



Michael Meissner

Luis Humberto Salgado

Die neun Sinfonien

Michael Meissner

**Luis Humberto Salgado
(1903-1977)**

Die neun Sinfonien

**Analytische Untersuchungen
zum klassischen Orchesterrepertoire in Ecuador**

Hinweise:

Die akustischen Musikbeispiele zu dieser Untersuchung können unter jeweils derselben Abbildungsnummer wie im Text auf: <https://vimeo.com/salgadosymphonies> abgerufen werden. Das Passwort steht auf Anfrage im Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena zur Verfügung.

Die Partituren der neun Sinfonien liegen in der Bibliothek der Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar zur Einsicht aus.

Die Gesamtaufnahme der neun Sinfonien Salgados ist bei <https://brilliantclassics.com> erschienen.

Alle Übersetzungen in dieser Untersuchung sind vom Autor.

ISBN

Copyright: ©mmeissnerj2022

Es ist bekannt, dass das Gesamtkonzept der Symphonie aus vier Sätzen besteht, die sowohl hinsichtlich ihrer Stimmung als auch ihres agogischen Charakters im Lichte des ideologischen Denkens und des Stils des Komponisten deutlich individualisiert sind. Von diesen Sätzen ist der erste von "fester" Architektur und bestimmt die formale Physiognomie des Werks; die anderen drei können als "variabel" bezeichnet werden, da der Symphoniker in ihnen die Freiheit hat, den traditionellen Stil zu übernehmen oder sie nach seinem schöpferischen Ego zu gestalten, wobei er jedoch auf die Proportionen - oder den Spielraum - der großen musikalischen Formen beschränkt ist. [...]

Luis Humberto Salgado¹

1 Luis Humberto Salgado: *El esquema sinfónico*, in: El Comercio, Quito , 5.3.1967.

Inhalt

| | |
|---|-----|
| Dank | 10 |
| 1 Einleitung | 13 |
| 1.1 Der Anlass für diese Forschungsarbeit | 13 |
| 1.2 Der Forschungsgegenstand | 17 |
| 1.3 Begriffserläuterungen | 22 |
| 1.4 Das Musikleben in Ecuador zu Beginn des 20. Jahrhunderts | 25 |
| 1.5 Luis Humberto Salgado, eine Kurzbiographie | 30 |
| 1.6 Die ecuadorianische Volksmusik | 36 |
| 1.7 Luis Humberto Salgado als Katalysator transkultureller Prozesse | 39 |
| 1.7.1 Das Amazonastiefland (<i>Oriente</i> , der Osten Ecuadors) | 42 |
| 1.7.2 Die Westküste Ecuadors (der Okzident oder <i>Litoral</i>) | 45 |
| 1.7.3 Die Andenregion | 46 |
| 1.7.4 Luis Humberto Salgado und die Volksmusik | 54 |
| 1.7.5 Luis Humberto Salgado und die Zwölftonmusik | 61 |
| 2 Die 9 Sinfonien von Luis Humberto Salgado | 67 |
| 2.1 Versuch einer allgemeinen Betrachtung | 67 |
| 2.2 Das harmonische Denken | 70 |
| 2.3 Formale Aspekte | 71 |
| 2.4 Die ersten Sätze | 73 |
| 2.5 Die langsamen Sätze | 75 |
| 2.6 Die dritten Sätze | 76 |
| 2.7 Die Schlusssätze | 78 |
| 2.8 Weitere Charakteristika | 81 |
| 2.9 Satzbezeichnungen und Tempoangaben | 85 |
| 2.10 Zusammenfassung | 96 |
| 3 Sinfonie Nr. 1: <i>Sinfonía Andina</i> in g-Moll (1949) | 99 |
| 3.1 1. Satz | 101 |
| 3.2 2. Satz | 106 |
| 3.3 3. Satz | 110 |
| 3.4 4. Satz | 112 |

| | | |
|----------|--|-----|
| 4 | Sinfonie Nr. 2: <i>Synthetische</i> in d-Moll (1953) | 117 |
| 5 | Sinfonie Nr. 3: <i>ADHGE über eine pentatonische Reihe im Rokoko-Stil</i> in D-Dur (1956) | 129 |
| 5.1 | 1. Satz | 131 |
| 5.2 | 2. Satz | 135 |
| 5.3 | 3. Satz | 138 |
| 5.4 | 4. Satz | 141 |
| 6 | Sinfonie Nr. 4: <i>Die Ecuadorianische</i> in D-Dur (1957) | 151 |
| 6.1 | 1. Satz | 152 |
| 6.2 | 2. Satz | 163 |
| 6.3 | 3. Satz | 169 |
| 6.4 | 4. Satz | 172 |
| 7 | Sinfonie Nr. 5: <i>Die Neoromantische</i> (1958) | 183 |
| 7.1 | 1. Satz | 185 |
| 7.2 | 2. Satz | 191 |
| 7.3 | 3. Satz | 195 |
| 7.4 | 4. Satz | 199 |
| 7.5 | Die Instrumentierung der 5. Sinfonie von L. H. Salgado | 204 |
| 7.5.1 | Allgemeine Betrachtungen zur Orchestrierung | 204 |
| 7.5.2 | 1. Satz | 205 |
| 7.5.3 | 2. Satz | 210 |
| 7.5.4 | 3. Satz | 214 |
| 7.5.5 | 4. Satz | 216 |
| 7.5.6 | Zusammenfassung | 220 |
| 8 | Sinfonie Nr. 6: <i>Für Streichorchester und Pauken</i> (1968) | 223 |
| 8.1 | 1. Satz | 225 |
| 8.2 | 2. Satz | 232 |
| 8.3 | 3. Satz | 235 |
| 8.4 | 4. Satz | 243 |

| | | |
|-----------|---|-----|
| 9 | Sinfonie Nr. 7: Hommage zum 200. Geburtstag Beethovens (1970) | 249 |
| 9.1 | 1. Satz | 250 |
| 9.2 | 2. Satz | 258 |
| 9.3 | 3. Satz | 261 |
| 9.4 | 4. Satz | 266 |
| 10 | Sinfonie Nr. 8: Zum 150. Jahrestag der Schlacht von Pichincha (1972) | 273 |
| 10.1 | 1. Satz | 275 |
| 10.2 | 2. Satz | 285 |
| 10.3 | 3. Satz | 292 |
| 10.4 | 4. Satz | 299 |
| 11 | Sinfonie Nr. 9: <i>Zweite Synthetische</i> (1975-1977) | 309 |
| 12 | Fazit | 329 |
| 13 | Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte | 335 |
| 14 | Anhang 1: L. H.Salgado: <i>Ecuadorianische Volksmusik</i> | 345 |
| 14.1 | Andin-Ecuadorianische Rhythmen und Gesänge | 346 |
| 14.2 | Der evolutionäre Prozess | 348 |
| 14.3 | Atonalismus und Nationalismus | 352 |
| 14.4 | Andin-Ecuadorianische Sinfonie | 355 |
| | Anhang 2: Zwei Briefe vom Beethovenhaus in Bonn zur 7. Sinfonie | 357 |
| 15 | Literaturverzeichnis | 361 |
| 16 | Abbildungsverzeichnis | 373 |

Dank

Die vorliegende Arbeit geht auf Anregungen zurück, die ich ab 2016 als damaliger Chefdirigent des Sinfonieorchesters Cuenca in Ecuador von verschiedenen Orchestermusikern erhielt, sowie von Dr. Alex Alarcón, einem in Quito ansässigen Pianisten und Musikwissenschaftler. Ohne Zögern wurden meine Fragen nach den wichtigsten ecuadorianischen Komponisten an erster Stelle stets mit "Luis Humberto Salgado" beantwortet, was mich umgehend zur Erforschung seines Oeuvres anregte.

Bald stieß ich auch auf die Veröffentlichungen von Pablo Guerrero, dem bedeutendsten lebenden Musikwissenschaftler Ecuadors, dessen sachkundige Monografien und Artikel in verschiedenen Fachzeitschriften mein Interesse bestärkten, und dem mein besonderer Dank gilt. Der Vermittlung Dr. Alarcóns verdanke ich auch die ersten Besuche im Musikarchiv des Zentralmuseums in Quito, wo ich nach und nach Salgados Originalpartituren einsehen und fotografieren konnte. Dafür gilt mein Dank dem damaligen Direktor des Museums, Dr. Honorio Granja (2021 verstorben) und seinem Assistenten Francisco Trujillo, der heute das Museum leitet.

Dank schulde ich auch dem Pianisten und Musikwissenschaftler Guillermo Meza, künstlerischer Leiter der Stiftung Luis Humberto Salgado in Quito, der mein Vorhaben begrüßte und mich auch einem der Enkel Salgados, Alfredo Salgado, vorstellte, mit dem die Frage der Autorenrechte geklärt werden konnte.

