo de creación cultural. Esta situación conmocionó enormemente al compositor vanguardista que declaró que se había encontrado de repente «ante la ventaja de la libertad de pensamiento y de acción, tenía la responsabilidad de hacer un uso activo de ella [...] No me lo esperaba y no estaba preparado para ello». Pasó mucho tiempo antes de que Schnittke se embarcara en la aventura del poliestilismo. Sólo después de dos obras algo experimentales, el compositor empezó a abrirse mentalmente al *collage* de estilos (Bizzarini, 2022).

A continuación una lista de varios compositores europeos y latinoamericanos que han utilizado técnicas poliestilísticas en sus obras, junto con ejemplos destacados:

Entre los compositores europeos, el ruso Dmitri Shostakovich (1906-1975), en su Sinfonía No. 15 (1971) incluye citas de obras de otros compositores, como Wagner y Rossini, mostrando un lenguaje poliestilístico.

“...el movimiento inicial cita el famoso tema de la obertura de la ópera *Guillermo Tell* de Gioachino Rossini. En el *Finale* aparecen el motivo del destino, así como temas

de *Sigfrido y Tristán e Isolda* pertenecientes al ciclo *El anillo del nibelungo* de Richard Wagner. Hay cuasi citas de Tchaikovsky y Mahler y Shostakóvich que aluden a temas de algunas de sus sinfonías anteriores”, por ejemplo:

<https://www.historiadelasinfonia.es/historia-2/siglo-xx/shostakovich-2a-parte/> Consultado el 28 de noviembre del 2024 a las 20h40

En 1919 Igor Stravinsky (Rusia, 1882 – EEUU 1971) escribió en estilo neoclásico el ballet basado en una obra de teatro del siglo XVIII en torno al personaje *Pulcinella* o Polichinela originario de la *commedia dell'arte*.

En su tiempo se creía que Polichinela había sido compuesta por Giovanni Battista Pergolesi. “... Más tarde se demostró que gran parte de la música pudo haber sido escrita por Domenico Gallo, Carlo Ignazio Monza, Unico Wilhelm van Wassenaer, Alessandro Parisotti y Fortunato Chelleri. Stravinsky reescribió esta música antigua de una forma más moderna tomando prestados temas y texturas, concretas pero intercalando ritmos, cadencias y armonías modernas “

Stravinsky, I (2010). *Stravinsky's Pulcinella: A Facsimile of the Sources and Sketches*. A-R Editions. p. 103. [ISBN 978-0-89579-643-1](https://www.a-r.com/ISBN/978-0-89579-643-1).

El compositor magiar György Ligeti (Rumanía 1923 – Austria 2006) en su obra *Lux Aeterna* de 1966, incorpora elementos de diferentes estilos y a las 16 voces del coro mixto (cuatro líneas para soprano, cuatro para alto, cuatro para tenor y cuatro para bajo) las maneja independientemente con una técnica microcanónica que Ligeti llamó micropolifonía.

Leonard Bernstein (Estados Unidos 1918-1990) compone en 1957 el musical “West Side Story” donde incorpora influencias de la música clásica y el jazz, creando un enfoque poliestilístico.

En el caso de los compositores latinoamericanos, Heitor Villa-Lobos (Brasil 1887-1959) crea sus famosas “Bachianas Brasileñas” entre 1930-1945; nueve piezas con diferente formato instrumental en el que fusiona el folclor brasileño con técnicas compositivas del barroco alemán de J. S. Bach

Más tarde, Astor Piazzolla (Argentina 1921-1992) en sus “Cuatro Estaciones Porteñas” (entre 1965 y 1970) combina estilísticas del tango tradicional con elementos de jazz y la música clásica (alumno de Nadia Boulanger en París de los años setenta), creando un lenguaje único con diversas tradiciones.

LUIS HUMBERTO SALGADO

En nuestro país, Luis Humberto Salgado (Cayambe, 1903 - Quito, 1977) escribió infinidad de oportunos artículos y versados estudios que se publicaron en periódicos y revistas ecuatorianos y extranjeros. Incluso es autor de los libretos de sus óperas y operetas, el Manejaba una información actualizada debido a la correspondencia que mantenía con su hermano Gustavo, que estudió piano en Moscú entre 1928 y 1931 y varios amigos compositores latinoamericanos, entre ellos el nacionalista argentino Alberto Williams (1862-1952). Gracias a este intercambio de ideas, Salgado profundiza en los temas del ciclismo musical, en los aspectos estilísticos del impresionismo francés y fundamentalmente comparte con el argentino varios criterios sobre el desarrollo del nacionalismo en latinoamérica.

En su artículo “Retrospección de movimientos musicales” (El Comercio, 25 de enero de 1976), Meissner (2024) p. 36, Salgado plantea que “para cultivar las técnicas modernas hay que fundamentarse sólidamente en las disciplinas clásicas, concorde a las tesis del innovador dodecafónico Arnold Schönberg”. Esta premisa no solo fue divulgada por el maestro, sino que

constituyó la guía metodológica en su desarrollo creativo: la “recuperación estilística” fue su axioma.

A través de su música se comprueba la gran búsqueda de un creador de cerca de 150 obras: 9 sinfonías, 7 conciertos instrumentales, 4 óperas, 3 ballets, etc. Luis Humberto Salgado es el más representativo de los compositores ecuatorianos del siglo XX.

“...Con espíritu camaleónico (como lo tuvieron Picasso, Joyce, Stravinsky), su obra pasa por varios estilos: se inicia en un romanticismo tardío, continúa hacia un neo-diatonismo y neo-modalismo, arriba a un atonalismo serialista dodecafónico y retorna a un neo-modalismo (polimodalismo) ampliado. A pesar de esta diversidad, su concepción es unitaria y está atravesada por un nacionalismo vigoroso y por la búsqueda del equilibrio entre el clasicismo formal y el neo-folclorismo propio semántico, ejemplo latinoamericano de aporte a la literatura musical universal” (Bueno, 1997). (Anexo 3)

El compositor Eduardo Florencia (2022) anota: “La música de Salgado, que reluce en buena parte por su originalidad y personalidad en la propuesta, se puede considerar de orden ecléctico, ya que utiliza una paleta variada de recursos y elementos compositivos que dan una sonoridad propia a su trabajo, lo que nos indica, además, el interés del compositor en ampliar sus técnicas en función de una comprensión más amplia de la música y su oficio compositivo”.

Florencia habla del uso del pandiatonicismo en su suite para piano “Mosaico de Aires Nativos”, donde “utiliza el hilo conductor de la pentafonía andina, con evocaciones texturales tomadas del impresionismo francés” pues “es posible percibir la influencia de compositores como Chabrier o Fauré...”

Salgado utiliza cambios de textura con cambios de modos y tonalidades, “influyendo en la macroforma”. La “Rapsodia Ecuatoriana N° 2”, para piano también utiliza de “forma creativa el pandiatonicismo”

En este mismo ensayo, Florencia habla del sincretismo de “elementos que confluyen para proponer una estética más amplia y universal tomando al eclecticismo como bandera ideológica” y se refiere al “Sanjuanito Futurista – Microdanza para piano” (1944), “ejemplo brillante de la simbiosis entre la música popular ecuatoriana y las técnicas de organización interválica propias de la Segunda Escuela de Viena” (dodecafonismo). “...no deja ni ha dejado de ser un objeto de culto por parte de los círculos académicos en el Ecuador y ha sido además una interesante influencia en el lenguaje de compositores posteriores como Diego Luzuriaga, Arturo Rodas, Milton Estévez o Jorge Oviedo”.

Diego Carrión Granda, maestro estudioso de la obra lírica de Salgado, en su trabajo de Maestría “Opereta «Ensueños de Amor» (1932) de Luis Humberto Salgado: peculiaridades de la interpretación del director de orquesta” (2023), realiza en la página 60 un análisis estilístico del eclecticismo del compositor:

“La estilística de la música (de esta opereta) se acerca a las operetas de Strauss y Kalman, y se ajusta a las tradiciones de este género: un contenido musical más sencillo en comparación con la ópera, un plan armónico claro (el compositor se mantiene dentro de los límites de la armonía clásico-romántica), melodías memorables y repeticiones frecuentes.”

El periodista y escritor Hernán Rodríguez Castello, amigo de Salgado, en su artículo “Luis Humberto Salgado, por él mismo”, publicado en el Diario El Tiempo de Quito, el 26 de julio de 1970 y reimpresso en la revista de la musicoteca del Banco Central “Opus”, en su

número monográfico dedicado al compositor (31 de enero 1989) nos entrega *con voce* propia su relación con las variadas escuelas y estilos musicales.

En cuanto a su contacto con las tendencias nuevas comenta: “En primer lugar con las obras de Debussy y Ravel. Luego fue Gustavo (hermano de Luis Humberto), que por el año 36 fue a Europa. Me trajo buena cantidad de obras contemporáneas.... Conocí desde el 38 la música dodecafónica. Todo esto fue proyectando mi personalidad artística a un modernismo personal”

Salgado recomienda a los creadores musicales adentrarse en las demás artes, conocer la evolución de la música, sus influjos, sus nuevas propuestas y concluye “Quien no ha pasado por estas etapas, no tiene lastre”.

También nos habla sobre la contemporaneidad de sus obras y en qué estilos se sitúan: “desde el neodiatonismo hasta el postserialismo. Más allá de Schoenberg” ... “no estoy de acuerdo con el vanguardismo. A veces me parece más caricatura”.

Nos relata que los aires de contemporaneidad llegaron a su obra a partir de su primera sinfonía sintética compuesta en 1953. En su segunda sinfonía, estrenada en EEUU en 1954, “utilizo el puntillismo dodecafónico”

Sobre los escritos de Salgado, el escritor Raúl Pérez Torres afirma:

“Salgado escribió decenas de artículos en los que podemos comprobar la alquimia del músico profundo con la del ser literato. Quizá, en ese sentido, debemos reunirlos, en el cielo rutilante de los creadores más osados, con otros ecuatorianos que despedazaron el tiempo y forjaron su obra a la luz de rupturas, descubrimientos e innovaciones. Con Pablo Palacio y Hugo Mayo, por ejemplo, podría armarse una violenta trilogía de iluminados rompeolas, sanjuanitos futuristas o profetas sueltos a la intemperie”. (Wong, 2004, p. 11)

GERARDO GUEVARA VITERI

En mayo del 2023, el estudiante del Conservatorio Superior Nacional de Música de Quito, Pablo Daniel Ayala Loya, presentó como examen de grado en tecnología en música con mención en Composición, la obra poliestilística llamada “Variopinto”. Para el efecto y como referencia creativa, realizó el levantamiento digital y analizó la obra “Ismos” del compositor ecuatoriano Gerardo Guevara Viteri (Quito, 1930), compuesta en 1970 en París cuando era alumno de la famosa profesora francesa Nadia Boulanger. En su disertación nos muestra lo siguiente:

“Ismos” obra para violín, viola, violoncello, oboe, clarinete y piano, incorpora elementos de diferentes ismos musicales europeos

I) Modalismo: -Modo III y IV con transposición limitada. (Olivier Messiaen)



Andante 60 = ♩

Oboe

Clarinet in B \flat

Violin

Viola

Cello

Piano

cantabile

rit.

poco libre

mp

p

mf

dolce

tranquillo

8^{va}

II) Atonalismo: Utilización de pedal con mini cluasters (manchas impresionistas) (c:6).

72 = ♩

Oboe

Clarinet in B \flat

Violin

Viola

Cello

Piano

p

mp

ff

ff

ff

mf

p

ff

mf

rit.

6

Ped.

6^{va}

Ped.

Edit: Pablo D. Ayala

III) Puntillismo: Klangfarbenmelodien - Melodías de timbres. (c:14)

Musical score for Puntillismo: Klangfarbenmelodien - Melodías de timbres. (c:14). The score is for a full orchestra and piano. The instruments are Oboe, Clarinet in Bb, Violin, Viola, Cello, and Piano. The score is in 4/4 time and features a variety of dynamics and articulations. The Oboe part starts with a *pp* dynamic and includes a *mp* dynamic. The Clarinet in Bb part starts with a *pp* dynamic and includes a *f* dynamic. The Violin part starts with a *pp* dynamic and includes a *f* dynamic. The Viola part starts with a *p* dynamic and includes a *mp* dynamic. The Cello part starts with a *mp* dynamic and includes a *p* dynamic. The Piano part starts with a *mf* dynamic and includes a *p* dynamic. The score includes various articulations such as *pizz.*, *arco*, and *pp*.

IV) Expresionismo: serialismo dodecafónico. (c:26)

Musical score for Expresionismo: serialismo dodecafónico. (c:26). The score is for a full orchestra and piano. The instruments are Oboe, Clarinet in Bb, Violin, Viola, Cello, and Piano. The score is in 4/4 time and features a variety of dynamics and articulations. The Oboe part starts with a *pp* dynamic and includes a *f* dynamic. The Clarinet in Bb part starts with a *p* dynamic and includes a *f* dynamic. The Violin part starts with a *p* dynamic and includes a *f* dynamic. The Viola part starts with a *p* dynamic and includes a *f* dynamic. The Cello part starts with a *p* dynamic and includes a *f* dynamic. The Piano part starts with a *f* dynamic and includes a *f* dynamic. The score includes various articulations such as *arco* and *f*.

V) Impresionismo: substratos hexafónicos. (c:36)

Musical score for Impresionismo: substratos hexafónicos. (c:36). The score includes parts for Oboe, Clarinet in Bb, Violin, Viola, Cello, and Piano. It features dynamic markings such as *pp*, *f*, *mp*, and *p*, and includes performance instructions like *poco rit.* and *Ped.*

VI – Multitécnicas compositivas (Coda final): Modalismo, puntillismo, atonalismo

(c:43)

Musical score for Multitécnicas compositivas (Coda final): Modalismo, puntillismo, atonalismo. The score includes parts for Oboe, Clarinet in Bb, Violin, Viola, Cello, and Piano. It features dynamic markings such as *f*, *mf*, *p*, *sf*, and *ff*, and includes performance instructions like *arco*, *pizz.*, and *Ped.*

Estos compositores y sus obras representan un enfoque diverso y enriquecedor del uso de técnicas poliestilísticas en la música.

La Emancipada. Cuadros programáticos para orquesta sinfónica

I PADRE, HIJA Y ENTORNO (Introducción)

Presentación de los personajes principales de la obra: el hacendado Pedro y su hija Rosaura, e insinuación del ambiente familiar y social de la época, caracterizados por férreas disciplinas arraigadas en principios como nobleza, fortuna y buen nombre y prejuicios como machismo, misoginia, exclusión y racismo.

Escritura libre con sistemas entonacionales modales y aspectos melódicos y armónicos distanciales-geométricos. Estos últimos descendientes de la práctica de la armonía geométrica descubierta por Bela Bartók.

Hablando de escritura libre, Salgado (1974) estima que: “El trígono de ‘clásicos modernos’, conformado por Stravinsky, Hindemith y Bartók, ejerció mareada (sic) influencia en las generaciones de jóvenes compositores, especialmente en aquellos que no se alinearon entre los epígonos del ‘serialismo’, credo estético que tuvo a Schoenberg por su máximo hierofante. Cada uno de ellos creó su propia escritura para transmitir al mundo filarmónico sus pensamientos: descarnados, complejos y telúricos, respectivamente”².

El tema del padre es más parsimonioso que el tema ligero y volátil de la hija.

Tema del padre. c.1

The image shows a musical score for two horns. The top staff is labeled 'Horn in F I. III.' and the bottom staff is labeled 'Horn in F II. IV.'. Both staves are in 3/4 time and feature a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The melody is marked with a dynamic of *mf* and includes various ornaments such as accents and slurs. The score is presented in a clean, black-and-white format.

² Fuente: Texto autógrafa a bolígrafo azul del autor, probablemente del año 1974. Archivo Histórico del Museo Nacional, Quito, N°.FM0033.283/A.

Tema de la hija. c.17,



Oboe I. II.

que luego se convierte en c.34 piano y en la trompeta c.97:



Trumpet in Bb I. II.

Tema "opresión". c.44



Trombon I. II

Más adelante, en la parte mediana, aparecen algunos efectos dramáticos que hacen referencia a la opresión patriarcal y social de la época (trémolos en cuerdas, armónicos en *glissando* y texturas diversas con acordes geométricos polo-antipolo)

Textura dramática. c. 65



Violín 1
Violín 2
Viola
Chelo
Bajo

Utilización de acordes distanciales geométricos y, al final, acorde polo-antipolo. c.98

98

Piano

The image shows a musical score for piano, measures 98 through 101. The score is written for two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The music consists of chords and rests. In measure 98, the treble staff has a chord of F4, A4, C5, and the bass staff has a chord of B2, D3, F3. In measure 99, the treble staff has a chord of F4, A4, C5, and the bass staff has a chord of B2, D3, F3. In measure 100, the treble staff has a chord of F4, A4, C5, and the bass staff has a chord of B2, D3, F3. In measure 101, the treble staff has a chord of F4, A4, C5, and the bass staff has a chord of B2, D3, F3. The piece ends with a double bar line.

II. EL DESPERTAR

Rosaura crece y despierta a la vida y al amor. Eduardo es ahora el objeto de sus sentimientos. Es un despertar también a la realidad de su entorno al futuro y al destino.

Este cuadro está inspirado en la estética Olivier Messiaen. Se han utilizado varias de sus técnicas: modos con transposición limitada, ritmos con valores agregados, aumentación y disminución rítmica, ritmos no retrógrados, cánones rítmicos, *ostinato* rítmico, técnica de personajes rítmicos, modos de duración.

El francés Messiaen (1908-1992) es uno de los compositores más originales del siglo XX que ha influenciado a muchos creadores del mundo entero. A través de su alumna Nadia Boulanger, transmitió su componística al maestro Gerardo Guevara, (el compositor más importante con vida en nuestro país y que ha utilizado en su obra los modos con transposición limitada, entre otros recursos del lenguaje de Messiaen).

Fue un revolucionario del lenguaje musical, premisas que nos heredó a través de su famoso libro *Technique de mon langage musical*, publicado en 1944 por Editions Leduc, París.

Al respecto, mi primer maestro de composición, el compositor y catedrático rumano Hans Peter Türk (2006) señala:

... tuvo una influencia abrumadora en varias generaciones de compositores. Las innovaciones en el ritmo, así como en el pensamiento original modal, favorecieron nuevos horizontes en el campo de la creación musical. El propio Messiaen no se detuvo en la etapa de 1944, sino que inventó siempre nuevos conceptos de organización de su lenguaje musical, como el conocido *Mode de valeurs et d'intensités* o, en una de sus últimas obras, el llamado *Langage communicable*. (traducción propia)

Más tarde, Türk (2006) agrega que este material puede “galvanizar decisivamente la imaginación creadora del estudiante-compositor, ayudándole a encontrar el camino hacia un

pensamiento musical contemporáneo, ... que le estimularán más tarde a su propio lenguaje”.

