

EDDO

Michael Meissner



Foto: Orquesta Sinfónica de Cuenca.

QUINTA SINFONÍA “NEO-ROMÁNTICA”
(1958) DE SALGADO

Edosonía, nº 02, p. 53- 70. Quito, 2022



QUINTA SINFONÍA “NEO-ROMÁNTICA” (1958) DE SALGADO

Michael Meissner*

La *Quinta Sinfonía* de Luis Humberto Salgado (1903-1977) es un caso excepcional; es la única que no tiene partitura orquestal del compositor, y se considera perdida.

Sin embargo, el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura de Ecuador, conserva la partitura de piano, que puede considerarse como la primera transcripción de la composición, tal como era el método de trabajo de Salgado.¹ Este tiene en el margen inferior de la primera página la nota: “iniciado el 25 de febrero” y en la última página: “20. VI. 58”, la contabilidad habitual de Salgado.

A excepción de tres anotaciones abreviadas en el último movimiento (Ob = oboe, V = violonchelos, C.I. = corno inglés), no hay ninguna indicación de la instrumentación prevista. El único indicio que muestra que la partitura orquestal existía se desprende de una anécdota según la cual Salgado se la presentó al entonces director de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, Proinnsias O’Duinn². “O’Duinn vio la *Quinta Sinfonía*, la hojeó y dijo: -Imposible con nuestra orquesta. Se atuvo a las *Variaciones en estilo folclórico*, menos densas” (Rodríguez, 1970, p.).

Salgado añadió el subtítulo *Neo-Romántica* a la quinta sinfonía algún tiempo después de su composición, como revelan las diferentes tintas de la portada del autógrafo. Junto con los subtítulos de sus *sinfonías* previas: *Andina*, de la primera; *Sintética* de la segunda, por ser de un solo movimiento; *Rococó*

* Michael Meissner, alemán, fue director de la Orquesta Sinfónica de Cuenca con la que estrenó varias obras del compositor Luis H. Salgado; así también el productor de la colección de discos compactos: *Luis Humberto Salgado: the 9 Symphonies*, grabadas bajo su conducción. [N. del Ed.].

1 Luis Humberto Salgado, “5ª Sinfonía, Neo – Romántica”, reducción de piano, Archivo Histórico del Ministerio de Cultura, 1958.

2 Proinnsias O’Duinn (Dublín, 1941), director principal de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador de 1967 a 1970.



Salgado frente al conjunto sinfónico de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, años 60's. AEQ.

de la tercera; *Ecuatoriana* de la cuarta; el subtítulo de la 5^a es también una especie de programa o aviso de lo que se puede esperar de ella.

En la historia de la música, el romanticismo suele situarse en el siglo XIX, después del clasicismo y seguido del impresionismo. Su principio era que hay realidades en el mundo que solo pueden captarse a través de la emoción, el sentimiento y la intuición. La música romántica trataba de expresar esos sentimientos. Supuestamente fue Schönberg quien dijo: “El romanticismo ha muerto. Le deseo una larga vida al nuevo romanticismo”. Al decir esto, proclamaba una actitud “romántica” hacia la música hecha por otros medios nuevos, en su caso a través de composiciones dodecafónicas, una técnica que buscaba democratizar los doce semitonos de la octava sin caer en un lenguaje musical estéril, teórico, “esperanto”, como se burló en su día el compositor estadounidense George Rochberg³.

Conociendo el interés de Salgado por las teorías de Schönberg, con el *Sanjuanito futurista*⁴ como su aportación más conocida a las mismas, el subtítulo de su 5^a *Sinfonía* se explica en este contexto. Aparte de esto, el arraigo de la *Quinta* de Salgado está en

3 George Rochberg (1918-2005), compositor norteamericano

4 Microdanza para piano, 1944.

la forma clásica beethoveniana de cuatro movimientos contrastados y el modelo de la forma *sonata* para el primer movimiento como elementos constructivos obligatorios. El compositor escribe en 1960 en *El Comercio*:

En mi quinta sinfonía, titulada Neorromántica -todavía inédita, por supuesto-, expongo el primer tema con una prosodia de doce tonos: una idea expositiva impregnada de un clima melódico que corresponde al espíritu hedonista que anima esta partitura (Salgado, 1960).

Antes de hablar de la *sinfonía* en detalle, se pueden permitir algunas observaciones sobre la instrumentación, realizadas por el autor de este estudio en 2018. Por supuesto, esta instrumentación no pretende ser única; no es más que una de cientos de versiones posibles. Su principal valor se encuentra, probablemente, en haber hecho por fin accesible la obra al público; varias interpretaciones entre 2018 y 2019 con la Orquesta Sinfónica de Cuenca, Ecuador, han demostrado su factibilidad y, tanto entre los músicos intérpretes como entre el público, han sido aclamadas.