Im Verlauf der Editionen seiner Sinfonien wurde mir klar, dass Salgado nicht nur ein außerordentlicher Komponist war, sondern auch ein bedeutender Theoriker, der eine persönliche Verschmelzungstheorie der andinen traditionellen Musik mit den kompositorischen Errungenschaften

des 20. Jahrhunderts entwickelte und in seinen Werken umsetzte. Diese Erkenntnis, und die weitgehend fehlende Literatur dazu, ermutigten mich, Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto, *Chair Holder UNESCO Chair on Transcultural Music Studies, University of Music Franz Liszt Weimar* die vorliegende Arbeit als Projekt für eine Dissertation vorzuschlagen, was dieser begeistert annahm und von Beginn an mit vielen Anregungen unterstützte. Vor allem die Anregung zur Einbindung Salgados in den südamerikanischen Zusammenhang bei der vielfältigen Suche nach gültigen Modellen für nationale musikalische Identität im 20. Jahrhundert verdanke ich seinem großen Wissen in der Materie. Den wissenschaftlichen Mitarbeitern des Instituts unter seiner Leitung danke ich ebenfalls für vielseitige Anregungen, die ich in den regelmäßigen Zoom – Konferenzen erhielt und die meine Arbeit wesentlich befruchteten. Für die Offenheit für von Weimar weit entfernte Themenbereiche wie die Sinfonien des Ecuadorianers Salgado spreche ich Prof. Dr. de Oliveira Pinto und seinem Institut meinen Glückwunsch und herzlichen Dank aus.

Dank gebührt auch Frau Benita Schauer, die mit Kennerblick Unstimmigkeiten im deutschen Text entdeckte und mir wertvolle Hinweise zur korrekten Redaktion gab. Ebenso danke ich meiner Lebensgefährtin Mirbel und unserer Tochter Ursula, die geduldig den Fortschritt der Arbeit mitverfolgten und die vielen Gespräche über Salgado und seine Sinfonien befruchteten, das gleiche gilt für meine Schwester Marianne.

Ich widme diese Studien meiner Mutter Ursula Meißner, die stets mit Rat und Tat zur Seite stand und nicht zuletzt durch ihre finanzielle Hilfe das Projekt möglich machte.

Michael Meissner
Oktober 2022

Einleitung

1.1 Der Anlass für diese Forschungsarbeit

Im September 2019 nahm das Sinfonieorchester von Cuenca, Ecuador, unter meiner Leitung als sein damaliger Chefdirigent zum ersten Mal die neun Sinfonien von Luis Humberto Salgado auf, im Rahmen dreier öffentlicher Konzerte, die den ersten kompletten Sinfoniezyklus Salgados überhaupt darstellten. Vor diesem historischen Ereignis im Pumapungo-Theater in Cuenca digitalisierte ich die Sinfonien im sibelius-Computerprogramm auf der Grundlage von Fotografien von Salgados handschriftlichen Partituren, die ich zuvor im Historischen Archiv des Nationalmuseums in Quito im Gebäude der Zentralbank aufgenommen hatte. Schon als die Fotografien gemacht wurden war mir klar, dass die Edition eine mühsame Aufgabe sein würde, nicht nur wegen der Menge des zu bearbeitenden Materials, sondern auch aufgrund der Handschrift Salgados, die von außerordentlich klar bis unleserlich variiert, letzteres besonders in der sechsten Symphonie. Außerdem fehlen einige Teile der autographen Partituren, wie z.B. die Coda des Finales der ersten Sinfonie und die gesamte Orchesterpartitur der fünften Sinfonie, von der nur der Klavierauszug existiert, der wahrscheinlich die Grundlage für die spätere - verschollene - Orchestrierung darstellt.

Der Digitalisierungsprozess der Sinfonien war jedoch eine der angenehmsten Erfahrungen in meinem Musikerleben, da es mit jedem Takt, jeder kopierten Seite möglich wurde, tiefer in Salgados sinfonisches Denken einzudringen, sowohl im formalen Aspekt als auch in der melodischen, rhythmischen und harmonischen Ausarbeitung jeder Phrase, Episode oder jedes Satzes, und zwar in einem Maße, dass beim Kopieren des Notentextes oft ein Gefühl der Brüderlichkeit oder Komplizenschaft entstand. Natürlicherweise bildete sich im Prozess der Digitalisierung auch eine klangliche Vorstellung jeder Phrase in meinem inneren Ohr heraus, basierend auf der Erfahrung mit anderen zuvor aufgeführten Werken

desselben Komponisten und ähnlicher Zeitgenossen wie José Rolón, Manuel M. Ponce und Silvestre Revueltas, um nur drei mexikanische Beispiele aus der umfangreichen internationalen Palette zu nennen, die ich früher digitalisiert hatte. Die Gabe, beim Lesen einer Partitur diese geistig annäherungsweise hören zu können, ist eines der erfreulichsten Geschenke, das ein Musiker in seinem Berufsleben überhaupt erhalten kann.

Es ist erwähnenswert, dass ich auch Zugang zu einigen früheren digitalen Editionen der Sinfonien hatte (Nº 1 (unvollständig), Nº 7 und Nº 9), deren Nutzen jedoch begrenzt war, da sie im Allgemeinen zu viele Fehler enthielten. Im Falle der siebten Sinfonie enthält die bereits existierende Edition aus dem Jahr 1998² (auf deren Grundlage Konzerte und Aufnahmen angeboten wurden) mehr als 170 zum Teil schwerwiegende Fehler (Posaunensoli in falscher Stimmlage usw.), die ich im kritischen Editionsbericht dokumentiert habe. Salgados Originalpartitur dieser Sinfonie wird vom Beethovenhaus in Bonn aufbewahrt, der Komponist hatte sie dieser Institution als Hommage zum zweihundertsten Geburtstag Beethovens im Jahr 1970 geschenkt. Beethoven war Salgados Idol, was sinfonische Komposition anbelangt. In diesem Fall, dank der freundlichen Unterstützung von Seiten der Chefbibliothekarin des Beethovenhauses, Dr. Julia Ronge, konnte ich mich auf hervorragende Fotografien der Originalpartitur stützen.

Zwischen 2017 und 2019 spielte das Orquesta Sinfónica de Cuenca, Ecuador, entsprechend der fortschreitenden Digitalisierung der Sinfonien nach und nach unter meiner Leitung die neun Werke in öffentlichen Konzerten, ein Prozess, der mir sehr dazu diente, eigene Editionsfehler und einige wenige Irrtümer des Komponisten zu korrigieren, welche sich ganz natürlich erklären durch die Ermüdung, hunderte von Partiturseiten mit Tinte zu schreiben, unter Berücksichtigung transponierender Instrumente

2 Bibliothek des Nationalen Sinfonieorchesters in Quito.

(Englisch-Horn, Klarinetten, Hörner) und vier verschiedener Schlüssel (Violin-, Bratschen- und Bassschlüssel, sowie der C-Schlüssel für hohe Fagott-, Posaunen- und Cellopassagen), ohne Midi-Unterstützung, wie es in den 40er bis 70er Jahren des letzten Jahrhunderts noch die Realität war, eben der Zeitspanne, die die Komposition der neun Sinfonien umfasst.

Der Prozess der Einstudierung der Sinfonien mit dem Orchester diente auch dazu, Salgados spezifische Tonsprache und Klanglichkeit besser zu verstehen, die eine feine, elegante Interpretation erfordert, oft mit der Notwendigkeit, die angegebene Dynamik ein wenig zu reduzieren, um eine größere Transparenz und Klarheit des Kontextes zu gewinnen. Dieser Prozess der akustischen Umgestaltung bei der Orchesterarbeit erscheint uns in der gesamten Geschichte der Orchestermusik, vom Barock bis zur Gegenwart, als natürlich, da die von den Komponisten angegebene Dynamik meist grob verallgemeinert ist, ein *forte* oder ein *piano* gilt für alle Instrumente, ohne zwischen Haupt- und Nebenstimmen zu unterscheiden und ohne die unterschiedliche Klangkraft der einzelnen Instrumente oder Orchestergruppen zu berücksichtigen. Mit wenigen Ausnahmen verfährt Salgado in seinen Sinfonien ebenso. Doch was in den genannten historischen Fällen bereits ein weitgehend natürlicher Prozess ist, der von Hunderten von Orchestern auf der ganzen Welt tagtäglich ausgeübt wird und in unzähligen Aufnahmen dokumentiert ist, hieß im Fall von Salgados Sinfonien Neuland zu betreten, in jeder Probe um den Klang und die überzeugende Balance jeder Phrase zu ringen, bis sie mit der von mir imaginierten Sonorität und dem erreichbaren optimalen Klangresultat des Orchesterkollektivs übereinstimmte.

Besondere Aufmerksamkeit erforderten in dieser Hinsicht die vielen polyphonen und kontrapunktierten Passagen in den Sinfonien, die eine delikate dynamische Balance zwischen den verschiedenen Stimmen verlangen und den Spielern am Notenpult aufgrund der gewagten Klangexperimente Salgados manchmal große Anstrengungen abverlangen. Um nur ein Beispiel zu nennen: Im ersten Satz der vierten

Sinfonie gibt es delikate, schwer zu realisierende Kombinationen zwischen Piccolo, hohen Violinen und Kontrafagott, die naturgemäß extrem gegensätzliche Stimmlagen aufweisen, ein absolutes kompositorisches Novum, Produkt der außergewöhnlichen klanglichen Phantasie des Komponisten. Durch die ungemein bereichernde Erfahrung der Digitalisierung, des Studiums in den Orchesterproben und schließlich der Aufnahme von Salgados neun Sinfonien lernten sowohl ich als Dirigent sowie auch das Orchester den besonderen *Salgado-Klang* kennen und schätzen, so wie es auch einen Vivaldi-, Verdi- und Brahmsklang gibt, ein Geschenk für alle an den Aufnahmen Beteiligte wie auch für das anwesende Publikum.

