DOI 10.20504/opus2024.30.10

CC BY

Artigo

El concierto ecuatoriano para guitarra de Salgado y su estética indigenista

Christian Escobar-Jiménez
https://orcid.org/0000-0003-1940-2096
(Pontificia Universidad Católica del Ecuador, PUCE/ Facultad de Ciencias Humanas/ Quito, Ecuador)

Pablo Negrete
https://orcid.org/0009-0009-1252-7305
(Pontificia Universidad Católica del Ecuador, PUCE/ Dirección de Investigación/ Quito, Ecuador)

Resumen: El artículo introduce al *Concierto ecuatoriano para guitarra y orquesta*, compuesto por el ecuatoriano Luis Humberto Salgado en 1976; además, se propone una nueva transcripción de la parte solista y se discute la concepción nacionalista musical del compositor. Esta obra es el primer concierto para guitarra, compuesto por un ecuatoriano, del que se tiene noticia. El artículo se divide en cuatro partes. La primera presenta una breve nota biográfica, la segunda explica las características de la transcripción, la tercera desarrolla una discusión en torno al nacionalismo musical de Salgado y la cuarta explica ciertos elementos del concierto. Como anexo al artículo se incluye la nueva transcripción para la parte solista.

Palabras clave: Luis Humberto Salgado. *Concierto ecuatoriano para guitarra*. Nacionalismo musical. Indigenismo. Realismo indigenista.

The *Ecuadorian Concerto for Guitar* by Salgado and its Indigenist Aesthetics

Abstract: This paper introduces the *Ecuadorian Concerto for Guitar and Orchestra*, composed by Luis Humberto Salgado (Ecuador) in 1976. It also presents a new transcription of the solo part and discusses the composer's nationalistic musical conception. This work is the first known guitar concerto composed in Ecuador. The article is divided into four parts. The first part presents a brief biography, the second explains the characteristics of the transcription, the third discusses Salgado's musical nationalism, and the fourth outlines the main elements of the concerto. The new transcription for the soloist part is included as an appendix to the article.

Keywords: Luis Humberto Salgado. *Ecuadorian Concerto for Guitar*. Musical nationalism. Indigenism. Indigenist realism.

ESCOBAR-JIMÉNEZ, Christian; NEGRETE, Pablo. El concierto ecuatoriano para guitarra de Salgado y su estética indigenista. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 30, e243010, p. 1-30, 2024. http://dx.doi.org/10.20504/opus2024.30.10

Recebido em 8/8/2023, aprovado em 16/4/2024, publicado em 10/8/2024

Este trabajo tiene dos objetivos fundamentales. Por un lado, el artículo de forma autónoma presenta un breve análisis de ciertos aspectos de la música y concepción artística del compositor ecuatoriano Luis Humberto Salgado (1903-1977), y, por otro, presenta una nueva transcripción de la parte solista del *Concierto ecuatoriano para guitarra* del mismo compositor, en la que se incluye la *particella* para la parte solista. Ambos objetivos se entrelazan en el sentido en el que el concierto para guitarra reproduce su estética musical nacionalista y adolece de problemas de edición. La transcripción estuvo a cargo de Pablo Negrete Salazar y busca aportar con una partitura legible para la parte solista, así como proponer una digitación y corregir ciertos errores de transcripciones precedentes, respetando la música creada por Salgado. La transcripción consta como un anexo de este trabajo.

El artículo está dividido en cuatro secciones. La primera parte presenta una brevísima nota biográfica de Salgado. En la segunda parte se explican varios aspectos del *Concierto*, así como el contexto de su creación y las intenciones al presentar una nueva transcripción. La tercera parte, la más extensa del artículo, discute las concepciones artísticas de Salgado, así como su teorización sobre el sincretismo musical entre las vanguardias musicales europeas y la música ecuatoriana. Se desarrolla también un debate sobre la visión nacionalista de Salgado en el contexto del realismo indigenista del cual es contemporáneo. Por último, se hace un análisis del concierto.

La transcripción de la parte solista que se presenta en este trabajo se la desarrolló a partir de archivos, como se explican en el acápite respectivo. Además, se trabaja con información obtenida a partir de una entrevista realizada por el musicólogo Pablo Guerrero a Luis Maldonado Lince en 2010.

1. Notas biográficas de Luis Humberto Salgado

Luis Humberto Salgado nació en la localidad de Cayambe (a 70 km al norte de Quito) en 1903. Fue hijo del también compositor Francisco Salgado, quien perteneció a la generación que incursionó en las primeras expresiones nacionalistas en la música académica ecuatoriana, entre las que se encontraban compositores como Luis Segundo Moreno y Sixto María Durán. A los 8 años, Salgado ingresó en el Conservatorio Nacional de Música del que se graduó en 1924 como pianista, en el que también estudió composición y del cual fue varias veces director y profesor hasta su muerte en 1977 (Aizaga, 2004. Miño Grijalva, 2010). Todos sus estudios formales y su trayectoria profesional los hizo en Ecuador. Después de que le fue negada una beca para estudiar en Europa, Salgado desistió del intento de salir y permaneció en el país. Su acercamiento a la música de vanguardia de la primera mitad del siglo XX fue posible gracias al cargo diplomático que ocupaba su hermano, quien le proveía de discos y partituras (Wong Cruz, 2004). Debemos tener en cuenta el relativo aislamiento del Ecuador para la primera mitad del siglo XX en ciertos aspectos, como es el acceso a las vanguardias culturales, sobre todo en música. Salgado pudo conectar con tales vanguardias a través del cargo que ocupaba su hermano, quien le proveía de nueva música.

Salgado compuso nueve sinfonías, cuatro óperas, cuatro ballets, varias suites sinfónicas (orquesta y banda sinfónica), tres sonatas para piano y una ingente cantidad de piezas menores y suites para ese instrumento; un concierto para piano y orquesta, un concierto para piano y arpa; otros para oboe, para corno, para chelo, para guitarra; dos misas, varios poemas sinfónicos y una infinidad de música popular y bagatelas (Rodas, 1989. Wong Cruz, 2004). Durante su vida, la mayoría de su música sinfónica no fue interpretada, debido

tanto a la complejidad técnica de la ejecución como a las limitaciones y dimensiones de las orquestas existentes en Ecuador. Salgado no oyó nunca la mayoría de su música. Apenas en el año 2019 se grabó y publicó la integral de sus sinfonías a cargo de la Orquesta Sinfónica de Cuenca[1]. Al parecer, el mismo Salgado mostró poco interés en que sus obras se estrenasen (Maldonado Lince; Guerrero, 2010. Wong Cruz, 2004), lo que además le impidió tener una perspectiva sobre la sonoridad de su música sinfónica y corregir potenciales errores en la orquestación que la solía componer primero en el piano.

Además de su labor como músico, Salgado fue crítico musical, tanto en el ámbito ecuatoriano, como en el de América Latina. Asimismo, fue un importante concertista y animador de la vida musical quiteña, ya sea como pianista, estrenando sus propias obras para piano y música de cámara, presentando las reducciones para piano de sus sinfonías o dirigiendo y tocando música de otros autores. También se puede considerar a Salgado como un teórico del nacionalismo musical académico del país y probablemente es el compositor de música académica más prolífico que ha tenido el Ecuador. A partir de la década de los noventa, su obra empezó a valorarse más en el contexto de la música académica nacional y ha habido interés y esfuerzo para estrenar y estudiar su obra. Por supuesto, su música para piano ha sido la más grabada e interpretada.

2. El concierto para guitarra de Salgado y la transcripción propuesta en este trabajo

El concierto para guitarra y orquesta fue compuesto en 1976, un año antes de la muerte de su autor. Se sabe poco del concierto. En algunas de las publicaciones sobre Salgado no se lo menciona. En el catálogo de obras que presenta el monográfico que le dedica la revista *Opus* (Rodas, 1989), editado por el Banco Central del Ecuador[2], a cargo del compositor Arturo Rodas, la obra sí está catalogada, al igual que en el trabajo de Ketty Wong, publicado en el año 2004. La partitura está dedicada al guitarrista ecuatoriano Luis Maldonado Lince[3], quien lo tocó por primera vez en Dinamarca, con una pequeña orquesta creada informalmente solo para ello. En Ecuador, el concierto se estrenó en Quito en el año 2010, por el guitarrista René Zambrano y acompañado por la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, dirigida por Álvaro Manzano.

Según cuenta Maldonado Lince, en una entrevista con el musicólogo Pablo Guerrero (2010), el concierto surge después de que Salgado lo oyera tocar la guitarra en una sesión en el Instituto Latinoamericano de Música Sacra de Quito. Salgado pidió ayuda y consejos a Maldonado Lince sobre la técnica de la guitarra para así poder componer un concierto para guitarra y orquesta, un instrumento totalmente nuevo para el compositor. Ambos músicos mantuvieron unas pocas sesiones con distancia de meses entre una y otra. En esos lapsos, Salgado iba componiendo el concierto y le mostraba algunos avances a Maldonado. En la entrevista con Guerrero, Maldonado Lince afirma que esa obra difícilmente se podía tocar en Ecuador por sus dimensiones.

[1] La orquesta las grabó bajo la dirección de Michael Meissner y el auspicio del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. Algunas de las sinfonías se tocaron en estreno. El mismo director propuso versiones y transcripciones de la orquestación. Las grabaciones fueron publicadas por el sello Brillant Classics.

[2] Hasta su absorción por el Ministerio de Cultura, durante el gobierno de Rafael Correa, la división de cultura del Banco Central del Ecuador fue probablemente la institución más importante en la investigación, levantamiento y difusión de conocimiento sobre la cultura ecuatoriana, ya sea en el sentido antropológico o en el sentido de cultura como arte.

[3] Luis Maldonado Lince (1936-2016) fue un empresario, político y guitarrista ecuatoriano, quien estudió música en Quito, con Carlos Bonilla, y en Montevideo, con Abel Carlevaro. Fue profesor y rector del Conservatorio Nacional de Música.

Además, añade que él instó a Salgado para que autorizara su ejecución en el país, a lo que el compositor mostró poco o ningún interés[4]. El estreno se dio en Copenhague en 1976 con una orquesta *ad hoc*, sin programa, no como estreno y sin ningún registro conocido.

En los archivos del Banco Central del Ecuador, únicamente consta el manuscrito original con la reducción para piano de la parte orquestal. En el archivo de partituras de la Orquesta Sinfónica Nacional existe únicamente la partitura transcrita por Honorio Granja. Maldonado Lince entregó una fotocopia del manuscrito a Granja, a quien se debe la transcripción existente (Maldonado Lince; Guerrero, 2010). El trabajo de transcripción de este concierto, hecho por Pablo Negrete Salazar, se crea a partir de contrastar las partituras existentes. La *particella* de la parte solista propone una primera digitación (no existente en ninguna de las versiones anteriores) y está digitalizada a partir del manuscrito original del compositor en contraste con las otras versiones existentes.

Cabe destacar que este concierto, fue el primero compuesto en el país y, como se ve en las fechas de estreno, ha permanecido durante largo tiempo en el anonimato. La relativa escasez de conciertos para guitarra, y el conocimiento de solo dos conciertos para guitarra, compuestos por ecuatorianos (el otro es el concierto de Carlos Bonilla), amerita en sí mismo el trabajo de una revisión y una transcripción del trabajo de Salgado. Por tanto, este concierto cobra un valor histórico considerable, pues también es un reflejo de las técnicas compositivas del autor.

La parte de la orquesta está formada por 1 flautín, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en Sib, 2 fagots, 2 cornos en Fa, 2 trompetas, tuba, percusión, y orquesta de cuerdas completa. Salgado usa un tipo de orquesta A3, es decir que busca una sonoridad considerable, tomando en cuenta las posibilidades del *tutti* orquestal, lo que no suele ser una práctica común en conciertos para guitarra, dada la capacidad limitada del volumen del instrumento.

En su *Música vernácula ecuatoriana,* Salgado (1952) sostiene que, considerando la forma sinfónica y de concierto, que intercalan movimientos de la forma rápido, lento, rápido, rápido, al trasladar esta secuencia a ritmos andinos, lo lógico sería tomar una forma del tipo: 1) rápido – sanjuanito (en 2/4 de ritmo alegre), 2) yaraví (ritmo andino en tiempo de adagio en compás ternario compuesto 6/8), 3) tiempo rápido – danzante (ternario compuesto), 4) tiempo rápido, albazo (ternario compuesto 6/8). Este uso intercalado de movimientos rápidos y uno lento, típico de la forma sinfónica también puede usarse en el concierto, eliminando un movimiento, dado que el concierto clásico está compuesto de tres movimientos. Siguiendo su propio esquema, Salgado compone un concierto que consta de las siguientes partes:

I. *Allegro animato* (Sanjuanito ecuatoriano 2/4)

II. *Andante sostenuto*, variaciones y fuga (Yaraví ecuatoriano, 6/8).

III. *Allegro spirituoso* (Alza, Aire típico ecuatoriano, 3/4).

La transcripción propuesta sigue los principios y metodología de James Grier (1996), que resumimos a continuación: 1) ante la imposibilidad de ser "fiel a las intenciones del autor", sencillamente porque se las desconoce, el trabajo se limita a la coherencia con lo escrito; 2) hacer elecciones en caso de

[4] Al respecto, Guerrero pregunta a su entrevistado si Salgado le mencionó alguna vez la falta de calidad de los músicos del medio para tocar sus obras (dado el poco interés del autor en estrenar sus obras sinfónicas) o si había resistencia de los músicos del medio. Maldonado Lince afirma que había oído algo sobre el tema, más bien como rumor, pero no de boca de Salgado.

ambigüedad, por ejemplo, entre una nota (si tocarla natural o con alteración), tomando en cuenta la coherencia con el estilo y la armonía; 3) asumir el rol crítico del editor, no en el sentido de "corrección", sino en el del conjunto de criterios necesarios para las decisiones de la edición, lo que implica el conocimiento de las fuentes, tanto de posibles transcripciones, como del momento en el que el autor creó una obra, el contexto histórico. La edición musical es diferente a la edición de textos, por lo que, si bien hay que tomar decisiones en casos de ambigüedad, se debe limitar el rol de "intérprete" o de lecturas posibles de lo que el autor buscaba. El lenguaje musical no comunica en el mismo sentido que el alfabético, pues es asemántico (Agawu, 2012). Para lograr el mejor resultado posible, abandonar las metáforas o las comparaciones entre artes es fundamental, como la relación entre música y poesía, por poner un ejemplo. La intención de esta transcripción fue la de crear una partitura clara y legible para la parte solista. Cabe resaltar que se buscó una perspectiva de edición como guitarrista concertista, que logre consolidar una *particella* no solo legible, sino que guarde la sonoridad, pero que la vuelva más sencilla de ejecutar. Los escollos que dificultaban la interpretación del concertista son los siguientes:

(1) En general, la parte del solista en el manuscrito tiene distribuidos los acordes desde una concepción pianística, es decir con acordes extendidos y abiertos. Por su naturaleza, los acordes en la guitarra tienen otra distribución más cerrada a sus grados más cercanos, y ese es el trabajo realizado en esta transcripción a manera de readaptación, de forma que el solista tenga a su disposición una partitura más cómoda que conserva la misma estructura armónica, melódica, rítmica sin afectar el discurso musical ni la idea inicial creada por su autor. Se debe tener en cuenta que en la guitarra existen diferentes posiciones posibles y formas de ejecución, a diferencia de los instrumentos de temperamento fijo, como el piano.