La *Quinta* fue la gran incógnita de las nueve *sinfonías*, teniendo que esperar hasta 2018⁵ para su estreno, mientras que sus hermanas se escucharon al menos esporádicamente, a partir del año 2000. En su mayor parte, los estrenos de las *sinfonías* individuales que la precedieron también se mantuvieron como las únicas interpretaciones de estas obras durante los siguientes 30 o 40 años; solo desde aproximadamente 2017 ha habido cierto interés por repetir las interpretaciones. El primer ciclo completo de las nueve sinfonías tuvo lugar en 2019 con la Orquesta Sinfónica de Cuenca, como parte de la primera grabación completa, dirigida por el autor de este estudio.

Las indicaciones dinámicas de la partitura de piano sirvieron de base para la instrumentación, al igual que su factura; los pasajes en acordes con doblajes de octava en *forte* sugieren un *tutti*, mientras que los episodios a dos o tres voces sin acompañamiento o con la indicación *piano* sugieren un tratamiento solista. La comparación con las partituras de las restantes *sinfonías*, las interpretaciones de las mismas y la aparente preferencia de Salgado por colores exóticos como el corno inglés, el clarinete bajo o las combinaciones instrumentales inusuales hicieron el resto para llegar a resultados plausibles para cada sección. Muchas líneas melódicas apuntan a ciertos instrumentos debido a su rango, o al revés, debido al rango limitado de los instrumentos, éstos se prohibían para las frases que requerían una escala más extensa. El uso de timbales y

5 El estreno mundial de la 5ª *Sinfonía* tuvo lugar el 7 de septiembre de 2018 en el Teatro Carlos Cueva Tamariz, con la Orquesta Sinfónica de Cuenca dirigida por Michael Meissner.

percusiones planteó un problema particular, ya que no hay ninguna referencia a ellos en la partitura de piano. Aquí sólo la experiencia del director y la comparación con las *sinfonías* hermanas ayudaron a llegar a una inclusión discreta pero plausible; lo mismo ocurre con el uso del arpa.

Primer movimiento

Esquema formal del 1er movimiento	compases
Exposición - <i>Allegro risoluto</i>	1 - 86
1er tema	1 - 9
Prolongación	10 - 18
Repetición 1er tema	19 - 27
Repetición Prolongación	28 - 36
Ritmo principal	37
2º tema	44 - 86
Desarrollo	87 - 204
1er tema	87 - 161
1er tema <i>fugato</i>	102 - 179
2º tema	180 - 236
Recapitulación	205 - 226
1er tema	267 - 222
Ritmo principal	223 - 226
Coda	227 - 234

El primer movimiento *Allegro risoluto* comienza, como anuncia el compositor en la cita anterior, con un tema puramente dodecafónico, tanto en su extensión horizontal como vertical: un jarro de agua fría para quienes, por el subtítulo *Neo - Romántica*, esperaban un gesto romántico al estilo sentimental antiguo. No es más que una inmaculada construcción de acero y cristal que evita cualquier alusión al siglo XIX. El imperioso tema principal de doce tonos se encuentra primero al unísono en fagotes, violonchelos y bajos, acompañados por las flautas, oboes y violines con contrapunto también en doce tonos. En la prolongación (a partir del compás 9), contrasta un dúo de flauta y clarinete *piano dolce*, antes de que toda la orquesta, como tercer elemento, remarque varias veces dos acordes ligados, interrumpidos por quintillos de semicorcheas. El primer bloque termina con estos tres elementos contrastantes.

1er movimiento, *Allegro risoluto*, 1er tema, c. 1-5⁶



Tras la repetición literal de este bloque en instrumentación contrastada (c. 19) -los instrumentos altos tocan el tema, los bajos el contrapunto, el diálogo *piano dolce* que sigue recae en las cuerdas, las semicorcheas ascendentes conducen a un ritmo sincopado de toda la orquesta que puede llamarse ritmo principal (c. 37), como se pondrá de manifiesto más adelante por su reaparición destacada en momentos decisivos.