Wenn also die digitale Edition der neun Sinfonien Salgados, die noch unveröffentlicht ist, zusammen mit der Erstaufnahme dieses Zyklus' die wesentlichen Motivationen für diese Arbeit darstellen, besteht auch unabhängig davon die Notwendigkeit, dem Publikum und den Sachverständigen eine Einsicht in das sinfonische Werk Salgados zu ermöglichen. Nicht nur die spärlichen Aufführungszahlen, praktisch keinerlei Rezensionen – es gibt bislang keine Musikkritik in Ecuador und keine Medien, die sich dem Thema annähmen – auch die fehlende Kenntnis des kompositionstheoretischen Hintergrunds der Werke, ihrer Einbettung in die nationale Kunstgeschichte, ihrer Ursprünge und Querverbindungen verhindert ihre Verbreitung. Den bedeutenden Stellenwert, den die Orchestermusik in der Kulturgeschichte Europas einnimmt, verdankt sie dem Zusammenspiel von Komposition, Aufführung, Partiturdruk, Einspielungen und eben Kritiken und wissenschaftlichen Publikationen in Fachzeitingen oder Büchern, die konkrete Einsichten in die Werke ermöglichen, ihre Tiefe ausloten, sie im Bewusstsein der Bevölkerung verankern und damit eine Diskussion ermöglichen. Diese Diskussion wiederum regt neue, oft anders ausgerichtete Aufführungen an, womit eine allmähliche Ausbreitung und Verankerung der Werke in der Kulturgeschichte der Nationen erreicht wird. Zur Schließung dieser Lücke möge diese Arbeit beitragen und die notwendige Diskussion um

den transkulturellen Beitrag Salgados zur Musikgeschichte Ecuadors im 20. Jahrhundert anregen. Dass hierzu die neun Sinfonien beispielhaft geeignet sind, als eines der bedeutendsten Kapitel seines umfangreichen Oeuvres, werden die folgenden Seiten zeigen, die nicht nur die Analyse und Beschreibung der Werke, sondern auch die Darstellung ihrer Beziehungen zum tiefgründigen theoretischen Hintergrund ihres Schöpfers und ihre Einbettung in die Musikgeschichte seines Landes zum Ziel haben, vor allem in ihre Keimzellen, die andine Volksmusik. Ihre grandiose Überhöhung als Meisterwerke des internationalen sinfonischen Schaffens verdanken sie dem Genie Salgados und seiner einzigartigen Fähigkeit, ihre unverkennbare Herkunft mit ihrem universellen Anspruch verschmolzen zu haben.

1.2 Der Forschungsgegenstand

Der Forschungsgegenstand der vorliegenden Arbeit sind die neun Sinfonien Luis Humberto Salgados, die sich auf Primärquellen stützen können, nämlich die Autographe der Klavierauszüge und der Orchesterpartituren, wobei die Partitur der *Fünften* als verschollen gilt, also nur der Klavierauszug vorliegt. Der Begriff Klavierauszug ist eigentlich unangemessen, denn ein Auszug sollte eine spätere Reduktion von etwas bereits Dagewesenem, Größerem sein, in diesem Falle der Orchesterpartitur. Nun ist aber Salgado, wie viele seiner Kollegen, jeweils so vorgegangen, dass er zunächst die Komposition der Sinfonien in einer Fassung für Klavier zu zwei Händen niederschrieb und später, manchmal Jahre danach, die Orchestrierung dieser Klavierfassung vornahm. So ist der jeweilige Klavierauszug als eine reduzierte, vorläufige Form der endgültigen Orchesterpartitur anzusehen, worin zwar sämtliche Töne der Sinfonie vollständig notiert sind, allerdings nicht ihre Verteilung auf die Orchesterinstrumente, auch keine Angaben dazu, welche Töne, Melodien, Begleitstimmen oder Bassnoten verdoppelt oder vervielfacht instrumentiert werden sollten, und wo und in welcher Weise Pauken,

Schlagzeuge, Harfe, Celesta etc. den Orchestersatz bereichern und vervollständigen würden. Es kann davon ausgegangen werden, dass diese Details der Ausarbeitung der Orchesterpartitur dem Komponisten bei der Niederschrift der Klavierfassung bereits vorgeschwebt haben, teilweise sicherlich ganz konkret auf bestimmte Instrumente bezogen, zumindest in großen Zügen, etwa welche Melodien, Phrasen oder Abschnitte den Streichern zgedacht waren, oder welche Themen eher solistischen Holzbläsern angemessen sind oder den Blechbläsern. Es gibt nur einen schriftlichen Hinweis in den Klavierauszügen auf eine vorgesehene Instrumentierung, und zwar im Finale der *Fünften* – die Sinfonie mit der verschollenen Orchesterpartitur –, wo drei Abkürzungen: Ob (Oboe), Vc (Violoncelli), C.I. (Englischhorn) darauf hinweisen, welchen Instrumenten die der Annotation zugehörige Passage zgedacht sind. Der Klavierauszug, um bei diesem gebräuchlichen Terminus zu bleiben, war nicht nur für Salgado die übliche Vorstufe der Orchesterpartitur; viele Zeitzeugen berichten, dass Beethoven, Schumann, Brahms, Bruckner und viele andere Besuchern oder einem ausgewählten Publikum diese oder jene Sinfonie *vorgespielt* hätten, womit immer eine Reduzierung auf das Klavier gemeint war. Das Herstellen von Klavierauszügen war im 19. Jahrhundert, vor Erfindung des Radios und der Schallplatte, die gängigste Verbreitungsart sinfonischer Musik, Klavierspielen gehörte nicht nur in Deutschland zum guten Ton, ebenso wie die Kenntnis klassischer Musik. Was allerdings vor der Niederschrift des Klavierauszugs als vorbereitende geistige Arbeit geschah, liegt im Falle Salgados im Dunkeln, es gibt keine Beethoven vergleichbare Skizzenbücher; eher Mozart vergleichbar entstand entweder die vollständige Komposition vor ihrer Niederschrift im Kopf, oder Salgado hat alle Skizzen vernichtet. Im Historischen Archiv des Nationalmuseums in Quito, wo Salgados Autographe aufbewahrt werden, befinden sich jedenfalls keine Zeugnisse kompositorischer Vorarbeiten seiner Werke, die Sinfonien eingeschlossen.

Neben diesen autographen Quellen gibt es seit 2018 meine digitalen Partituren der Sinfonien, die sich aus den Autographen herleiten, und

die Gesamtaufnahme von 2019, mit dem Sinfonieorchester Cuenca unter meiner Leitung. Damit ist die Quellenlage für diese Arbeit ausreichend gesichert und der Forschungsgegenstand kann in Angriff genommen werden. Wie ist er im Kontext der ecuadorianischen Musikproduktion im 20. Jahrhundert einzuordnen und welche Resultate sind von dieser Untersuchung zu erwarten? Mit einer einzigen Ausnahme, der Sinfonie von Ángel Jiménez³ aus dem Jahr 1954, steht Salgado mit seinem sinfonischen Zyklus, zwischen 1942 und 1976 entstanden, allein in Ecuador. Abgesehen von zwei Sätzen, dem zweiten Satz der *Ersten* und dem ersten Satz der *Achten*, konnte er seine Sinfonien nie dirigieren und hat nur die Uraufführung der Sechsten 1968 unter Leitung von Proinnsias O'Duinn⁴ mit dem Nationalorchester in Quito gehört, worüber es nur zwei Berichte gibt, allerdings nicht von ihm. Er erhielt keine Kompositionsaufträge, noch wurden Aufführungen seiner Werke von der Kulturpolitik angeregt, nicht einmal derer, für die er Preise bei Kompositionswettbewerben gewonnen hatte. Er war also auf seine innere Stimme angewiesen, seine Phantasie und Vorstellungskraft, um unverdrossen eine Sinfonie nach der anderen zu schreiben; nicht ohne Grund bezeichnete er seine Tätigkeit als *quijotesk*⁵. Diese seine Phantasie und Vorstellungskraft nährten sich aber aus wichtigen nationalen, identifizierbaren Quellen, wozu Salgado selbst sein ganzes Leben lang Stellung bezogen hat und dazu ausführliche Kommentare abgab. Es waren die unerschöpflichen Reichtümer der andinen Volksmusik, deren pentatonische Melodik und vielfältige Rhythmik, die seit Urzeiten bis heute weitgehend unbeschadet dieselben Charakteristiken bewahrt haben, die Salgado auch in seinen größten Werken wie den Sinfonien befruchteten. Daher besteht ein wesentlicher Teil dieser Arbeit aus der Analyse dieser Quellen, der Auswahl, die Salgado daraus getroffen hat, und damit der katalytischen Funktion, die er durch

3 Ángel Honorio Jiménez Coloma (1907-1965), ecuadorianischer Komponist.