(2) En algunas secciones o fragmentos, los registros en los que se escribió la parte de guitarra son o muy altos, o muy graves, dejando de lado el registro medio, característico de la guitarra. Como ejemplo se puede ver la fuga de la letra "Q" del segundo movimiento. En el original, las voces se mueven muy distantes entre sí, por lo que, para solventarlo, en la nueva transcripción consta en el registro medio de la guitarra.

(3) Tomando en cuenta que la guitarra es un instrumento con volumen y sonoridad limitada (respecto al sonido de la masa orquestal), las dinámicas propuestas para la interpretación del solista no funcionan correctamente, por lo que se propone nuevas dinámicas. Esta percepción es la misma que tiene el dedicatario, Maldonado Lince. El guitarrista añade que este es un problema general en los conciertos para guitarra (Maldonado Lince; Guerrero, 2010).

(4) Existen acordes que en su escritura original están estructurados armónicamente de manera irregular, es decir, en una sección de acordes se tocan dos notas, el siguiente 3, etc., tomando en cuenta que la guitarra no tiene mucho volumen he añadido acordes completos y homogéneos para todas estas secciones, además de rasgueos o arpegiados (véase el tercer movimiento desde el compás 199 hasta el final).

(5) La intención fue respetar la idea original del compositor sin quitar ni añadir música, pero a su vez proveer al solista una partitura clara en su estructura, de fácil lectura y con mayor coherencia guitarrística.

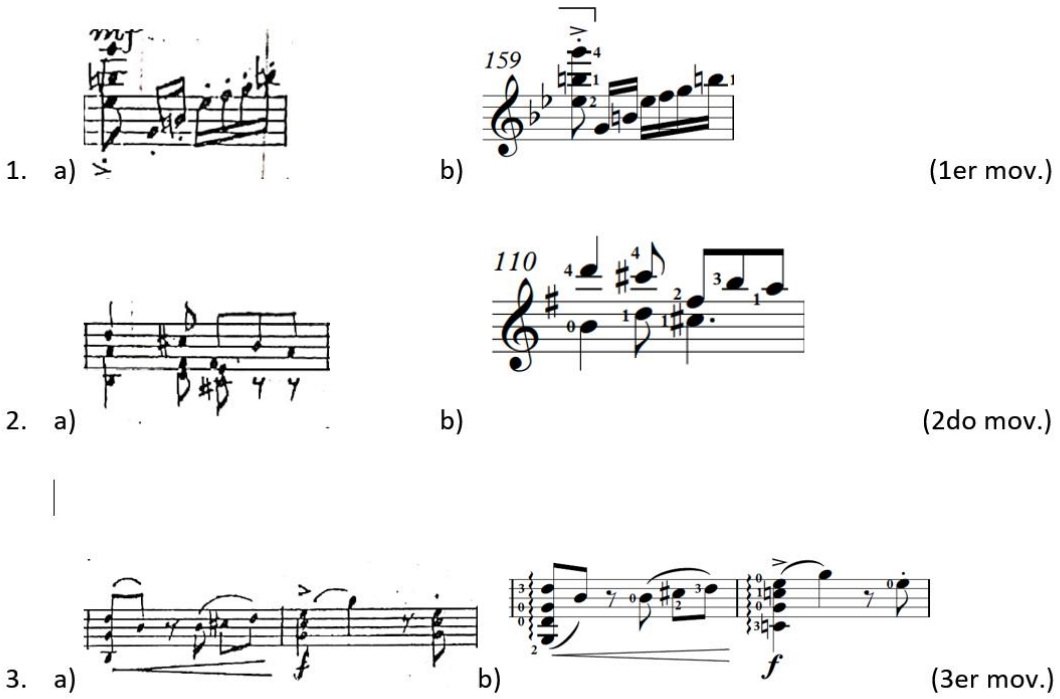


Fig. 1: Ejemplos de los cambios introducidos por el transcriptor

3. La propuesta estética de Luis Humberto Salgado y su relación con el nacionalismo en la cultura

El nacionalismo musical suele representar más una propuesta política sobre una estética deseable (incluso un deber ser) que una unidad estética dentro de un territorio determinado. Es decir, que el nacionalismo artístico suele ser una forma de expresión de la política a través de la cultura, más que una propuesta estética que unifique la producción artística de un país o una descripción de tal unidad. Por supuesto, tal unidad no es posible.

El nacionalismo como fenómeno político surge a partir de la Revolución francesa[5] (Hobsbawm, 1999). No es casual que un político nacionalista como Giuseppe Mazzini (1933), producto precisamente de las ideologías derivadas de tal revolución, fuese el primero en proponer una *Filosofia della musica,* cuyo eje central era la exaltación de los valores culturales (sociales y espirituales, según Mazzini) de la nación italiana, un país que todavía no existía en los tiempos del autor. Sin embargo, la disputa por la primacía de unas "formas" nacionales por sobre otras es anterior a la Revolución. Basta recordar el alegato de Rousseau contra la música de Rameau, bajo la idea de que la verdadera ópera era italiana y no francesa. De esta disputa surgió la famosa *querelle des bouffons* (Simon, 2011).

La historiografía de la música académica del siglo XIX reconoce una primera transición general del clasicismo al romanticismo. Después, con la llegada de Wagner, una ruptura estética, por una nueva concepción sonora y del drama musical se impone en la historia de la música (Dufourcq, 2017). La conocida

[5] Buena parte de los nacionalismos surgen como respuesta a las invasiones de las guerras napoleónicas, como es el caso del concepto de *Volksgeist* de Fichte y Hegel en Alemania. Frente al proyecto de civilización única francesa se le oponen las diferentes culturas nacionales (Wallerstein, 1997).

disputa entre Brahms –defensor de la tradición clásico-romántica– y Wagner ejemplifica esta evolución. En esta disputa, si hablamos en términos nacionales, los compositores germanos sobresalen durante los tres primeros cuartos del siglo. A fines del XIX, compositores franceses como Gounod, Fauré, Massenet, Debussy, Ravel evidencian un traslado del núcleo musical vienés y alemán (Dufourcq, 2017), a un nuevo centro en París. Esta ciudad ya había experimentado un nuevo esplendor durante la primera mitad del siglo XX en manos de los migrantes Chopin y Liszt y el francés Berlioz.

Por supuesto, como habíamos afirmado, desde la consideración nacional no existe ningún tipo de unidad estética, pero estos traslados de núcleos centrales sí propician el surgimiento del nacionalismo musical. La propuesta estética y política exaltaba una música con raíces nacionales, frente a la supuesta universalidad de la música producida en Alemania, Austria, Italia o Francia. Así, la música nacional es un fenómeno de exaltación de los valores culturales de las periferias europeas (Dahlhaus, 2020). El nacionalismo musical es un fenómeno propio de grandes compositores de países de segunda fila en el contexto político y artístico (quizá con la salvedad inglesa). La historiografía musical suele recalcar al nacionalismo ruso como el gran ejemplo de esta tendencia. Dentro de los cánones musicales creados en los países centrales (el desarrollo de las formas o las armonías), los nacionalismos aportan con el material sonoro propio de la música autóctona. Se armonizan melodías autóctonas y se las expone en las formas impuestas en el periodo clásico.

En el caso de América Latina, esta condición periférica se repite y acentúa. Incluso, Ecuador puede ser considerado como una especie de periferia de la periferia. El nacionalismo musical que surge en nuestros países, primero ligado a compositores como Chávez, Villa-Lobos o Ginastera, también mezcla los elementos formales y armónicos de la música culta occidental con los ritmos y melodías propios de nuestros países (Beezley, 2018. Turino, 2003). El nacionalismo musical en América Latina se inscribe en los procesos y expresiones culturales posteriores a la Primera Guerra Mundial, bajo un claro influjo liberal. Los nacionalismos culturales en la región tendrán dos tipos de vertientes según Turino (2003), como proyecto del Estado, desde las elites, y como proyecto reformista popular (cercano a los populismos). En lo musical, el nacionalismo del subcontinente es producto de múltiples mestizajes, la riqueza rítmica, melódica y tímbrica de la música popular de América Latina es apabullante. Si algo ha caracterizado el desarrollo de la música académica o culta en Ecuador es su inscripción en el nacionalismo indigenista (Walker, 2001). Salgado se inscribe en esta forma tradicional de comprensión del nacionalismo musical.

Ahora bien, la visión estética de Salgado no solo tiene como referente a la música culta occidental, sino a las vanguardias de tal música. La idea de nuestro compositor es que un artista debe intentar acercarse a los "adelantos" artísticos de su tiempo. En un sentido muy hegeliano –que se reproduce en la teoría estética de Adorno-, para Salgado, un verdadero artista estará en la punta de tal vanguardia y debe manejar sus lenguajes.

Sin embargo, a pesar de su concepción de vanguardia, Salgado es más bien un tradicionalista y un purista en lo que se refiere a sus concepciones sobre estética musical[6]. Si bien, es partidario y conoce de las vanguardias musicales (a pesar del relativo aislamiento del Ecuador de la primera mitad del siglo XX), sostiene también la manida idea de la supuesta universalidad de la música académica occidental.

[6] Según Walker (2001), la verdadera transición de la música nacionalista al modernismo se la puede hallar en la obra de Gerardo Guevara.

Aunque ahora resulta fácilmente rebatible la pretensión de universalidad de un tipo de música producida en un momento histórico, en una geografía y en segmentos poblacionales determinados, es y sigue siendo una idea ampliamente compartida en los ámbitos musicales académicos. Para Salgado, la única posibilidad de que la música vernácula (para usar la palabra que él utiliza) tenga universalidad es combinar su sonoridad con la armonía y las estéticas de la música de vanguardia de su tiempo. Esta sola idea es propia y tradicional de los nacionalismos decimonónicos europeos. Así, el fundamento de su proyecto musical está en juntar la vanguardia dodecafónica de la segunda escuela de Viena con la escala pentafónica menor andina. A esto es a lo que Salgado llama sincretismo musical, cuya finalidad política y estética es "mantener la esencia" y a su vez "elevar la música vernácula" (Salgado, 1952). Coincidentemente con la filosofía de la nueva música de Adorno (1962), para el compositor ecuatoriano, la verdadera vanguardia está allí y no en otras propuestas, como la música concreta, la electroacústica, etc.[7].

El ideal estético de Salgado estaría signado por dos cosas. En primer lugar, la primacía de las vanguardias musicales por una noción de la existencia de un *progreso* y *evolución* en el ámbito cultural y estético[8]. Así, las vanguardias no solo son el resultado de una tradición elevada, sino que presuponen una superación constante. Huelga recalcar que la filosofía positivista, cuyo eje central es la idea de evolución y progreso, está muy bien instalada en América Latina en general, y en Ecuador en particular, durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX por el enorme influjo francés (Tinajero, 1988). De esta forma, para Salgado, la vanguardia se convierte en un valor *per se*. Por ello, él se identifica a sí mismo como alguien más radical que Schönberg (Wong Cruz, 2004) y ve en esto un valor en sí mismo.

La segunda postura básica de su ideario estético es la de la primacía de lo que entendemos por "cultura culta", la que a su vez está marcada por el ideal romántico sobre el arte, bajo la premisa de que este sirve para "elevar el espíritu". Esta metafísica sobre el arte basada en el romanticismo también está asociada a la propia modernidad. Por ejemplo, los postulados estéticos del *Sturm und Drang* de fines del siglo XVIII tienen como fundamento la primacía de lo moderno frente a lo antiguo. Románticos como Schlegel o Schiller enarbolaron estas ideas como caballo de batalla de su filosofía estética. Sin embargo, la paradoja de la metafísica romántica es justamente que, a partir de su institución, se convierte rápidamente en un movimiento reaccionario contra las vanguardias sucesivas, las cuales aparecen como "falsas". Este será el contenido básico de las disputas entre diferentes *ismos,* tanto en el siglo XIX como en el XX.

En su libro sobre Salgado, Wong (2004) contextualiza que el nacionalismo de Salgado tiene como trasfondo el nacionalismo indigenista que surge en la literatura y en la plástica alrededor de la década del 30 del siglo XX. Dentro de la historia de la literatura, al menos continental, el aporte ecuatoriano más reconocido es el del realismo indigenista, cuyos máximos exponentes son los pertenecientes al Grupo de

[7] Adorno pensaba a la música de Schönberg y al sistema dodecafónico como la verdadera vanguardia musical, mientras veía a Stravinsky como una falsa vanguardia, al tener métodos compositivos sin sistema. Curiosamente, Salgado (quien difícilmente habrá leído algo de Adorno) sugiere que la música de Stravinsky repite fórmulas barrocas que evidentemente son mejores en su versión original (Salgado, 1989).