1er movimiento, ritmo principal, (c. 37, extracto c. 35-38)



Los tres primeros pulsos de este ritmo también forman, ahora en compás de 3/4 y en *piano*, el acompañamiento del 2º tema. La melodía de cuatro compases, *cantabile*, desciende primero de la nota *si* una séptima a *do*, y luego, en su repetición, una quinta más baja aún, a *fa*, en cada caso con expresivos anticipos plagales. Aunque las notas de la melodía son de nuevo docetonales, su disposición sugiere primero *do menor* y luego *fa menor*, una forma aproximadamente tonal de la técnica dodecafónica empleada a menudo por Alban Berg. El ritmo de acompañamiento flotante y la melodía simétrica y tonal son agradables al oído, y también proporcionan un contraste clásico, beethoveniano, al primer tema, otro principio compositivo empleado a menudo por Salgado en el ámbito sinfónico.

6 Nota: todos los ejemplos musicales son tomados del extracto de piano de Luis Humberto Salgado, 1958. Archivo Histórico del Ministerio de Cultura. Quito.

1er movimiento, 2º tema, c. 44-49ss.



Al igual que con el primer tema, hay una repetición del segundo con instrumentación invertida, las cuerdas altas tocando la melodía, las cuerdas bajas el acompañamiento. La tercera repetición se acompaña ahora de corcheas *staccato*, al principio todavía *piano dolce*, luego cada vez más vehemente, para desembocar en una cuarta repetición del tema, aquí, sin embargo, en *fortissimo* y violentamente acentuado; el tema, antes tan suave, se aliena en un grito vehemente, similar al ritmo principal (c. 68ss). Las escalas descendentes que siguen terminan varias veces en la segunda parte del segundo tema, formada por los compases segundo y tercero, cada vez más débiles, para terminar finalmente la exposición en un dúo de clarinete y clarinete bajo.

Imperceptiblemente, el desarrollo comienza aquí con un primer estrechamiento del tema principal (c. 87). Sobre una versión lenta del tema en los instrumentos inferiores, el clarinete continúa el último compás que tocó, solo para disolverlo en uno sincopado, cuyas corcheas también se forman a partir de la cabeza del tema principal. Ambas variaciones del tema se resuelven en cadenas de semicorcheas descendentes, que caracterizan inmediatamente la siguiente sección (c. 96-101). Le sigue un *fugato* de las maderas (c. 102ss), que utiliza la cabeza del tema en su forma de cangrejo, es decir, leída de atrás hacia adelante, así las cuatro semicorcheas quedan al final del compás y desembocan naturalmente en cadenas de semicorcheas continuas. Estas se convierten en el motivo predominante, hasta que repentinamente son interrumpidas por tresillos de corchea, como si borrarán lo que había pasado antes. Con el *tempo* inalterado, dos tresillos se convierten imperceptiblemente en un compás de 6/8 (c. 132), y estas seis corcheas suben *in crescendo* en cinco compases desde la tuba hasta las flautas para explotar en uno de los acordes favoritos de Salgado: un acorde (*si bemol mayor*) con un tritono adicional y una séptima mayor, que Salgado suele utilizar cuando las cosas quieren ser dramáticas. Ahora las cuerdas también retoman el movimiento del tresillo, pero antes de que uno se haya acostumbrado realmente al tiempo de 6/8, ese se transforma nuevamente en un compás de 3/4, es decir, en lugar de dos tiempos por compás, ahora tiene tres. Estas corcheas continuas se convierten en el acompañamiento del tema principal, que se presenta como un violento *vals* de todos los instrumentos bajos, las trompetas hacen adicionalmente sonar el ritmo principal (c. 147).

1er movimiento, desarrollo, tema principal como un *vals* violento, c. 147.



El segundo tema no se queda atrás y también se presenta en *forte*, destacando la tremenda potencia de su ritmo inherente, el mismo que era tan ligero y flotante al principio. Aquí, a más tardar, se hace evidente que la cabeza del ritmo principal es idéntica a la del segundo tema, por lo que el estruendo de las trompetas también puede entenderse como una anticipación de la cabeza del segundo tema. La transformación del tema principal en un violento *vals* recuerda un poco a *La Valse* de Maurice Ravel. Un melodioso solo de trompeta, fuertemente sincopado, que recuerda a las frases de *jazz*, sigue ahora, utilizando la cabeza del tema principal (c. 161). Lo acompaña constantemente el ritmo principal en cornos y trombones. Los violines imitan a la trompeta dos veces en *staccato* hasta que esta melodía llega a descansar en las cuerdas graves, transformando su dodecafonía en un claro *do menor* en *piano*.