(*ídem*)

Salgado siempre estuvo impactado por la originalidad de Messiaen; a decir suyo: ...a más de haber estudiado el folklore exótico, se dedicó a la paciente tarea de transcribir al pentagrama los variados cantos de las aves de las regiones de su tierra natal. ... Luego, dilató el radio de acción a Europa y más tarde, a determinadas latitudes de los países orientales; entre los que se cuenta: India, China y Malasia”.

Fuente: "La búsqueda de la originalidad". En: *El Comercio*. Quito, 16 de febrero de 1964.

Meissner (2024) p.236.

Algunos acordes “melodizados” c.36



Violín 1

Acordes (add11+) c.54



Horn in F I. III.
Horn in F II. IV

Ostinato melódico divergente con duraciones y modos de intensidad c. 134



Violín 1
Violín 2
Viola
Chelo

III CONSTRUYENDO SENDEROS

Pedro, el padre, obliga a Rosaura a casarse con un hombre mucho mayor y también hacendado, bajo la amenaza de que, en caso de no hacerlo, matará a sus peones indígenas. Rosaura toma decisiones y empieza a construir sus propios caminos. El social y solidario con los excluidos, al acudir a su boda, de la que huye apenas cumplida la ceremonia de casamiento. El de la búsqueda del amor que no logra consolidar con Eduardo, optando por el sendero de una vida libre de todo cánon.

En este cuadro, utilizamos en su inicio el atonalismo y serialismo.

Como es conocido, el serialismo dodecafónico, ocupó los primeros seis decenios del siglo pasado con Schoenberg, Berg y Webern. Más tarde, el serialismo integral con Messiaen, Boulez y Stockhausen.

En 1944, nuestro compatriota Salgado compone su “Sanjuanito futurista” donde utiliza el serialismo dodecafónico mezclado con patrones rítmicos del ritmo indígena-mestizo. Así lo describe en 1969

“El sistema dodecafónico que dio origen al puntillismo, a las concepciones seriales y postseriales, es un vástago abstracto del romanticismo; hay que comprenderlo con el cerebro en tensión y escuchar con el ánimo inmerso en la contemplación auditiva de las imágenes sonoras que emergen del ingenio creativo del compositor.”

Publicado en: *El Comercio*, Quito, años 70 del siglo XX. Posiblemente idéntico a: "El sentimiento musical neutro". En: *El Comercio*. Quito, 10 de diciembre de 1969.

"Expresión musical neutra". En: *Opus, año III, No. 31*, de enero, p. 109-110. Quito: Banco Central del Ecuador, 1989.

Meissner (2024). p.110

Nuestro tercer cuadro utiliza un serialismo menos ortodoxo, descendiente de métodos atonales simples.

El compositor norteamericano Jerry Gates (2020) en plena pandemia en una conferencia en la ASMAC (American Society of Music Arrangers and Composers) nos presentó *Alternative Approaches to Contemporary Composition. All Twelve - Diatonic Composition* con el desarrollo de series a partir de su acróstico: Jerry E. Gates, llegando a realizar melodías y armonías a través de este efectivo artificio.

Bajo este principio proponemos en el primer segmento de este cuadro, acrósticos de serialismo modal a ser utilizados en los espacios horizontales y verticales.

Acróstico en serialismo modal

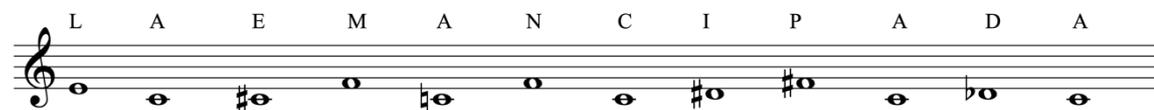
Modelo 1			NOTAS	Modelo 2		
A	M	Y	C	A	B	C
B	N	Z	C#	D	E	F
C	O		D	G	H	
D	P		D#	I	J	
E	Q		E	K	L	
F	R		F	M	N	
G	S		F#	O	P	
H	T		G	Q	R	
I	U		G#	S	T	
J	V		A	U	V	
K	W		Bb	W	X	
L	X		B	Y	Z	

Figura 1. Creación de modos a través de acrósticos. Elaboración Julio Bueno

El acróstico de La Emancipada en el Modelo 1, produce la siguiente serie:



El acróstico de La Emancipada en el Modelo 2, produce la siguiente serie:



En el siguiente segmento de este cuadro y como contraste, utilizamos técnicas de la armonía tonal-funcional extendidas: Teorías musicales neo-riemannianas, relaciones mediánticas o relaciones de terceras, con estilemas armónicos del romanticismo y post-romanticismo.

Es el romanticismo el que aporta con nuevas relaciones a la armonía tonal-funcional Mayor-menor. El acorde “mediante”, “neutro”, de IIIer grado (pertenecce a las funciones de tónica y dominante al mismo tiempo) es utilizado por algunos compositores de esta época para reemplazar a la dominante. En efecto, las relaciones mediánticas (relacionar acordes cuyas fundamentales estén a distancia de tercera, estén o no en la misma tonalidad; o tonalidades a distancia de tercera, estén o no emparentadas), no se empleaban prácticamente nunca en estilos anteriores.

Acerca del romanticismo, Salgado (1955) comenta: “De los varios sistemas tonales que desde antes del amanecer del siglo XX se han forjado: *politonalidad, atonalidad, microcromatismo, bitonalidad, dodecatonal*, siempre irán quedando, cual monumento eterno, las escalas mayores, menores y cromáticas de la escuela clásica, sistema sobre el cual están basadas todas las novedades del Romanticismo musical...”

Fuente: "*Actualidad de la Música Americana*", en: *RITMO*, Madrid, octubre 1955.(240-241)

Meissner (2024). P.287

Es el teórico Hugo Riemann (1849-1919) el que descubre el concepto de funciones de los acordes (T, S, D). A este, lo consolida con otras relaciones: Paralela, Relativa, Mediante, Desliz, Cercana, Polo hexatónico y Tritono.

Los teóricos neo-riemannianos desarrollan y consolidan estas relaciones. Es el caso de Richard Cohn, profesor de teoría musical en la Universidad de Yale, en su libro *Audacious*

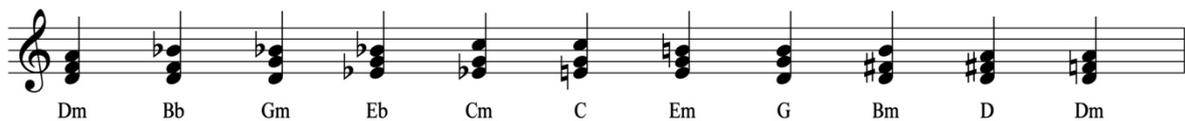
Euphony: Chromatic Harmony and the Triad's Second Nature (2012) editado por la Oxford University Press , (Eufonía audaz: Cromatismo y la segunda naturaleza de la tríada) argumenta que la armonía romántica opera bajo principios sintácticos distintos de los que subyacen a la tonalidad clásica, pero no menos susceptibles de definición sistemática.

RELACIONES MEDIÁNTICAS

Transformación	Abreviatura	Modificación interna (semitonos)	Distancia Interválica	Ejemplo de transformaciones	
				Mayor	Menor
Paralelo	P	1	0	C ⇌ c	c ⇌ C
Mediantes	M		3ª M	C ⇌ e	c ⇌ Ab
Deslizar	D	2	2ª m	C ⇌ c#	c ⇌ B
Relativa	R		3ª m	C ⇌ a	c ⇌ Eb
Cercanos	C		5ª justa	C ⇌ f	c ⇌ G
Polo hexatónico	H	3	3ª M	C ⇌ ab	c ⇌ E
Tritono / Polo octatónico	T	6	5ª dis	C ⇌ Gb	c ⇌ gb

Figura 2. Relaciones Mediánticas Elaboración: Julio Bueno

A continuación, el esquema armónico utilizado:



M - R - M - R - P - M - R - M - R - P

El cuadro concluye con una reprise o recapitulación del serialismo modal.

IV GRITO

Rosaura construye su propio fin optando por el suicidio.

Se utiliza el tetracordio cromático descendente, como escritura de *passacaglia* polifónica y como una impronta barroca del *passus duriusculus* (el paso duro o el paso del dolor). Usado por J. S. Bach, más tarde en el romanticismo a finales del siglo XIX, y a lo largo de los siglos XX y XXI

El *passus duriusculus* y sus propiedades basadas en el cromatismo, tienden a proporcionar cierto enriquecimiento y variedad a nivel tonal y modal. Proveniente del renacimiento, evoluciona en el barroco (se vuelve intenso por su total cromatización) y empieza a salirse de su carácter modal, hacia la cristalización del pensamiento tonal funcional.

Según Hugo Riemann (1967) está “conformado por un camino cromático en el espacio de una cuarta, ...une una sucesión plena de afecto (*pathopoiia*) de una sucesión por semitonos, con pregnancia melódica e intensificación armónica, constituyéndose en una de las figuras más expresivas de la *Musica poetica*” (Riemann, 1967, p. 713)

Al *passus duriusculus*, como figura retórica, se le ha atribuido un rol semántico (Schweitzer) llamándolo *chromatische Schmerzmotiv*. En Italia se lo conoce como lamento-bas, lamento-motivo o *figura tristitiae*. “Ha sido utilizado como un medio preferido de expresión de profundo dolor”. (Sietz, 1955, p. 113)

El cuadro inicia (c:1) con un tetracordio descendente diatónico:



Luego se va cromatizando hasta llegar al *passus duriusculus*



Passus duriusculus (tetracordio cromático descendente) c:13

Las melodías que aparecen diseñan una compresión y rarefacción como un grito de desesperación y de relajamiento. Esta dualidad es utilizada en todo el cuadro.

Melodías con pulsos en compresión y rarefacción. C:24



V FINAL

En este cuadro tratamos el epílogo con algunas reminiscencias de la dramaturgia musical y una coda final.

Fue creado con un Plan de Obra³ debidamente sistematizado y ha sido escrito estrictamente bajo esos lineamientos.

El concepto de Plan de Obra que utilizamos se ubica en la dimensión de las teorías del arte musical moderno y contemporáneo y se halla vinculado a una óptica artística donde el compositor parte de la utilización de herramientas previamente establecidas. El Plan de Obra en una composición musical se refiere a la estructura general y los parámetros que guiarán la creación de la pieza. Incluye decisiones sobre el estilo musical, el lenguaje armónico y los elementos constitutivos como melodía, ritmo y armonía. Este Plan ayuda a organizar el trabajo y a mantener la coherencia a lo largo de la obra, facilitando la creación y disposición de los diferentes fragmentos musicales

(blog: rest—vgmusic.weebly.com. Como organizar la composición de una obra musical. 10/24/2020 <https://rest--vgmusic.weebly.com/blog/october-24th-2020> Traducción del inglés por Perplexity. Consultado el 12/07/2024)

(eas.edu.co. (Escuela de Audio y Sonido de Colombia) Cómo iniciar tu proyecto musical?: 5 pasos clave. <https://www.eas.edu.co/musica/como-iniciar-tu-proyecto-musical/> Consultado el 12/07/2024)

³ Realizado a mano alzada en la aplicación *Goodnotes*.

El Plan de Obra también permite al compositor experimentar y ajustar las partes para lograr una expresión unificada (escueladesarts.com. Diferencia entre composición y producción musical: puntos clave. Ene 29, 2024. Consultado el 12/07/2024)

La escritura creativa a partir de un plan de obra se puede dividir en varias fases; a saber:

- a) Elección del material musical (lenguaje), la técnica compositiva y la estilística de cada segmento
- b) Distribución de las ideas musicales (microforma), organización estructural de la obra (macroforma), decisión de los aspectos formales en cada uno de estos niveles
- c) Escritura, montaje operativo del esbozo, correcciones y ajustes a través de una aplicación de notación musical (audiovisual); y,
- d) Revisión autocrítica o implícita: último momento del proceso, reconocimiento de errores y solución basada en la experiencia acumulada

Según ISDI (isdi.education. Estructura de un proyecto: todas las claves. Marketin Digital 30/04/2024. <https://www.isdi.education/es/blog/estructura-de-un-proyecto-todas-las-claves>) y (es.smartsheet. Kate Eby 16 Mayo 2022. Desglose de los elementos de un plan de proyecto. <https://es.smartsheet.com/content/project-charter-elements>) los elementos que constituyen el Plan de Obra en una composición musical incluyen:

1. Objetivos: Definición clara de lo que se quiere lograr.
2. Estructura: Diseño de las secciones musicales (introducción, desarrollo, conclusión).
3. Recursos: Instrumentación y técnicas necesarias para la ejecución.
4. Cronograma: Planificación del tiempo para cada etapa de la composición.
5. Riesgos: Identificación de posibles desafíos en el proceso creativo.

6. Evaluación: Métodos para revisar y ajustar la obra, según sea necesario

Para el efecto, es importante que el creador pueda tener a la mano (a la vista) un esquema del total de herramientas que podría utilizar en su creación (como la paleta del pintor).

PLAN DE OBRA (Julio Bueno, 2021)

1) TEXTURAS (o Estructuras Musicales Fundamentales)				
Monodía	Monodía acompañada	Homofonía	Polifonía	Heterofonía

2) SISTEMAS ENTONACIONALES						
Prepentafónicos	Pentafónicos	Heptafonía primaria	Modos con transposición limitada	Modos artificiales	Atonalismo	Dodecafonismo

3) SISTEMAS ARMÓNICOS						
Modal	Tonal Funcional M-m	Relaciones Mediánticas	Mixturas	Acordes de cuartas	Estratos acórdicos	Armonía geométrica

4) SISTEMAS RÍTMICOS						
Valores agregados	Aumentación y disminución	Rítmicos no retrógrados	Rítmica cromática	Personajes rítmicos	<i>Ostinatos</i>	

5) SISTEMAS COMPOSITIVOS				
Desarrollo temático	Desarrollo mosaico	Por planos	Minimalismo	Grafismo musical

Elaboración: Julio Bueno. 2021

Estos esquemas ayudarán a establecer una unidad dentro de la diversidad de la obra y evitarán la fatiga de la repetición de procedimientos.

A continuación, los apuntes de mi cuaderno de trabajo referentes al Cuadro V. Final:

ROSAURA (1) 	ROSAURA (2)
EDUARDO (1) 	EDUARDO (2)
PEDRO (1) 	PEDRO (2)

(2)

3 primeras notas del acróstico 1 y 2

AUMENTACIÓN Y DISMINUCIÓN

RITMOS NO RETROGRADABLES

CANON TRIPLE

MODOS SINTESIS

①

②

③ PUENTE

R O S A U R A (1)	R O S A U R A (2)
E D U A R D O (1)	E D U A R D O (2)
P E D R O (1)	P E D R O (2)

PERSONAJES RÍTMICOS:

ROSAURA:	
EDUARDO:	
PEDRO:	

④ OSTINATOS MÓVILES



- UTILIZAR LA RÍTMICA DE "GRITO":



⑤ REUTILIZAR ELEMENTOS (SÍNTESIS EN LA LODA)

- REUTILIZAR MELODÍAS DE PADRE E HIJA

METRO TERNARIO → METRO BINARIO

- REUTILIZAR MELODÍAS DE EL DESPERTAR

METRO BINARIO COMPUESTO → METRO BINARIO

5. Conclusión

Buscando material de última generación sobre cómo sistematizar y fundamentar la conclusión de un producto artístico, encontré varias propuestas. Entre ellas, en la plataforma universitariosenapuros.com. y en el paper Conclusiones: 10 consejos para redactarlas. <https://universitariosenapuros.com/10-consejos-para-hacer-conclusiones-de-un-tfg-o-tfm/> Consultado el 12/07/2024, se plantea el siguiente esquema básico de conclusiones, que he adoptado para este documento.

“Las conclusiones de un trabajo de titulación sobre una obra musical sinfónica programática deben incluir:

- Síntesis de resultados: resumen claro de los hallazgos más relevantes.
- Respuestas a hipótesis: cómo los resultados abordan las preguntas planteadas en el marco teórico.
- Implicaciones: discusión sobre el impacto teórico y práctico de los resultados en el campo musical.
- Limitaciones: reflexión sobre las restricciones del estudio y áreas no exploradas.
- Recomendaciones: sugerencias para futuras investigaciones relacionadas”

Una obra sinfónica debe cumplir algunos requisitos: conocer la temática a profundidad (más aún si se trata de una obra programática, interdescriptiva); conocer la literatura musical local, ecuatoriana, latinoamericana y universal que se encuadre en los principios del programatismo subjetivo; escuchar y analizar los varios estilos musicales y -sobre todo- planificar hasta el detalle, tomando en cuenta su eclecticismo estilístico; realizar una revisión constante de la dramaturgia musical, del discurso musical y cómo puede la música contribuir

a que el oyente construya su propia imagen del tema. Nunca descuidar los límites que impone la envergadura sinfónica: superficies sonoras más sintéticas y de mediano aliento para mantener la expectación. Utilizar los recursos que ofrece una orquesta sinfónica a2 ampliada con percusión afinada (marimba, glockenspiel, xilófono, campanas tubulares), piano y utilización de la batería.

SÍNTESIS DE RESULTADOS

Los resultados están a la vista:

- Hemos encontrado, dentro de un discurso estilístico ecléctico, la unidad y variedad suficientes para mantener la atención y aprehensión tanto del ejecutante como del oyente
- La orquestación va desde el solo instrumental a capella hasta tuttis homofónicos o de unísono (monódicos)
- Hay una comunicación lógica y certera entre los lenguajes, estilos y la macroforma musical (morfología musical)
- La microforma como estructura musical está desarrollada dentro de variadas técnicas compositivas: desarrollo temático, desarrollo mosaico, entre otros
- El rango dinámico, dado por la dramaturgia de la obra, es amplio. A veces las texturas se superponen a la individualidad de los planos y, otras, los planos principales subordinan a las texturas musicales (estructuras musicales fundamentales)
- Nos interesa poner en oídos del público una historia ya conocida, pero desde el subjetivismo del compositor

RESPUESTAS A HIPÓTESIS

- Los resultados responden a las intenciones propuestas. Se ha logrado mostrar la subjetividad del compositor, la óptica del creador, la ética del investigador y la estética del proponente, al acudir a un tema tan importante como es el de evidenciar la potente dramaturgia de “La Emancipada”, la primera novela ecuatoriana, de Miguel Riofrío.
- Tal y como se planteó originalmente, el clímax de la obra está dado en el IV Cuadro: “Grito” pues provoca una catarsis explosiva, con sus sentimientos de miedo y de piedad, con sus figuras de condensación y rarefacción, trasladadas al sufrimiento y la relajación. Esta dualidad estética está muy presente en mitos, rituales, leyendas y fabulas a través de la historia humana.