[8] "Cuando a determinado compositor le [sic] catalogan entre los neoclásicos, no presupone una completa regresión al plano dialéctico de la escuela clásica del siglo XVIII; eso implicaría anacronismo conceptual, impropio de las etapas evolutivas del Arte [sic]" (Salgado, 1989, p. 103).

Guayaquil[9] y otros escritores quiteños, como Jorge Icaza, cuya celebérrima *Huasipungo* ha sido quizá la novela ecuatoriana más leída en el extranjero. Más allá de las obvias diferencias entre los materiales usados en las distintas formas de expresión artística (el carácter asemántico del discurso musical frente al literario, por citar el más importante), este trabajo resalta dos distancias importantes en la concepción estética entre los nacionalismos literario y pictórico y el de Salgado.

El primero está asociado justamente a la idea de "cultura culta" como superior. El libro de cuentos *Los que se van,* publicado en 1930, y escrito por tres de los integrantes del grupo de Guayaquil (Gallegos Lara, Gil Gilbert y Aguilera Malta), introduce el uso de regionalismos y una reproducción en los diálogos de la dicción y dialectos de grupos indígenas ecuatorianos (indios, montubios, etc.), justamente como forma de romper con la "cultura culta". El recurso estilístico está relacionado con la propuesta estética del realismo indigenista, lejos de los adornos y anacolutos propios de la literatura romántica, que no se correspondían al habla real de los ecuatorianos. Este recurso estilístico se debe a que la propuesta estética de estos autores es inseparable de su pensamiento político socialista.

En este punto, cabe recalcar la importancia de la década precedente en términos sociales y políticos para el Ecuador. La idea de que el Ecuador entra al siglo XX en 1922 (Cueva, 1992. Cueva, 1998) tiene que ver con varios hitos políticos e intelectuales, dos de los cuales son imprescindibles para pensar en el indigenismo. En este año se publica el ensayo sociológico *El indio ecuatoriano,* de Pío Jaramillo Alvarado, que coloca al problema del "indio" como un tema autónomo, tanto en lo social como en lo académico y político, y da cuenta del legado de explotación y de injusticia del sistema colonial en tiempos republicanos. Por otra parte, el 15 de noviembre de 1922 se produce la mayor matanza estatal en la historia republicana. Miles de obreros son asesinados en Guayaquil en manos del ejército durante una manifestación por los despidos masivos, producto del desplome de los precios del cacao tras la crisis de la posguerra. La década de los 20 en Ecuador y América Latina lleva la impronta del surgimiento de una conciencia nacional y popular cuyo trasfondo es el ideario del socialismo. A esto se le debe añadir el crecimiento urbano y el aparecimiento de capas medias. El indigenismo literario y pictórico no se puede entender sin este sustrato social, político e ideológico. Si seguimos a Cueva (1992), el realismo indigenista nace de una inquietud social.

Por tanto, en la literatura del realismo indigenista, se busca introducir un cariz de verosimilitud (en el sentido aristotélico de *La poética*) a través de los diálogos, en los que se incluye la dicción propia de los hablantes retratados. El indio y el montubio (los obreros, dada la incipiente industria nacional) pasan a ser personajes, y deben ser personajes exaltados y además creíbles. Estos son los materiales literarios que exponen una problemática y una estética y que superan la postura de lo "indígena" como mero tema. Es obvio que "lo indígena" como tema ya existía previamente en el romanticismo costumbrista. Pero su tratativa era totalmente diferente. Wong (2004) también rastrea en la primera música indigenista un tono más costumbrista. Tanto en la plástica como en la literatura, lo indígena se presenta como paisaje o simple excusa temática para mostrar otra problemática mayor, como Dios o el amor.

Quizá la versión más marcada de lo dicho fue la de *Cumandá,* novela de Juan León Mera, quien además es el autor de la letra del himno nacional ecuatoriano, un canto de gesta en clave romántica.

[9] El grupo de Guayaquil estuvo conformado por excelentes escritores como Alfredo Pareja Diezcanseco, Enrique Gil Gilbert, Demetrio Aguilera Malta, José de la Cuadra y Joaquín Gallegos Lara. Entre sus continuadores podemos citar a escritores como Ángel Felicísimo Rojas o Pedro Jorge Vera.

Mera era un escritor aristocrático que usa el tema de lo indígena en esta novela, con una aproximación cercana a la del buen salvaje de Rousseau o a la de *El ingenuo* de Voltaire. Esta obra es una reproducción estilística y temática de *Atala* de Chateubriand. Aquí, lo "indígena" es puro costumbrismo, casi paisaje. Los personajes –indígenas de la selva ecuatoriana– reproducen un habla castiza que le resultaría incluso extraña a un quiteño de la época. Esta reproducción evidencia que el arte no es simple mímesis, sino estilización de lo natural o afectación estilizada. El uso culterano del idioma es parte del propio ideal del arte del romanticismo decimonónico, tan apreciado en nuestras tierras. Visto así, parece muy poco casual que Salgado haya optado por la novela de Mera para componer una de sus óperas y no una novela indigenista más contemporánea[10].

Por esto, sostenemos que el indigenismo de Salgado está más cercano al costumbrismo romántico de *Cumandá,* con la visión aristocrática del arte, que al movimiento del indigenismo y del realismo ecuatorianos del siglo XX. Puede coincidir en el tiempo, pero Salgado no se adscribe a él ni política ni estéticamente. En el plano de la propia concepción de la obra, en el realismo indigenista, lo artístico y político no aparecen como separados ni separables. Al estilo gramsciano, los indigenistas sostienen que el arte es político, no solo en sus contenidos ideológicos y contextuales, sino en que este es un medio de transformación social. Por esta razón, esta visión del indigenismo intenta superar el uso de lo "indígena" como excusa, para convertirlo en elemento esencial de la obra. En la música nacionalista, el costumbrismo está bastante más marcado (Wong Cruz, 2018).

Más allá de que el elemento político esté ausente en Salgado, lo que interesa es acentuar que en la concepción musical de Salgado conviven prácticas vanguardistas con una visión estética decimonónica. Por ejemplo, en el mismo uso del lenguaje como crítico musical, Salgado hace alarde de un lenguaje supuestamente culterano, totalmente extraño al habla común. Parece que el autor tiene la idea de que hay un cierto tipo de lenguaje "digno" o que "dignifica" lo artístico como tema, y que exalta su supuesta inmortalidad (el genio, la individualidad y la inmortalidad son temas básicos de la estética romántica). Mientras el lenguaje y las temáticas comunes son vulgares y no elevados, el arte merece que se introduzcan en el lenguaje que lo refiere anacronismos (porque los temas artísticos en realidad son atemporales), anacolutos, referencias a personajes de la mitología clásica grecolatina, dando como resultado un lenguaje afectado, pomposo, poco común y que incluso sacrifica la comprensión del lector. Muchas veces, la introducción de este tipo de lenguaje, o dificulta la tarea del lector, busca impresionarlo o sencillamente lo enfrenta a sinsentidos. Aquí algunos ejemplos:

> Los procedimientos constructivos del decantado sistema dodecafónico y la hierática post-serial nos revelan una proyección exenta de formalismo, ya que su parámetro es el horizonte abstracto, donde la perplejidad ha sentado sus reales a causa de grávidas elucubraciones cerebrales y de experimentación en un cosmos difuso (Salgado *apud* Wong Cruz, 2004, p. 99).

> Los arreglistas, como se denominan ahora los centonizadores del siglo XX, no se paran en pelos: buscan el éxito inmediato y la graciosa comercialización de su producto, aún a trueque de profanar las inmortales creaciones del Parnaso musical… (Salgado *apud* Wong Cruz, 2004, p. 101)

[10] La trama de *Cumandá* ha sido un *leitmotiv* (Wong Cruz, 2018) en la ópera ecuatoriana. Además de la de Salgado, se conocen la de Pedro Pablo Traversari y la de Sixto María Durán. La última de estas tuvo muy buena recepción en su tiempo.

> Las "microformas" cultivadas por Anton Webern son la prosodia del pensamiento aforístico, conciso, porque el "serialismo" se desvincula de las magnificentes arquitecturas del pasado. (Salgado, 1952, n.p.)

> […] una de las ramas fundamentales de la Musicología que viene a constituirse en piedra angular del edificio musicográfico […], pero no en el concepto de exclusiva censura o de impertérrito Aristarco, sino de misionera edificante, constructiva y orientadora en los ilimitados horizontes panormámicos del dominio de Euterpe… (Salgado *apud* Wong Cruz, 2004, p. 26)

Como sostenemos, Salgado apela a temas propios del arte ("la Venus salida del mar", para usar una de sus imágenes), buscando un estilo pseudo poético, plagado de palabras altisonantes y alusión a personajes clásicos. El compositor es capaz de sacrificar la sencillez e incluso la propia comprensión de sus textos (los ejemplos 1, 2 y 4 son casi galimatías) por un supuesto ideal de "belleza". Estos procedimientos son totalmente contrarios a las prácticas del nacionalismo indigenista.

Claramente, la intención no es ver los problemas de redacción y estilo de escritura de un músico, eso sería un despropósito. Con estos ejemplos queremos mostrar que la postura estética y la concepción sobre Salgado está más bien anclada en el siglo XIX. En sí mismo, esto tampoco es un problema, pero evidencia que las preferencias de Salgado no se compaginan necesariamente con su propia idea de búsqueda de una estética "moderna y ultramoderna".

Sin embargo, es importante también contextualizar la visión artística de Salgado en su propio tiempo. Por supuesto, más que relacionado con el indigenismo o con el realismo indigenista, Salgado reproduce lo que podríamos llamar una suerte de folklorismo, propio de los nacionalismos musicales latinoamericanos (Turino, 2003) y se enfrasca en el vocabulario del *midcult*[11] ecuatoriano (o quiteño), cuyas pretensiones artísticas se despliegan en este tipo de códigos. En ese sentido, la idea de arte de Salgado está más cercana a alguien como Gonzalo Zaldumbide (un aristócrata)[12], que al indigenismo literario o pictórico. Esta visión de Salgado también se reproduce en otras obras del *midcult* ecuatoriano, como los pasillos[13].

[11] Se usa el término *midcult,* tal como Eco (2010), basado en la distinción de tres niveles de Dwight McDonald: *high, middle* y *low brow.* Mientras la cultura de masas (*mass cult*) es un producto cultural de tipo industrial y que no puede ser tomado como arte, el *midcult* tiene pretensiones de tal. Es decir, aquello que parece arte, pero no lo es, porque explota las vanguardias o el arte consolidado y los banaliza, convirtiéndolos en meros instrumentos de consumo. Una forma de *midcult* es considerar que existe un vocabulario que es propio del arte. Además, cuando se transmiten ideas, en vez de hacerlo de la forma más clara posible, se usan las palabras "apropiadas" para el arte, aunque sean rebuscadas, altisonantes o incluso no estén bien utilizadas.

[12] También en 1922, Zaldumbide publica una novela con el rimbombante título de *Égogla trágica.* El canon estético de Zaldumbide era el de la París de fin de siglo y veía en la música culta el esplendor del arte.

[13] Un ejemplo sencillo en la música popular con pretensiones artísticas sería el pasillo, del cual Salgado dice que en realidad es colombiano y fue adoptado con éxito en Ecuador. Esta forma de vals lento tiene posibilidades sonoras más complejas, pues la armonía es una mezcla de la pentafonía andina con la música tonal. Además, las letras suelen encarnar este ideal de arte "elevado" frente al popular, y eso se nota en las malas poesías que cambian palabras simples como "besos" por "ósculos" o con metáforas dudosas como "en tu pecho guardas sarcófagos mustios…". Digamos que Salgado comparte en su grandilocuencia, muchas veces vacía, esta idea de uso de temas, palabras y metáforas "elevadas".

4. El nacionalismo musical de Salgado

Hasta aquí hablamos de las formas que Salgado adopta para escribir su crítica musical. ¿Qué sucede en la música? Es un abuso de los términos comparar dos campos artísticos con materiales completamente diferentes, como la literatura y la música. Al hablar de "discurso musical", no hacemos más que usar el mismo término de "discurso verbal", pero sin considerarlos semejantes, por la sencilla condición asemántica del lenguaje musical (Agawu, 2012). En su teorización sobre la música, Salgado reproduce su visión estética en los siguientes elementos.

Primero, la búsqueda de la vanguardia, representada por lo que él llama "ultramodernismo". Para nuestro compositor, el lenguaje compositivo genuino y más desarrollado de su tiempo, como se ha dicho, fue el docetonalismo o dodecafonismo de Schönberg, un sistema que Salgado conocía muy bien. El segundo es la idea de la superioridad evolutiva de la música occidental frente a la local. Si la música ecuatoriana quería universalizarse debía adoptar las formas y armonías de la música culta occidental, un tema bastante común de los nacionalismos musicales de América Latina (Beezley, 2018). El tercer elemento es el del sincretismo ya explicado brevemente. La creación de un sistema que conjugue la pentafonía menor andina, junto a los ritmos vernáculos o mestizos (yaraví, albazo, alza, pasillo) con el sistema dodecafónico.

En la música dodecafónica, uno de los postulados centrales es el principio de no repetición de un sonido de los doce posibles hasta no haber agotado todos los demás, distribuidos en diferentes series. Salgado piensa que en el sincretismo nacionalista, esta norma introducida por Schönberg puede ser obviada, como el propio Anton Webern lo hizo. Salgado argumenta a favor de la unión de la dodecafonía con la música andina de la siguiente forma:

> También se ha dicho que es la muerte de la música vernácula y como consecuencia del nacionalismo musical. Pero la tesis que defiende son los mismos recursos que se desprenden de este nuevo sistema; como son: el. bitonalismo, el politonalismo y el bimodalismo que aplicados talentosamente al folklore nacional, dan un acertado sincretismo musical que encauza hacia el nacionalismo politonal, como se observa en obras de Héctor Villalobos, Garda Caturla, Chávez. etc. (Salgado, 1952, p. 11).