Como si se asustara por tal aberración tonal, la recapitulación comienza bruscamente con el tema principal, ahora de nuevo dodecatonal, siguiendo literalmente el curso de la exposición, lo que en una obra tan difícil de entender es una buena medida para una mejor o más rápida comprensión de lo que está pasando. La recapitulación, sin embargo, está severamente truncada, llegando sólo hasta cuando se establece el ritmo principal. Una breve *Coda* (c. 227) repite este ritmo principal, masivamente armonizado, que cae cromáticamente durante cuatro compases para detenerse en un tenso trino. Termina el movimiento con una última variante del ritmo principal muy acelerada. El golpe final en *unisono* y *sforzato* es un *Do* bajo, lo que sugiere una tónica.

2º movimiento

Esquema formal del 2º movimiento	compases
Exposición	1 - 38
1er tema	1 - 9
Prolongación	10 - 13
2º tema	14 - 18

Repetición 1er tema	19 - 27
3er tema	34 - 38
Desarrollo	39 - 84
Recapitulación	85 - 117
1er tema	85 - 93
Prolongación	94 - 97
2º tema	98 - 102
Repetición 1er tema	103 - 117
Coda	118 - 130

El segundo movimiento, *Moderato assai*, 4/4, también tiene conceptos modernistas, pero en lugar de estar influenciado por el dodecafonismo, la estructura del movimiento recuerda más a Shostakovich. Un delicado acompañamiento de ocho notas perpetuas por la flauta y el arpa en semicorcheas, alrededor de la nota *do*, forma la base para una melodía melancólica e inocente, interpretada primero por el fagot y luego repetida por el oboe.

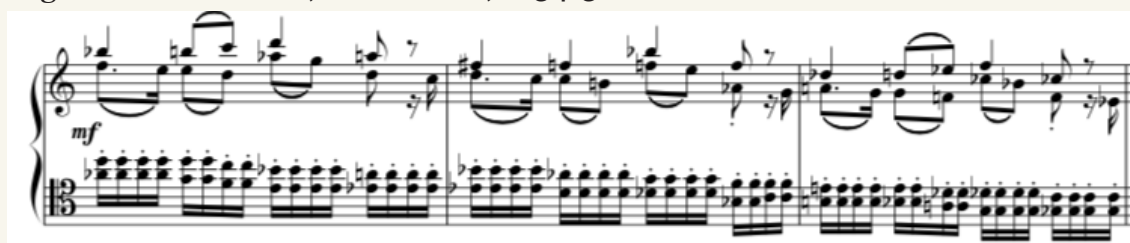
2º movimiento, *Moderato assai*, 1er tema, c. 1-4

Una triple escalada por parte de los fagotes y los violonchelos nos lleva desde *mi menor*, pasando por *re menor*, hasta el primer climax *tutti* de la orquesta, *forte marcato*, que libera un segundo tema de gesto heroico, marcado por el doble punteado (c. 14).

2º movimiento, 2º tema, m. 14-16

Sin embargo, su último acorde, fuertemente acentuado, lo rompe bruscamente, seguido de un enérgico encadenamiento de semifusas en las cuerdas. El tema principal se escucha de nuevo, aquí, sin embargo, casi violentamente en *forte* y amenazado además por potentes bloques rítmicos sincopados; ha perdido su inocencia inicial (c. 19). Como si no fuera cierto, los violines lo intentan de nuevo de forma halagüeña, las maderas bajas responden con una versión alterada melódica y rítmicamente que termina en notas largas quejumbrosas, bajo las cuales continúa siempre el acompañamiento del principio de semicorcheas en *ostinato*, creando una calma algo perpleja. Finalmente, flautas, oboes y violines toman la palabra y prolongan el tema en una cantilena expansiva (c. 23), cuyo postludio asume el rango de un tercer tema, correspondiente a su importancia en el curso posterior del movimiento (c. 34).