IMPLICACIONES:

Se podrá discutir el impacto teórico y práctico de los resultados de esta obra en el campo musical e investigativo, pero lo que no estará en discusión es que el eclecticismo o poliestilismo -como pretexto creativo- permanecerá en la música del siglo XXI (entre otras artes y oficios), más aún con la presencia de la inteligencia artificial y del desarrollo de la informática musical aplicada a la investigación, creación, interpretación, difusión acústica y virtual de las nuevas músicas.

El hibridismo tecnológico y virtual nos permite concebir música con instrumentos de otras épocas, de otras realidades geográficas, pero también concebir composiciones que aborden lo histórico desde lo contemporáneo sin necesidad de pastiches, clichés, ni burdas citaciones o artilugios atemporales.

El programatismo musical remozado, con riesgo de elucubraciones, con amplitudes caleidoscópicas, seguirá sirviendo como un gran motivador de la creación artística por mucho tiempo.

RECOMENDACIONES:

He pensado que este trabajo podría servir a los estudiantes como material de estudio, por ello, y a riesgo de caer en subjetividades, me permito presentar algunas sugerencias para futuras creaciones-investigaciones:

- Siempre utilizar un Plan de Obra; esto evita el empantanamiento del trabajo de creación y muestra otros caminos y soluciones.
- El Plan de Obra abre un abanico de posibilidades sobre la mesa, pero también límites que, casi siempre, nos ayudan a despertar la creatividad y a enrumbar las ideas de una diferente y mejor manera.
- Es muy importante mantener la coherencia narrativa de la obra, por lo que es necesario siempre volver atrás, deshacer lo andado y quizás emprender otros caminos
- El Plan de Obra nos ayuda a ser eficientes, efectivos y eficaces y a permitir ser más, mucho más, productivos.
- Podría ayudar el realizar un Cronograma de Trabajo en función del Plan. Siempre se debe emplear sistemáticamente cronogramas, tareas, metas, resultados y evaluaciones. Esto permite concentrarnos mejor en una sola tarea a la vez, y organizar mejor nuestro tiempo de trabajo creativo y de investigación
- Debemos siempre arriesgar nuevas ideas, por más simples que sean; a veces pueden no funcionar en un momento, pero hay que mantenerlas porque, más tarde, podrían

ser una tabla de salvación. Puede ocurrir también que estas nuevas ideas se descarten por completo en el producto final

- La Universidad puede ejercer demasiada presión sobre el maestrante por la entrega de su producto artístico e investigativo, pero se debe insistir y aclarar que se trata de una obra de creación, que se está generando música y que lo más importante, si no lo único, es el momento en el que esta sea conocida por el público, por la sociedad, por la academia y los anales de la historia.

OBRA CON FORMA ABIERTA

Para concluir, me permito sugerir a quien vaya a ejecutar, escuchar o conocer esta obra, que -dadas sus particularidades- se la ordene de manera personal, solo respetando el quinto cuadro como el FINAL. Es muy importante que el intérprete participe activamente en la generación de ese orden.

Porque es una historia que se puede conocer al revés y al derecho. Son más de 20 minutos de música que pueden ser ejecutados de corrido, o pueden dividirse por secciones 1+2, 3, 4+5 o si se prefiere 2+3+1+4+5, etc. Será el director de orquesta quien defina la ejecución de la obra de acuerdo a su criterio: si la divide por cuadros, si los agrupa, si los ejecuta seguidos o en otro orden, inclusive todo a la inversa, pero manteniendo como último el quinto cuadro llamado FINAL, porque es un compendio de los temas principales de la obra.

Como dirían los jóvenes: es una obra participativa, amigable e interactiva.

Stravinsky decía: “Los pequeños artistas toman prestado, los grandes artistas roban” y nuestro mayor impulsador del arte y la cultura, el “gran señor de la nación pequeña”⁴, Benjamín Carrión lo corroboraba: “no hay mejor manera de ser creativo que imitando lo bueno”.

⁴ Jorgenrique Adoum

Referencias.

- Banciu, G. (2013). Rhetoric vs. musical forms and analyses—terminological clarifications. *Lucrări de Muzicologie*, (2), 19-34.
- Bennett, R. (2003). *Léxico de música*. Madrid: Akal.
- Bizzarini, M. (2022). Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica: atti della seconda giornata di studio, 9 novembre 2021.
<http://www.fedoabooks.unina.it/index.php/fedoapress/catalog/view/347/382/1955>
- Bueno, J. (1997) El Nacionalismo musical ecuatoriano, Luis Humberto Salgado, Ponencia en “Recordando a los grandes” en el Cafélíbro, Quito.
- Busto, P. D. (2011). Una introducción a la relación entre música y literatura en las letras hispánicas. *Océanide*, (3), 10.
- Cabado, T. (2021). Música y realidad: la representación de la escucha desde la música programática hasta el experimentalismo. *Revista 4'33"*, (21).
- Cangui-Lasluisa, M. (2020). Universo simbólico y representación de la mujer decimonónica en La emancipada, de Miguel Riofrío (Master's thesis) UNIR.
<https://reunir.unir.net/handle/123456789/10756>
- Carrión, D. (2023) “Opereta «Ensueños de Amor» (1932) de Luis Humberto Salgado: peculiaridades de la interpretación del director de orquesta” Trabajo de Maestría, Universidad Kosygin, Moscú
- Cohn, R. (2012) *Audacious Euphony: Chromatic Harmony and the Triad's Second Nature* editado por la Oxford University Press , (Eufonía audaz: Cromatismo y la segunda naturaleza de la tríada)
- Florencia, E. (2022) Apuntes generales relativos a la escritura de Humberto Salgado Torres en su obra para piano. 2022 (manuscrito) Quito.

- Garces Vizuite, L. C. (2023). Representación de lo femenino en la novela “La Emancipada” del escritor ecuatoriano Miguel Riofrío (Bachelor's thesis UNACH). Riobamba, Ecuador.
- Guerrero-Jiménez, G. (2019). Miguel Riofrío. El hombre y el escritor, 151 ensayo de Hernán Rodríguez Castelo. *Kipus: Revista Andina de Letras*, (46).
- Gates, J. (2020). *Alternative Approaches to Contemporary Composition. All Twelve - Diatonic Composition with JERRY GATES*. ASMAC
<https://www.facebook.com/asmac.org/videos/220654479204675>
- Gustems, J. (2006). *Atlas básico de música*. Barcelona: Parramón.
- Palacios, F. (1997). *20 reflexiones sobre música y educación musical*. Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.
- Rodríguez, C. (2019) *Kipus: Revista Andina de Letras*, (46), 145.
- Hidalgo-Andrade, G. (2019). Narrativas de resistencia en “La Emancipada” de Miguel Riofrío: análisis literario desde la Teoría Crítica. *ComHumanitas: Música popular y Contracultura*, (10), N°3
<https://doi.org/10.31207/rch.v10i3.214>
- Igoa, E. (2020). Análisis Musical I. Documento web.
https://www.enriqueigoa.com/articulos_y_libros/Libro_Analisis_musical_I.pdf
- Iturbide, M. R. (2022). Arte, Música y Conceptualismo en América Latina. Itamar. *Revista de investigación musical: territorios para el arte*, (7)
<https://turia.uv.es//index.php/ITAMAR/article/view/23600>
- Latham, A. (2008) *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Fondo de Cultura Económica. (pp 1024-1025).
- León Martínez, I., & Masot Dávalos, A. (2023). El tratamiento de la intertextualidad en el análisis literario. Varona. *Revista Científico Metodológica*, (78).
- López-Ojeda, E. (2013) Literatura y música, *Revista Brocar* N°37 (pp 121-143)

- Meissner, M. (2024). Luis Humberto Salgado. Escritos sobre Música. Centro Editorial Ucuena Press.
- <https://editorial.ucuenca.edu.ec/omp/index.php/ucp/catalog/book/115>
- Nina, F. (2007). La letra con sangre entra: La emancipada (1863), de Miguel Riofrío, primera novela ecuatoriana. *Kipus, Revista Andina de Letras*, 22, 5-21.
- Pulgar Vidal Francisco El programatismo musical (Manuscrito) 1964 Universidad de Música. Perú
- Ramos, G. (2016). Análisis literario de la obra La Emancipada de Miguel Riofrío. [Trabajo de titulación en Ciencias de la Educación. Centro Universitario UTPL, Santo Domingo]
- Riemann, H. (1967) Musik-Lexikon. Sachteil, B. Schott's Söhne, Mainz.
- Riofrío, M. (2009). *La emancipada*. Stockcero, Inc.
- Sietz, R (1955). Henry Purcell, VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, Leipzig
- Türk, H. P. (2006). 12 Lectii de compoziție bazate pe limbajul muzical al lui Olivier Messiaen. Academia de Muzică Gh. Dima Cluj, Rumania
- Van Der Hoogen, E. (2008). *El ABC de la música clásica*. Madrid: Taurus.
- Wong, K. (2004) *Luis Humberto Salgado un Quijote de la Música*. Quito, Ediciones Banco Central del Ecuador, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión

6. Anexos

Anexo 1: Producto Artístico

<https://www.dropbox.com/scl/fo/y4cj3kjg8xtrt8id1i7ei/AA5ZxyflozDAKNRCzXiK3Xk?rlkey=4nunihs2t0d1waupl89kkiic7&st=xzvr86jo&dl=0>

-  I. Padre, hija y entorno - Full Score.pdf
-  I. Padre, hija y entorno.mp3
-  I. Padre, hija y entorno.musx
-  I. Padre, hija y entorno.mxl
-  II. El despertar - Full Score.pdf
-  II. El despertar.mp3
-  II. El despertar.musx
-  II. El despertar.mxl
-  III. Construyendo Senderos - Full Score.pdf
-  III. Construyendo senderos.mp3
-  III. Construyendo Senderos.musx
-  III. Construyendo Senderos.mxl
-  IV. Grito - Full Score.pdf
-  IV. Grito.mp3
-  IV. Grito.musx
-  IV. Grito.mxl
-  Toda La Emancipada.pdf
-  V. Final - Full Score.pdf
-  V. Final.mp3
-  V. Final.musx
-  V. Final.mxl

Anexo 2:

REFERENCIAS TEÓRICAS – ANALISIS NARRATIVO LITERATURA / MÚSICA

PROLEGÓMENOS

Primera novela ecuatoriana de realismo social

Realismo social: personajes típicos en circunstancias típicas

(Reproduce el contexto social colonial)

ANÁLISIS NARRATIVO LITERATURA/MÚSICA				
Descripción	Tipo de escritura	Escuela	Género	Sub-género
LITERATURA	Prosa	Romanticismo	Narrativo	Novela
MÚSICA	Acústica, electroacústica	Romanticismo- Neo modalismo Experimentación sonora	Sinfónico Electroacústico	Cuadros

ELEMENTOS NARRATIVOS LITERATURA/MÚSICA			
Descripción	Narrador	Tiempo gramatical	Tiempo de narración
LITERATURA	Omnisciente	Pasado	Cronológico
MÚSICA	Acústico	Sintaxis romanticismo	Cronológico

Escenarios Exteriores: Malacatos, Pueblo, Quito

Escenarios Reales: Casa de Rosaura, Iglesia

Personajes Principales: Rosaura (La Emancipada). [Leitmotivo melódico acróstico](#)

Personajes Secundarios: Eduardo (enamorado) [Leitmotivo melódico acróstico](#)

Pedro de Mendoza (Padre de Rosaura) [Leitmotivo armónico](#)

Don Anselmo de Aguirre (Prometido de Rosaura)

El cura de la parroquia

TEMA: Presión social y machismo producen rebeldía y sentimientos de venganza

Madre más liberal, Padre dogmático, queda huérfana

Ideales liberales de la época:

Anticlericalismo, rebelión contra el abuso patriarcal, defensa de derechos indígenas, Necesidad de educación para las mujeres

AMOR JUVENIL:

- Incomprensión de su padre
- Incomprensión de la sociedad
- Obligada a casarse
- Fuga de su casa
- Búsqueda de libertad que nunca encontró

Anexo 3:

EL NACIONALISMO MUSICAL ECUATORIANO

LUIS HUMBERTO SALGADO

Julio Bueno (1997)

El nacionalismo —como un estilo musical definible— aparece en Latinoamérica en las últimas décadas del siglo pasado, gracias al influjo de similares propuestas europeas y al aparecimiento y consolidación de géneros musicales folclóricos y populares, urbanos y rurales, que se constituyen en fuente de identidad nacional.

La inspiración folclórica ha existido siempre en la música. En Bach se sienten los ecos del coral protestante campesino, así como la influencia del makam turco. En la música de Haydn penetran melodías del folclor croata o austriaco. Mozart utiliza el melos turco (marcha turca, aria turca). Beethoven emplea temas rusos en los *cuartetos Razumovsky* y hace arreglos de canciones populares alemanas.

En la música pre-romántica la inspiración folclórica no es un principio de creación; tiene un carácter esporádico y se disuelve en la expresión con carácter universal-europeo al que se subordina. Con los románticos, debido a las rapsodias de Liszt y a las mazurcas y polonesas de Chopin, aparece la inspiración folclórica como principio de creación.

Concomitante con el romanticismo wagneriano, en la música europea aparece, hacia la mitad del siglo XIX, otra experiencia realista, democrática e innovadora: las escuelas nacionales. La idea original se encuentra en Rusia con Tchaikovsky, Glinka y el grupo de los cinco; al mismo tiempo se cristaliza la escuela polonesa con Moniuszko, la magiar con Erkel, la noruega con Grieg, la checa con Smetana y Dvorak y, en los últimos decenios del siglo, la española con Albéniz, Granados y de Falla.

Los compositores de las escuelas nacionales fueron innovadores del lenguaje musical. En sus obras aparece el **programatismo** pues predomina en ellas el deseo de construir una imagen musical sobre la base de un texto literario que impone las reglas de la dramaturgia. El instrumentalismo puro les interesa menos.

Si la esfera de expresión del romanticismo es por excelencia lírico-subjetiva, la de las escuelas nacionales es épico-objetiva.

Europa se reflejaba en América a través de la ópera, de la zarzuela, del teatro musical ligero y a través de las canciones y del piano como instrumento de salón, pues salón y nacionalismo tienen una estrecha relación.

El nacionalismo se consolida en América en el presente siglo, hacia los años 20. Según Alejo Carpentier: “Huérfanos de una tradición técnica propia, buscábamos el acento nacional en la

utilización -estilización- de nuestros folklores. Si nada podíamos inventar todavía en los dominios de la factura, de la evolución tonal, de la instrumentación, buscábamos, al menos, una música que tuviera un aspecto distinto de la de Europa”. “De ahí que, durante veinte años, nuestra música estuvo dominada por lo rapsódico”. Hacia 1940 desaparecen las formas rapsódicas, las suites, y aparecen predominantemente los ciclos sonata-sinfónicos.

Las obras de nuestros compositores muestran una dualidad: reproducen los modelos europeos pero necesitan expresar un lenguaje propio. Fueron las formas pequeñas o microformas pianísticas del salón romántico europeo las que motivaron el aporte de las danzas, contradanzas, valeses, jarabes, milongas, zamacuecas, aires típicos, pasillos, etc. Estos géneros de origen popular invadieron los salones americanos consolidando un color nacional.

En Ecuador, el italiano Doménico Brescia (compositor de una “Sinfonía Ecuatoriana” estrenada en 1907) y en Perú el también italiano Carlo Enrique Pasta (autor de la ópera “Atahualpa”), fueron los suscitadores del nacionalismo. Otros compositores estudiaron en Europa, algunos en la Schola Cantorum de París con Vincent d’Indy como el colombiano Guillermo Uribe Holguín, el argentino Alberto Williams con quien Salgado mantenía nutrida correspondencia.

Entre 1920 y 1940 el nacionalismo latinoamericano empieza a adscribirse a los “ismos” europeos con piezas-géneros nacionales en declinaciones lexicales dentro del impresionismo o del expresionismo.

Según Leopoldo Zea y Carlos Magis “los propios creadores europeos sienten que en el fondo la adhesión de los creadores de latinoamérica resulta superficial, ya que sus expresiones no son otra cosa que malas imitaciones de la creación europea, o muy limitadas interpretaciones de su cultura. En efecto, en lo que toca a las manifestaciones estéticas la labor de la discutible vanguardia latinoamericana (de los cincuentas a los setentas) no hace más que repetir una temática y una técnica totalmente extrañas a su propio mundo, lo cual da a esas creaciones un tono artificial sin la calidad de vivencia profunda, base de toda creación estética”.

Tan grave como aquello y debido a la poca autoestima o a los complejos estético-estilísticos, algunos compositores latinoamericanos de este siglo, optaron por un arte exhibicionista-exótico de postal.

Pero otros emprendieron una verdadera búsqueda artística hacia un arte con originalidad e independencia, con una estructura coherente en todos sus medios expresivos. Como fruto de este desarrollo aparece la corriente estilizadora, con propuestas renovadoras, y la síntesis verdadera con los mexicanos Chávez y Revueltas, los cubanos Roldán y García Caturla, el brasilero Villa-Lobos y nuestro compatriota Luis H. Salgado.

Segundo Luis Moreno, Sixto María Durán, Francisco Salgado, Pedro Pablo Traversari y Salvador Bustamante Celi, algunos de ellos bajo el influjo del compositor italiano Domenico Brescia (Director del Conservatorio de Música de Quito entre 1903-1911), son los precursores del nacionalismo musical ecuatoriano. Luego vendrán sus continuadores: Luis Humberto Salgado, su hermano Gustavo, José Ignacio Canelos, Belisario Peña, Juan Pablo Muñoz Sanz, entre otros.

Generado por el romanticismo, el nacionalismo musical ecuatoriano reconoce los valores de la música popular indígena y mestiza.

Según Rodolfo Agoglia, en su introducción al “Pensamiento romántico ecuatoriano”, nuestros creadores (sobre todo los literatos) se basaron en el ideario del pensamiento romántico alemán del siglo XVIII. Agoglia rastrea dos tendencias en los escritores ecuatorianos del siglo XIX: una que privilegia el sentido nacional y otra que insiste en la orientación cosmopolita. A nuestro criterio los dos principios convergen en el nacionalismo musical de comienzos del siglo XX.