Salgado sostiene que es posible introducir motivos andinos de forma episódica a través de una estructura armónica general, ya sea dodecafónica, politonal, etc., y avala los resultados con sus propias obras. Con la combinación de los sonidos que se corresponden a la escala dodecafónica y el intercalamiento de otros sonidos para lograr un conjunto de series distribuidas en diferentes grupos, Salgado quiere "recrear estas esferas sin citar una sola melodía vernácula o mestiza" (Wong Cruz, 2004, p. 39). El problema de esta concepción es que la "esfera" o el ambiente andino están dados por la sucesión interválica en la que, como anota Salgado, no se reproducen ni el cuarto ni el séptimo grado de la escala (la sensible), y la que le da ese aire conclusivo a la armonía tonal que suele resolver en la tónica. Con una distribución de notas en grupos, en los que desaparece el intervalo que da sentido a la pentafonía y además se intercalan otras notas, muchas veces no queda ninguna evocación de la música andina. Como dice Wong, el reconocimiento de cierto aire andino es apenas esporádico y no siempre es reconocible en el conjunto de procedimientos compositivos.

La teorización de Salgado no considera que el dodecafonismo intenta superar la música tonal, haciendo uso de todo el cromatismo posible. La intención de Schönberg fue crear un sistema que agote el uso

posible de las doce notas a través de esquemas de distribución de los sonidos en grupos, hasta agotar las posibilidades y repetir la serie y superar la necesidad de un eje tonal. La característica básica de cualquier escala es la sucesión de intervalos, como en el caso de la escala pentafónica menor de la que habla Salgado. Pero ambos sistemas son mutuamente excluyentes e irreductibles, justamente porque en el un caso, hablamos de una escala, y en el otro, aunque se usen los doce tonos de la escala cromática, su combinación no produce un patrón interválico. En realidad, la música de Salgado se acerca más a la música politonal o al uso de acordes cuartales, como en el caso del *Sanjuanito futurista* (Bravo Velásquez, 1989). Como afirma Wong (2004), su música suele recordar más a la de Bartók que a la del propio Schönberg.

Una cuestión importante es la propia idea de música andina como unidad temática alrededor de la pentafonía, la misma que es discutida por Mendívil (Mendívil, 2014). A decir del autor peruano, la idea de una música andina o incaica, que engloba a los territorios de lo que alguna vez constituyó el Tahuantinsuyo es una invención académica de inicios del siglo XX. La intención sería construir un "esquema histórico" para dar unidad a la variedad de la música que se desarrolló en Los Andes. Tal construcción habría coincidido con los años de nacimiento y aprendizaje de Salgado.

Ahora bien, nuestro compositor intenta desarrollar una teoría de composición, pues justamente le parece que debe existir un equilibrio entre el lado práctico compositivo y una teoría que lo sustente. Salgado procede como en las vanguardias artísticas, proponiendo un manifiesto estético y una teorización consecuente. Sin embargo, la teoría esbozada en *Música vernácula ecuatoriana,* no solo no está plenamente desarrollada sino que no se compadece con sus resultados. Por otra parte, esto tampoco es un problema en sí mismo, pues una obra de arte que deba valerse de un marco conceptual – como pretende frecuentemente el arte contemporáneo – debe ser revisada en su valor. El arte no se puede reducir a concepto, ni Salgado lo pretende. Uno puede escribir mala música con cierta elaboración teórica, mala música y mala teoría, buena música y mala teoría o buenas ambas. En el caso de Salgado, más allá de los problemas conceptuales de sus esbozos teóricos, es un compositor muchas veces notable, sobre todo en sus obras para piano, pero no tiene un desarrollo estructurado de una propuesta compositiva y menos una "teoría". Las mejores páginas de Salgado son buena música, independientemente de sus teorizaciones sobre el nacionalismo musical, sus concepciones decimonónicas sobre el arte o el mal uso del lenguaje.

En el caso del concierto para guitarra, de acuerdo al dedicatario, Luis Maldonado Lince (Maldonado Lince; Guerrero, 2010), no estamos en presencia de una de sus mejores obras, probablemente por la composición tardía (un año antes de su muerte) o por el desconocimiento de las técnicas de guitarra.

5. Análisis del concierto para guitarra

Como se indica en la breve nota biográfica, Salgado se gradúa como pianista del Conservatorio Nacional de Música en 1924. En su concierto de grado interpreta el *Concierto nº 1* en Mi bemol mayor de Franz Liszt. Aunque este no es una de las obras más virtuosas de Liszt, da cuenta de que Salgado era un excelente pianista y tenía un amplio conocimiento de su instrumento. Él solía tocar las reducciones para piano de sus sinfonías y estrenaba sus propias obras, muchas de ellas de gran complejidad técnica, tanto en la interpretación como en la composición. Este conocimiento del instrumento se nota también en las posibilidades compositivas que Salgado imprimió a su música, no solo para piano.

Salgado solía escribir primero la parte orquestal en reducciones para piano (Wong Cruz, 2004), como en el caso del concierto para guitarra. Sin embargo, esta misma forma de composición tenía problemas consecuentes en la orquestación o en las posibilidades de otros instrumentos.

Empezamos considerando el conocimiento que Salgado tenía del piano porque supedita la composición para guitarra. Como suele suceder con muchos compositores, la perspectiva pianística determina o limita la comprensión de las posibilidades técnicas de los otros instrumentos. El problema se evidencia en la escritura para guitarra, en la distribución de las voces para la armonización de ciertos pasajes, y en la propia elección de la tonalidad. El primer movimiento está compuesto en sol menor (en el tercer movimiento, el tema se reexpone en el relativo mayor), una tonalidad que no contribuye a la explotación de las posibilidades de la guitarra por dos cuestiones básicas: 1) el uso de cejillas en ciertos pasajes, como se puede notar en los compases 43 y 44, 112 al 116 o 314 al 320 del primer movimiento, limita las extensiones de la mano izquierda y resta un dedo a la digitación y merma la disponibilidad técnica para la ejecución de pasajes en los que se requiere extensiones o velocidad; 2) la tonalidad implica que puede haber un desperdicio de la sexta cuerda afinada generalmente en Mi. Si se afina la cuerda en re, quinto grado de sol menor, surge el problema de la digitación y extensiones. Por supuesto, el piano no presenta estas limitantes, y menos en una tonalidad tan común en la música para piano, como sol menor.

El primer movimiento, que reproduce un sanjuanito en 2/4, está compuesto por 11 temas intercalados. Después del inicio orquestal, aparece un primer motivo breve en la tónica, en una sucesión de cuartas (Re Sol Do Fa), muy común en la armonía cuartal del compositor. Después, en el compás 19 introduce el primer tema solista, también en la tónica. Este tema se repite después de la exposición de 7 motivos previos, que generalmente son variaciones o reexposición del tema en el cuarto grado (Do menor). De los tres movimientos, este es que el expone formas más clásicas de exposición, desarrollo, reexposición, aunque tampoco sigue plenamente el canon. Al final del movimiento se presenta una *cadenza* de gran complejidad técnica, que desarrolla una sucesión melódica de difícil ejecución en la guitarra. En el movimiento, la introducción general de la parte solista de intervalos de cuartas y cuartas disminuidas no desarrolla motivos andinos. Más bien es la orquesta la que por lo general se encarga de mantener la "esfera" de la música nacional. Además de las tensiones creadas por la orquesta, estos motivos andinos aparecen apenas episódicamente, lo que, como se ha explicado, es propio de la estética musical de Salgado.

El segundo movimiento, de ritmo lento (*adagio sostenuto*), que emula un yaraví en 6/8, está dividido en seis partes en las que se desarrollan variaciones alrededor de un tema y se presenta una fuga en la quinta sección. La primera parte tiene su centro tonal en La menor. Tras un inicio de la orquesta en pianísimo, el solista expone el motivo que se desarrolla con intervalos de séptimas, cuartas y terceras:

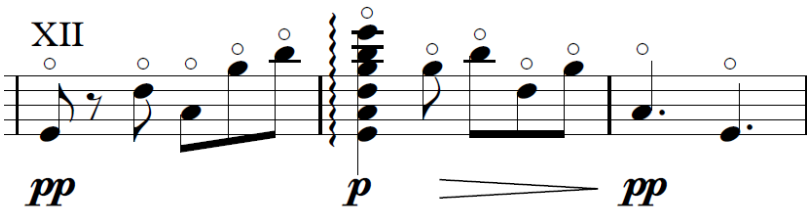


Fig. 2: Tema del segundo movimiento

El movimiento varía de *tempo* a *Allegro moderato* después de un pasaje solista de relativa complejidad en fusas. Una breve sección, en la que se desarrolla los mismos motivos para el solista en intervalos de cuartas y quintas, introduce a la pequeña fuga en mi menor, compuesta de tres secciones. La última sección cambia nuevamente de *tempo* a *Allegro risoluto* e inicia con una larga parte orquestal en la que se advierten variaciones del motivo principal y concluye con una intervención muy breve de la parte solista en 9 compases.

El último movimiento es inusitadamente corto para un concierto. Está compuesto de 203 compases en un tiempo de *Allegro spirituoso* y en compás de 3/4, propio de un alza[14]. El movimiento tiene 5 partes y modula de sol mayor a si bemol mayor, para volver después a la tonalidad inicial, en el que concluye. En la primera parte, a partir del compás 23, la orquesta desarrolla un tema bastante más reconocible con la música ecuatoriana, mientras la parte solista mantiene un tema con ligeras evocaciones andinas que se reexpone en diferentes alturas. En general, en todo el concierto, suele ser la parte orquestal la que más juega con las evocaciones andinas. Este mismo motivo es reexpuesto en Si bemol mayor por el solista, desde la parte señalada con la letra "X" hasta el compás 104:

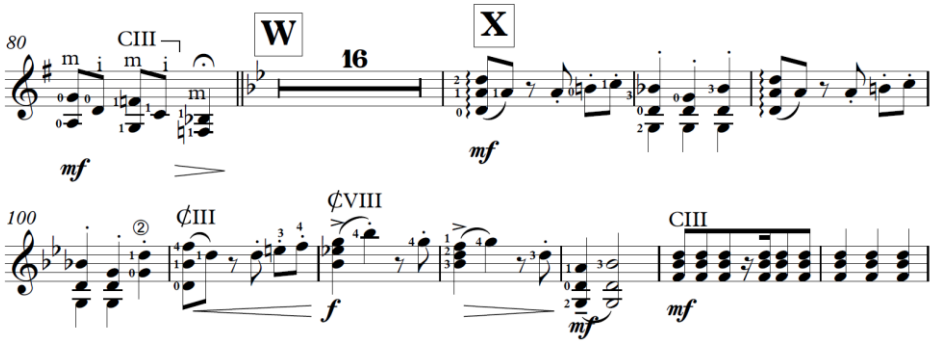


Fig. 3: tema de la parte solista del tercer movimiento

El movimiento desarrolla dos partes más y termina con un breve presto en el que el solista hace diferentes inversiones de sol con novena.

Una crítica central, a nuestro parecer justificada, de Maldonado Lince, es que la orquestación original tiene problemas claros en las dinámicas de la orquesta y el solista, algo que además se repite con frecuencia en las orquestaciones de Salgado entre instrumentos de viento metal y madera. Este problema podría ser consecuencia de la imposibilidad de Salgado de escuchar sus obras orquestales y poder hacer las correcciones pertinentes.

[14] En palabras del propio Salgado: "Parece que la fusión de estos dos ritmos [yumbo y danzante] trajo, como consecuencia evolutiva, elementos sincopados; combinación que culminó en la verdadera danza criolla de espíritu vivaz, denominado aire típico que junto con el albazo (3/4) y el alza, se convirtieron en exponentes del criollismo musical ecuatoriano" (Salgado, 1952, p. 3).

A modo de conclusión

Brevemente, queremos resaltar varios puntos:

(1) El concierto para guitarra de Salgado es el primer concierto para este instrumento compuesto en Ecuador del que se tenga constancia. Se presenta una nueva transcripción no solo por la falta de una partitura totalmente legible, sino porque no se había propuesto una digitación previa, así como se intentan corregir errores en la dinámica y por el exceso de la comprensión pianística en la composición para guitarra.

(2) Tanto la crítica como la teoría musical de Salgado muestra aspectos de un indigenismo de corte más romántico costumbrista que con el indigenismo realista de su tiempo. Salgado no logra cuajar una teoría de sincretismo musical nacionalista, como él mismo la expuso, pues no considera las lógicas de la escala pentafónica menor andina (una estructura) y la ausencia de estructura interválica del dodecafonismo de Schönberg. Las justificaciones sobre la forma "natural" de la música académica y la "evolución natural" hacia la música "ultramoderna" del dodecafonismo ha sido una lectura muy extendida dentro de la música culta, pero que no se justifica en lo más mínimo. Huelga decir que no existe nada "natural" en la evolución musical y menos en algo como el dodecafonismo, más allá de que se usen tonos que tienen una relación física entre sí.

(3) El concierto para guitarra de Salgado es una buena muestra de la estética musical de su autor, aunque esté lejos de ser una de sus obras más logradas, a pesar de lo tardía de su composición. Para el tiempo en el que se compuso el concierto, Salgado había abandonado en sus técnicas compositivas sus primeras prácticas evidenciadas más en el *Sanjuanito futurista,* y se convirtió en un compositor más ecléctico. Probablemente, este concierto sea muestra de ese eclecticismo en el uso de posibilidades sonoras y técnicas cuartales, uso de melodías andinas, pasajes con elementos dodecafónicos, etc.

Referencias bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris: Gallimard, 1962.

AGAWU, Kofi. *La música como discurso*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2012.

AIZAGA, Claudio. *Luis Humberto Salgado. El hombre*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2004.

BEEZLEY, William. The Rise of Cultural Nationalism and its Musical Expressions. *In:* BEEZLEY, William (ed.). *Cultural Nationalism and Ethnic Music in Latin America*. Albuquerque: University of New Mexico, 2018.

BRAVO VELÁSQUEZ, David. Sanjuanito futurista (análisis). *Opus,* Ecuador, v. 31, p. 43-44, 1989.