Segundo movimiento, tercer tema, c. 34-36



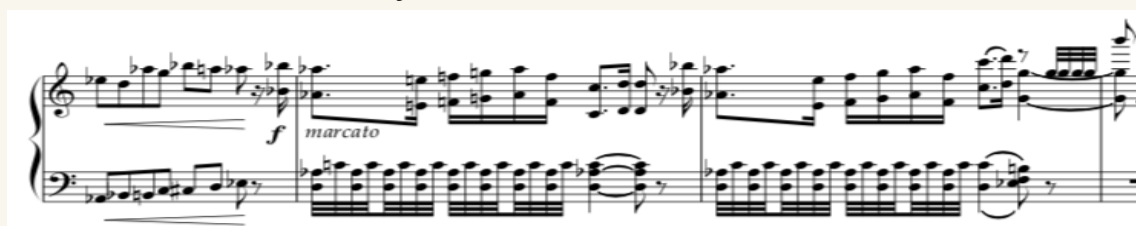
Le sigue un episodio caracterizado por varios elementos rítmicos, que correspondería al desarrollo de un movimiento de *sonata*. Solo que, en lugar de los temas a desarrollar, aparecen una serie de nuevas ideas que no sostienen la noción *desarrollo* al principio, pero que la justifican a medida que avanza esta sección. En primer lugar, los arpeggios de semifusas que revolotean se alternan con dos acordes en *legato*, lo que recuerda en forma inversa a un pasaje similar en el primer movimiento (aquí c. 39, en el primer movimiento c. 14), estableciendo una conexión interna entre los dos movimientos, aunque no sea evidente. Por encima de esto, se eleva una melodía heroica hasta el *fortissimo*, la instrucción de interpretación es *con passione* (c. 41). Un ritmo fuertemente marcado en los metales se alterna ahora con el motivo *arpeggio-legato*, el tema *con passione* también se repite, tantos elementos alternados dan ahora claramente un carácter de desarrollo a esta sección. La intensidad creciente, casi despiadada, con la que chocan los arrebatos predominantemente rítmicos recuerda a procedimientos similares en Shostakovich, cuando la fuerza rítmica de un pasaje abrumba todo lo demás.

El segundo tema, algo variado, también sigue interfiriendo (aquí en el c. 60, al principio en el c. 14). Las notas de semifusas, antes arpegiadas, se condensan en una sola nota martillada; asimismo, los dos acordes ligados que les siguen pierden su carácter *cantabile*; aquí están separados, marcados como golpes de hacha. El segundo tema

también pierde su carácter lírico, en favor de una serie de siete desafiantes acordes de corcheas. Este largo episodio, parecido a un desarrollo, se encuentra como a la sombra del ritmo demoníaco que envuelve y oprime los elementos melódicos de la composición.

En el compás 76, un *piano subito* pone fin a la salvaje persecución por lo pronto, el segundo tema variado gana fuerza en dos subidas, pero el tema principal se impone en su lugar, ahora en pleno *forte* y *marcato*, apuntalado por el ritmo martilleante de semifusas, como si finalmente mostrara sus verdaderos colores (c. 79).

Primer tema del desarrollo, *forte marcato*, m. 78-80.



Esta transformación, sin embargo, solo dura dos compases, los elementos rítmicos se calman como la quietud después de la tormenta, lo que lleva en *piano* a la recapitulación (c. 85).

Al principio sigue exactamente el curso de la exposición, pero en lugar de la sección descrita anteriormente como tercer tema, las trompetas irrumpen de nuevo con el tema principal *forte marcato* sobre el ritmo martilleante de semifusas; solo la fila de siete acordes de corcheas sigue respondiendo, e incluso el acompañamiento de semicorcheas, tan delicado al principio, se convierte en una camisa de fuerza de acordes de semifusas. Esta sección puede llamarse *Coda*; pero retoma la acción no desde el principio sino desde el final del desarrollo, pues ya no tiene nada que ver con el delicado tema principal original (aquí c. 118, en el desarrollo c. 79). La trompeta amonesta con un largo *mi bemol* en *fortissimo*, por debajo del cual el ritmo martilleante concluye el movimiento como una pesadilla en sombrío *do menor*.

La descripción emocional de este movimiento coincide con su contenido. La dramática progresión del inocente tema inicial hasta convertirse en un ser agresivo, arrastrado por la vorágine de implacables ataques rítmicos, parece casi una parábola del cambiante comportamiento humano bajo el incontrolable terror de las superpotencias bélicas o tecnológicas. No sabemos si Salgado pensaba en estas asociaciones, pero que su música puede evocarlas es indudable.

3er movimiento

3er movimiento, *Andantino mosso*, c. 1-7

El tercer movimiento, un *Scherzo Andantino mosso* en forma clásica A-B-A en tiempo de 6/8 y con *do menor* como tonalidad, calma la mente con un *fugato* juguetón del cuarteto de maderas. El flautín comienza con el tema principal, que incluye un tresillo de semicorcheas en *staccato* en la nota *si bemol*, como un eco lejano del final del segundo movimiento, pero que aquí transmite alegría en lugar de amenaza. Este motivo deambula por los cuatro instrumentos de aliento hasta que el *piccolo*, la flauta y el oboe lo tocan juntos por primera vez, transformándolo en la cabeza temática de un nuevo motivo. Las cuerdas lo retoman y lo amplían en el siguiente pasaje que modula a *fa menor*.