Examinando nuestra ambigüedad cultural Agustín Cueva anota, en 1967, que “la música popular latinoamericana -mestiza de tres razas en todas sus combinaciones posibles- ha tenido éxito en el mundo entero; más la ecuatoriana constituye, precisamente, la excepción. Cueva cita a Espejo diciéndonos: “La música de Quito es viciosa, sin afectos, sin armonía, sino una música de remiendos de la que difundió el jesuita alemán Coller”. Y José de la Cuadra presenta una afirmación de Angel Felicísimo Rojas, quien habría dicho que: “el Ecuador no ha creado todavía su música propia, una modalidad armónica suya”.

Estas opiniones sólo pueden deberse al desconocimiento del desarrollo de nuestra música por la falta de difusión. Ni los especialistas ni los melómanos han tenido la oportunidad de asimilar sistemática o cronológicamente las producciones compositivas de los creadores ecuatorianos. El desconocimiento del repertorio musical tanto popular como académico sinfónico y cameral de nuestro país, ha sido una constante que se ahonda en el presente.

Es imperioso reproducir el pasado musical incluyendo el de nuestro siglo. Los archivos sonoros y fondos musicales sobrevivientes de compositores ecuatorianos deben salir a la luz y confrontar la historia crítica. Ya han reposado en la historia-salvaguarda y es el momento, inaplazable y apremiante, de reaparecer en escena para aportar, modificar, calificar y proyectar nuestra conciencia musical.

Luis Humberto Salgado escribió infinidad de oportunos artículos y versados estudios que se publicaron en periódicos y revistas ecuatorianos y extranjeros. Incluso es autor de los libretos de sus óperas y operetas.

Manejaba una información actualizada debido a la correspondencia que mantenía con su hermano Gustavo, que estudió piano en Moscú entre 1928 y 1931 y varios amigos compositores latinoamericanos, entre ellos el nacionalista argentino Alberto Williams (1862-1952). Gracias a este intercambio de ideas, Salgado profundiza en los temas del Ciclismo musical, en los aspectos estilísticos del impresionismo francés y fundamentalmente comparte con el argentino varios criterios sobre el desarrollo del nacionalismo en Latinoamérica. En su “Texto de Armonía”, publicado en 1976 y 1977 utiliza “interpolaciones fragmentarias de la “Teoría de la Armonía” del maestro argentino Alberto Williams.

En su artículo “Retrospección de movimientos musicales” Salgado plantea que “para cultivar las técnicas modernas hay que fundamentarse sólidamente en las disciplinas clásicas, concorde a las tesis del innovador dodecafónico Arnold Schönberg”. Esta premisa no solo fue divulgada por el maestro, sino que constituyó la guía metodológica en su desarrollo creativo: la **recuperación estilística** fue su axioma.

De sus primeras obras vamos a escuchar la “Suite Atahualpa o el ocaso de un imperio” para Banda Sinfónica escrita y estrenada en Quito en 1933. En 1940 fue ejecutada en Washington por la Banda de la Marina de EEUU. En ella, Salgado nos muestra un lenguaje romántico post-wagneriano. Este es el preludeo.

EJEMPLO 1 Suite Atahualpa o el ocaso de un imperio para Banda Sinfónica. I parte Preludio (maqueta MIDI)

<https://www.dropbox.com/scl/fi/o8jmsm3e3oxav2fko9e3q/1-Prel-Suite-Atahualpa.mid?rlkey=3pl3i5g6ec59o50rcww81p6dn&st=g6dba9w3&dl=0>

En el año 1942 crea su Preludio Andino Ecuatoriano titulado “El Páramo”; pieza para piano con un lenguaje impresionista declarado (presencia de mixturas, acordes de cuartas y de desarrollo tipo mosaico); a partir del compás 55, Salgado converge en un polimodalismo en donde la mano izquierda evoluciona en una pentafonía sobre sol y la derecha en una heptafonía primaria sobre re b (modo jónico). Interesante muestra de una relación tonal que Bela Bartók denomina polo-antipolo.

EJEMPLO 2 El Páramo, Preludio Andino Ecuatoriano

<https://www.dropbox.com/scl/fi/yxp115hxouys6ixs4sga/2-El-paramo.mid?rlkey=u0awcy2e6cn3dhatimlwx4ji1&st=xo24e77n&dl=0>

De 1944 es su Sanjuanito futurista, microdanza para piano. Dice el autor: “Atraído por el incentivo de amalgamar la osatura rítmica del sanjuanito con el procedimiento de la música serial... constituye un experimento de hibridación de la pragmática dodecafónica y el melismo autóctono, a fin de estar a tono con la estética contemporánea”. En ese mismo año 1944 crea su Cantata ameríndica para voz y piano, cuya quinta parte se llama: Intermedio dodecafónico. Son las primeras obras dodecafónicas de nuestro país y por mucho tiempo. Escuchemos a continuación su Sanjuanito Futurista.

EJEMPLO 3 Sanjuanito Futurista Micro-danza para piano

<https://www.dropbox.com/scl/fi/d5ouhhv7batoi3vtq5801/3-Sanj.-futurista.mid?rlkey=oc70azg3x9oa6z6k9jiklr76d&st=puh51ypi&dl=0>

En 1947 compone la Rapsodia Ecuatoriana N° 3 para piano, donde pone en práctica su teoría de la suite-concatenada que inicia con un danzante, pasa por un aire típico y termina con un sanjuanito. Los temas se encuentran unidos por transiciones en escritura de fantasía, con dibujos de pulverizaciones armónicas. En esta obra está implícito el sistema de pensamiento musical modal y aparecen algunos estilemas del romanticismo europeo.

EJEMPLO 4 Rapsodia Ecuatoriana N° 3 para piano.

<https://www.dropbox.com/scl/fi/45kv6z2soj97gmuxyuv67/4-Raps.-Ecuat.-N-3.mid?rlkey=0zrjmkd7zlyjxuig0fw3bzv1&st=fir2rurw&dl=0>

Más tarde en sus “Variaciones en estilo folclórico” (1948), funde la técnica de variaciones con el principio de suite, con la sucesión de géneros musicales indígenas y mestizos como el yaraví, el sanjuanito, el aire de yumbo, el albazo y el aire típico, precedidos por una fuga en miniatura. Esta obra presenta un lenguaje musical neodiatónico (modal).

Luego en 1954-1955 crea su Tercera Sinfonía “A. D. H. G. E.” sobre un tema pentafónico en estilo rococó. En esta obra ecléctica, Salgado fusiona el modalismo melódico de la pentafonía anhemitónica con el sistema de pensamiento musical tonal-funcional mayor-menor. Es un

sincretismo estilístico donde además aparecen en sus movimientos los géneros de danza europeos propios de la suite barroca: III Larghetto (Sarabanda), IV Allegretto mosso (alla Bourré), V Allegro giocoso (fuga en carácter de Giga). Nos hallamos frente a una Sinfonía-Suite en 5 movimientos. Escuchemos un fragmento del tercer movimiento Allegretto mosso (alla Bourré)

EJEMPLO 5 Sinfonía N° 3 “A.D.H.G.E.” para orquesta sinfónica, sobre un tema pentafónico en estilo rococó, tercer movimiento Allegretto mosso (alla Bourré)

<https://www.dropbox.com/scl/fi/8nkccpkjb73m1binay0jd/5-Sinf.-3-III.mid?rlkey=om2uourgcoowpqlzm10dskffz&st=mn1al067&dl=0>

En 1958 escribe su Quinta Sinfonía titulada “Neoromántica”, con un lenguaje musical post-romanticista. Su Sexta sinfonía para orquesta de cuerdas y timbales compuesta en 1968 se basa en el neo-modalismo.

Entre 1969-1970 crea su Séptima sinfonía en homenaje al bicentenario de Beethoven. Esta partitura pertenece al Archivo de la Casa Beethoven en Bonn. Es posible que, siendo dedicada a Beethoven, contenga algunos estilemas del clasicismo vienés en su estructura.

De 1972 data su “Sinfonía de Ritmos Vernaculares” en tres movimientos; esta sería la novena sinfonía en orden cronológico. A su segundo movimiento lo titula Yaraví intermezzo.

A través de esta diminuta muestra se comprueba la gran búsqueda de un creador de cerca de 150 obras: 9 sinfonías, 7 conciertos instrumentales, 4 óperas, 3 ballets, etc. Luis Humberto Salgado es el más representativo de los compositores ecuatorianos del siglo XX. Con espíritu camaleónico (como lo tuvieron Picasso, Joyce, Stravinsky), su obra pasa por varios estilos: se inicia en un romanticismo tardío, continúa hacia un neo-diatonismo y neo-modalismo, arriba a un atonalismo serialista dodecafónico y retorna a un neo-modalismo (polimodalismo) ampliado.

A pesar de esta diversidad, su concepción es unitaria y está atravesada por un nacionalismo vigoroso y por la búsqueda del equilibrio entre el clasicismo formal y el neo-folclorismo propio semántico, ejemplo latinoamericano de aporte a la literatura musical universal.

Para finalizar escucharemos el pasillo “Nocturnal” que es la pieza No. 6 de la suite para piano denominada “Mosaico de Aires Nativos”, compuesta en 1945 como claro ejemplo de estilización del pasillo ecuatoriano

Ejemplo 6 Nocturnal de la suite para piano “Mosaico de Aires Nativos”

<https://www.dropbox.com/scl/fi/pwgnuilxpx7x2a309tckb/6-Nocturnal-pasillo.midi?rlkey=334znowlpfc95pcfpjrcycoa&st=tzswvno4&dl=0>

Anexo 4: Certificado del abstract

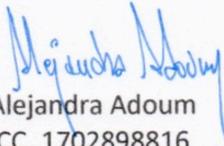


alejandra adoum
EDICIÓN - TRADUCCIÓN

aleadoum@gmail.com
+593-999-003-529

A QUIEN PUEDA INTERESAR

Por medio del presente documento, certifico haber realizado la traducción al inglés del *Abstract* de la fundamentación del Trabajo Artístico de la obra ***La Emancipada, cuadros programáticos para orquesta sinfónica***, del maestrante Julio Bueno Arévalo.


Alejandra Adoum
CC. 1702898816



unl

Universidad
Nacional
de Loja

Sistema de Información Académico
Administrativo y Financiero - SIAAF

CERTIFICADO DE CULMINACIÓN Y APROBACIÓN DEL TRABAJO DE TITULACIÓN

Yo, **AROCHA DE OMAR MARIANELA**, director del Trabajo de Titulación denominado **La Emancipada. Cuadros programáticos para orquesta sinfónica, imágenes y recursos electroacústicos**, perteneciente al estudiante **JULIO FERNANDO BUENO AREVALO**, con cédula de identidad N° **1101750600**.

Certifico:

Que luego de haber dirigido el **Trabajo de Titulación**, habiendo realizado una revisión exhaustiva para prevenir y eliminar cualquier forma de plagio, garantizando la debida honestidad académica, se encuentra concluido, aprobado y está en condiciones para ser presentado ante las instancias correspondientes.

Es lo que puedo certificar en honor a la verdad, a fin de que, de así considerarlo pertinente, el/la señor/a docente de la asignatura de **Titulación**, proceda al registro del mismo en el Sistema de Gestión Académico como parte de los requisitos de acreditación de la Unidad de Titulación del mencionado estudiante.

Loja, 20 de Diciembre de 2024

F)
DIRECTOR DE TRABAJO DE TITULACIÓN



Certificado TIC/TT.: UNL-2024-003195

Autoría

Yo, Julio Fernando Bueno Arévalo, declaro ser autor del presente trabajo de titulación y eximo expresamente a la Universidad Nacional de Loja y a sus representantes jurídicos de posibles reclamos y acciones legales, por el contenido de la misma. Adicionalmente acepto y autorizo a la Universidad Nacional de Loja la publicación de mi trabajo de titulación en el Repositorio Digital Institucional – Biblioteca Virtual.

Cédula de Identidad: 1101750600

Fecha: 7 de marzo del 2025.

Correo electrónico: julio.bueno@unl.edu.ec

Teléfono o Celular: 0983191721

Carta de autorización de trabajo de titulación por parte del autor, para la consulta, reproducción parcial o total publicación electrónica del texto completo

Yo Julio Fernando Bueno Arévalo, declaro ser autor del trabajo de titulación “La Emancipada. Cuadros programáticos para orquesta sinfónica”, como requisito para optar el título de Magister en Artes Musicales con mención en Arreglos y Composición, autorizo al sistema Bibliotecario de la Universidad Nacional de Loja para que con fines académicos muestre la producción intelectual de la Universidad, a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera en el Repositorio Digital Institucional.

Los usuarios pueden consultar el contenido de este trabajo en el RDI, en las redes de información del país y del exterior con las cuales tenga convenio la Universidad.

La Universidad Nacional de Loja, no se responsabiliza por el plagio o copia del trabajo de titulación que realice un tercero.

Para constancia de esta autorización, suscribo, en la ciudad de Loja, a los siete días del mes de marzo de dos mil veinte y cinco.

Firma:

Autor: Julio Fernando Bueno Arévalo

Cédula: 1101750600

Dirección: Colón E4-175

Correo electrónico: julio11@me.com

Teléfono: 022524633

Celular: 0983191721

DATOS COMPLEMENTARIOS

Director de Trabajo de Integración Curricular: Maestra Marianela Arocha Mg.

Dedicatoria

A mi amada madre Lucrecia, que partió mientras hacía este trabajo. A mi querida esposa Rosángela por su ayuda y respaldo continuo. A mi hijo Sebastián y a mi nieto Renato Agustín.

Julio Fernando Bueno Arévalo

Agradecimiento

Mi más cálido agradecimiento a los profesores, compañeros de maestría, colegas y -de manera especial- a la Universidad Nacional de Loja que ha tenido la decidida disposición y valentía, el claustro adecuado y la visión de aportar a la música lojana, ecuatoriana y universal.

Un profundo reconocimiento al maestro Iván Salazar, Director de la Maestría y a la maestra Marianela Arocha, Directora de mi tesis.

Dios quiso que pudiera estudiar aún después de mi jubilación. Seguramente porque todavía hay espacio para poder aportar al desarrollo de la música ecuatoriana, su enseñanza, difusión e investigación.

Julio Fernando Bueno Arévalo

Índice de Contenidos

Portada	i
Certificación	ii
Autoría	iii
Carta de autorización	iv
Dedicatoria	v
Agradecimiento	vi
Índice de Contenidos	vii
Índice de tablas	vii
Índice de figuras	viii
Índice de Anexos	ix
1. Título	1
2. Resumen	2
2.1 Abstract	3
3. Introducción	4
4. Desarrollo	8
5. Conclusión	37
6. Bibliografía	43
7. Anexos	46

Índice de Tablas:

Tabla 1. Creación de modos a través de acrósticos. Elaboración Julio Bueno.....	25
Tabla 2. Relaciones Mediánticas. Elaboración Julio Bueno	27

Tabla 3. Plan de Obra (Elaboración Julio Bueno).....	32
---	----

Índice de Figuras:

Figura 1. Título de figura	00
---	----

Figura 2. Título de figura	00
---	----

Figura 3. Título de figura	00
---	----

Índice de Anexo:

Anexo 1. Producto artístico.....	46
---	----

Anexo 2. Análisis Narrativo.....	47
---	----

Anexo 3. El nacionalismo musical ecuatoriano. Luis H. Salgado	49
--	----

Anexo 4. Certificado de traducción del Abstract	54
--	----

1. Título

La Emancipada. Cuadros programáticos para orquesta sinfónica.

2. Resumen

"La Emancipada. Cuadros programáticos para orquesta sinfónica", es una obra musical basada en la novela del mismo nombre de Miguel Riofrío, enfocándose en el personaje de Rosaura y su lucha por la independencia en un entorno patriarcal.

El trabajo tiene como objetivo presentar, aproximarse y analizar la obra musical. Utiliza metodologías descriptivas y analíticas-sintéticas. Se pasa revista a los componentes técnicos musicales en su eclecticismo y poliestilismo, en el marco histórico-artístico mundial y nacional. La aplicación del Plan de Obra como herramienta de planificación de la creación musical para lograr resultados eficaces y mayor productividad.

Se discierne sobre la coherencia de la propuesta musical considerando aspectos estéticos y emocionales que permitan al intérprete (director de orquesta) realizar su propia propuesta de orden de las partes, dentro de un esquema de forma abierta.

Palabras clave: La Emancipada, música programática ecuatoriana, nueva música ecuatoriana, eclecticismo musical en Ecuador, poliestilismo actual, Plan de Obra, metodología de composición musical

2.1. Abstract

"La Emancipada: Programmatic Scenes for Symphony Orchestra" is a musical work based on the novel of the same name by Miguel Riofrío, focusing on the character of Rosaura and her struggle for independence within a patriarchal society.

The purpose of this work is to present, approach, and analyze the musical piece. It employs descriptive and analytical-synthetic methodologies, and reviews the technical musical components in their eclecticism and polystylism, within the global and national historical-artistic context. The Work Plan is highlighted as an essential tool for planning musical creation, aimed at achieving effective results and enhancing productivity.

The coherence of the musical proposal is evaluated by considering aesthetic and emotional aspects, that enable the performer (orchestra conductor) to create their own arrangement of the parts within an open-form framework.

Keywords: La Emancipada, Ecuadorian programmatic music, new Ecuadorian music, musical eclecticism in Ecuador, modern polystylism, Work Plan, musical composition methodology.

3. Introducción

La investigación artística de un nuevo producto musical presenta muchas exigencias y, entre ellas, fusionar la creatividad musical con la pesquisa académica. Toda obra debe aportar innovaciones y atributos a través de la investigación artística. Esta última genera una plataforma para la experimentación, el descubrimiento y la reflexión con la finalidad de desarrollar y diversificar el panorama musical en nuestros días. Existen múltiples posibilidades de trabajo en áreas interdisciplinarias como este caso, la literatura y la música, que permiten un nuevo tratamiento insertando elementos estéticos que presentan novedosas valencias de una obra, a través de la música programática.

La música programática, según el Diccionario Enciclopédico de la Música, “expresa una idea extramusical de carácter narrativo, emocional o gráfico” (Latham, 2008, p.1024).