4 Proinnsias O'Duinn (Dublin, 1941), Chefdirigent des Ecuadorianischen Nationalorchesters von 1967 bis 1970.

5 Hernán Rodríguez Castelo: *Luis Humberto Salgado, por él mismo*, in *El Tiempo*, Quito, 26.7.1970, S. 20.

die Bewahrung, Transformierung und Einbettung dieser tausendjährigen traditionellen Gesänge und Tänze in das internationale Musikgeschehen seiner Zeit innehatte. Daher ist die Betrachtung Salgados in seiner Rolle als Katalysator transkultureller Prozesse in der musikalischen Entwicklung Ecuadors angebracht, die uns seinem musikalischen Denken und seiner überragenden Rolle in der ecuadorianischen Musikgeschichte näherbringt. Sein Kompositionskonzept, das er in den 30er und 40er Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelte, und das dann verbindlich für seine großformatigen Werke wurde, besteht aus der Verschmelzung dieser nationalen Quellen mit den modernsten Kompositionserrungschaften seiner Zeit, wie Polytonalität, Polyrhythmik und oft auch der Zwölftonmethode Schönbergs, wenngleich in sehr persönlicher Form, Alban Berg vergleichbar. Was können wir von dieser Vereinigung scheinbar unvereinbarer Quellen und Konzepte erwarten? Eine einheitliche Neunerreihe wie etwa die bis Haydn und dem frühen Beethoven übliche Komposition von Sechserpaketen einer Gattung, die zumindest formell vorgegebenen Modellen gehorchen? Mit Sicherheit nicht; im Gegenteil wird diese Arbeit zeigen, wie individuell ausgerichtet jede seiner Sinfonien ist und welche besonderen Herausforderungen sich Salgado mit jeder neuen Sinfonie stellte und wie er diese löste. Sie wird die Meisterschaft aufzeigen, die jede einzelne Sinfonie auszeichnet und die spannende Entwicklung der Serie, die diese von der fast traditionsverhafteten und mit Lokalkolorit versehenen Ersten bis zur abstrakten, universellen Neunten genommen hat. Jede Sinfonie, jeder Sinfoniesatz, oft aus mehreren hundert Takten bestehend, ist eine Schatzkiste an immer neuen Überraschungen, für die es keine Modelle oder Anlehnungen gibt, jeder Takt ist authentischer Salgado, völlig neu, unerhört, ohne Vorbilder und, interessanterweise, auch ohne Nachfolger. Ähnlich seinem Vorbild Beethoven, ist auch Salgados sinfonisches Schaffen abschreckend gewaltig, bis heute, 44 Jahre nach seinem Tod, gibt es in Ecuador keinen ebenbürtigen Nachfolger, der gleichermaßen visionär die anzesträre musikalische Essenz dieses Andenlandes in eine, internationalen Maßstäben gewachsene, aktuelle Tonsprache verwandelt hätte.

Der Forschungsgegenstand, die neun Sinfonien Salgados, ist neun Lebewesen vergleichbar, die sich in der Zeit darstellen und entwickeln, und denen man eigentlich nur durch das genaue Partiturstudium und das aufmerksame Anhören gerecht werden kann. Ihrer zeitlichen Ausdehnung, ihrem Dahinfließen, ihrem ständigen Wandel und damit auch ihrem ständig neuen psychologischen und emotionellen Einfluss auf den Geist des Lesers der Partitur oder des Hörers kann eine beschreibende Analyse, die notwendigerweise auf Momentaufnahmen, auf Themen, Formabschnitte, Überleitungen oder spezielle Momente beschränkt ist, kaum gerecht werden. Gerade der immerwährende Fluss der Musik, der die Themen sozusagen mit sich reißt und wie das Wasser im Fluss in jedem Moment anders ist, ist unbeschreibbar, geht über die Aufzählung und Analyse der sie in jedem Moment konstituierenden Elemente hinaus, über diese hinweg und stellt eigentlich das Wesentliche der Musik dar, so wie die ständige Veränderung die wesentliche Eigenschaft des Lebens ist und nicht seine, auf Photographien festgehaltenen Stationen⁶. Insofern ist Musik unbeschreiblich, jede photographische Momentaufnahme eines ihrer Elemente geht an ihrem Kern vorbei. Eine Reprise, oder wie im spanischen Re-Exposition, ist nicht gleich der Exposition, auch wenn sie dieselben Noten aufweist, sondern sie ist eine, durch das Geschehen in der Durchführung verwandelte Exposition, so wie jemand verändert ist, wenn er etwas *durchgemacht* hat. Daher hat diese Arbeit notgedrungen etwas verzweifelt Simple, Schablonenhaftes an sich, wenn sie einzelne Themen und wenige spezielle Momente mit Musikbeispielen untermalt, die zusammen nicht mal ein Prozent der behandelten Sätze ausnehmen und daher nur eine vage Idee darüber geben können, worum diese sich drehen, was Alles sie ausdrücken, wie sie aufgebaut sind. Nicht umsonst haben schon viele Musiker gesagt, dass die Musik dort anfängt, wo die Worte aufhören. Das ist auch die natürliche Grenze wissenschaftlicher Annäherung an die Musik; so wie die Medizin oder die Psychologie nicht das Leben beschreiben oder erklären können, kommt die wissenschaftliche

6 Henri Bergson (1859-1941), französischer Philosoph. *Philosophie der Dauer*, Felix Meiner Verlag, Hamurg, 2013, S. 184ff.

Annäherung an die Musik nicht hinter ihr Geheimnis, das ja nicht in den Noten steckt, sondern in dem, was unsichtbar zwischen den Pentagrammen steht, dem Geheimnis der unbeschreiblichen Bilder, die die aus diesen Noten hergestellten musikalischen Gebilde in unserer Vorstellung und unserem Fühlen kontinuierlich auslösen. So kann diese Arbeit nur unter dem Vorbehalt eines *Besser als Nichts* angesetzt und eingestuft werden, eine Anregung, dem großen Geheimnis von Salgados Musik etwas näher zu kommen, mit allen Einschränkungen, die der sprachliche Zugang mit sich bringt, damit also auf eine fast unzulängliche Vorgehensweise angewiesen zu sein, um einem genialen Tonschöpfer gerecht werden zu wollen. Wenn dennoch überraschende Einsichten gewonnen werden können und der Leser etwas von der Faszination ahnt, die von dieser Musik ausgeht, hat diese Arbeit ihren Sinn erfüllt und die gewonnenen Erkenntnisse können uns einem der großen Komponisten des 20. Jahrhunderts, auch wenn er noch unbekannt ist, ein Stück weit näherbringen.

1.3 Begriffserläuterungen

Wie schon aus den wenigen einleitenden Sätzen ersichtlich wurde, treten in dieser Arbeit Begriffe auf, die einer Erklärung und korrekten Einstufung bedürfen, da sie in verschiedenen Ländern unterschiedliche Konnotationen haben und sich im Verlauf der Geschichte ihre Bedeutung geändert hat; Begriffe, die in Ecuador natürlich und allgemein verständlich klingen, können im Ausland, und besonders in Deutschland, unerwünschte negative Bedeutungen besitzen und damit zum Stein des Anstoßes geraten. Um das zu verhindern, sei hier eine Abgrenzung der wichtigsten Begriffe versucht, um ein ungetrübtes Lesen zu ermöglichen.

Sinfonien als in Partituren notierte Musikwerke, die im Umfeld von Konzertsälen, Opernhäusern, Musikschulen jedweder Kategorie von Berufsmusikern aufgeführt und gelehrt werden, gehören der *Kunstmusik* an, auch akademische oder klassische Musik genannt, auch wenn längst

nicht alle Kunstmusik der klassischen Epoche zugehört, die sich im engeren Sinne auf das 18. Und 19. Jahrhundert beschränkt. Auch wenn diesen Begriffen wissenschaftliche Qualität fehlt, sind sie allgemein gebräuchlich, so dass sie keine Zweifel oder Missverständnisse hervorrufen sollten.

Anders ist es mit der *Volksmusik*, die meist nicht schriftlich niedergelegt ist oder zumindest war, sondern von Generation zu Generation mündlich weitergegeben wird. Sie wird auch *traditionelle Musik* genannt, im Spanischen *música popular* oder *música vernácula*. Eine andere Bezeichnung für dasselbe Genre ist *Folklore* (*música folclórica*). Alle diese Begriffe, die synonym verwendet werden, haben in Lateinamerika keine abwertenden Nebenbedeutungen. Sie sind nicht zu verwechseln mit *Popmusik* oder einfach *Pop*, womit angloamerikanische, aus dem Rock und Jazz abgeleitete Unterhaltungsmusik mit elektronischen Komponenten und kommerziellem Interesse gemeint ist, ohne historischen Bezug zur Bevölkerung, ein Genre, das in dieser Arbeit nicht vorkommt.