Ahora los violonchelos y los bajos transforman esta idea en un segundo tema que comienza como un *fugato*, uno fingido, sin embargo, pues las voces sucesivas repiten el mismo ritmo, pero la curva melódica es ligeramente diferente en cada instrumento nuevo (c. 29).

3er movimiento, *fugato*, m. 29-35

Este tema *fugato* pronto transforma su ritmo inicialmente caprichoso en una cantilena sobre un punto de órgano en el *mi bemol*, la tercera de la tonalidad principal de *do menor*, regresando así de nuevo a la tonalidad de origen. El mencionado punto de órgano repite en *ostinato* el ritmo del *fugato*, asegurando así subliminalmente la presencia del tema incluso durante la expansión melódica. Salgado ya había utilizado esta técnica del punto de órgano animado en *sinfonías* anteriores, como al principio de

El compositor Luis Humberto Salgado con el director de orquesta Proinsias O'Duinn. Quito, años 60's. AEQ.



la *Segunda Sinfonía* y en el final de la *Tercera*. En lo que sigue se repite textualmente el cuarteto de maderas de la apertura, aunque esta vez lo acompañan los chelos y los bajos con una versión variada del segundo tema del *fugato*. Así se cierra el *Scherzo*, modulando a la paralela mayor, a *mi bemol mayor*, para dar paso al *Trío*, la sección B. El *Trío*, aunque no se designa como tal, pero es claro en su función, se configura como una *passacaglia*, originalmente una danza folklórica española (Hudson, 1971). El nombre viene de pasar (cruzar) y calle, que significa literalmente “cruzar (la) calle”. Las raíces españolas solo han sobrevivido hasta ahora a través de la literatura española contemporánea; los primeros ejemplos musicales sencillos proceden de Italia y datan de 1606. Johann Walther ofrece una descripción especialmente florida en su *Musikalisches Lexikon* de 1732:

“Passacaglia” o “Passacaglia” [Ital.], “Passacaille” [Gall.] ⁷, es en realidad una “Chaconne”. Toda la diferencia consiste en que va *ordinairement* (normalmente) más lento que la *Chaconne*, la melodía es más *mattherziger* (más tierna), y la expresión no es tan viva; y exactamente por lo tanto los *Passacaille* son casi siempre establecidos en el *Modis minoribus*, es decir, en tales tonos, que tienen una tercera suave” (Walther, 1967).

Por “tercera suave” se entiende la pequeña, la tercera menor sobre la nota fundamental,

7 Galo = antiguo para el francés.

en este caso el *sol bemol*, ya que la *pasacalle* está en *mi bemol menor*. El *pasacalle* también existe en la música folclórica ecuatoriana, pero aquí como una danza rápida de 2/4 que no tiene nada en común con su homónimo europeo.

En tiempo de 3/4, el tema de los bajos de cuatro compases en *mi bemol menor* se repite catorce veces, en su mayoría en su forma básica de pasos tranquilamente escalonados, pero a veces también variados rítmicamente (c. 78ss). Consta de nueve notas diferentes, por lo que tiene un carácter dodecafónico a pesar de su filiación de *mi bemol menor*. Al principio aparece sin acompañamiento, pero en el quinto compás se añade un primer contrapunto sincopado (c. 82).

3er movimiento, Trío, (*Passacaglie*), c. 78-86



Este contrapunto se repite y se enriquece con voces que completan la armonía, pero al mismo tiempo se extiende a ocho compases para evitar una división demasiado estática en cuatro compases cada una. También se añaden movimientos en tresillos de corchea, que dan vida al *Trío* a pesar de la sombría tonalidad de *mi bemol menor*. Una primera sección de *forte* en *tutti* pone en pie el contratiempo inicialmente sincopado; ahora está sobre el tiempo, y al mismo tiempo la línea de bajo ostinato se disuelve en tresillos de corchea por primera vez. La siguiente sección introduce un nuevo contra-tema: el oboe introduce una melodía consistente en corcheas *staccato*, los clarinetes acompañan sincopados a contratiempo (c. 102ss).

3er movimiento, trío, 2º contra-tema, c. 102-106



A medida que las flautas repiten esta melodía, la línea de bajo se disuelve aún más, aquí en un ritmo punteado y bailable que es inmediatamente retomado por toda la

orquesta, introduciendo una combinación del primer contrapunto con el nuevo ritmo. La siguiente sección pertenece a las maderas, que retoman las corcheas en *staccato*, seguida inmediatamente por la variante en tresillos del primer contrapunto. Este, a su vez, conduce a la repetición de la primera sección en *forte* del *tutti*. Así concluye el *Trío* de forma tan simétrica como el *Scherzo*. Una fanfarria de trompeta exhorta a repetir el *Scherzo*, y el movimiento concluye en *mi bemol mayor*, el paralelo mayor de la tonalidad de origen de *do menor*, totalmente en el sentido clásico. De paso, hay que señalar que esta *Passacaglia* tienen cierto parecido con el movimiento final de la Cuarta Sinfonía de Brahms, especialmente en su alternancia de episodios de cámara y *tutti*, aunque el *Trío* de un *Scherzo* no puede tener las dimensiones de un movimiento final, y el tema de Brahms es de ocho compases, lo que ofrece más posibilidades de desarrollo dramático.