Partiendo de los conceptos sobre música programática y música descriptiva utilizados por Beatriz Clavo Tudela en su trabajo de grado: La música descriptiva como recurso para la enseñanza de contenidos musicales en educación primaria. Universidad de Valladolid, nos señala claramente, utilizando varios autores, las diferencias y cercanías entre música programática y música descriptiva:

“El tema principal de este trabajo es la música descriptiva, la cual Fernando Palacios (1997) la define como “la música que intenta reflejar con sus peculiares medios expresivos momentos, escenas, personajes o sensaciones no musicales” (p. 159). Este concepto está íntimamente relacionado con el de música programática.

Josep Gustems (2006) define estos dos conceptos:

La música descriptiva es aquella que intenta plasmar percepciones y emociones que sugieren una idea extramusical. Para ello aprovecha analogías sonoras: similitudes tímbricas de instrumentos con animales o fuerzas naturales (flauta = pájaro, rayo = platillo, etc.); parecidos dinámicos (crescendos para intensificar una emoción o disminuendos para

indicar el fin de una tormenta); semejanzas de altura (sonidos agudos para personajes infantiles, femeninos o angelicales; y sonidos graves para adultos, hombres, autoridad, inframundo); y tempo como grado de actividad (sonidos largos para el despertar). [...] La música programática es aquella que pretende una narración ordenada de hechos y personajes, un programa, basado en el argumento de una novela, un cuadro, una fábula o una poesía. Normalmente, el título de la obra refleja la intención del autor estimulando la fantasía del oyente a través de símbolos y representaciones musicales con mayor o menor acierto (p. 76).

Otra definición de música programática la da Eckhardt Van Den Hooger (2008): “se entiende por música programática aquellas composiciones que expresan mediante medios musicales, contenidos extramusicales”. Por último, Bennett (2003, p. 244) la define como “música que ha sido concebida para narrar una historia o que de alguna manera es descriptiva o ilustrativa, evocando imágenes en la mente del que la escucha” (p. 397).”

Bajo el principio de música programática proponemos la creación de una obra sinfónica a partir de las impresiones personales surgidas de la trama de la primera novela ecuatoriana “La Emancipada” escrita por Miguel Riofrío (Loja 1822 - Lima 1879) a mediados del s.XIX. En la bibliografía existente, hay trabajos que analizan los aspectos estilísticos y formales de la novela.

Es una obra que pertenece al género épico y es considerada como el inicio del romanticismo en el Ecuador, ...con tipos y costumbres e intención de denuncia de aberraciones sociales y del fanatismo de época (Novela romántica y costumbrista). ...Se ubica temporalmente el 1 de enero de 1841 en la parroquia Malacatos, del Cantón Loja. (Ramos, 2016, p.12-17)

Si bien la relevancia histórico-cultural es clara, no se ha encontrado un tratamiento desde la disciplina musical. Distinta es la realidad de obras como “Cumandá”, novela de Juan León Mera (1877) escrita posteriormente a La Emancipada y que ya tiene tres versiones de ópera: la de Sixto María Durán de 1879, la de Pedro Pablo Traversari Salazar (1874-1956) y la de Luis Humberto Salgado Torres (1903-1977)¹

Al ser la primera novela ecuatoriana, “La Emancipada” tiene un especial valor patrimonial e histórico, por lo que el abordaje desde concepciones musicales interdisciplinarias y contemporáneas la presentarían en una nueva faceta. Es necesario continuar con la creación y diversificación de repertorios programáticos que puedan mostrar en versión e interpretación musical nuestras obras literarias y poéticas fundamentales, así como las colecciones pictóricas de grandes creadores. En resumen, que las creaciones más importantes de nuestras culturas y artes se puedan manifestar en músicas y sonidos.

A propósito de esta obra Canguí, (2020) señala:

“La Emancipada” supone un cuadro de la historia ecuatoriana con un valor en sí mismo, pues transmite las costumbres, la religión, la cultura, los símbolos. Por tanto, es imprescindible que se la ubique en el estudio de la literatura nacional como un todo identitario para volver a las raíces de nuestra literatura y retomar la riqueza histórica-literaria que encierra la misma. (p.8)

Con la obra musical “La Emancipada” buscamos introducir al público en el contexto del ambiente social y familiar de nuestras poblaciones rurales de mediados del siglo XIX, describiendo una atmósfera oscura y tensa que representaría la opresión que vive la protagonista. Crearemos una narrativa musical sobre los anhelos de libertad y deseos de

¹ Estas son las versiones que se pueden localizar en la actualidad.

emancipación de Rosaura, la protagonista, pero -al mismo tiempo- veremos cómo prevalecen las luchas internas y los conflictos de su entorno, reflejando una tensión que deberá ser resuelta.

La obra será compuesta para orquesta sinfónica A2 y estará constituida por cinco movimientos o cuadros programáticos que se vinculan con los episodios centrales de la novela:

1. “Padre, hija y entorno”: introducción al contexto familiar y social de la historia.
2. “El Despertar”: presentación de la situación de Rosaura.
3. “Construyendo Senderos”: desarrollo de la trama y la lucha de Rosaura por su independencia.
4. “Grito”: clímax de la novela donde las tensiones alcanzan su punto máximo.
5. “Final”: desenlace, reminiscencias y fin.

Desde el punto de vista estilístico la obra será ecléctica o poliestilística ya que utilizará estilemas del neobarroco, neoclasicismo, postromanticismo, impresionismo, expresionismo entre otros.

4. Desarrollo

El eclecticismo es una práctica muy consolidada en la música de los siglos XX y XXI y, en particular, en los últimos cincuenta años. Los signos de este eclecticismo aparecen en composiciones que presentan una gran variedad de estilos, procedimientos y enfoques compositivos, mezclados sin que los compositores tengan el empeño ni la necesidad de disimular las enormes diferencias en el seno de una misma obra. En frecuentes ocasiones, el eclecticismo se manifiesta expresamente, por cuanto el autor de la obra es consciente de las distintas fuentes estilísticas que alimentan su música. Representa el recurso del compositor para mezclar estilos y técnicas de otros creadores, de distintas épocas, contextos ideológicos, geográficos, de diferentes estéticas, escuelas y tendencias, con la intención de alcanzar una mayor originalidad, y adaptar la música desde y a otros escenarios ajenos al estrictamente sonoro.

El concepto de poliestilismo aparece en el siglo XX por vez primera, y propuso los tres pilares en que se basa el mismo: 1) la imitación estilística, basada en una particular adulación de una etapa del desarrollo creativo de un compositor al que admiramos; 2) la pretensión documental de ciertas obras, aquella que las usa como modelos capaces de orientar o esclarecer la comprensión de ciertos procesos organizativos pretendida por el autor; 3) el sincrético afán del universalismo con que determinadas creaciones imitan estilísticamente géneros o estéticas extrañas a su ámbito. Además, se reconocen tres formas diferentes de poliestilismo: temporal, regional y lingüístico. Históricamente, los pioneros en su uso y promoción son los autores de las segundas generaciones nacionalistas del este y centro de Europa (Iturbide, 2022).

En la música poliestilística, encontramos la existencia paralela de influencias de distintas vertientes musicales, sin separación entre ellas. Cada estilo se introduce según los requerimientos del contenido poético-dramatúrgico de la sección pertinente.

Alfred Schnittke es considerado un ejemplo paradigmático de poliestilismo. Nacido en un clima artístico muy restringido en libertad creativa debido al régimen estalinista, desarrolló entre los años 40 y 50 un lenguaje compositivo cercano al neoclásico, en el que se escuchan influencias de Prokofiev, por lo que su obra pasó desapercibida. Sin embargo, estaba al tanto de los nuevos desarrollos europeos por lo que entre 1958 y 1972, Schnittke pudo estudiar y digerir las corrientes vanguardistas más experimentales.

En 1972, el periodo de «desmovilización ideológica» había supuesto el fin definitivo del régimen estalinista y también de la censura de cualquier tipo de creación cultural. Esta situación conmocionó enormemente al compositor vanguardista que declaró que se había encontrado de repente «ante la ventaja de la libertad de pensamiento y de acción, tenía la responsabilidad de hacer un uso activo de ella [...] No me lo esperaba y no estaba preparado para ello». Pasó mucho tiempo antes de que Schnittke se embarcara en la aventura del poliestilismo. Sólo después de dos obras algo experimentales, el compositor empezó a abrirse mentalmente al *collage* de estilos (Bizzarini, 2022).

A continuación una lista de varios compositores europeos y latinoamericanos que han utilizado técnicas poliestilísticas en sus obras, junto con ejemplos destacados:

Entre los compositores europeos, el ruso Dmitri Shostakovich (1906-1975), en su Sinfonía No. 15 (1971) incluye citas de obras de otros compositores, como Wagner y Rossini, mostrando un lenguaje poliestilístico.

“...el movimiento inicial cita el famoso tema de la obertura de la ópera *Guillermo Tell* de Gioachino Rossini. En el *Finale* aparecen el motivo del destino, así como temas

de *Sigfrido y Tristán e Isolda* pertenecientes al ciclo *El anillo del nibelungo* de Richard Wagner. Hay cuasi citas de Tchaikovsky y Mahler y Shostakóvich que aluden a temas de algunas de sus sinfonías anteriores”, por ejemplo:

<https://www.historiadelasinfonia.es/historia-2/siglo-xx/shostakovich-2a-parte/> Consultado el 28 de noviembre del 2024 a las 20h40

En 1919 Igor Stravinsky (Rusia, 1882 – EEUU 1971) escribió en estilo neoclásico el ballet basado en una obra de teatro del siglo XVIII en torno al personaje *Pulcinella* o Polichinela originario de la *commedia dell'arte*.

En su tiempo se creía que Polichinela había sido compuesta por Giovanni Battista Pergolesi. “... Más tarde se demostró que gran parte de la música pudo haber sido escrita por Domenico Gallo, Carlo Ignazio Monza, Unico Wilhelm van Wassenaer, Alessandro Parisotti y Fortunato Chelleri. Stravinsky reescribió esta música antigua de una forma más moderna tomando prestados temas y texturas, concretas pero intercalando ritmos, cadencias y armonías modernas “

Stravinsky, I (2010). *Stravinsky's Pulcinella: A Facsimile of the Sources and Sketches*. A-R Editions. p. 103. [ISBN 978-0-89579-643-1](https://www.a-r.com/ISBN-978-0-89579-643-1).

El compositor magiar György Ligeti (Rumanía 1923 – Austria 2006) en su obra *Lux Aeterna* de 1966, incorpora elementos de diferentes estilos y a las 16 voces del coro mixto (cuatro líneas para soprano, cuatro para alto, cuatro para tenor y cuatro para bajo) las maneja independientemente con una técnica microcanónica que Ligeti llamó micropolifonía.

Leonard Bernstein (Estados Unidos 1918-1990) compone en 1957 el musical “West Side Story” donde incorpora influencias de la música clásica y el jazz, creando un enfoque poliestilístico.

En el caso de los compositores latinoamericanos, Heitor Villa-Lobos (Brasil 1887-1959) crea sus famosas “Bachianas Brasileñas” entre 1930-1945; nueve piezas con diferente formato instrumental en el que fusiona el folclor brasileño con técnicas compositivas del barroco alemán de J. S. Bach

Más tarde, Astor Piazzolla (Argentina 1921-1992) en sus “Cuatro Estaciones Porteñas” (entre 1965 y 1970) combina estilísticas del tango tradicional con elementos de jazz y la música clásica (alumno de Nadia Boulanger en París de los años setenta), creando un lenguaje único con diversas tradiciones.

LUIS HUMBERTO SALGADO

En nuestro país, Luis Humberto Salgado (Cayambe, 1903 - Quito, 1977) escribió infinidad de oportunos artículos y versados estudios que se publicaron en periódicos y revistas ecuatorianos y extranjeros. Incluso es autor de los libretos de sus óperas y operetas, el Manejaba una información actualizada debido a la correspondencia que mantenía con su hermano Gustavo, que estudió piano en Moscú entre 1928 y 1931 y varios amigos compositores latinoamericanos, entre ellos el nacionalista argentino Alberto Williams (1862-1952). Gracias a este intercambio de ideas, Salgado profundiza en los temas del ciclismo musical, en los aspectos estilísticos del impresionismo francés y fundamentalmente comparte con el argentino varios criterios sobre el desarrollo del nacionalismo en latinoamérica.

En su artículo “Retrospección de movimientos musicales” (El Comercio, 25 de enero de 1976), Meissner (2024) p. 36, Salgado plantea que “para cultivar las técnicas modernas hay que fundamentarse sólidamente en las disciplinas clásicas, concorde a las tesis del innovador dodecafónico Arnold Schönberg”. Esta premisa no solo fue divulgada por el maestro, sino que

constituyó la guía metodológica en su desarrollo creativo: la “recuperación estilística” fue su axioma.

A través de su música se comprueba la gran búsqueda de un creador de cerca de 150 obras: 9 sinfonías, 7 conciertos instrumentales, 4 óperas, 3 ballets, etc. Luis Humberto Salgado es el más representativo de los compositores ecuatorianos del siglo XX.

“...Con espíritu camaleónico (como lo tuvieron Picasso, Joyce, Stravinsky), su obra pasa por varios estilos: se inicia en un romanticismo tardío, continúa hacia un neo-diatonismo y neo-modalismo, arriba a un atonalismo serialista dodecafónico y retorna a un neo-modalismo (polimodalismo) ampliado. A pesar de esta diversidad, su concepción es unitaria y está atravesada por un nacionalismo vigoroso y por la búsqueda del equilibrio entre el clasicismo formal y el neo-folclorismo propio semántico, ejemplo latinoamericano de aporte a la literatura musical universal” (Bueno, 1997). (Anexo 3)

El compositor Eduardo Florencia (2022) anota: “La música de Salgado, que reluce en buena parte por su originalidad y personalidad en la propuesta, se puede considerar de orden ecléctico, ya que utiliza una paleta variada de recursos y elementos compositivos que dan una sonoridad propia a su trabajo, lo que nos indica, además, el interés del compositor en ampliar sus técnicas en función de una comprensión más amplia de la música y su oficio compositivo”.

Florencia habla del uso del pandiatonicismo en su suite para piano “Mosaico de Aires Nativos”, donde “utiliza el hilo conductor de la pentafonía andina, con evocaciones texturales tomadas del impresionismo francés” pues “es posible percibir la influencia de compositores como Chabrier o Fauré...”

Salgado utiliza cambios de textura con cambios de modos y tonalidades, “influyendo en la macroforma”. La “Rapsodia Ecuatoriana N° 2”, para piano también utiliza de “forma creativa el pandiatonicismo”

En este mismo ensayo, Florencia habla del sincretismo de “elementos que confluyen para proponer una estética más amplia y universal tomando al eclecticismo como bandera ideológica” y se refiere al “Sanjuanito Futurista – Microdanza para piano” (1944), “ejemplo brillante de la simbiosis entre la música popular ecuatoriana y las técnicas de organización interválica propias de la Segunda Escuela de Viena” (dodecafonismo). “...no deja ni ha dejado de ser un objeto de culto por parte de los círculos académicos en el Ecuador y ha sido además una interesante influencia en el lenguaje de compositores posteriores como Diego Luzuriaga, Arturo Rodas, Milton Estévez o Jorge Oviedo”.

Diego Carrión Granda, maestro estudioso de la obra lírica de Salgado, en su trabajo de Maestría “Opereta «Ensueños de Amor» (1932) de Luis Humberto Salgado: peculiaridades de la interpretación del director de orquesta” (2023), realiza en la página 60 un análisis estilístico del eclecticismo del compositor:

“La estilística de la música (de esta opereta) se acerca a las operetas de Strauss y Kalman, y se ajusta a las tradiciones de este género: un contenido musical más sencillo en comparación con la ópera, un plan armónico claro (el compositor se mantiene dentro de los límites de la armonía clásico-romántica), melodías memorables y repeticiones frecuentes.”

El periodista y escritor Hernán Rodríguez Castello, amigo de Salgado, en su artículo “Luis Humberto Salgado, por él mismo”, publicado en el Diario El Tiempo de Quito, el 26 de julio de 1970 y reimpresso en la revista de la musicoteca del Banco Central “Opus”, en su

número monográfico dedicado al compositor (31 de enero 1989) nos entrega *con voce* propia su relación con las variadas escuelas y estilos musicales.

En cuanto a su contacto con las tendencias nuevas comenta: “En primer lugar con las obras de Debussy y Ravel. Luego fue Gustavo (hermano de Luis Humberto), que por el año 36 fue a Europa. Me trajo buena cantidad de obras contemporáneas.... Conocí desde el 38 la música dodecafónica. Todo esto fue proyectando mi personalidad artística a un modernismo personal”

Salgado recomienda a los creadores musicales adentrarse en las demás artes, conocer la evolución de la música, sus influjos, sus nuevas propuestas y concluye “Quien no ha pasado por estas etapas, no tiene lastre”.

También nos habla sobre la contemporaneidad de sus obras y en qué estilos se sitúan: “desde el neodiatonismo hasta el postserialismo. Más allá de Schoenberg” ... “no estoy de acuerdo con el vanguardismo. A veces me parece más caricatura”.

Nos relata que los aires de contemporaneidad llegaron a su obra a partir de su primera sinfonía sintética compuesta en 1953. En su segunda sinfonía, estrenada en EEUU en 1954, “utilizo el puntillismo dodecafónico”

Sobre los escritos de Salgado, el escritor Raúl Pérez Torres afirma:

“Salgado escribió decenas de artículos en los que podemos comprobar la alquimia del músico profundo con la del ser literato. Quizá, en ese sentido, debemos reunirlos, en el cielo rutilante de los creadores más osados, con otros ecuatorianos que despedazaron el tiempo y forjaron su obra a la luz de rupturas, descubrimientos e innovaciones. Con Pablo Palacio y Hugo Mayo, por ejemplo, podría armarse una violenta trilogía de iluminados rompeolas, sanjuanitos futuristas o profetas sueltos a la intemperie”. (Wong, 2004, p. 11)

GERARDO GUEVARA VITERI

En mayo del 2023, el estudiante del Conservatorio Superior Nacional de Música de Quito, Pablo Daniel Ayala Loya, presentó como examen de grado en tecnología en música con mención en Composición, la obra poliestilística llamada “Variopinto”. Para el efecto y como referencia creativa, realizó el levantamiento digital y analizó la obra “Ismos” del compositor ecuatoriano Gerardo Guevara Viteri (Quito, 1930), compuesta en 1970 en París cuando era alumno de la famosa profesora francesa Nadia Boulanger. En su disertación nos muestra lo siguiente:

“Ismos” obra para violín, viola, violoncello, oboe, clarinete y piano, incorpora elementos de diferentes ismos musicales europeos

I) Modalismo: -Modo III y IV con transposición limitada. (Olivier Messiaen)



Andante 60 = ♩

Oboe

Clarinet in B \flat

Violin

Viola

Cello

Piano

poco libre

mp

cantabile

rit.

rit.

mp

p

mp

mp

mf

dolce

tranquilo

8^{va}

8^{va}

8^{va}

II) Atonalismo: Utilización de pedal con mini cluasters (manchas impresionistas) (c:6).