CUEVA, Agustín. *El proceso de dominación política en el Ecuador*. Quito: Planeta, 1998.

CUEVA, Agustín. *Lecturas y rupturas*. Quito: Planeta, 1992.

DAHLHAUS, Carl. Nationalism and Music. *In:* DALHAUS, C. *Nationalism and Music*. Berkeley: University of California Press, 2020. p. 79-102.

DUFOURCQ, Norbert. *Breve historia de la música*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Debolsillo, 2010.

GRIER, James. *The Critical Editing of Music. History, Method, and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

HOBSBAWM, Eric. *La era de la revolución, 1789-1848*. Buenos Aires: Grijalbo Mondadori, 1999.

MALDONADO LINCE, Luis, y Pablo GUERRERO. Entrevista concedida a Luis Maldonado en 2010. No publicada.

MAZZINI, Giuseppe. *Filosofia della musica*. Milano: Bietti, 1933.

MENDÍVIL, Julio. Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica. *Resonancias*: Revista de investigación musical, Santiago (Chile), v. 16, n. 31, nov. 2012, p. 61-77. https://resonancias.uc.cl/n-31/wondrous-stories-el-descubrimiento-de-la-pentafonia-andina-y-la-invencion-de-la-musica-incaica/.

MIÑO GRIJALVA, Cecilia. *Melodía inevitable. Vida y tiempo del compositor Luis Humberto Salgado*. Quito: FONSAL, 2010.

RODAS, Arturo. Catálogo cronológico de las composiciones de Luis Humberto Salgado. *Opus,* Ecuador, v. 31, 1989, p. 75-85.

SALGADO, Luis Humberto. Facetas del modernismo. *Opus,* Ecuador, v. 31, 1989, p.103-104.

SALGADO, Luis Humberto. *Música vernácula ecuatoriana*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1952.

SIMON, Julia. Rousseau. *In:* KANIA, A.; GRACYK, T. (ed.). *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. London; New York: Routledge, 2011.

TINAJERO, Fernando. Descubrimientos y evasiones. Cultura, arte e ideología (1895-1925). *In:* MORA, E. A. (ed.). *Nueva historia del Ecuador:* Época republicana III. Quito: Corporación Editora Nacional; Grijalbo, 1988.

TURINO, Thomas. Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana,* Austin (EUA), v. 24, n. 2, 2003, p. 169-209.

WALKER, John L. The Younger Generation of Ecuadorian Composers. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana,* Austin (EUA), v. 22, n. 2, 2001, p. 199-213.

WALLERSTEIN, Immanuel. *El futuro de la civilización capitalista*. Barcelona: Icaria, 1997.

WONG CRUZ, Ketty. Cumandá: A Leitmotiv in Ecuadorian Operas? Musical Nationalism and Representations of Indigenous People. *In:* BEEZLEY, W. (ed.). *Cultural Nationalism and Ethnic Music in Latin America*. Albuquerque: University of New Mexico, 2018. p. 129-147.

WONG CRUZ, Ketty. *Luis Humberto Salgado: un Quijote de la música*. Quito: BCE - CCE, 2004.

Christian Escobar-Jiménez es profesor agregado de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Doctor en lógica y filosofía de la ciencia (USC), candidato doctoral en sociología (UAB), Máster en economía (EHESS), Máster en Relaciones Internacionales y economía (UAB), Máster en filosofía (UNED). Licenciado en sociología (PUCE) y Tecnólogo en composición (CSNM Ecuador). cmescobar@puce.edu.ec, cmescogen@hotmail.es

Pablo Negrete Salazar es investigador invitado de la PUCE y profesor de guitarra de la Universidad de las Américas. Licenciado en música, Máster en pedagogía musical (UNIR) y Máster en interpretación (Universidad de Alicante). pablitomartin7@gmail.com

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.

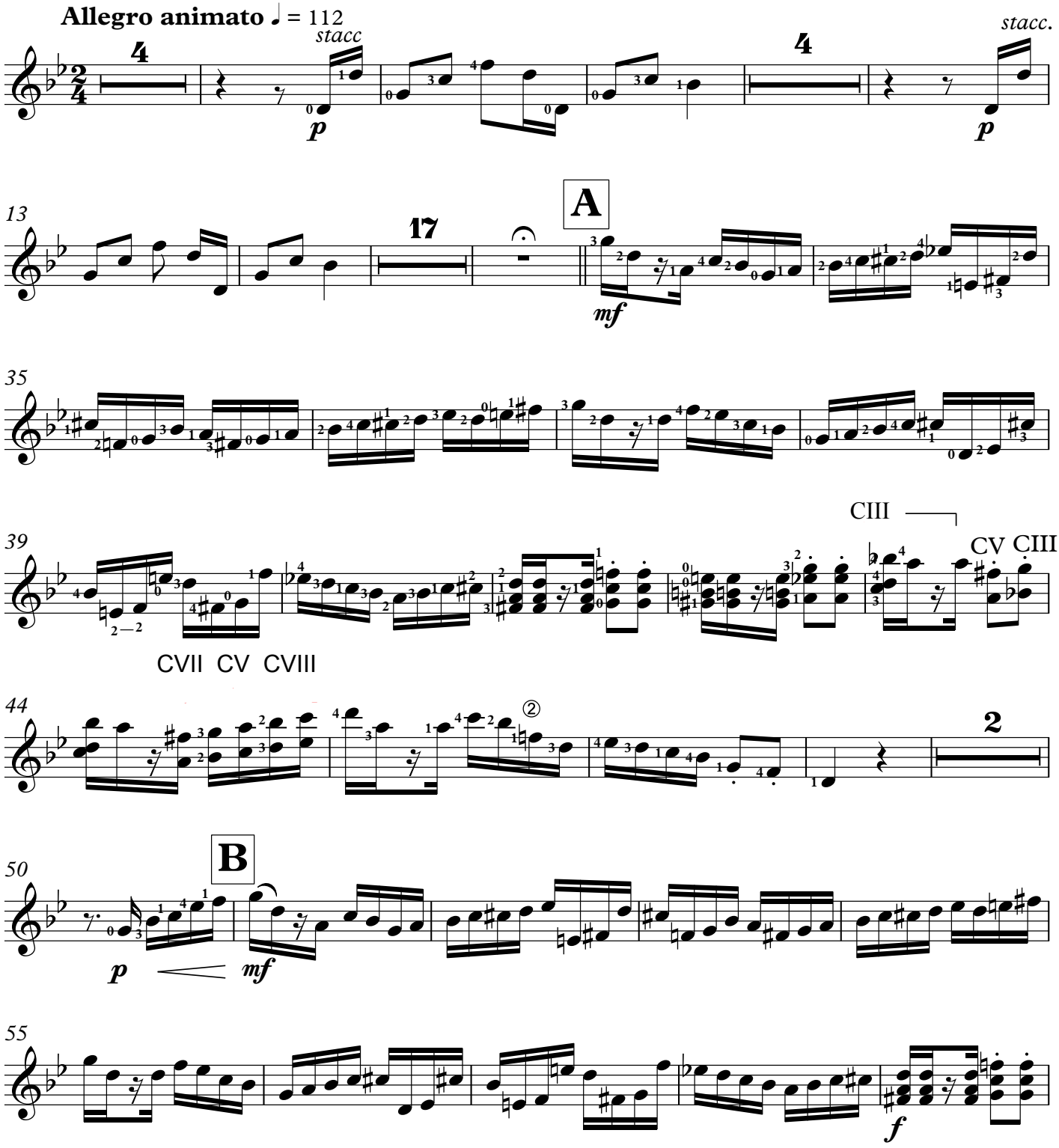
CONCIERTO ECUATORIANO

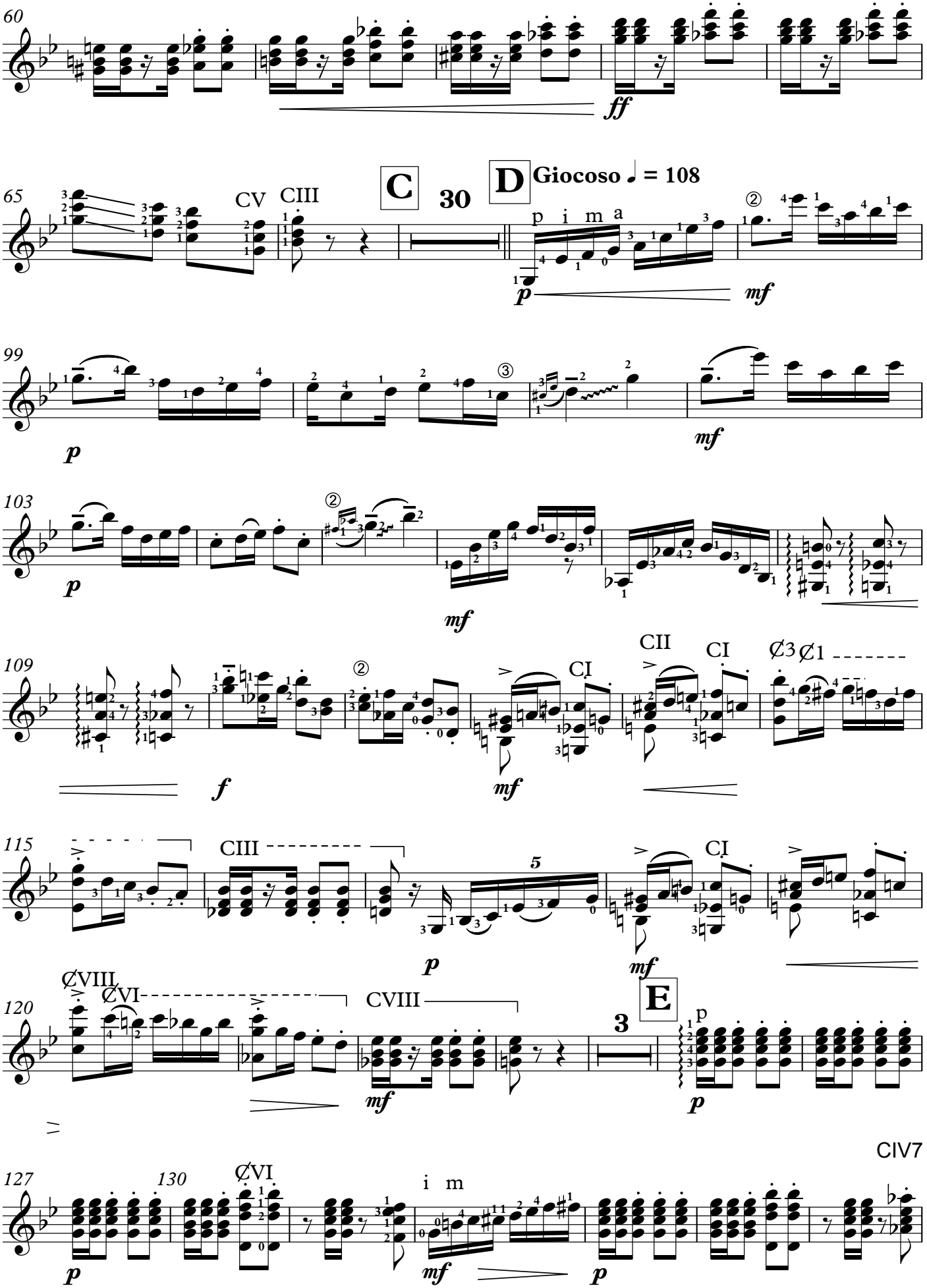
to Luis Maldonado L.