Anders ist es mit dem Begriff *Indigene Musik* (*música indígena*, *música de los indios*), der in Südamerika weit verbreitet ist und dort wertfrei benutzt wird, während im deutschen Sprachgebrauch alle von *Indianer* abgeleiteten Begriffe einen pejorativen Beigeschmack haben. In vielen südamerikanischen Ländern ist die indigene Bevölkerung noch stark vertreten, mit eigenen Organisationen und der Beibehaltung ihrer Traditionen; sie selbst und der Rest der Bevölkerung benutzen den Begriff *indio* neutral, abgesehen von einigen rassistischen Scharfmachern, die es natürlich überall gibt. In dieser Arbeit wird detailliert auf die sehr verschiedenen indigenen Bevölkerungsgruppen Ecuadors und ihre vielfältige Musik eingegangen, die eine der wesentlichen Quellen für Salgados Schaffen, auch sein sinfonisches, darstellt. Somit sollte der Leser diesen Begriff wertfrei aufnehmen. Ebenso wie die Begriffe *mestizisch* oder *kreolisch* (spanisch: *criollo*), die beide in etwa dasselbe bedeuten und die sich auf die aus der Vermischung von indigener Bevölkerung mit spanischen Einwanderern entstandene Bevölkerungsgruppe bezieht,

also jüngeren Datums ist als die ursprünglich indigene, die autochthone, und die heute in vielen südamerikanischen Ländern die Mehrheit der Bevölkerung darstellt. Indigene Menschen und Mestizen fassen sich heute auch generell als indigene Bevölkerung auf, die Grenzen verwischen sich zusehends und damit auch die Begriffe.

Konfliktbelastet ist der Begriff *Rasse*, der noch vor hundert Jahren wertneutral verwendet wurde. Auch wenn heute dieser Begriff als wissenschaftlich falsch oder unbrauchbar zur Beschreibung verschiedener Ethnien oder Bevölkerungsgruppen gilt, hat ihn der ecuadorianische Musikethnologe Segundo Luis Moreno⁷ in seinen Arbeiten zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Unkenntnis dieser Tatsache und daher bedenkenlos in diesem Sinn verwendet, er konnte nicht ahnen, welcher Schaden mit diesem Begriff Jahre später vor allem in Deutschland angerichtet wurde. Morenos Verwendung dieses Begriffs muss also historisch richtig eingeordnet werden, der bedeutende Forscher sollte seinetwegen nicht der Kritik anheim fallen.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts fand in Südamerika eine Neu- und Höherbewertung der indigenen Ursprünge der Nationen statt, die auch zu einer Suche nach künstlerischer Identität der verschiedenen Länder beitrug, die allgemein *künstlerischer Nationalismus* genannt wurde, ohne den negativen Beigeschmack, den das Wort Nationalismus in Deutschland aus bekannten Gründen hat. Salgado hat sich sein Leben lang als nationaler Komponist gefühlt und bezeichnet, auch wenn er wegen seiner europäisierenden Tendenzen, das heißt der Verwendung von europäischen Kompositionstechniken und musikalischen Gattungen, wie Sonate, Sinfonie, Konzert, von radikaleren Kollegen angegriffen wurde. Auch darauf wird später eingegangen werden.

Wenn von Salgados Vorsatz gesprochen wird, seine Sinfonien trotz

7 Moreno, Segundo Luis (1882-1972), ecuadorianischer Komponist und Musikethnologe.

volkstümlicher Anregungen in einen modernen, zeitgenössischen Kontext zu stellen, so beziehen sich die Begriffe *modern* und *zeitgenössisch* auf seine schöpferische Lebensspanne, also etwa die 40er bis 70er Jahre des 20. Jahrhunderts und natürlich nicht auf die Entstehungszeit dieser Arbeit.

1.4 Das Musikleben in Ecuador zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Um die kometenhafte Erscheinung Luis Humberto Salgados' besser einordnen zu können, soll zunächst eine Schilderung des ecuadorianischen Musiklebens zu seiner Zeit erfolgen. Diese Darstellung ist möglich dank der Forschungen von Pablo Guerrero Gutierrez, die sich in seiner zweibändigen Enzyklopädie der ecuadorianischen Musik niederschlagen⁸, der vollständigsten Veröffentlichung zur ecuadorianischen Musikgeschichte. Die jahrhundertelange Tradition indigener und mestizischer Volksmusik, auf die später eingegangen wird, wurde zum ersten Mal vom Komponisten, Pianisten, Lehrer, Maler, Poeten und Forscher Juan Agustín Guerreiro Toro (vor 1818 – 1886, Quito) in seiner 1876 veröffentlichten Schrift *Die ecuadorianische Musik von ihren Anfängen bis 1875* systematisch erfasst⁹. Aus der erwähnten Veröffentlichung sei zitiert:

...eigenartig anzusehen, wie auf uns der Gebrauch zweier gegensätzlicher Musiken gekommen ist, die indigene und die der Spanier. Musste man nicht annehmen, dass in einem Land, in dem es nur noch eine Religion (die katholische, d.Ü.), ein Gesetz und eine Sprache (spanisch, d.Ü.) gab, auch einen einheitlichen Musikgeschmack gäbe? Dem war nicht so, die Leidenschaften waren gegensätzlich, die Gefühle unterschiedlich und, natürlich, während die Europäer voller Befriedigung

8 Guerrero Gutiérrez, Pablo: *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, Cooperación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica, Quito, 2000-2002.

9 Guerreiro Toro, Juan Agustín: *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*, Imprenta Nacional, Quito, 1876.

ihre Tonadillas¹⁰ und Boleros aufführten, weinten die enteigneten Indianer¹¹ in ihren Hütten, niedergeschlagen im Andenken an ihre Väter, ihr Leid beim Klang des pinguillos¹² und des rondadors¹³ klagend. Hier liegt der Ursprung des "Yaravis"¹⁴, dieser ebenso natürlichen Musik wie die aus patriarchalischen Zeiten, die sich der europäischen entgegengesetzt hat, nicht wegen ihrer Perfektion, denn sie hat nichts Perfektes an sich, sondern wegen der Liebe, mit der sie vom Volk empfangen und konserviert wurde.

Weiter unten fährt Agustín Guerrero fort:

...warum eine originale Musik aus Amerika geringschätzen, die, auch wenn sie wissenschaftlicher Regeln entbehrt, deshalb nicht weniger ein Dokument darstellt, das die Wahrheit unserer Geschichte und die Bedingungen, auf die unsere Vorfahren zurückgestutzt wurden, schildert?... Sind wir etwa so ignorant oder ungerecht, dass wir das Eigene verabscheuen müssen um das Fremde zu lieben?

Aus diesem Dokument geht auch hervor, dass 1865 eine spanische Forschungsexpedition unter Leitung von Marcos Jiménez de la Espada¹⁵ Guerrero regelrecht befahl, eine Kollektion aller indigenen und populären Melodien herzustellen, welche ersterer 1881 auf dem *Internationalen Kongress der Amerikanisten* in Madrid vorstellte und zwei Jahre später als *Yaravies quiteños* veröffentlichte, ohne Guerrero auch nur zu erwähnen.

-
- 10 Tonadilla war eine spanische nicht getanzte Musikform theatralischen Ursprungs. Das Genre war eine Art kurze, satirische Musikkomödie, die im Spanien des 18. Jahrhunderts und später in Kuba und anderen spanischen Kolonialländern beliebt war. (Wikipedia).
- 11 im 19. Jh. hatten die Begriffe Indianer, indianisch noch keinen pejorativen Beigeschmack, erst später trat *indigen* an die Stelle von *indianisch*.
- 12 Seit dem 5. Jh. im Andenraum bekannte vertikale Flöte, ursprünglich Knochenflöte.
- 13 Der Rondador ist eine ecuadorianische Panflöte, die als Nationalmusikinstrument des Landes gilt. Sie unterscheidet sich von den sonstigen Panflöten der Anden wie der Siku dadurch, das zwischen den größer werdenden Hauptröhrchen jeweils immer ein kürzeres Hilfsröhrchen liegt, so dass ein sägeartiges Profil entsteht (Wikipedia).
- 14 Der Yaraví ist ein langsamer, melancholischer Gesang in der Andenregion im 6/8-Takt. Siehe auch S. 39.
- 15 Jiménez de la Espada, Marcos (Cartagena, España, 1831-1898), Geschichtsschreiber und Sammler, der auf Verordnung des spanischen Königs fünf Bände über *Relaciones de Indias* zusammenstellte.

Durch ein Dekret der Regierung des Präsidenten Gabriel García Moreno wurde 1870 die Gründung eines Konservatoriums in der Hauptstadt Quito beschlossen, um die Qualität der religiösen und profanen Musikerziehung zu fördern. Guerrero war zunächst Subdirektor, dann Direktor der Einrichtung. Schon nach sieben Jahren musste das Konservatorium aus finanziellen und politischen Gründen wieder schließen. Vor der Gründung des Konservatoriums wurden 1816 die Ausländer José Celles und 1838 Alejandro Sejers vertraglich verpflichtet, um in der Hauptstadt kleine *weltliche* Musikschulen zu gründen, neben den bestehenden religiösen der Klöster San Francisco und San Agustín. 1886 wurde das Teatro Sucre in Quito eingeweiht, bis heute eines der hauptsächlichen Musikforen in der Hauptstadt.