72 = ♩

Oboe

Clarinet in B \flat

Violin

Viola

Cello

Piano

p

mp

ff

ff

ff

mf

p

ff

mf

rit.

Ped.

8^{va}

Ped.

Edit: Pablo D. Ayala

III) Puntillismo: Klangfarbenmelodien - Melodías de timbres. (c:14)

Musical score for III) Puntillismo: Klangfarbenmelodien - Melodías de timbres. (c:14). The score is for a full orchestra and piano. The instruments are Oboe, Clarinet in Bb, Violin, Viola, Cello, and Piano. The score is in 4/4 time and features a variety of dynamics and articulations. The Oboe part starts with a *pp* dynamic and includes a *mp* dynamic. The Clarinet in Bb part starts with a *pp* dynamic and includes a *f* dynamic. The Violin part starts with a *pp* dynamic and includes a *f* dynamic. The Viola part starts with a *p* dynamic and includes a *mp* dynamic. The Cello part starts with a *mp* dynamic and includes a *p* dynamic. The Piano part starts with a *mf* dynamic and includes a *p* dynamic. The score includes various articulations such as *pizz.*, *arco*, and *mp*.

IV) Expresionismo: serialismo dodecafónico. (c:26)

Musical score for IV) Expresionismo: serialismo dodecafónico. (c:26). The score is for a full orchestra and piano. The instruments are Oboe, Clarinet in Bb, Violin, Viola, Cello, and Piano. The score is in 4/4 time and features a variety of dynamics and articulations. The Oboe part starts with a *pp* dynamic and includes a *f* dynamic. The Clarinet in Bb part starts with a *p* dynamic and includes a *f* dynamic. The Violin part starts with a *p* dynamic and includes a *f* dynamic. The Viola part starts with a *p* dynamic and includes a *f* dynamic. The Cello part starts with a *p* dynamic and includes a *f* dynamic. The Piano part starts with a *f* dynamic and includes a *f* dynamic. The score includes various articulations such as *arco* and *f*. The score is marked with a *pp* dynamic and includes a *f* dynamic. The score includes various articulations such as *arco* and *f*.

V) Impresionismo: substratos hexafónicos. (c:36)

Musical score for Impresionismo: substratos hexafónicos. (c:36). The score is for Oboe, Clarinet in Bb, Violin, Viola, Cello, and Piano. It features dynamic markings such as *pp*, *f*, *mp*, and *p*, and includes performance instructions like *poco rit.* and *Ped.*

VI – Multitécnicas compositivas (Coda final): Modalismo, puntillismo, atonalismo

(c:43)

Musical score for Multitécnicas compositivas (Coda final): Modalismo, puntillismo, atonalismo. The score is for Oboe, Clarinet in Bb, Violin, Viola, Cello, and Piano. It features dynamic markings such as *f*, *mf*, *p*, and *ff*, and includes performance instructions like *arco*, *pizz.*, and *Ped.*

Estos compositores y sus obras representan un enfoque diverso y enriquecedor del uso de técnicas poliestilísticas en la música.

La Emancipada. Cuadros programáticos para orquesta sinfónica

I PADRE, HIJA Y ENTORNO (Introducción)

Presentación de los personajes principales de la obra: el hacendado Pedro y su hija Rosaura, e insinuación del ambiente familiar y social de la época, caracterizados por férreas disciplinas arraigadas en principios como nobleza, fortuna y buen nombre y prejuicios como machismo, misoginia, exclusión y racismo.

Escritura libre con sistemas entonacionales modales y aspectos melódicos y armónicos distanciales-geométricos. Estos últimos descendientes de la práctica de la armonía geométrica descubierta por Bela Bartók.

Hablando de escritura libre, Salgado (1974) estima que: “El triángulo de ‘clásicos modernos’, conformado por Stravinsky, Hindemith y Bartók, ejerció mareada (sic) influencia en las generaciones de jóvenes compositores, especialmente en aquellos que no se alinearon entre los epígonos del ‘serialismo’, credo estético que tuvo a Schoenberg por su máximo hierofante. Cada uno de ellos creó su propia escritura para transmitir al mundo filarmónico sus pensamientos: descarnados, complejos y telúricos, respectivamente”².

El tema del padre es más parsimonioso que el tema ligero y volátil de la hija.

Tema del padre. c.1

The image shows a musical score for two horns. The top staff is labeled 'Horn in F I. III.' and the bottom staff is labeled 'Horn in F II. IV.'. Both staves are in 3/4 time and feature a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The melody is marked with a dynamic of *mf* and includes various ornaments such as accents and slurs. The score is presented in a clean, black-and-white format.

² Fuente: Texto autógrafo a bolígrafo azul del autor, probablemente del año 1974. Archivo Histórico del Museo Nacional, Quito, N°.FM0033.283/A.

Tema de la hija. c.17,



Oboe I. II.

que luego se convierte en c.34 piano y en la trompeta c.97:



Trumpet in Bb I. II.

Tema "opresión". c.44



Trombon I. II

Más adelante, en la parte mediana, aparecen algunos efectos dramáticos que hacen referencia a la opresión patriarcal y social de la época (trémolos en cuerdas, armónicos en *glissando* y texturas diversas con acordes geométricos polo-antipolo)

Textura dramática. c. 65



Violín 1
Violín 2
Viola
Chelo
Bajo

Utilización de acordes distanciales geométricos y, al final, acorde polo-antipolo. c.98

98

Piano

The image shows a musical score for Piano, measures 98-101. The score is written in a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The music consists of chords and rests. In measure 98, the treble staff has a chord of F4, A4, C5 and the bass staff has a chord of B2, D3, F3. In measure 99, the treble staff has a chord of F4, A4, C5 and the bass staff has a chord of B2, D3, F3. In measure 100, the treble staff has a chord of F4, A4, C5 and the bass staff has a chord of B2, D3, F3. In measure 101, the treble staff has a chord of F4, A4, C5 and the bass staff has a chord of B2, D3, F3. The piece ends with a double bar line.

II. EL DESPERTAR

Rosaura crece y despierta a la vida y al amor. Eduardo es ahora el objeto de sus sentimientos. Es un despertar también a la realidad de su entorno al futuro y al destino.

Este cuadro está inspirado en la estética Olivier Messiaen. Se han utilizado varias de sus técnicas: modos con transposición limitada, ritmos con valores agregados, aumentación y disminución rítmica, ritmos no retrógrados, cánones rítmicos, *ostinato* rítmico, técnica de personajes rítmicos, modos de duración.

El francés Messiaen (1908-1992) es uno de los compositores más originales del siglo XX que ha influenciado a muchos creadores del mundo entero. A través de su alumna Nadia Boulanger, transmitió su componística al maestro Gerardo Guevara, (el compositor más importante con vida en nuestro país y que ha utilizado en su obra los modos con transposición limitada, entre otros recursos del lenguaje de Messiaen).

Fue un revolucionario del lenguaje musical, premisas que nos heredó a través de su famoso libro *Technique de mon langage musical*, publicado en 1944 por Editions Leduc, París.

Al respecto, mi primer maestro de composición, el compositor y catedrático rumano Hans Peter Türk (2006) señala:

... tuvo una influencia abrumadora en varias generaciones de compositores. Las innovaciones en el ritmo, así como en el pensamiento original modal, favorecieron nuevos horizontes en el campo de la creación musical. El propio Messiaen no se detuvo en la etapa de 1944, sino que inventó siempre nuevos conceptos de organización de su lenguaje musical, como el conocido *Mode de valeurs et d'intensités* o, en una de sus últimas obras, el llamado *Langage communicable*. (traducción propia)

Más tarde, Türk (2006) agrega que este material puede “galvanizar decisivamente la imaginación creadora del estudiante-compositor, ayudándole a encontrar el camino hacia un

pensamiento musical contemporáneo, ... que le estimularán más tarde a su propio lenguaje”.

(ídem)

Salgado siempre estuvo impactado por la originalidad de Messiaen; a decir suyo: ...a más de haber estudiado el folklore exótico, se dedicó a la paciente tarea de transcribir al pentagrama los variados cantos de las aves de las regiones de su tierra natal. ... Luego, dilató el radio de acción a Europa y más tarde, a determinadas latitudes de los países orientales; entre los que se cuenta: India, China y Malasia”.

Fuente: "La búsqueda de la originalidad". En: *El Comercio*. Quito, 16 de febrero de 1964.

Meissner (2024) p.236.

Algunos acordes “melodizados” c.36

Violín 1

Acordes (add11+) c.54

Horn in F I. III.
Horn in F II. IV

Ostinato melódico divergente con duraciones y modos de intensidad c. 134

Violín 1
Violín 2
Viola
Chelo

III CONSTRUYENDO SENDEROS

Pedro, el padre, obliga a Rosaura a casarse con un hombre mucho mayor y también hacendado, bajo la amenaza de que, en caso de no hacerlo, matará a sus peones indígenas. Rosaura toma decisiones y empieza a construir sus propios caminos. El social y solidario con los excluidos, al acudir a su boda, de la que huye apenas cumplida la ceremonia de casamiento. El de la búsqueda del amor que no logra consolidar con Eduardo, optando por el sendero de una vida libre de todo cánon.

En este cuadro, utilizamos en su inicio el atonalismo y serialismo.

Como es conocido, el serialismo dodecafónico, ocupó los primeros seis decenios del siglo pasado con Schoenberg, Berg y Webern. Más tarde, el serialismo integral con Messiaen, Boulez y Stockhausen.

En 1944, nuestro compatriota Salgado compone su "Sanjuanito futurista" donde utiliza el serialismo dodecafónico mezclado con patrones rítmicos del ritmo indígena-mestizo. Así lo describe en 1969

"El sistema dodecafónico que dio origen al puntillismo, a las concepciones seriales y postseriales, es un vástago abstracto del romanticismo; hay que comprenderlo con el cerebro en tensión y escuchar con el ánimo inmerso en la contemplación auditiva de las imágenes sonoras que emergen del ingenio creativo del compositor."

Publicado en: *El Comercio*, Quito, años 70 del siglo XX. Posiblemente idéntico a: "El sentimiento musical neutro". En: *El Comercio*. Quito, 10 de diciembre de 1969.

"Expresión musical neutra". En: *Opus, año III, No. 31*, de enero, p. 109-110. Quito: Banco Central del Ecuador, 1989.

Meissner (2024). p.110

Nuestro tercer cuadro utiliza un serialismo menos ortodoxo, descendiente de métodos atonales simples.

El compositor norteamericano Jerry Gates (2020) en plena pandemia en una conferencia en la ASMAC (American Society of Music Arrangers and Composers) nos presentó *Alternative Approaches to Contemporary Composition. All Twelve - Diatonic Composition* con el desarrollo de series a partir de su acróstico: Jerry E. Gates, llegando a realizar melodías y armonías a través de este efectivo artificio.

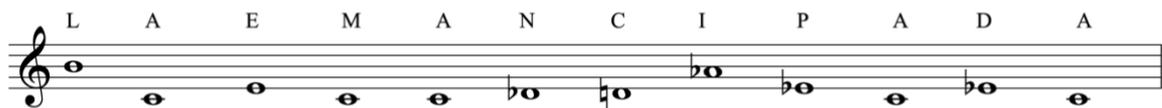
Bajo este principio proponemos en el primer segmento de este cuadro, acrósticos de serialismo modal a ser utilizados en los espacios horizontales y verticales.

Acróstico en serialismo modal

Modelo 1			NOTAS	Modelo 2		
A	M	Y	C	A	B	C
B	N	Z	C#	D	E	F
C	O		D	G	H	
D	P		D#	I	J	
E	Q		E	K	L	
F	R		F	M	N	
G	S		F#	O	P	
H	T		G	Q	R	
I	U		G#	S	T	
J	V		A	U	V	
K	W		Bb	W	X	
L	X		B	Y	Z	

Figura 1. Creación de modos a través de acrósticos. Elaboración Julio Bueno

El acróstico de La Emancipada en el Modelo 1, produce la siguiente serie:



El acróstico de La Emancipada en el Modelo 2, produce la siguiente serie:



En el siguiente segmento de este cuadro y como contraste, utilizamos técnicas de la armonía tonal-funcional extendidas: Teorías musicales neo-riemannianas, relaciones mediánticas o relaciones de terceras, con estilemas armónicos del romanticismo y post-romanticismo.

Es el romanticismo el que aporta con nuevas relaciones a la armonía tonal-funcional Mayor-menor. El acorde “mediante”, “neutro”, de IIIer grado (pertenece a las funciones de tónica y dominante al mismo tiempo) es utilizado por algunos compositores de esta época para reemplazar a la dominante. En efecto, las relaciones mediánticas (relacionar acordes cuyas fundamentales estén a distancia de tercera, estén o no en la misma tonalidad; o tonalidades a distancia de tercera, estén o no emparentadas), no se empleaban prácticamente nunca en estilos anteriores.

Acerca del romanticismo, Salgado (1955) comenta: “De los varios sistemas tonales que desde antes del amanecer del siglo XX se han forjado: *politonalidad, atonalidad, microcromatismo, bitonalidad, dodecatonal*, siempre irán quedando, cual monumento eterno, las escalas mayores, menores y cromáticas de la escuela clásica, sistema sobre el cual están basadas todas las novedades del Romanticismo musical...”

Fuente: "*Actualidad de la Música Americana*", en: *RITMO*, Madrid, octubre 1955.(240-241)

Meissner (2024). P.287

Es el teórico Hugo Riemann (1849-1919) el que descubre el concepto de funciones de los acordes (T, S, D). A este, lo consolida con otras relaciones: Paralela, Relativa, Mediante, Desliz, Cercana, Polo hexatónico y Tritono.

Los teóricos neo-riemannianos desarrollan y consolidan estas relaciones. Es el caso de Richard Cohn, profesor de teoría musical en la Universidad de Yale, en su libro *Audacious*

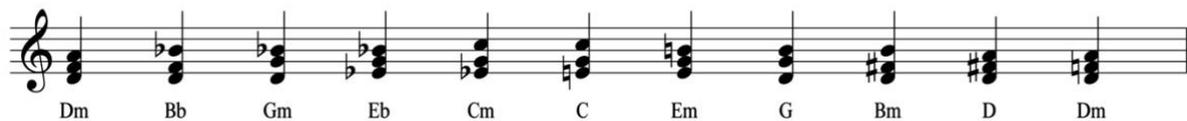
Euphony: Chromatic Harmony and the Triad's Second Nature (2012) editado por la Oxford University Press , (Eufonía audaz: Cromatismo y la segunda naturaleza de la tríada) argumenta que la armonía romántica opera bajo principios sintácticos distintos de los que subyacen a la tonalidad clásica, pero no menos susceptibles de definición sistemática.

RELACIONES MEDIÁNTICAS

Transformación	Abreviatura	Modificación interna (semitonos)	Distancia Interválica	Ejemplo de transformaciones	
				Mayor	Menor
Paralelo	P	1	0	C ⇌ c	c ⇌ C
Mediantes	M		3ª M	C ⇌ e	c ⇌ Ab
Deslizar	D	2	2ª m	C ⇌ c#	c ⇌ B
Relativa	R		3ª m	C ⇌ a	c ⇌ Eb
Cercanos	C		5ª justa	C ⇌ f	c ⇌ G
Polo hexatónico	H	3	3ª M	C ⇌ ab	c ⇌ E
Tritono / Polo octatónico	T	6	5ª dis	C ⇌ Gb	c ⇌ gb

Figura 2. Relaciones Mediánticas Elaboración: Julio Bueno

A continuación, el esquema armónico utilizado:



M - R - M - R - P - M - R - M - R - P

El cuadro concluye con una reprise o recapitulación del serialismo modal.

IV GRITO

Rosaura construye su propio fin optando por el suicidio.

Se utiliza el tetracordio cromático descendente, como escritura de *passacaglia* polifónica y como una impronta barroca del *passus duriusculus* (el paso duro o el paso del dolor). Usado por J. S. Bach, más tarde en el romanticismo a finales del siglo XIX, y a lo largo de los siglos XX y XXI

El *passus duriusculus* y sus propiedades basadas en el cromatismo, tienden a proporcionar cierto enriquecimiento y variedad a nivel tonal y modal. Proveniente del renacimiento, evoluciona en el barroco (se vuelve intenso por su total cromatización) y empieza a salirse de su carácter modal, hacia la cristalización del pensamiento tonal funcional.

Según Hugo Riemann (1967) está “conformado por un camino cromático en el espacio de una cuarta, ...une una sucesión plena de afecto (*pathopoiia*) de una sucesión por semitonos, con pregnancia melódica e intensificación armónica, constituyéndose en una de las figuras más expresivas de la *Musica poetica*” (Riemann, 1967, p. 713)

Al *passus duriusculus*, como figura retórica, se le ha atribuido un rol semántico (Schweitzer) llamándolo *chromatische Schmerzmotiv*. En Italia se lo conoce como lamento-bas, lamento-motivo o *figura tristitiae*. “Ha sido utilizado como un medio preferido de expresión de profundo dolor”. (Sietz, 1955, p. 113)

El cuadro inicia (c:1) con un tetracordio descendente diatónico:



Luego se va cromatizando hasta llegar al *passus duriusculus*



Passus duriusculus (tetracordio cromático descendente) c:13

Las melodías que aparecen diseñan una compresión y rarefacción como un grito de desesperación y de relajamiento. Esta dualidad es utilizada en todo el cuadro.

Melodías con pulsos en compresión y rarefacción. C:24



V FINAL

En este cuadro tratamos el epílogo con algunas reminiscencias de la dramaturgia musical y una coda final.

Fue creado con un Plan de Obra³ debidamente sistematizado y ha sido escrito estrictamente bajo esos lineamientos.