4º movimiento

Esquema de forma del 4º movimiento	compases
Exposición	1 - 124
1er tema	1 - 8
1er clímax	9 - 19
Repeticiones 1er tema	20 - 51
Variación del oboe	51 - 62
Repeticón del clímax	63 - 77
Renovación del ascenso, alteración del clímax y despedida	78 - 201
Sección media	124 - 184
2º tema	124 - 152
Cadencia de flauta	153 - 163
Reanudación del 2º tema	164 - 183
Variación y despedida	184 - 197
Recapitulación	202 - 272
Coda	272 - 282

Allegro dramático es el título del final, claramente dividido en tres partes y que termina con una breve Coda, correspondiendo así a un modelo de movimiento de sonata. Su ritmo de apertura copia, aunque dos veces más rápido, el comienzo del primer movimiento de la sinfonía, fiel al pensamiento cíclico y al trabajo motivico de Beethoven. Hay que reconocer que este detalle es difícil de captar en la audición; el carácter alegre, el tempo rápido y una secuencia de notas alterada sólo permiten un recuerdo subconsciente.

Todo el movimiento puede clasificarse casi como monotemático, ya que el tema de la sección media más lenta también se deriva del tema principal.

El núcleo rítmico del tema principal está formado por dos semicorcheas y una corchea; pronto adquiere vida propia y, de forma casi omnipresente, desencadena siempre nuevas variaciones del tema. En su primera manifestación, los compases segundo y tercero son especialmente llamativos, por su ritmo sincopado y la rápida caída en picada de septillos y sextillos, respectivamente. La decisión de si este tema es *drammatico* o simplemente expresa una alegría musical casi haydniana se deja al oyente.

4º movimiento, *Allegro dramático*, tema principal, m. 1-8 ⁸



Ya en el noveno compás, el motivo de la cabeza se condensa en el carácter principal durante cuatro compases; golpes sincopados sobre el cuarto tiempo de corcheas preparan el primer clímax *fortissimo*, que une rítmicamente a toda la orquesta en dos escalas de octavas sincopadas en contramovimiento (c. 14ss).

4º movimiento, primer clímax, m. 11-19



Tras este arrebató inicial, el tema vuelve a empezar desde el principio, la flauta lo introduce una vez más y las demás maderas responden con síncopas juguetonas. Se repite el juego de preguntas y respuestas, esta vez los violines también retoman el tema, se unen los metales y se llega a un primer descanso en *do menor* (c. 51). Aquí el oboe comienza con una nueva variante del tema, de solo seis compases, que, sin embargo, ya se ve arrastrada a la vorágine del motivo principal cuando lo repiten los violines; se

8 El primer compás que se muestra contiene sólo una anacrusa sobre el segundo tiempo, entonces la cuenta de compases comienza con el segundo compás.

repite la compresión del motivo inicial (allí compás 9ss, aquí compás 63ss) y también el clímax sincopado en el *tutti*. Finalmente, la cabeza del tema se agota en *diminuendo* sobre un acorde sostenido durante cuatro compases de *do menor*, enriquecido con cuarta y séptima, como tantas veces en la obra de Salgado.

Después de este cierre completo, el incansable tema vuelve a subir (c. 70), de nuevo acortado a solo dos compases y medio, para elevarse poco después a un nuevo arrebató *forte*, cuya energía transforma rítmicamente la cabeza del tema en su opuesto: mientras que las dos semicorcheas eran anacrúsicas al principio, ahora caen sobre el tiempo y le siguen las corcheas. De ahí surge una nueva idea, basada en un ritmo yámbico, que es retomada por todos los grupos instrumentales (c. 99). Pronto, sin embargo, los instrumentos inferiores llaman al orden, y con la cabeza del tema original y una nostálgica prolongación descendente, primero en el oboe, luego solo en el fagot, la primera sección del movimiento llega a su fin.