Nach 23 Jahren Schließung wurde 1900 das Konservatorium unter der liberalen Regierung des Generals Eloy Alfaro wiedereröffnet, die drei Italiener Enrique Marconi (Direktion, Klavier, Gesang), Pedro Traversari (Holzblasinstrumente) und Ulderico Marcelli (Geige und Horn) bildeten das Direktorat, die übrigen Lehrer waren Ecuadorianer. 1903 starb Marconi, an seine Stelle trat der Italiener Domingo Brescia¹⁶, welcher zuvor in Chile gewirkt hatte. Brescia, selbst Komponist, der als erster in ecuadorianischer Volksmusik inspirierte Orchesterwerke schuf, animierte seine Kompositionsschüler, es ihm gleichzutun. Damit begründete er eine erste Generation von Komponisten, die *nationale* ecuadorianische Musik zu schreiben beanspruchten. Ihre herausragendsten Vertreter waren Segundo Luis Moreno (1882-1972) und Francisco Salgado (1880-1970), letzterer der Vater von Luis Humberto. Daneben gab es Pedro Pablo Traversari (1874-1956), nicht zu verwechseln mit seinem vorher erwähnten namensgleichen italienischen Kollegen, der in Chile und Italien studierte, und Sixto María Durán (1875-1947), welcher musikalisch in Quito vom holländischen Padre Ditte und dem deutschen Padre Jausen ausgebildet wurde. Diese vier pflegten einen musikalischen Nationalismus, der stilistisch weitgehend

16 Brescia, Domingo (Italien, 19.Jh. – San Francisco, 1937). Komponist und Pädagoge, Inspirador und Präkursor des musikalischen Nationalismus in Ecuador.

der europäischen Romantik verhaftet war und sich mehrheitlich auf kleine, von der ecuadorianischen Volksmusik inspirierte, salonartige Stücke oder Suiten beschränkte.

Die erste Hälfte des 20. Jh. in Ecuador war gekennzeichnet von einem liberalen politischen Klima, der allmählichen Säkularisierung des Bildungssystems und bedeutenden indigenen künstlerischen Bewegungen in Literatur und Malerei. Es wurden Konservatorien in Guayaquil, Cuenca und Loja gegründet, ebenso verschiedene Chöre, das erste Nationalorchester allerdings erst 1956. Der *musikalische Nationalismus*, von Brescia angeregt, war die allgemein anerkannte kompositorische Ausrichtung. Er definierte sich als Anwendung europäischer Kompositionstechniken, traditioneller akademischer Harmonik auf indige - mestizische Themen. Sämtliche bereits erwähnten Komponisten theorisierten auch über den *musikalischen Nationalismus*, oppositionelle oder alternative, *modernere* Strömungen gab es nur vereinzelt, die Mehrheit blieb den traditionellen Formen und der Diatonik treu. Im Jahr 1925 veröffentlichte der Komponist Juan Pablo Muñoz Sanz (1898-1964) in der Wochenzeitung *El Sol* einen Artikel *La Nueva Música está naciendo en el Nuevo Mundo (Die Neue Musik entsteht in der Neuen Welt)*, der die mikrotonale Theorie des Mexikaners Julián Carrillo¹⁷ als authentisches amerikanisches Gegenstück zu den überkommenen europäischen Modellen als für den Kontinent verbindlich proklamieren wollte. Trotz intensiver Versuche, auf Carrillos Theorie basierend einen länderübergreifenden Amerikanismus auf dem Kontinent zu etablieren, fand Muñoz' Initiative kaum Unterstützung. Sein eigenes kompositorisches Oeuvre geht auch nicht über den durchschnittlichen traditionellen Nationalismus hinaus. Selbst von den nach 1920 geborenen Komponisten folgten nur wenige den Schritten von Mesias Maiguashca (*1938), der nach Deutschland emigrierte und in Freiburg mit elektronischer und elektroakustischer Musik experimentierte.

17 Carrillo, Julián, mexikanischer Komponist (1875-1965).

Im Gegensatz zu Brasilien, wo 1922 in Sao Paulo die von viel Presse begleitete *Semana de Arte Moderno* stattfand, und wo außer den beteiligten Künstlern auch Philosophen wie Mário De Andrade¹⁸ maßgeblich das Wort ergriffen, um die Richtung des brasilianischen Modernismus zu bestimmen, gab es in Ecuador keine allgemeine Diskussion über eine gemeinsame Ausrichtung und schon gar kein vergleichbares Ereignis, dem die Bedeutung einer Wasserscheide zukommen würde. Dem *ästhetischen Manifest* De Andrades': *Ensaio sôbre la Música brasileira*¹⁹ kann in Ecuador nur Salgados Schrift von 1952: *Música vernácula ecuatoriana*²⁰ gegenübergestellt werden, die detailliert alle Varianten der pentatonischen Urelemente, deren Weiterentwicklung zu diatonischen Skalen und schließlich - als freie Wahl und Entscheidung Salgados' - ihre Fusion mit der Dodekafonie Schönbergs enthält, als Salgados persönlichem *ästhetischen Manifest*, seinen individuellen Modernismus erklärend, aus Primitivismus und Futurismus zusammengesetzt. Deshalb kommt Salgado auch der Rang des wichtigsten Musiktheoretikers Ecuadors zu, er war Forscher, Komponist und Lehrer (sein ganzes Leben lang, bis zum letzten Tag) in Personalunion. Seine großen übergreifenden Kenntnisse der europäischen Literatur und Musik lassen nochmals an De Andrade denken, beiden war die pejorative Beurteilung des Auslands fremd.

18 Mário Raul de Moraes Andrade (1893-1945) war ein brasilianischer Schriftsteller und Musikforscher. Er ist von überragender Bedeutung für die brasilianische Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts, und auf dem Gebiet der Musikethnologie reicht sein Einfluss weit über Brasilien hinaus. (Wikipedia).

19 De Andrade, Mário: *Ensaio sôbre la Música brasileira* (1928), zitiert nach Henrik Admon in: *Diskurse über Kunstmusik in Brasilien während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Weimar, 2019, S. 89ff.

20 Salgado, Luis Humberto: *Música vernácula ecuatoriana*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1952, siehe Anhang S. 345ff.

1.5 Luis Humberto Salgado, eine Kurzbiografie

Es ist noch weitgehend unbekannt, dass es im Ecuador des 20. Jahrhunderts einen äußerst produktiven Komponisten gab, der ebenso tiefgründig in seinem musikalischen Denken wie breit gefächert in seinem alle Gattungen umfassenden Schaffen war, und der die Verschmelzung von nationaler Volksmusik mit universeller Kompositionstechnik erreichte, in einem persönlichen Stil, der nur den größten Komponisten seiner Zeit vergleichbar ist. Luis Humberto Salgado wurde am 10. Dezember 1903 in Cayambe, Provinz Pichincha, geboren, einem kleinen Ort am Fuße des gleichnamigen Berges in Sichtweite von Quito. Seine Eltern, Francisco Salgado Ayala (1880 – 1970) und Bethsabé Torres stammten ebenfalls aus Cayambe und arbeiteten dort schon früh als Lehrer (*maestros de capilla*). Ab 1907 wurde Francisco Schüler des Konservatoriums in Quito, das damals unter der Leitung des Italieners Domingo Brescia stand.

Bereits ab 1910 gab Francisco Salgado dort Klavierunterricht, und auf Anregung von Brescia reorientierte er seine kompositorischen Bestrebungen in Richtung auf einen nationalen Musikstil. Er hinterließ ein umfangreiches kompositorisches Oeuvre, neben vielen musikalischen Abhandlungen, Kritiken und Artikeln. Zusammen mit Segundo Luis Moreno (1882-1972), Sixto María Durán (1875-1947) und Pedro Pablo Traversari (1874-1956) gehörte Francisco Salgado Ayala zu den Gründern des ecuadorianischen nationalen Musikstils. Er wurde 1937 Direktor des Konservatoriums, allerdings nur für zwei Jahre, da seine Reformpläne auf Widerstand stießen, später Subdirektor des Konservatoriums in Cuenca und Direktor der Musikabteilung der Universität in Loja. Luis Humberto übersiedelte 1907 mit seiner Familie nach Quito, ab 1910 war er Schüler des Nationalkonservatoriums, sein Vater war stets sein bester und strengster Lehrer. Luis Humberto erzählt:

Morgens, von 6 bis 7, noch vor der Schule, lernten wir (er und sein jüngerer Bruder Gustavo, d.Ü.) Harmonie. Nachmittags gingen wir ins Konservatorium zum Klavierüben. Um 4:30 kamen wir aus der Schule²¹.

Einen strengen Lehrer, Vater zweier klavierspielender Kinder – den gab es 150 Jahre früher schon einmal, in Salzburg, mit Namen Leopold Mozart. Die tiefe Verbundenheit zwischen Luis Humberto und seinem Vater dauerte sein ganzes Leben an, man sah die beiden oft auf Spaziergängen, über Musik diskutierend. Am Ende seines Lebens nahm Francisco sogar Stunden bei seinem Sohn, der als Komponist über ihn hinausgewachsen war, ein seltenes Beispiel von Disziplin und Sachverbundenheit. Als junger Mann spielte Luis Humberto Klavier zu Stummfilmen und für Operettenkompagnien, begleitete aber auch internationale Stars wie den russischen Cellisten Bohumil Sykora oder den polnischen Geiger Henryk Szering, unter vielen anderen.