El concepto de Plan de Obra que utilizamos se ubica en la dimensión de las teorías del arte musical moderno y contemporáneo y se halla vinculado a una óptica artística donde el compositor parte de la utilización de herramientas previamente establecidas. El Plan de Obra en una composición musical se refiere a la estructura general y los parámetros que guiarán la creación de la pieza. Incluye decisiones sobre el estilo musical, el lenguaje armónico y los elementos constitutivos como melodía, ritmo y armonía. Este Plan ayuda a organizar el trabajo y a mantener la coherencia a lo largo de la obra, facilitando la creación y disposición de los diferentes fragmentos musicales

(blog: rest--vgmusic.weebly.com. Como organizar la composición de una obra musical. 10/24/2020 <https://rest--vgmusic.weebly.com/blog/october-24th-2020> Traducción del inglés por Perplexity. Consultado el 12/07/2024)

(eas.edu.co. (Escuela de Audio y Sonido de Colombia) Cómo iniciar tu proyecto musical?: 5 pasos clave. <https://www.eas.edu.co/musica/como-iniciar-tu-proyecto-musical/> Consultado el 12/07/2024)

³ Realizado a mano alzada en la aplicación *Goodnotes*.

El Plan de Obra también permite al compositor experimentar y ajustar las partes para lograr una expresión unificada (escueladesarts.com. Diferencia entre composición y producción musical: puntos clave. Ene 29, 2024. Consultado el 12/07/2024)

La escritura creativa a partir de un plan de obra se puede dividir en varias fases; a saber:

- a) Elección del material musical (lenguaje), la técnica compositiva y la estilística de cada segmento
- b) Distribución de las ideas musicales (microforma), organización estructural de la obra (macroforma), decisión de los aspectos formales en cada uno de estos niveles
- c) Escritura, montaje operativo del esbozo, correcciones y ajustes a través de una aplicación de notación musical (audiovisual); y,
- d) Revisión autocrítica o implícita: último momento del proceso, reconocimiento de errores y solución basada en la experiencia acumulada

Según ISDI (isdi.education. Estructura de un proyecto: todas las claves. Marketin Digital 30/04/2024. <https://www.isdi.education/es/blog/estructura-de-un-proyecto-todas-las-claves>) y (es.smartsheet. Kate Eby 16 Mayo 2022. Desglose de los elementos de un plan de proyecto. <https://es.smartsheet.com/content/project-charter-elements>) los elementos que constituyen el Plan de Obra en una composición musical incluyen:

1. Objetivos: Definición clara de lo que se quiere lograr.
2. Estructura: Diseño de las secciones musicales (introducción, desarrollo, conclusión).
3. Recursos: Instrumentación y técnicas necesarias para la ejecución.
4. Cronograma: Planificación del tiempo para cada etapa de la composición.
5. Riesgos: Identificación de posibles desafíos en el proceso creativo.

6. Evaluación: Métodos para revisar y ajustar la obra, según sea necesario

Para el efecto, es importante que el creador pueda tener a la mano (a la vista) un esquema del total de herramientas que podría utilizar en su creación (como la paleta del pintor).

PLAN DE OBRA (Julio Bueno, 2021)

1) TEXTURAS (o Estructuras Musicales Fundamentales)				
Monodía	Monodía acompañada	Homofonía	Polifonía	Heterofonía

2) SISTEMAS ENTONACIONALES						
Prepentafónicos	Pentafónicos	Heptafonía primaria	Modos con transposición limitada	Modos artificiales	Atonalismo	Dodecafonismo

3) SISTEMAS ARMÓNICOS						
Modal	Tonal Funcional M-m	Relaciones Mediánticas	Mixturas	Acordes de cuartas	Estratos acórdicos	Armonía geométrica

4) SISTEMAS RÍTMICOS						
Valores agregados	Aumentación y disminución	Rítmicos no retrógrados	Rítmica cromática	Personajes rítmicos	<i>Ostinatos</i>	

5) SISTEMAS COMPOSITIVOS				
Desarrollo temático	Desarrollo mosaico	Por planos	Minimalismo	Grafismo musical

Elaboración: Julio Bueno. 2021

Estos esquemas ayudarán a establecer una unidad dentro de la diversidad de la obra y evitarán la fatiga de la repetición de procedimientos.

A continuación, los apuntes de mi cuaderno de trabajo referentes al Cuadro V. Final:

Plan de Obra (V - Final)

- ① Transición: Em Gm Bbm C#m | Bm Abm Fm Dm IV | V
- ② Tema Final: Utilizar series acrósticos (III)
 Ritmos con valores agregados
 Aumentación y disminución rítmica
 Ritmos no retrógradables
 Canon con ritmos no retrógradables inserto en metro
- ③ Puente: desarrollo mosaico (técnica personajes rítmicos) Rosaura, Pedro (padre), Eduardo (novio)
- ④ Liberación: ostinatos móviles con temas de (II)
- ⑤ Reprisa: recapitulación de temas en la coda

①

Relaciones mediánticas
FINAL IV = inicio I

SERIES

<p>②</p> <p>R O S A U R A (1) </p> <p>E D U A R D O (1) </p> <p>P E D R O (1) </p>	<p>R O S A U R A (2) </p> <p>E D U A R D O (2) </p> <p>P E D R O (2) </p>
---	--

VALORES AGREGADOS

(1)

ROSAURA (1) 	ROSAURA (2)
EDUARDO (1) 	EDUARDO (2)
PEDRO (1) 	PEDRO (2)

(2)

3 primeras notas del acróstico 1 y 2

AUMENTACIÓN Y DISMINUCIÓN

RITMOS NO RECORDABLES

CANON TRIPLE

MODOS SINTESIS

A

1 1 1 1 2 1

B

5 1 1 1 3

3 PUENTE

R O S A U R A (1)	R O S A U R A (2)
E D U A R D O (1)	E D U A R D O (2)
P E D R O (1)	P E D R O (2)

PERSONAJES RITMICOS:

ROSAURA:	
EDUARDO:	
PEDRO:	

ACORDES ACROSTICOS

5. Conclusión

Buscando material de última generación sobre cómo sistematizar y fundamentar la conclusión de un producto artístico, encontré varias propuestas. Entre ellas, en la plataforma universitariosenapuros.com. y en el paper Conclusiones: 10 consejos para redactarlas. <https://universitariosenapuros.com/10-consejos-para-hacer-conclusiones-de-un-tfg-o-tfm/> Consultado el 12/07/2024, se plantea el siguiente esquema básico de conclusiones, que he adoptado para este documento.

“Las conclusiones de un trabajo de titulación sobre una obra musical sinfónica programática deben incluir:

- Síntesis de resultados: resumen claro de los hallazgos más relevantes.
- Respuestas a hipótesis: cómo los resultados abordan las preguntas planteadas en el marco teórico.
- Implicaciones: discusión sobre el impacto teórico y práctico de los resultados en el campo musical.
- Limitaciones: reflexión sobre las restricciones del estudio y áreas no exploradas.
- Recomendaciones: sugerencias para futuras investigaciones relacionadas”

Una obra sinfónica debe cumplir algunos requisitos: conocer la temática a profundidad (más aún si se trata de una obra programática, interdescriptiva); conocer la literatura musical local, ecuatoriana, latinoamericana y universal que se encuadre en los principios del programatismo subjetivo; escuchar y analizar los varios estilos musicales y -sobre todo- planificar hasta el detalle, tomando en cuenta su eclecticismo estilístico; realizar una revisión constante de la dramaturgia musical, del discurso musical y cómo puede la música contribuir

a que el oyente construya su propia imagen del tema. Nunca descuidar los límites que impone la envergadura sinfónica: superficies sonoras más sintéticas y de mediano aliento para mantener la expectación. Utilizar los recursos que ofrece una orquesta sinfónica a2 ampliada con percusión afinada (marimba, glockenspiel, xilófono, campanas tubulares), piano y utilización de la batería.

SÍNTESIS DE RESULTADOS

Los resultados están a la vista:

- Hemos encontrado, dentro de un discurso estilístico ecléctico, la unidad y variedad suficientes para mantener la atención y aprehensión tanto del ejecutante como del oyente
- La orquestación va desde el solo instrumental a capella hasta tuttis homofónicos o de unísono (monódicos)
- Hay una comunicación lógica y certera entre los lenguajes, estilos y la macroforma musical (morfología musical)
- La microforma como estructura musical está desarrollada dentro de variadas técnicas compositivas: desarrollo temático, desarrollo mosaico, entre otros
- El rango dinámico, dado por la dramaturgia de la obra, es amplio. A veces las texturas se superponen a la individualidad de los planos y, otras, los planos principales subordinan a las texturas musicales (estructuras musicales fundamentales)
- Nos interesa poner en oídos del público una historia ya conocida, pero desde el subjetivismo del compositor

RESPUESTAS A HIPÓTESIS

- Los resultados responden a las intenciones propuestas. Se ha logrado mostrar la subjetividad del compositor, la óptica del creador, la ética del investigador y la estética del proponente, al acudir a un tema tan importante como es el de evidenciar la potente dramaturgia de “La Emancipada”, la primera novela ecuatoriana, de Miguel Riofrío.
- Tal y como se planteó originalmente, el clímax de la obra está dado en el IV Cuadro: “Grito” pues provoca una catarsis explosiva, con sus sentimientos de miedo y de piedad, con sus figuras de condensación y rarefacción, trasladadas al sufrimiento y la relajación. Esta dualidad estética está muy presente en mitos, rituales, leyendas y fabulas a través de la historia humana.

IMPLICACIONES:

Se podrá discutir el impacto teórico y práctico de los resultados de esta obra en el campo musical e investigativo, pero lo que no estará en discusión es que el eclecticismo o poliestilismo -como pretexto creativo- permanecerá en la música del siglo XXI (entre otras artes y oficios), más aún con la presencia de la inteligencia artificial y del desarrollo de la informática musical aplicada a la investigación, creación, interpretación, difusión acústica y virtual de las nuevas músicas.

El hibridismo tecnológico y virtual nos permite concebir música con instrumentos de otras épocas, de otras realidades geográficas, pero también concebir composiciones que aborden lo histórico desde lo contemporáneo sin necesidad de pastiches, clichés, ni burdas citaciones o artilugios atemporales.

El programatismo musical remozado, con riesgo de elucubraciones, con amplitudes caleidoscópicas, seguirá sirviendo como un gran motivador de la creación artística por mucho tiempo.

RECOMENDACIONES:

He pensado que este trabajo podría servir a los estudiantes como material de estudio, por ello, y a riesgo de caer en subjetividades, me permito presentar algunas sugerencias para futuras creaciones-investigaciones:

- Siempre utilizar un Plan de Obra; esto evita el empantanamiento del trabajo de creación y muestra otros caminos y soluciones.
- El Plan de Obra abre un abanico de posibilidades sobre la mesa, pero también límites que, casi siempre, nos ayudan a despertar la creatividad y a enrumbar las ideas de una diferente y mejor manera.
- Es muy importante mantener la coherencia narrativa de la obra, por lo que es necesario siempre volver atrás, deshacer lo andado y quizás emprender otros caminos
- El Plan de Obra nos ayuda a ser eficientes, efectivos y eficaces y a permitir ser más, mucho más, productivos.
- Podría ayudar el realizar un Cronograma de Trabajo en función del Plan. Siempre se debe emplear sistemáticamente cronogramas, tareas, metas, resultados y evaluaciones. Esto permite concentrarnos mejor en una sola tarea a la vez, y organizar mejor nuestro tiempo de trabajo creativo y de investigación
- Debemos siempre arriesgar nuevas ideas, por más simples que sean; a veces pueden no funcionar en un momento, pero hay que mantenerlas porque, más tarde, podrían

ser una tabla de salvación. Puede ocurrir también que estas nuevas ideas se descarten por completo en el producto final

- La Universidad puede ejercer demasiada presión sobre el maestrante por la entrega de su producto artístico e investigativo, pero se debe insistir y aclarar que se trata de una obra de creación, que se está generando música y que lo más importante, si no lo único, es el momento en el que esta sea conocida por el público, por la sociedad, por la academia y los anales de la historia.

OBRA CON FORMA ABIERTA

Para concluir, me permito sugerir a quien vaya a ejecutar, escuchar o conocer esta obra, que -dadas sus particularidades- se la ordene de manera personal, solo respetando el quinto cuadro como el FINAL. Es muy importante que el intérprete participe activamente en la generación de ese orden.

Porque es una historia que se puede conocer al revés y al derecho. Son más de 20 minutos de música que pueden ser ejecutados de corrido, o pueden dividirse por secciones 1+2, 3, 4+5 o si se prefiere 2+3+1+4+5, etc. Será el director de orquesta quien defina la ejecución de la obra de acuerdo a su criterio: si la divide por cuadros, si los agrupa, si los ejecuta seguidos o en otro orden, inclusive todo a la inversa, pero manteniendo como último el quinto cuadro llamado FINAL, porque es un compendio de los temas principales de la obra.

Como dirían los jóvenes: es una obra participativa, amigable e interactiva.

Stravinsky decía: “Los pequeños artistas toman prestado, los grandes artistas roban” y nuestro mayor impulsador del arte y la cultura, el “gran señor de la nación pequeña”⁴, Benjamín Carrión lo corroboraba: “no hay mejor manera de ser creativo que imitando lo bueno”.

⁴ Jorgenrique Adoum

Referencias.

- Banciu, G. (2013). Rhetoric vs. musical forms and analyses—terminological clarifications. *Lucrări de Muzicologie*, (2), 19-34.
- Bennett, R. (2003). *Léxico de música*. Madrid: Akal.
- Bizzarini, M. (2022). Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica: atti della seconda giornata di studio, 9 novembre 2021.
<http://www.fedoabooks.unina.it/index.php/fedoapress/catalog/view/347/382/1955>
- Bueno, J. (1997) El Nacionalismo musical ecuatoriano, Luis Humberto Salgado, Ponencia en “Recordando a los grandes” en el Cafélibro, Quito.
- Busto, P. D. (2011). Una introducción a la relación entre música y literatura en las letras hispánicas. *Océanide*, (3), 10.
- Cabado, T. (2021). Música y realidad: la representación de la escucha desde la música programática hasta el experimentalismo. *Revista 4'33"*, (21).
- Cangui-Lasluisa, M. (2020). Universo simbólico y representación de la mujer decimonónica en La emancipada, de Miguel Riofrío (Master's thesis) UNIR.
<https://reunir.unir.net/handle/123456789/10756>
- Carrión, D. (2023) “Opereta «Ensueños de Amor» (1932) de Luis Humberto Salgado: peculiaridades de la interpretación del director de orquesta” Trabajo de Maestría, Universidad Kosygin, Moscú
- Cohn, R. (2012) *Audacious Euphony: Chromatic Harmony and the Triad's Second Nature* editado por la Oxford University Press , (Eufonía audaz: Cromatismo y la segunda naturaleza de la tríada)
- Florencia, E. (2022) Apuntes generales relativos a la escritura de Humberto Salgado Torres en su obra para piano. 2022 (manuscrito) Quito.

- Garces Vizuete, L. C. (2023). Representación de lo femenino en la novela “La Emancipada” del escritor ecuatoriano Miguel Riofrío (Bachelor's thesis UNACH). Riobamba, Ecuador.
- Guerrero-Jiménez, G. (2019). Miguel Riofrío. El hombre y el escritor, 151 ensayo de Hernán Rodríguez Castelo. *Kipus: Revista Andina de Letras*, (46).
- Gates, J. (2020). *Alternative Approaches to Contemporary Composition. All Twelve - Diatonic Composition with JERRY GATES*. ASMAC
<https://www.facebook.com/asmac.org/videos/220654479204675>
- Gustems, J. (2006). *Atlas básico de música*. Barcelona: Parramón.
- Palacios, F. (1997). *20 reflexiones sobre música y educación musical*. Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.
- Rodríguez, C. (2019) *Kipus: Revista Andina de Letras*, (46), 145.
- Hidalgo-Andrade, G. (2019). Narrativas de resistencia en “La Emancipada” de Miguel Riofrío: análisis literario desde la Teoría Crítica. *ComHumanitas: Música popular y Contracultura*, (10), N°3
<https://doi.org/10.31207/rch.v10i3.214>
- Igoa, E. (2020). Análisis Musical I. Documento web.
https://www.enriqueigoa.com/articulos_y_libros/Libro_Analisis_musical_I.pdf
- Iturbide, M. R. (2022). Arte, Música y Conceptualismo en América Latina. Itamar. *Revista de investigación musical: territorios para el arte*, (7)
<https://turia.uv.es//index.php/ITAMAR/article/view/23600>
- Latham, A. (2008) *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Fondo de Cultura Económica. (pp 1024-1025).
- León Martínez, I., & Masot Dávalos, A. (2023). El tratamiento de la intertextualidad en el análisis literario. Varona. *Revista Científico Metodológica*, (78).
- López-Ojeda, E. (2013) Literatura y música, *Revista Brocar* N°37 (pp 121-143)

Meissner, M. (2024). Luis Humberto Salgado. Escritos sobre Música. Centro Editorial Ucuena Press.

<https://editorial.ucuenca.edu.ec/omp/index.php/ucp/catalog/book/115>

Nina, F. (2007). La letra con sangre entra: La emancipada (1863), de Miguel Riofrío, primera novela ecuatoriana. *Kipus, Revista Andina de Letras*, 22, 5-21.

Pulgar Vidal Francisco El programatismo musical (Manuscrito) 1964 Universidad de Música. Perú

Ramos, G. (2016). Análisis literario de la obra La Emancipada de Miguel Riofrío. [Trabajo de titulación en Ciencias de la Educación. Centro Universitario UTPL, Santo Domingo]

Riemann, H. (1967) Musik-Lexikon. Sachteil, B. Schott's Söhne, Mainz.

Riofrío, M. (2009). *La emancipada*. Stockcero, Inc.

Sietz, R (1955). Henry Purcell, VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, Leipzig

Türk, H. P. (2006). 12 Lectii de compoziție bazate pe limbajul muzical al lui Olivier Messiaen. Academia de Muzică Gh. Dima Cluj, Rumania

Van Der Hoogen, E. (2008). *El ABC de la música clásica*. Madrid: Taurus.