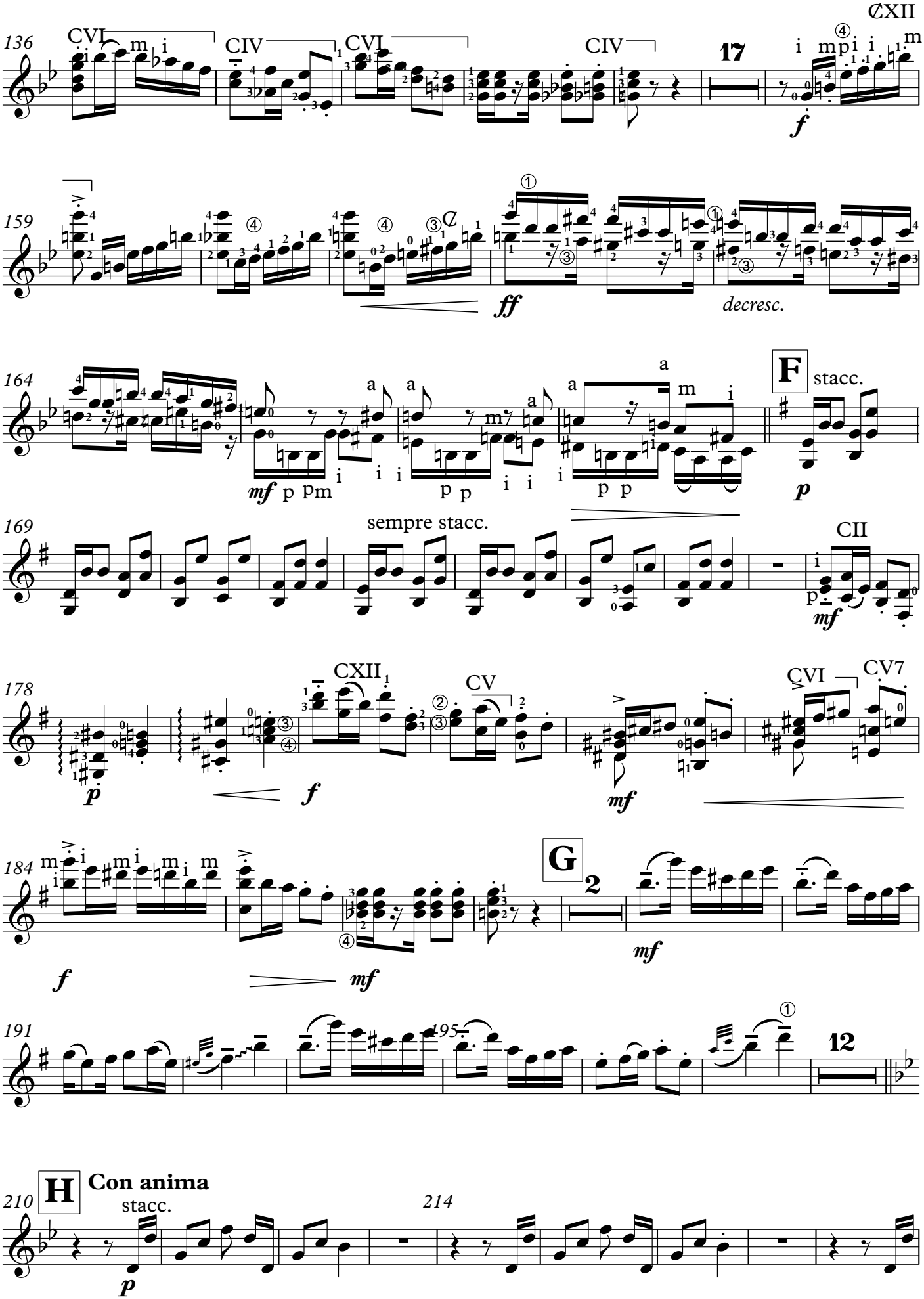
I

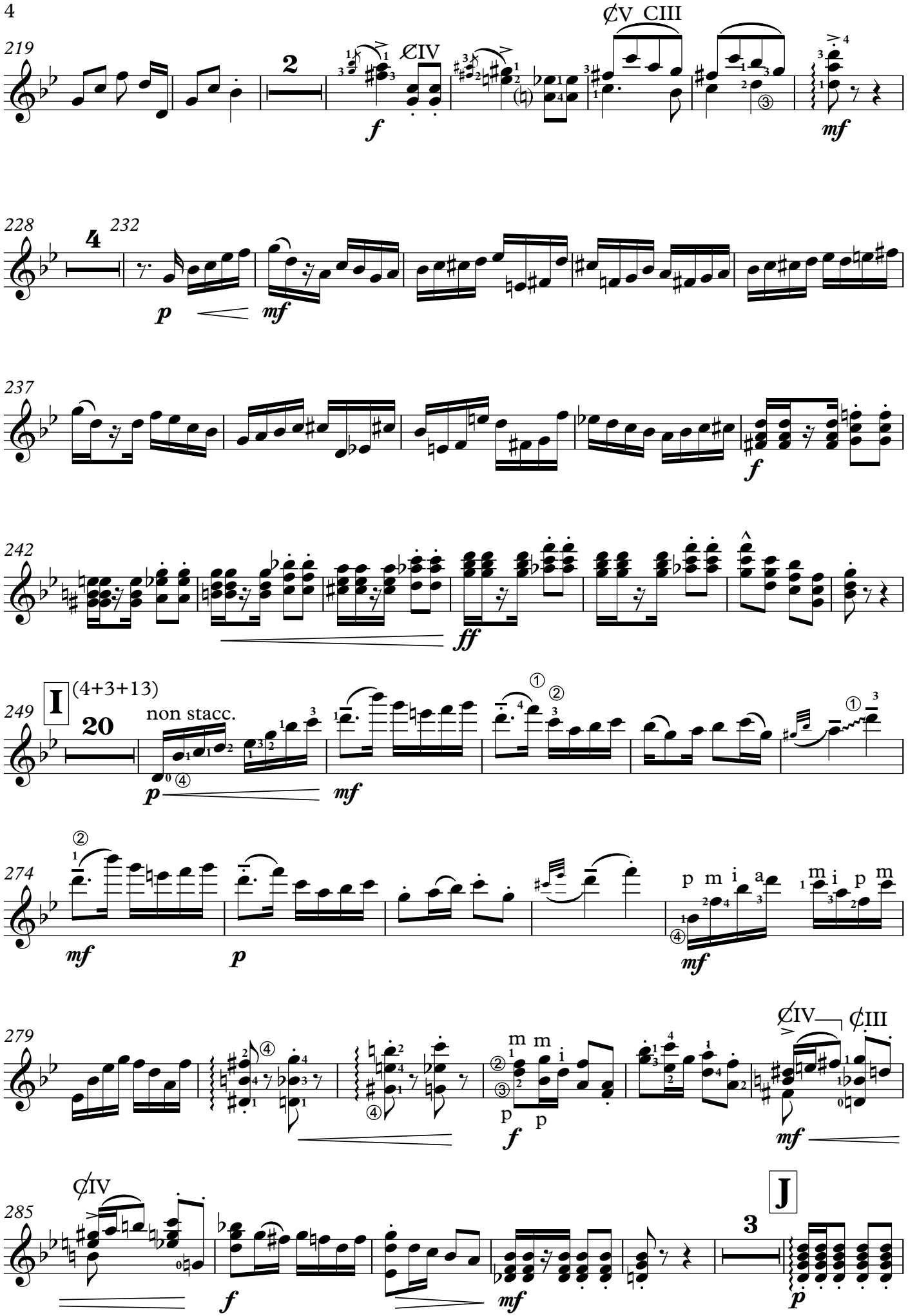
Edición y digitación por Pablo Negrete S.

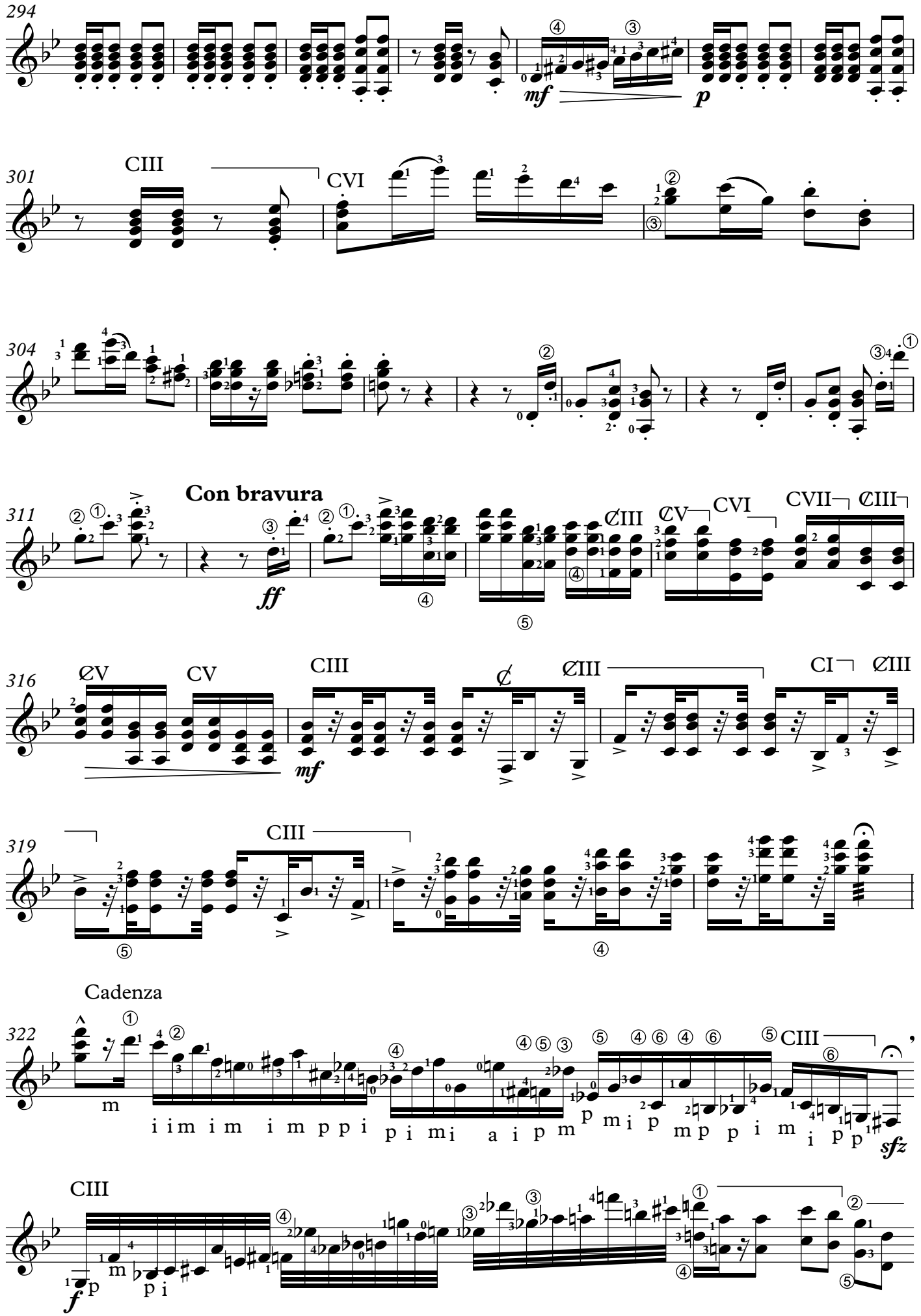
Luis H. Salgado

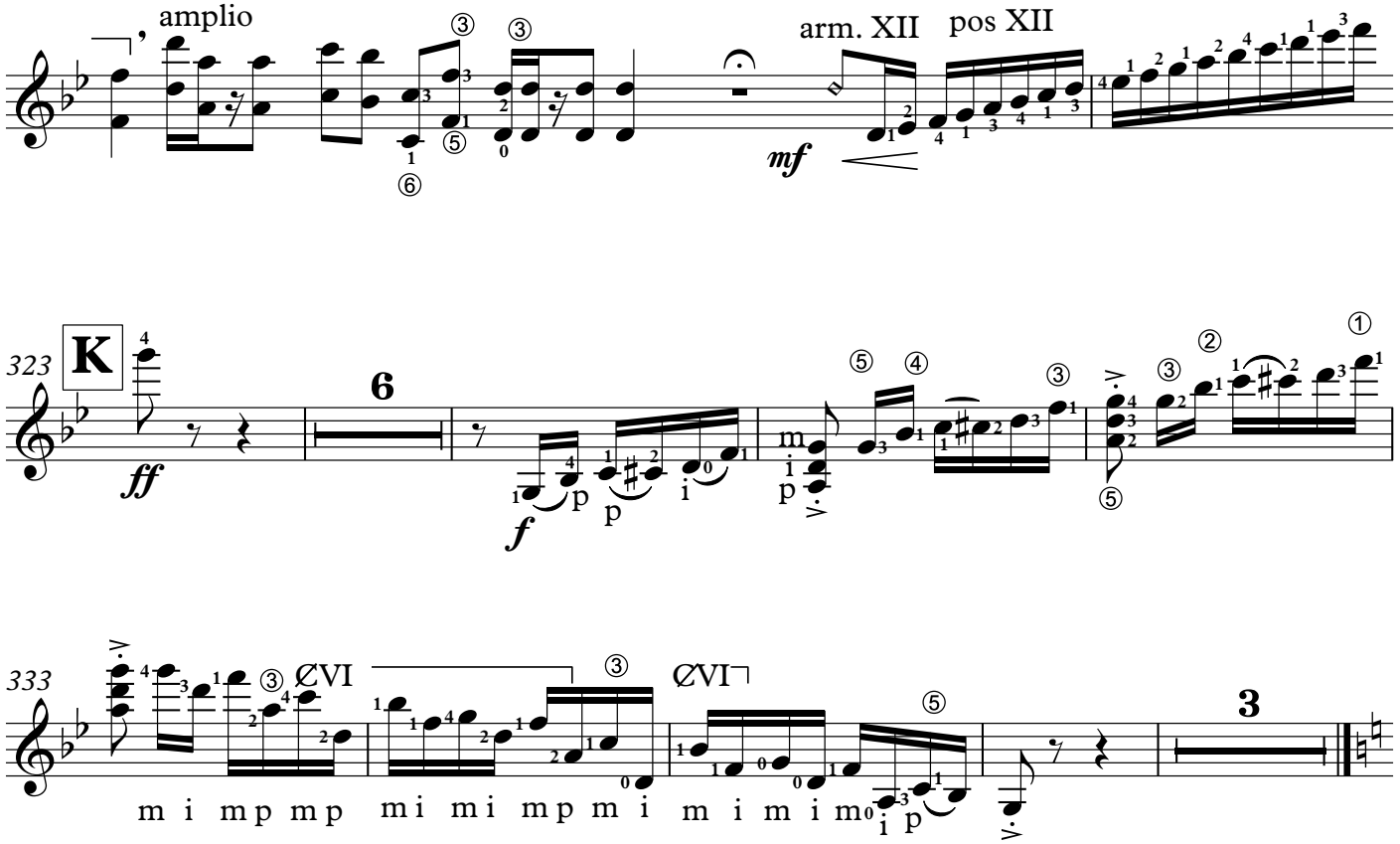



60
ff
65
CV
CIII
C
30
D
Giocoso ♩ = 108
p i m a
p
mf
99
p
mf
103
p
mf
109
f
mf
CII
CI
Ø3 Ø1
115
CIII
p
CI
mf
120
ØVIII
ØVI
CVIII
mf
E
3
p
CIV7
127
130
ØVI
p
i m
mf
p


136
CVI
CIV
CVI
CIV
17
CXII
159
ff
decresc.
164
mf
F
stacc.
p
169
sempre stacc.
CII
mf
178
CXII
CV
CVI
CV7
p
f
mf
184
G
2
f
mf
mf
191
195
12
210
H
Con anima
stacc.
214
p


219
2
f
mf
228
232
4
p
mf
237
f
242
ff
249
I
(4+3+13)
20
non stacc.
p
mf
274
mf
p
mf
279
f
mf
285
f
mf
J
3
p