1924 machte Luis Humberto seinen Abschluss als Pianist am Konservatorium mit dem Es-Dur Konzert von Franz Liszt. Er wurde Professor und zweimal Direktor der Einrichtung. Er komponierte neun Sinfonien, vier Opern, ein Opernballett, eine Operette, fünf Ballette, sieben Konzerte (das Violakonzert aus dem Jahr 1956 ist verschollen), Kammermusik, Klavierwerke, Lieder und Chöre sowie viele Stücke ecuadorianischer Volksmusik, immer mit bemerkenswerten Innovationen. Aus der traditionellen ecuadorianischen Musik entnahm er melodische Motive, Rhythmen und Harmonien für seine Werke, um sie in einen ebenso einzigartigen wie universellen Stil zu integrieren, den er aus folkloristischen Anfängen zu einer fast abstrakten persönlichen Tonsprache entwickelte, sowohl in der philosophischen Begründung als auch im Resultat am ehesten Bela Bartók vergleichbar. Die Quellen für die kompositorischen Elemente, die nicht aus der ecuadorianischen Tradition stammen, fand er im autodidaktischen Studium zeitgenössischer internationaler Partituren,

21 Entnommen aus: Arturo Rodas: *Caminatas*, in *Opus*, Nr. 31, Quito, Januar 1989, S. 28.

vor allem europäischer, die ihm sein jüngerer Bruder Gustavo, pianistisch begabter Diplomat, von seinen Reisen mitbrachte. Luis Humberto selbst ist nie über die Grenzen Ecuadors hinausgekommen, sein Antrag auf ein Stipendium zum Auslandsstudium wurde im Jahr 1936 von der Regierung abgelehnt²².

Sein besonderes Interesse erregten die Partituren und theoretischen Schriften Arnold Schönbergs, mit Begeisterung vertiefte er sich in die Zwölftonmusik und ihn faszinierte die Idee, diese der ecuadorianischen Folklore diametral entgegengesetzte Kompositionsweise dennoch mit ihr zu verschmelzen. Indigene und mestizische Folklore, immer tonal und immer mit identifizierbarem Rhythmus und festgelegten Phrasen, stellt den denkbar größten Kontrast zu der melodisch, harmonisch und rhythmisch abstrakten Dodekaphonie dar, vielleicht war es der besondere Anreiz eines scheinbar unlösbaren Problems, der Salgado faszinierte. Mehrfach hat sich Salgado zu dieser Vereinigung scheinbar unvereinbarer musikalischer Elemente geäußert:

*Die Zwölftontechnik kann mit dem primitiven Autochthonismus amalgamiert werden, indem aus der Pentaphonie musikalische Figuren, Akkordgruppen und speziell indigene Rhythmen extrahiert werden, die ihren andinen Ursprung unverkennbar machen*²³.

Sein herausragendster kompositorischer Beitrag zu dieser Amalgamierung war der *Sanjuanito futurista* für Klavier aus dem Jahr 1942, strikt zwölftönig und von Salgado geradezu als Beweis für die Richtigkeit und Gängigkeit seiner Verschmelzungstheorie geschrieben. In den acht Jahren, die zwischen dem *Sanjuanito futurista* und der Veröffentlichung

22 Mehrere zeitgenössische lateinamerikanische Komponisten konnten in Europa studieren, vor allem in Paris bei Paul Dukas, Vincent d'Indy und Nadia Boulanger, unter ihnen die Mexikaner Manuel M. Ponce, José Rolón, Carlos Chávez und der Brasilianer Heitor Villa-Lobos.

23 L. H. Salgado: *Música vernácula ecuatoriana (Ecuadorianische Volksmusik)*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1952, S. 11.

der zitierten Schrift liegen, hat Salgado viele großformatige Werke geschaffen, die, zumindest teilweise, in dieser Technik komponiert sind, er selbst erwähnt im gleichen Artikel: *Consagración de las Vírgenes del Sol* (Die Weihe der Sonnenjungfrauen), ein programmatisches Klavierkonzert; *Sinfonía Andina-Ecuatoriana* (1. Sinfonie); *Konzertfantasie für Klavier und Orchester*; *Erstes Streichquartett in As (Dur)*; *Cumandá*, Oper in 5 Akten und 7 Bildern; *Día de Corpus* (Fronleichnamstag), Oper-Ballett in 2 Akten und 4 Bildern; sowie weitere Instrumental- und Gesangskompositionen. In all diesen Werken gehen tonale, bitonale, zwölftönige und freie Abschnitte reibungslos ineinander über, ohne doktrinäre Zwänge, stets sind die verschiedenen Techniken Mittel zum Zweck, nie eine theoretische Zwangsjacke. Um Zweifeln vorzubeugen sei erklärt, dass Salgados Tendenz zu fortschreitender Abstraktion nicht bedeutet, dass er irgendwann die indigenen und mestizischen Einflüsse in seinen Werken bereut hätte; noch sein letztes Solokonzert aus dem Jahr 1976, das für Gitarre und Orchester, trägt den Titel *Concierto ecuatoriano para guitarra y orquesta* und ist durchdrungen von traditionellen melodischen und rhythmischen Formeln.

Aufgrund seines diskreten Charakters betrieb Salgado keine Eigenwerbung, einer der Gründe weshalb sein umfangreiches Werk bis heute nahezu unbekannt ist und nur wenige seiner Kompositionen bisher aufgenommen wurden. Die soziale Anerkennung seiner Verdienste spiegelte sich auch nicht in Veröffentlichungen seiner Werke oder deren Aufführungen wider, weder die Kulturpolitik noch das Publikum und nur wenige Musiker seiner Zeit waren sich der Bedeutung seines Oeuvres bewusst, viele beharrten auf Vorurteilen, seine Musik sei unspielbar und unverdaulich. Auch konnte er nicht auf internationale Solisten oder Dirigenten bauen, die sein Werk über die Landesgrenzen hinaus verbreitet hätten, Quito war nur selten Tourneestation der Interpreten vom Rang Anton Rubinsteins, der beispielsweise viel zur internationalen

Verbreitung der Werke von Heitor Villa-Lobos aus Brasilien beitrug²⁴. Er selbst war sich seiner Rolle als Außenseiter bewusst, trotz des allgemeinen Unverständnisses und Desinteresses unverdrossen eine Komposition nach der anderen zu erarbeiten, ein Prediger in der Wüste bzw. in den Anden, oder wie er selbst sagte, ein Quijote der Musik.

Salgado kommt also aus einem musikalischen Elternhaus, sein Vater war selbst Komponist und Pianist, die Kunstmusik in Ecuador steckte bei seiner Geburt jedoch noch in den Kinderschuhen. Das Konservatorium gab es kontinuierlich erst seit 1900, das erste Berufsorchester seit 1956, orchestrale Kompositionen, alle nationaler Ausrichtung ohne modernistische Ansprüche und auf einsätzliche Werke oder Suiten beschränkt, seit etwa 1920. An Sinfonien sind nur eine verschollene von Domenico Brescia (aufgeführt 1907), zwei einfach strukturierte seines Vaters Francisco Salgado (die zweite für Blasorchester) und eine von Angel Honorio Jiménez²⁵ (1954) bekannt. Er eignete sich also in Rekordzeit und im Alleingang die 200-jährige Orchester- und Sinfonietradition Europas an, um sich in die erste Reihe der Komponisten des 20. Jahrhunderts zu stellen, eine kometenhafte Erscheinung. Luis Humberto Salgado verstarb am 12. Dezember 1977 in Quito.

24 Henrik Almon: *Diskurse über Kunstmusik in Brasilien während der ersten Hälfte des 20. Jh.*, Weimar, 2019, S. 33.

25 Jiménez Coloma, Ángel Honorio (1907-1965), ecuadorianischer Komponist und Pädagoge.



Luis H. Salgado

Abb. 1.1: Luis Humberto Salgado, etwa 1960.

1.6 Die ecuadorianische Volksmusik

Zum besseren Verständnis vieler Satzbezeichnungen und *ecuadorianisch* klingender Abschnitte in Salgados Sinfonien ist eine Aufstellung der wichtigsten traditionellen Tänze und Gesänge angebracht. Sie reichen von altindigenen Vorläufern über mestizische Varianten derselben oder kolonialen Neuschöpfungen bis in die Neuzeit, selbst der Wiener Walzer und der Foxtrott haben Spuren in der ecuadorianischen Volksmusik hinterlassen. Sie gaben dem Komponisten Anregungen für thematisches Material und vielfältige kompositorische Elemente, obwohl er nie bekannte volkstümliche Melodien verwandte, sondern stets originale Themen, also von ihm erfundene, die freilich dem Charakter der bereits bekannten nachempfunden waren.

Dasselbe gilt für die typisch ecuadorianischen Rhythmen, die in vielen seiner Sinfoniesätze zu finden sind und den Hörer automatisch in die Anden versetzen, auch hier sind es stets nur Anklänge an die Volksmusik, oft nur für wenige Takte oder auf ein Thema bezogen, bis freie Fortspinnungen den sinfonischen, kompositorischen Kontext betonen und die volkstümliche Atmosphäre verlassen. Von den mehr als 30 verschiedenen Volksgesängen und Volkstänzen zeigt die folgende Tabelle²⁶ diejenigen dreizehn, die in irgendeiner Form in Salgados Sinfonien erkennbar sind und dazu beitragen, dass diese oft geografisch identifizierbar sind, also aus dem Andenraum kommen müssen, ähnlich wie man auch verschiedene Kompositionen Béla Bartóks als ungarisch oder rumänisch beeinflusst hört, aufgrund der in ihnen verwendeten Melodien oder Rhythmen.