Wong, K. (2004) *Luis Humberto Salgado un Quijote de la Música*. Quito, Ediciones Banco Central del Ecuador, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión

6. Anexos

Anexo 1: Producto Artístico

<https://www.dropbox.com/scl/fo/y4cj3kjg8xtrt8id1i7ei/AA5ZxyflozDAKNRCzXiK3Xk?rlkey=4nunihs2t0d1waupl89kkiic7&st=xzvr86jo&dl=0>

-  I. Padre, hija y entorno - Full Score.pdf
-  I. Padre, hija y entorno.mp3
-  I. Padre, hija y entorno.musx
-  I. Padre, hija y entorno.mxl
-  II. El despertar - Full Score.pdf
-  II. El despertar.mp3
-  II. El despertar.musx
-  II. El despertar.mxl
-  III. Construyendo Senderos - Full Score.pdf
-  III. Construyendo senderos.mp3
-  III. Construyendo Senderos.musx
-  III. Construyendo Senderos.mxl
-  IV. Grito - Full Score.pdf
-  IV. Grito.mp3
-  IV. Grito.musx
-  IV. Grito.mxl
-  Toda La Emancipada.pdf
-  V. Final - Full Score.pdf
-  V. Final.mp3
-  V. Final.musx
-  V. Final.mxl

Anexo 2:

REFERENCIAS TEÓRICAS – ANALISIS NARRATIVO LITERATURA / MÚSICA

PROLEGÓMENOS

Primera novela ecuatoriana de realismo social

Realismo social: personajes típicos en circunstancias típicas

(Reproduce el contexto social colonial)

ANÁLISIS NARRATIVO LITERATURA/MÚSICA				
Descripción	Tipo de escritura	Escuela	Género	Sub-género
LITERATURA	Prosa	Romanticismo	Narrativo	Novela
MÚSICA	Acústica, electroacústica	Romanticismo- Neo modalismo Experimentación sonora	Sinfónico Electroacústico	Cuadros

ELEMENTOS NARRATIVOS LITERATURA/MÚSICA			
Descripción	Narrador	Tiempo gramatical	Tiempo de narración
LITERATURA	Omnisciente	Pasado	Cronológico
MÚSICA	Acústico	Sintaxis romanticismo	Cronológico

Escenarios Exteriores: Malacatos, Pueblo, Quito

Escenarios Reales: Casa de Rosaura, Iglesia

Personajes Principales: Rosaura (La Emancipada). *Leitmotivo melódico acróstico*

Personajes Secundarios: Eduardo (enamorado) *Leitmotivo melódico acróstico*

Pedro de Mendoza (Padre de Rosaura) *Leitmotivo armónico*

Don Anselmo de Aguirre (Prometido de Rosaura)

El cura de la parroquia

TEMA: Presión social y machismo producen rebeldía y sentimientos de venganza

Madre más liberal, Padre dogmático, queda huérfana

Ideales liberales de la época:

Anticlericalismo, rebelión contra el abuso patriarcal, defensa de derechos indígenas, Necesidad de educación para las mujeres

AMOR JUVENIL:

- Incomprensión de su padre
- Incomprensión de la sociedad
- Obligada a casarse
- Fuga de su casa
- Búsqueda de libertad que nunca encontró

Anexo 3:

EL NACIONALISMO MUSICAL ECUATORIANO

LUIS HUMBERTO SALGADO

Julio Bueno (1997)

El nacionalismo —como un estilo musical definible— aparece en Latinoamérica en las últimas décadas del siglo pasado, gracias al influjo de similares propuestas europeas y al apareamiento y consolidación de géneros musicales folclóricos y populares, urbanos y rurales, que se constituyen en fuente de identidad nacional.

La inspiración folclórica ha existido siempre en la música. En Bach se sienten los ecos del coral protestante campesino, así como la influencia del makam turco. En la música de Haydn penetran melodías del folclor croata o austriaco. Mozart utiliza el melos turco (marcha turca, aria turca). Beethoven emplea temas rusos en los *cuartetos Razumovsky* y hace arreglos de canciones populares alemanas.

En la música pre-romántica la inspiración folclórica no es un principio de creación; tiene un carácter esporádico y se disuelve en la expresión con carácter universal-europeo al que se subordina. Con los románticos, debido a las rapsodias de Liszt y a las mazurcas y polonesas de Chopin, aparece la inspiración folclórica como principio de creación.

Concomitante con el romanticismo wagneriano, en la música europea aparece, hacia la mitad del siglo XIX, otra experiencia realista, democrática e innovadora: las escuelas nacionales. La idea original se encuentra en Rusia con Tchaikovsky, Glinka y el grupo de los cinco; al mismo tiempo se cristaliza la escuela polonesa con Moniuszko, la magiar con Erkel, la noruega con Grieg, la checa con Smetana y Dvorak y, en los últimos decenios del siglo, la española con Albéniz, Granados y de Falla.

Los compositores de las escuelas nacionales fueron innovadores del lenguaje musical. En sus obras aparece el **programatismo** pues predomina en ellas el deseo de construir una imagen musical sobre la base de un texto literario que impone las reglas de la dramaturgia. El instrumentalismo puro les interesa menos.

Si la esfera de expresión del romanticismo es por excelencia lírico-subjetiva, la de las escuelas nacionales es épico-objetiva.

Europa se reflejaba en América a través de la ópera, de la zarzuela, del teatro musical ligero y a través de las canciones y del piano como instrumento de salón, pues salón y nacionalismo tienen una estrecha relación.

El nacionalismo se consolida en América en el presente siglo, hacia los años 20. Según Alejo Carpentier: “Huérfanos de una tradición técnica propia, buscábamos el acento nacional en la

utilización -estilización- de nuestros folklores. Si nada podíamos inventar todavía en los dominios de la factura, de la evolución tonal, de la instrumentación, buscábamos, al menos, una música que tuviera un aspecto distinto de la de Europa”. “De ahí que, durante veinte años, nuestra música estuvo dominada por lo rapsódico”. Hacia 1940 desaparecen las formas rapsódicas, las suites, y aparecen predominantemente los ciclos sonata-sinfónicos.

Las obras de nuestros compositores muestran una dualidad: reproducen los modelos europeos pero necesitan expresar un lenguaje propio. Fueron las formas pequeñas o microformas pianísticas del salón romántico europeo las que motivaron el aporte de las danzas, contradanzas, valeses, jarabes, milongas, zamacuecas, aires típicos, pasillos, etc. Estos géneros de origen popular invadieron los salones americanos consolidando un color nacional.

En Ecuador, el italiano Doménico Brescia (compositor de una “Sinfonía Ecuatoriana” estrenada en 1907) y en Perú el también italiano Carlo Enrique Pasta (autor de la ópera “Atahualpa”), fueron los suscitadores del nacionalismo. Otros compositores estudiaron en Europa, algunos en la Schola Cantorum de París con Vincent d’Indy como el colombiano Guillermo Uribe Holguín, el argentino Alberto Williams con quien Salgado mantenía nutrida correspondencia.

Entre 1920 y 1940 el nacionalismo latinoamericano empieza a adscribirse a los “ismos” europeos con piezas-géneros nacionales en declinaciones lexicales dentro del impresionismo o del expresionismo.

Según Leopoldo Zea y Carlos Magis “los propios creadores europeos sienten que en el fondo la adhesión de los creadores de latinoamérica resulta superficial, ya que sus expresiones no son otra cosa que malas imitaciones de la creación europea, o muy limitadas interpretaciones de su cultura. En efecto, en lo que toca a las manifestaciones estéticas la labor de la discutible vanguardia latinoamericana (de los cincuentas a los setentas) no hace más que repetir una temática y una técnica totalmente extrañas a su propio mundo, lo cual da a esas creaciones un tono artificial sin la calidad de vivencia profunda, base de toda creación estética”.

Tan grave como aquello y debido a la poca autoestima o a los complejos estético-estilísticos, algunos compositores latinoamericanos de este siglo, optaron por un arte exhibicionista-exótico de postal.

Pero otros emprendieron una verdadera búsqueda artística hacia un arte con originalidad e independencia, con una estructura coherente en todos sus medios expresivos. Como fruto de este desarrollo aparece la corriente estilizadora, con propuestas renovadoras, y la síntesis verdadera con los mexicanos Chávez y Revueltas, los cubanos Roldán y García Caturla, el brasilero Villa-Lobos y nuestro compatriota Luis H. Salgado.

Segundo Luis Moreno, Sixto María Durán, Francisco Salgado, Pedro Pablo Traversari y Salvador Bustamante Celi, algunos de ellos bajo el influjo del compositor italiano Domenico Brescia (Director del Conservatorio de Música de Quito entre 1903-1911), son los precursores del nacionalismo musical ecuatoriano. Luego vendrán sus continuadores: Luis Humberto Salgado, su hermano Gustavo, José Ignacio Canelos, Belisario Peña, Juan Pablo Muñoz Sanz, entre otros.

Generado por el romanticismo, el nacionalismo musical ecuatoriano reconoce los valores de la música popular indígena y mestiza.

Según Rodolfo Agoglia, en su introducción al “Pensamiento romántico ecuatoriano”, nuestros creadores (sobre todo los literatos) se basaron en el ideario del pensamiento romántico alemán del siglo XVIII. Agoglia rastrea dos tendencias en los escritores ecuatorianos del siglo XIX: una que privilegia el sentido nacional y otra que insiste en la orientación cosmopolita. A nuestro criterio los dos principios convergen en el nacionalismo musical de comienzos del siglo XX.

Examinando nuestra ambigüedad cultural Agustín Cueva anota, en 1967, que “la música popular latinoamericana -mestiza de tres razas en todas sus combinaciones posibles- ha tenido éxito en el mundo entero; más la ecuatoriana constituye, precisamente, la excepción. Cueva cita a Espejo diciéndonos: “La música de Quito es viciosa, sin afectos, sin armonía, sino una música de remiendos de la que difundió el jesuita alemán Coller”. Y José de la Cuadra presenta una afirmación de Angel Felicísimo Rojas, quien habría dicho que: “el Ecuador no ha creado todavía su música propia, una modalidad armónica suya”.

Estas opiniones sólo pueden deberse al desconocimiento del desarrollo de nuestra música por la falta de difusión. Ni los especialistas ni los melómanos han tenido la oportunidad de asimilar sistemática o cronológicamente las producciones compositivas de los creadores ecuatorianos. El desconocimiento del repertorio musical tanto popular como académico sinfónico y cameral de nuestro país, ha sido una constante que se ahonda en el presente.

Es imperioso reproducir el pasado musical incluyendo el de nuestro siglo. Los archivos sonoros y fondos musicales sobrevivientes de compositores ecuatorianos deben salir a la luz y confrontar la historia crítica. Ya han reposado en la historia-salvaguarda y es el momento, inaplazable y apremiante, de reaparecer en escena para aportar, modificar, calificar y proyectar nuestra conciencia musical.

Luis Humberto Salgado escribió infinidad de oportunos artículos y versados estudios que se publicaron en periódicos y revistas ecuatorianos y extranjeros. Incluso es autor de los libretos de sus óperas y operetas.

Manejaba una información actualizada debido a la correspondencia que mantenía con su hermano Gustavo, que estudió piano en Moscú entre 1928 y 1931 y varios amigos compositores latinoamericanos, entre ellos el nacionalista argentino Alberto Williams (1862-1952). Gracias a este intercambio de ideas, Salgado profundiza en los temas del Ciclismo musical, en los aspectos estilísticos del impresionismo francés y fundamentalmente comparte con el argentino varios criterios sobre el desarrollo del nacionalismo en Latinoamérica. En su “Texto de Armonía”, publicado en 1976 y 1977 utiliza “interpolaciones fragmentarias de la “Teoría de la Armonía” del maestro argentino Alberto Williams.

En su artículo “Retrospección de movimientos musicales” Salgado plantea que “para cultivar las técnicas modernas hay que fundamentarse sólidamente en las disciplinas clásicas, concorde a las tesis del innovador dodecafónico Arnold Schönberg”. Esta premisa no solo fue divulgada por el maestro, sino que constituyó la guía metodológica en su desarrollo creativo: la **recuperación estilística** fue su axioma.

De sus primeras obras vamos a escuchar la “Suite Atahualpa o el ocaso de un imperio” para Banda Sinfónica escrita y estrenada en Quito en 1933. En 1940 fue ejecutada en Washington por la Banda de la Marina de EEUU. En ella, Salgado nos muestra un lenguaje romántico post-wagneriano. Este es el preludio.

EJEMPLO 1 Suite Atahualpa o el ocaso de un imperio para Banda Sinfónica. I parte Preludio (maqueta MIDI)

<https://www.dropbox.com/scl/fi/o8jmsm3e3oxav2fko9e3q/1-Prel-Suite-Atahualpa.mid?rlkey=3pl3i5g6ec59o50rcww81p6dn&st=g6dba9w3&dl=0>

En el año 1942 crea su Preludio Andino Ecuatoriano titulado “El Páramo”; pieza para piano con un lenguaje impresionista declarado (presencia de mixturas, acordes de cuartas y de desarrollo tipo mosaico); a partir del compás 55, Salgado converge en un polimodalismo en donde la mano izquierda evoluciona en una pentafonía sobre sol y la derecha en una heptafonía primaria sobre re b (modo jónico). Interesante muestra de una relación tonal que Bela Bartók denomina polo-antipolo.

EJEMPLO 2 El Páramo, Preludio Andino Ecuatoriano

<https://www.dropbox.com/scl/fi/yxp115hxouys6ixs4sga/2-El-paramo.mid?rlkey=u0awcy2e6cn3dhatimlwx4ji1&st=xo24e77n&dl=0>

De 1944 es su Sanjuanito futurista, microdanza para piano. Dice el autor: “Atraído por el incentivo de amalgamar la osatura rítmica del sanjuanito con el procedimiento de la música serial... constituye un experimento de hibridación de la pragmática dodecafónica y el melismo autóctono, a fin de estar a tono con la estética contemporánea”. En ese mismo año 1944 crea su Cantata ameríndica para voz y piano, cuya quinta parte se llama: Intermedio dodecafónico. Son las primeras obras dodecafónicas de nuestro país y por mucho tiempo. Escuchemos a continuación su Sanjuanito Futurista.

EJEMPLO 3 Sanjuanito Futurista Micro-danza para piano

<https://www.dropbox.com/scl/fi/d5ouhhv7batoi3vtq5801/3-Sanj.-futurista.mid?rlkey=oc70azg3x9oa6z6k9jiklr76d&st=puh51ypi&dl=0>

En 1947 compone la Rapsodia Ecuatoriana N° 3 para piano, donde pone en práctica su teoría de la suite-concatenada que inicia con un danzante, pasa por un aire típico y termina con un sanjuanito. Los temas se encuentran unidos por transiciones en escritura de fantasía, con dibujos de pulverizaciones armónicas. En esta obra está implícito el sistema de pensamiento musical modal y aparecen algunos estilemas del romanticismo europeo.

EJEMPLO 4 Rapsodia Ecuatoriana N° 3 para piano.

<https://www.dropbox.com/scl/fi/45kv6z2soj97gmuxyuv67/4-Raps.-Ecuat.-N-3.mid?rlkey=0zrjmkdk7zlyjxuig0fw3bzl&st=fir2rurw&dl=0>

Más tarde en sus “Variaciones en estilo folclórico” (1948), funde la técnica de variaciones con el principio de suite, con la sucesión de géneros musicales indígenas y mestizos como el yaraví, el sanjuanito, el aire de yumbo, el albazo y el aire típico, precedidos por una fuga en miniatura. Esta obra presenta un lenguaje musical neodiatónico (modal).

Luego en 1954-1955 crea su Tercera Sinfonía “A. D. H. G. E.” sobre un tema pentafónico en estilo rococó. En esta obra ecléctica, Salgado fusiona el modalismo melódico de la pentafonía anhemitónica con el sistema de pensamiento musical tonal-funcional mayor-menor. Es un

sincretismo estilístico donde además aparecen en sus movimientos los géneros de danza europeos propios de la suite barroca: III Larghetto (Sarabanda), IV Allegretto mosso (alla Bourré), V Allegro giocoso (fuga en carácter de Giga). Nos hallamos frente a una Sinfonía-Suite en 5 movimientos. Escuchemos un fragmento del tercer movimiento Allegretto mosso (alla Bourré)

EJEMPLO 5 Sinfonía N° 3 “A.D.H.G.E.” para orquesta sinfónica, sobre un tema pentafónico en estilo rococó, tercer movimiento Allegretto mosso (alla Bourré)

<https://www.dropbox.com/scl/fi/8nkccpkjb73m1binay0jd/5-Sinf.-3-III.mid?rlkey=om2uourgcoowpqlzm10dskffz&st=mn1al067&dl=0>

En 1958 escribe su Quinta Sinfonía titulada “Neoromántica”, con un lenguaje musical post-romanticista. Su Sexta sinfonía para orquesta de cuerdas y timbales compuesta en 1968 se basa en el neo-modalismo.

Entre 1969-1970 crea su Séptima sinfonía en homenaje al bicentenario de Beethoven. Esta partitura pertenece al Archivo de la Casa Beethoven en Bonn. Es posible que, siendo dedicada a Beethoven, contenga algunos estilemas del clasicismo vienés en su estructura.

De 1972 data su “Sinfonía de Ritmos Vernaculares” en tres movimientos; esta sería la novena sinfonía en orden cronológico. A su segundo movimiento lo titula Yaraví intermezzo.

A través de esta diminuta muestra se comprueba la gran búsqueda de un creador de cerca de 150 obras: 9 sinfonías, 7 conciertos instrumentales, 4 óperas, 3 ballets, etc. Luis Humberto Salgado es el más representativo de los compositores ecuatorianos del siglo XX. Con espíritu camaleónico (como lo tuvieron Picasso, Joyce, Stravinsky), su obra pasa por varios estilos: se inicia en un romanticismo tardío, continúa hacia un neo-diatonismo y neo-modalismo, arriba a un atonalismo serialista dodecafónico y retorna a un neo-modalismo (polimodalismo) ampliado.

A pesar de esta diversidad, su concepción es unitaria y está atravesada por un nacionalismo vigoroso y por la búsqueda del equilibrio entre el clasicismo formal y el neo-folclorismo propio semántico, ejemplo latinoamericano de aporte a la literatura musical universal.

Para finalizar escucharemos el pasillo “Nocturnal” que es la pieza No. 6 de la suite para piano denominada “Mosaico de Aires Nativos”, compuesta en 1945 como claro ejemplo de estilización del pasillo ecuatoriano

Ejemplo 6 Nocturnal de la suite para piano “Mosaico de Aires Nativos”

<https://www.dropbox.com/scl/fi/pwgnuilxpx7x2a309tckb/6-Nocturnal-pasillo.midi?rlkey=334znw1pfcs95pcfjrcycoa&st=tzswvno4&dl=0>

Anexo 4: Certificado del abstract

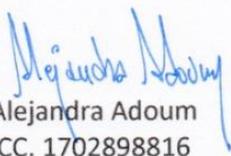


alejandra adoum
EDICIÓN - TRADUCCIÓN

aleadoum@gmail.com
+593-999-003-529

A QUIEN PUEDA INTERESAR

Por medio del presente documento, certifico haber realizado la traducción al inglés del *Abstract* de la fundamentación del Trabajo Artístico de la obra ***La Emancipada, cuadros programáticos para orquesta sinfónica***, del maestrante Julio Bueno Arévalo.


Alejandra Adoum
CC. 1702898816