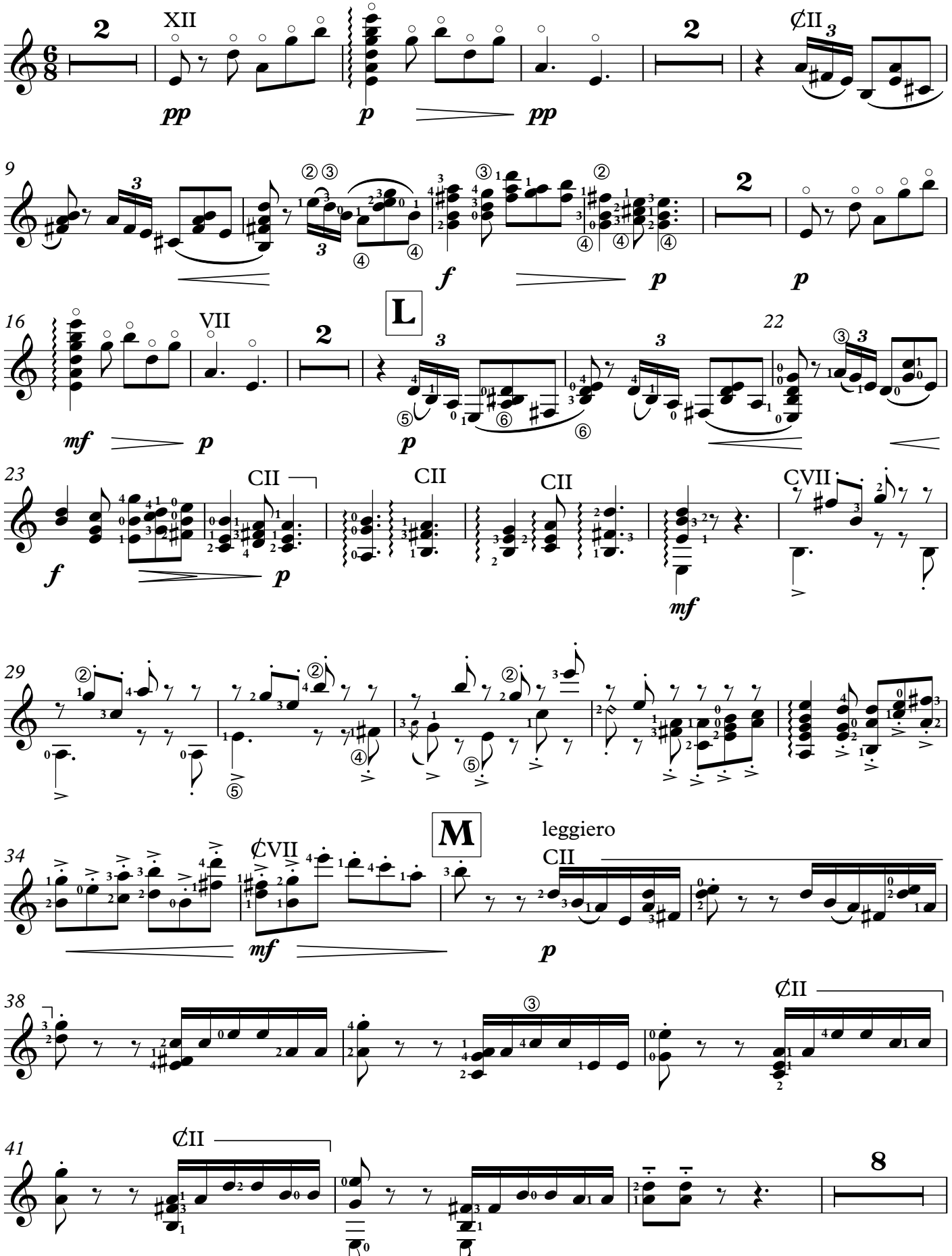

294
mf
p
301
CIII
CVI
304
311
Con bravura
ff
CIII
CV
CVI
CVII
316
CV
CV
CIII
mf
CIII
CI
CIII
319
CIII
322
Cadenza
m
i i m i m i m p p i
p i mi a i p m
p m i p
m p p i m
i p p
sfz
CIII
f
p
m
p i

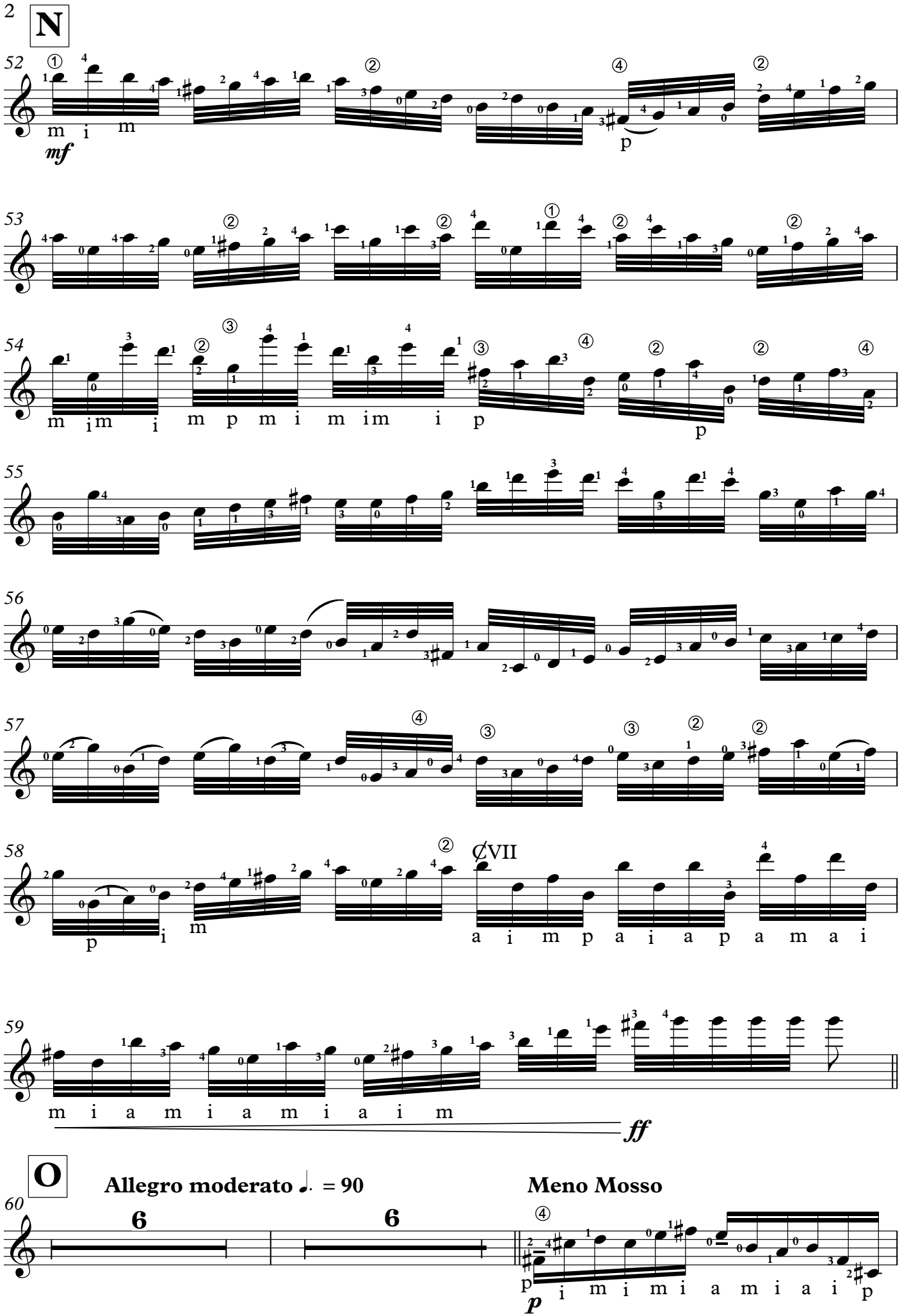

amplio
arm. XII
pos XII
mf
323
K
ff
6
f
p
p
i
m
i
p
333
CVI
CVI
3
m i m p m p
m i m i m p m i
m i m i m
i p