Aunque el oboe comienza la segunda parte con la misma cabeza temática (c. 124), el *tempo* más lento *Andante espressivo assai*, la tonalidad de *sol menor*, el tono elegiáco y la melodía que se extiende a lo largo de una octava y media nos llevan a otro mundo. Por lo tanto, se puede hablar con razón de un segundo tema. Los violonchelos y las violas acompañan con un intrincado encadenamiento de semicorcheas que, como acompañamiento obligatorio, nunca deja solo el tema.

4º movimiento, sección central, *Andante espressivo assai*, c. 124-130



En el cuarto compás de este nuevo tema, la flauta toma el relevo, con corcheas punteadas sobre la continuación de la guirnalda de semicorcheas, ahora en el clarinete (c. 128). El corno inglés repite el tema, una cuarta más abajo, también con otros instrumentos de acompañamiento. A continuación, el oboe, acompañado por el arpa, intenta de forma un tanto despistada y escueta una nueva variación, pero se convierte en una lenta caricatura del tema principal del movimiento (c. 149), y tras solo cuatro compases es interrumpida por la flauta con una expansiva *cadenza*. A Salgado le gustaba escribir *cadenzas* en sus *sinfonías*, una novedad que debió introducir deliberadamente. Su afán por introducir nuevos patrones en el esquema sinfónico tradicional, no sólo compositivamente sino también formalmente, estableció la *cadenza* como una de

las características más destacadas de sus *sinfonías*⁹. La *cadenza* de la flauta (c. 153-163) se eleva primero a un trino en el *la* agudo, luego cae dos octavas y media en una guirnalda intrincada dodecafónica hasta un nuevo trino en el *re* grave, y finalmente vuelve a subir al *la* agudo en corcheas lentas. El corno inglés retoma su tema, la flauta contribuye con la cadena obligatoria de semicorcheas, esta vez el oboe responde con las corcheas punteadas, para retomar el tema inmediatamente después, la flauta lo conduce *rallentando* hasta un punto de reposo. Aquí, casi inesperadamente, el tema “fútil” del oboe, que había sido interrumpido por la *cadenza* de la flauta justo antes (c. 149 allí, c. 184 aquí), reaparece, esta vez en un gran gesto con un contrapunto casi heroico en las trompas. Tras su repetición, el corno inglés lo retoma y lo deja desvanecerse *ritardando*, con una doble alusión al comienzo del tema principal.

Los violines retoman esta alusión, la aceleran, y tras sólo cuatro compases estamos en la recapitulación *come prima*, la tercera parte del movimiento final. Sigue la exposición al pie de la letra, hasta la primera conclusión (allí c. 73), en cuyo lugar sigue una breve *Coda*. Tras solo dos repeticiones de la cabeza del tema, una cadencia expansiva en la dominante *Sol mayor*, *molto ritenuto*, prepara los rápidos compases finales *piú vivo*. Tres veces más la cabeza del tema en *do menor* se impone *fortefortissimo*, hasta que los majestuosos y triunfantes acordes finales de *do mayor*, por así decirlo, lo redimen, no sin un “pero”, pues el arpa contraataca con un acorde disminuido en arpeggio, y los acordes finales de *do mayor* contienen el tritono *fa#*, como era de costumbre para Salgado.

Surge una última pregunta: ¿fue una coincidencia que Salgado comenzara su 5^a *Sinfonía* con un motivo característico de cuatro notas y la tonalidad principal sea de *Do menor* (aumentada, por supuesto), o son ambos elementos una referencia al venerado Beethoven y su 5^a *Sinfonía*? Probablemente Salgado habría respondido a esta pregunta con su típica sonrisa misteriosa...

Fuentes:

Hudson, R. (1971). The Ripresa, the Ritornello, and the Passacaglia. *Journal of the American Musicological Society*, 24, no.3, p. 364-94.

Rodríguez Castelo, H. (1970, julio, 26). Luis Humberto Salgado, por él mismo. *El Tiempo*, Quito, p. 20, 23.

Salgado, L. H. (1944). *Sanjuanito futurista. Micro-danza (danza autóctona dodecafónica) para piano*. [ms.].

Salgado, L. H. (1960). Proyecciones de la música contemporánea. *Ritmo*, 313, p. 4.

Walther, J. *Musikalisches Lexikon. Leipzig 1732*. Faks.-Nachdruck, Kassel: Bärenreiter, 1967, S. 465.

9 Para comparar: 1^a *Sinfonía*: cadencia de arpa; 2^a *Sinfonía*: cadencia de violín, cadenzas de arpa y celesta; 3^a *Sinfonía*: cadenzas de arpa y celesta; 4^a *Sinfonía*: cadenzas de arpa.