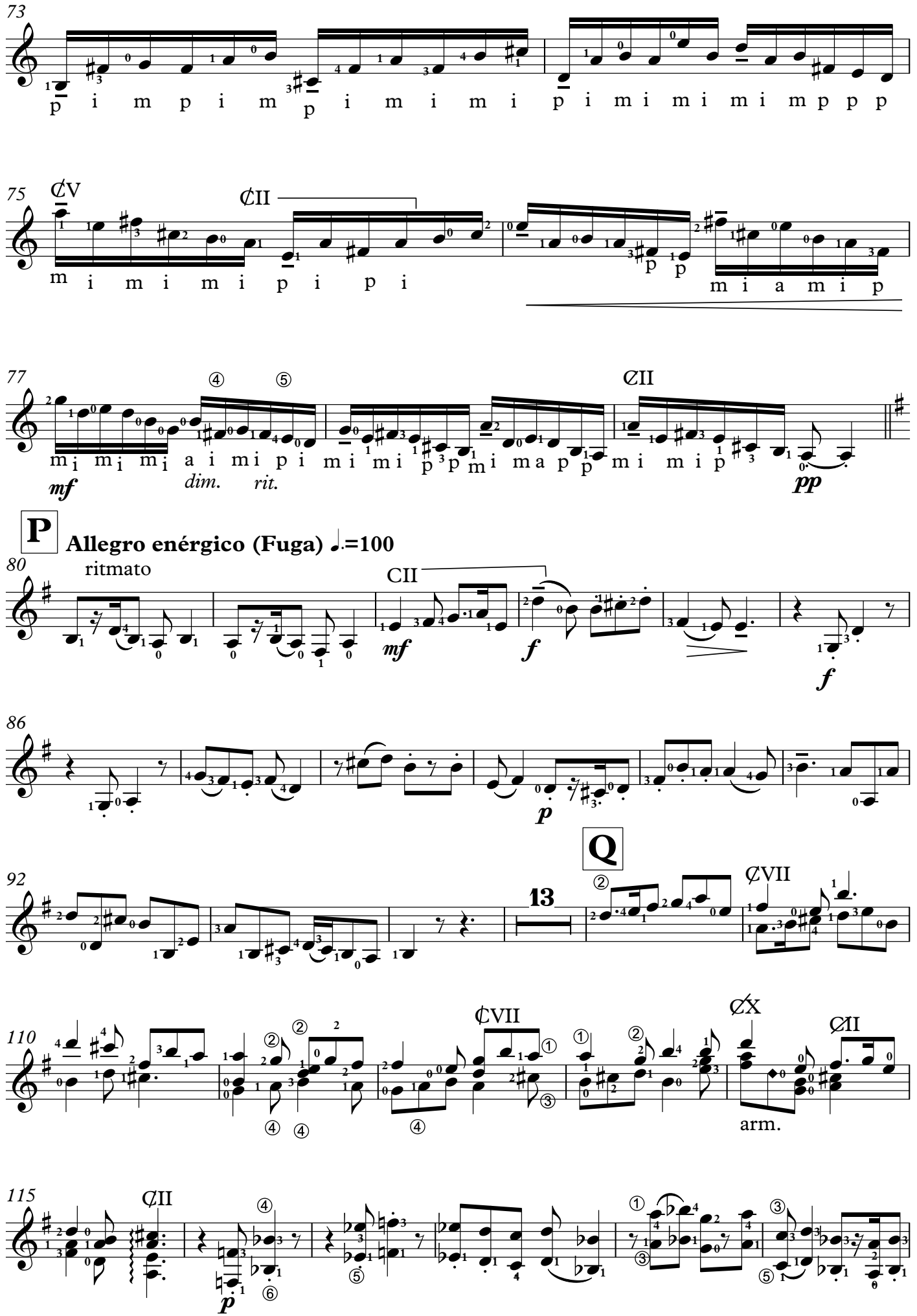
II

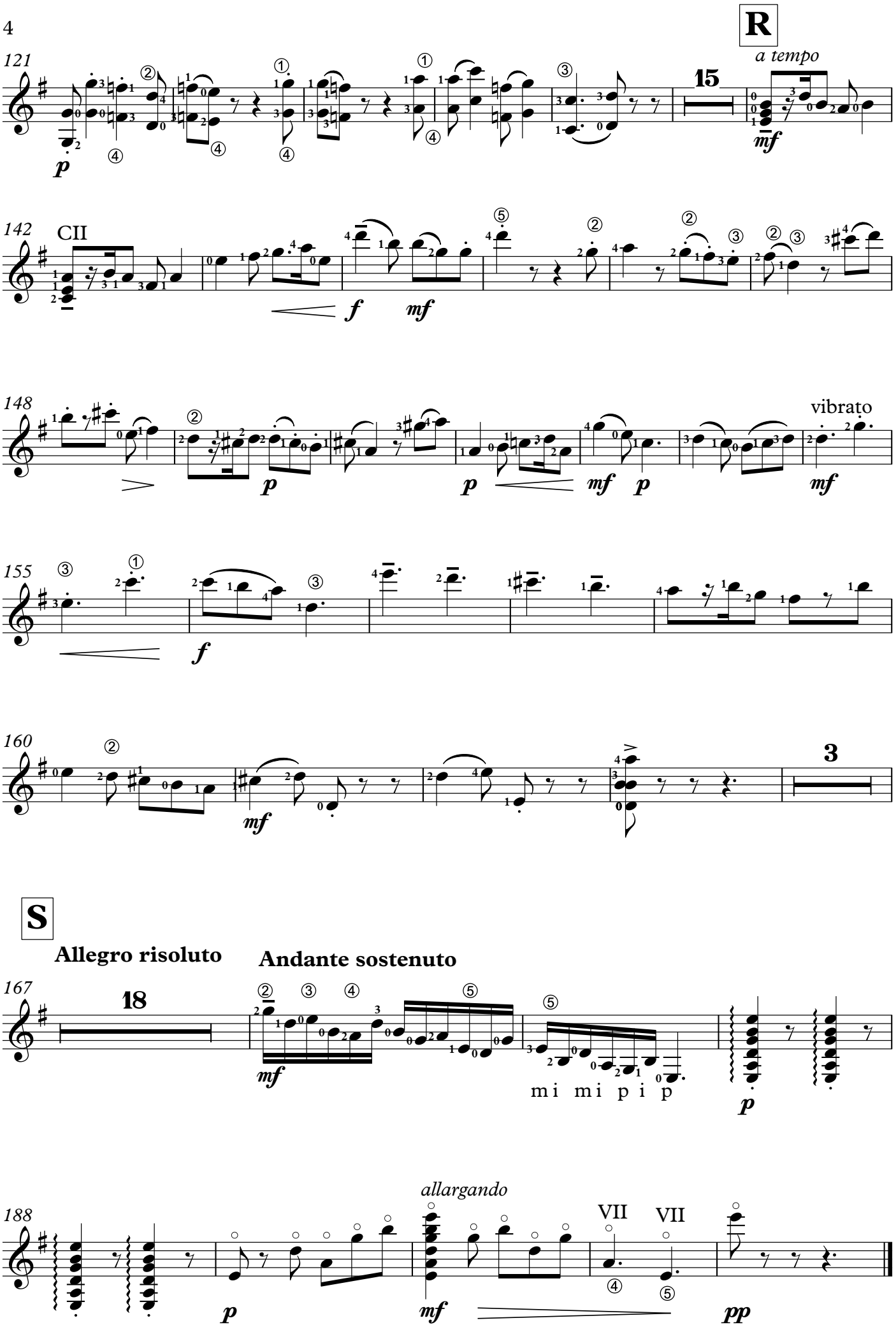
Variaciones y Fuga

Andante sostenuto ♩. = 60

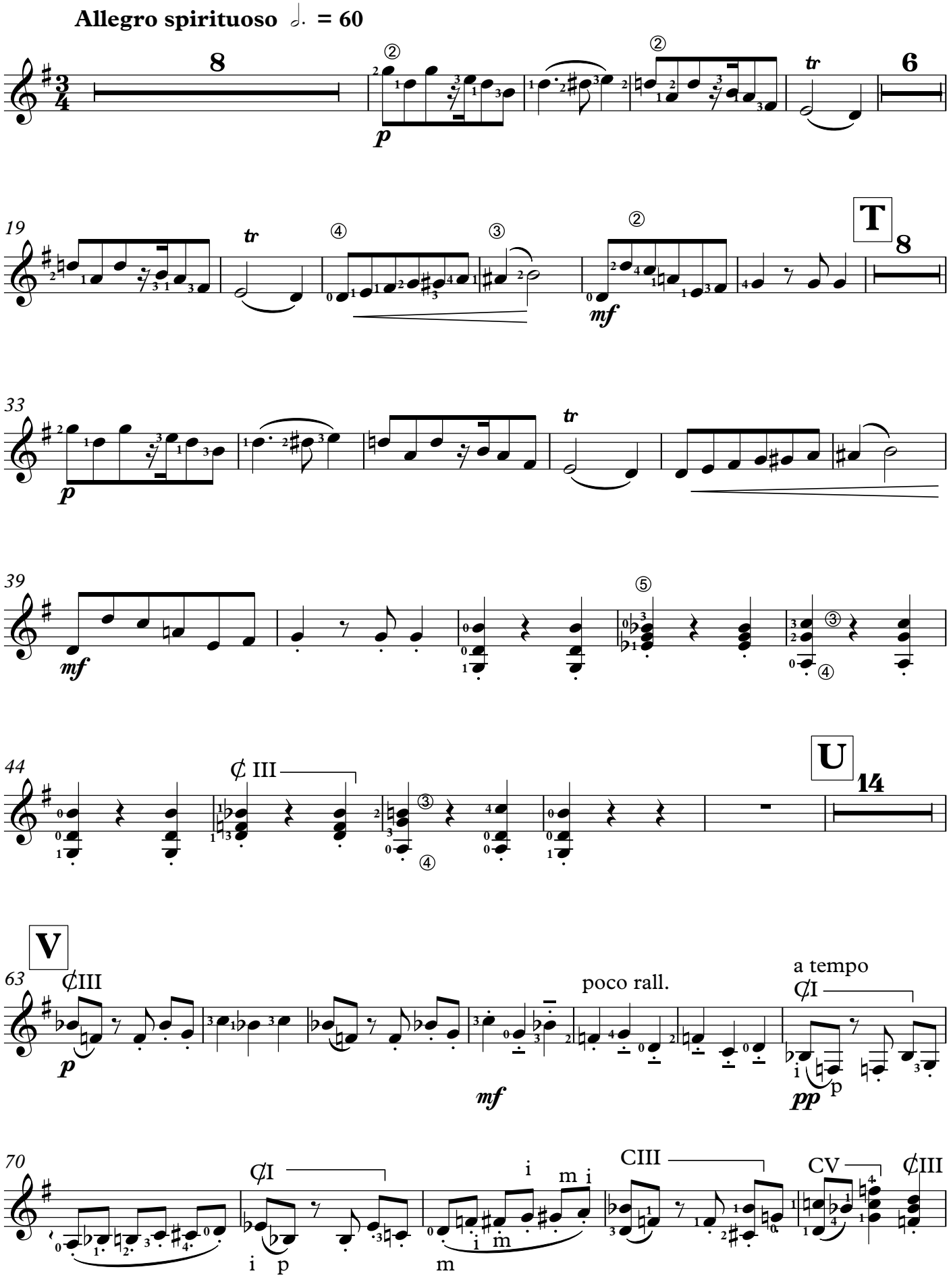


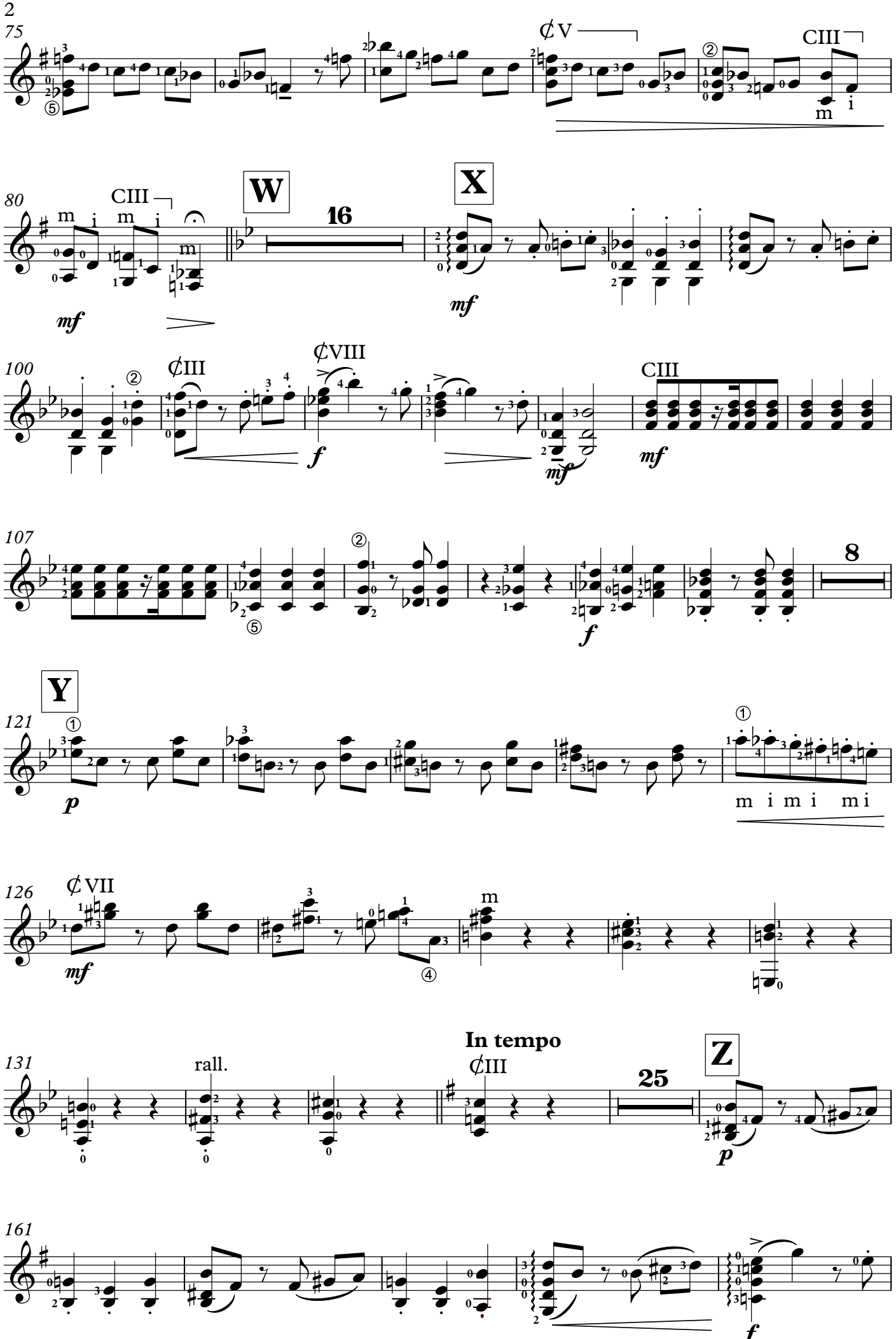

N
52
m i m
mf
p
53
54
m i m i m p m i m i m i p
p
55
56
57
58
p i m
CVII
a i m p a i a p a m a i
59
m i a m i a m i a i m
ff
O
Allegro moderato ♩. = 90
Meno Mosso
60
6
6
p i m i m i a m i a i p
p

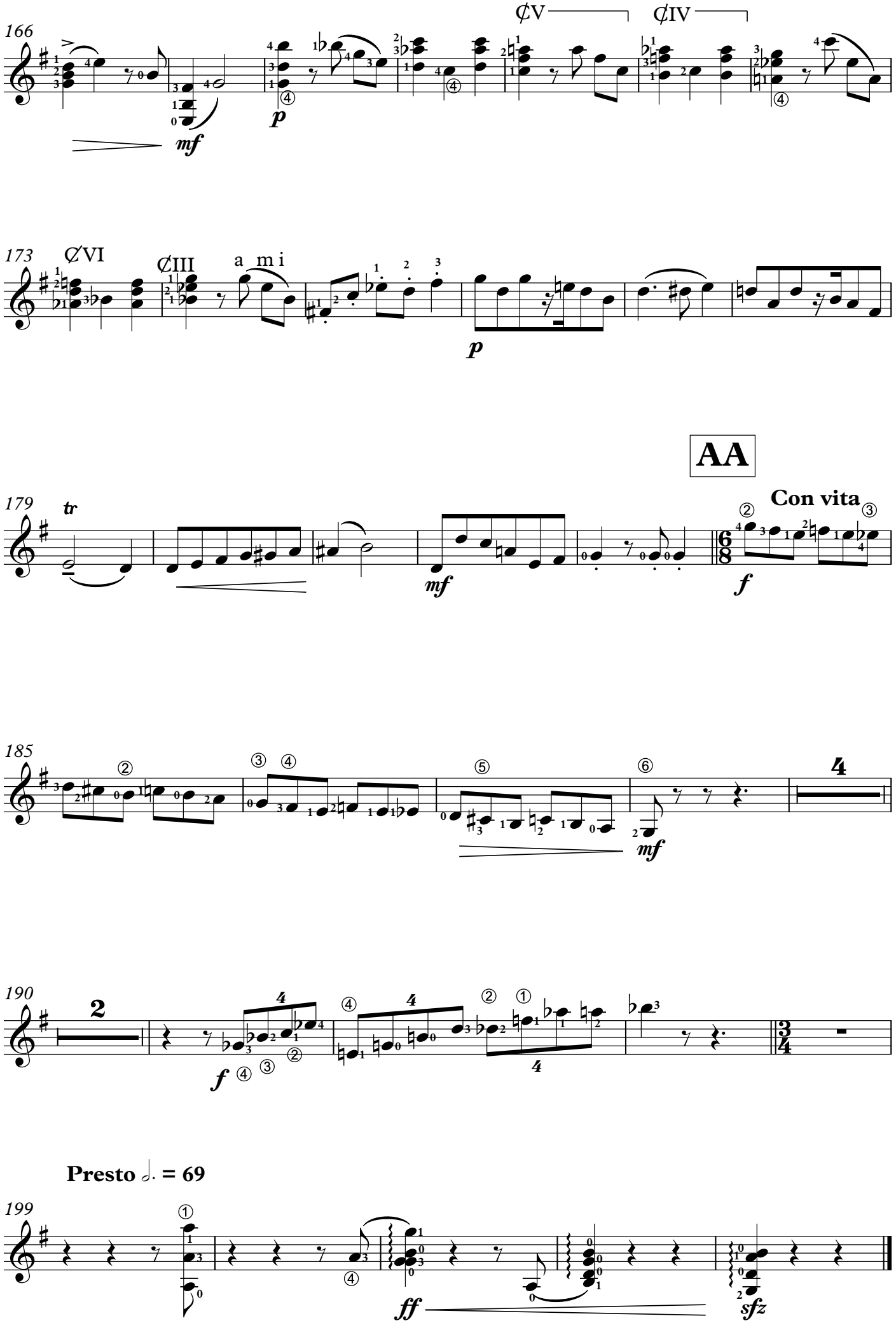

73
p i m p i m p i m i m i p i m i m i m i m p p p
75
CV
CII
m i m i m i p i p i
p p
m i a m i p
77
CII
mf
dim.
rit.
pp
P
Allegro enérgico (Fuga) ♩.=100
80
ritmato
CII
mf
f
f
86
p
Q
92
13
CVII
110
CVII
CX
CII
arm.
115
CII
p


R
a tempo
121
15
142
CII
148
vibrato
155
160
3
S
Allegro risoluto
Andante sostenuto
167
18
m i m i p i p
allargando
188
VII
VII

III
Allegro Spirituoso




75
¢V
CIII
80
CIII
W
16
X
mf
100
¢III
¢VIII
CIII
f
mf
107
8
Y
121
p
m i m i mi
126
¢VII
mf
m
131
rall.
In tempo
¢III
25
Z
p
161
f


166
¢V
¢IV
mf
p
173
¢VI
¢III
a m i
p
AA
179
tr
mf
Con vita
f
185
mf
4
190
2
f
4
4
4
3/4
Presto ♩. = 69
199
ff
sfz