26 Pablo Guerrero G.: *Música de identidad: Apuntes sobre los géneros musicales vernáculos del Ecuador* (Musik der Identität: Anmerkungen über die volkstümlichen Musikgattungen Ecuadors), Edosonia N° 10, Quito, August 2012. Mit freundlicher Genehmigung des Autors.

| Música vernácula ecuatoriana : Principales géneros musicales populares en las sinfonías de Salgado | | | | | | |
|--|---|---|--|---|---|--------------------------------|
| Nombre | Cultura/época/región | Metro y compás | Filiación/influencia | Función | Ejemplo | Ritmo de base característico |
| Aire típico* | Mestiza/s. XIX.-XXI./Andina | Ternario-binario compuesto: 3/4; 3/4-6/8; 3/8 | Costillar,Alza /Capishca | Baile cantado de pareja suelta | <i>El gallo de mi vecina</i> / (Julio Nabor) | Aire típico |
| Albazo* | Mestiza/Indígena/ s. XVIII-XX./Andina | Binario compuesto: 6/8 | Su fuente es el: Yaravi/Bomba/Cachullapi | Baile cantado de pareja suelta | <i>Pajarillo/Tradicional Morena la ingrátitud</i> (J. Araujo) | Albazo |
| Alza** | Montubia/ fnls. XVIII.-XIX./ Litoral Andina | Ternario y binario: 3/4 und 6/8/ en tonalidad mayor | Costillar,Aire típico /Capishca | Baile cantado de pareja suelta | <i>Alza, Alza que te han visto/ Tradicional</i> | Alza |
| Bomba* | Afro-imbabureña/ Colonial? -s. XXI./Andina | Binario compuesto: 6/8 | Albazo | Danza cantada afro | <i>Carpuela/</i> (Milton Tadeo Carcelén) | Bomba |
| Carnaval* | Indígena y mestiza/ Colonial? S. XXI./Andina | Binario simple: 2/4, Binario compuesto: 6/8 | | Danza cantada de pareja suelta. Canción de coplas | <i>Carnaval de Guaranda/Tradicional</i> | Carnaval |
| Chilena** | Mestiza/s. XIX./Andina, Litoral | Ternario y binario: 3/4 y 6/8. Originalmente en tonalidad mayor | Zamacueca | Baile | <i>Quito al día/</i> (Manuel Bastidas); <i>La mona/</i> (Ezequiel Salgado) | Chilena |
| Danza** | Mestiza/s. XVIII-inicios XX./Andina, Litoral | Binario simple: 2/4 | Se origina en la <i>Contradanza</i> , que da pie a la <i>Habanera</i> , en Ecuador: <i>Danza</i> | Baile de salón. Mayormente sin texto | <i>Isabel /</i> (Ascencio Pauta), s. XIX. | Contradanza/Habanera/Danza |
| Danzante** | Indígena/Pre-columbino; Mestiza/ Colonial hasta nuestros días/ Andina | Binario compuesto: 6/8 | | Danza ritual indígena; Baile mestizo | <i>Danzante de Pujili/ Tradicional. Vasija de barro /</i> (Benitez-Valencia) | Danzante |
| Pasillo* | Mestiza/s. XIX.-s. XXI/ Andina, Litoral | Ternario : 3/4 | Una de sus fuentes es el <i>Vals</i> europeo | Baile de pareja agarrada, s. XIX.-inicios s. XX.; Canción, s. XX. | <i>Odio y Amor /</i> (Aurelio Paredes). <i>Ojos verdes /</i> (José I. Canelos) | Pasillo |
| Sanjuanito* | Indígena/Pre-columbino; Mestiza/ Andina | Binario simple: 2/4 | <i>Huaynito</i> | Baile suelto indígena; Baile suelto mestizo | <i>Esperanza /</i> (Gonzalo Moncayo). <i>Chamizas /</i> (V. de Ventimilla) | Sanjuanito |
| Sanjuanito de blancos** | Mestiza/s. XIX.-s. XX./Andina | Binario simple: 2/4 | <i>Sanjuanito</i> indígena | Baile mestizo | <i>Mascarada de inocentes /</i> (Luis H. Salgado) | Sanjuanito mestizo |
| Yaravi* | Indígena/Pre-columbino; Mestiza/ Andina | Binario compuesto: 6/8 | | Canción indígena; Canción mestiza | <i>Puñales/</i> (Ulpiano Benitez). <i>Elegía</i> (3/4)/ (José I. Canelos) | Yaravi |
| Yumbo* | Indígena/Pre-columbino; Mestiza; Mestizisch/ s. XVIII.-XXI./Andina | Binario compuesto: 6/8 | | Danza ritual indígena; Baile mestizo | <i>Apamuy shungo/ Tradicional. El Yumbo /</i> (P. Echverría) | Yumbo |

* heute noch gebräuchlich

** außer Gebrauch

Ausarbeitung: Fidel Pablo Guerrero Gutierrez, Quito, 1990-1995 (revidiert 2012).

Abb. 1.2: Tabelle der Volksmusikgenres in Salgados Sinfonien.

Es gibt Tänze im 2/4- Takt, wie den *Sanjuanito* oder den *Danza*, der in Europa als *Habanera* bekannt ist. Den 3/4- Takt gibt es sowohl einfach wie beim *Alza*, aber auch in oder mit einem 6/8- Takt kombiniert, wie beim *Aire típico*. Vielfach vertreten ist der 6/8- Takt, von dem es langsame Vertreter wie den *Yaraví* gibt, gemäßigt bewegte wie den *Danzante*, aber auch schnelle, wie *Albazo*, *Bomba* oder *Yumbo*. Die Tänze indigenen Ursprungs sind oft langsam, meist in Moll und pentatonisch, während die kreolischen oder mestizischen meist schneller sind, in Dur stehen und schon die zweite und sechste Stufe der Tonleiter enthalten. Schauen wir etwas genauer auf den *Yaraví*, der für viele langsame Sätze die Grundlage bildet, so sehen wir, dass er sich aus zwei einfachen Grundrhythmen zusammensetzt. Der ecuadorianische Musikwissenschaftler Pablo Guerrero verschafft uns Klarheit über den Ursprung und die elementare Bedeutung dieses Tanzrhythmus in der Andenregion, in seiner Untersuchung über volkstümliche ecuadorianische Musikgattungen²⁷:

Wenn wir die rhythmischen Zellen des Yaraví ins Auge nehmen, wie in den folgenden Diagrammen zu sehen ist, enthalten die metrischen Füße neben dem Rhythmus des Albazo auch den Danzante und den Yumbo. Obwohl dies für die musikalische Analyse nicht viel bedeutet, ist es aus historischer Sicht ein auffälliger Zufall, von dem aus eine theoretische Annäherung an den Ursprung der musikalischen Gattung erfolgen könnte. Der metrische Coriambo-Fuß (lang-kurz-kurz-lang) des Yaraví setzt sich aus dem Danzante und dem Yumbo zusammen. Der Coriambo ist nichts anderes als die Summe eines trochäischen Fußes (lang - kurz) und eines jambischen Fußes (kurz -lang).

Danzante

Allegro



Trochäischer Fuß

Yumbo

Allegro



Jambischer Fuß

27 Pablo Guerrero G.: a.a.O., S. 20.



Abb. 1.3: Evolution Danzante – Yumbo – Yaraví.

Aus der Verbindung beider elementarer Rhythmen *Danzante* und *Jumbo* zu einem neuen, zusammengesetzten, dem *Yaraví*, zieht Guerrero Schlüsse für die Entstehungsgeschichte der andinen Tänze:

Wenn man über die Ursprünge der musikalischen Gattungen spekuliert, könnte man annehmen, dass die Gattungen mit trochäischen und jambischen Füßen - die beiden Grundzellen - zuerst entstanden sind, und aus deren Verschmelzung später der Coriambo hervorgegangen ist, was zu einer Art musikalischer Evolutionstheorie führt. Es ist möglich, dass es ein - oder vielleicht nur wenige - ursprüngliche Muster von Grundrhythmen gab, aus denen durch Mutation, Variation oder Erweiterung andere Rhythmen und damit Gattungen entstanden sind.

1.7 Luis Humberto Salgado als Katalysator transkultureller Prozesse im Ecuador des 20. Jahrhunderts

Leben und Werk Luis Humberto Salgados sind eingebunden in transkulturelle Prozesse, die für die Kunstentwicklung Ecuadors und, in abgewandelter Form, für ganz Latein- und insbesondere Südamerika charakteristisch waren, vornehmlich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, als Künstler und Philosophen um die Definition des jeweiligen künstlerischen Nationalismus rangen. Dabei ist unter dem Konzept der Transkulturation, das vom kubanischen Historiker, Sozial- und Musikforscher Fernando Ortiz (1890-1969) 1940 in die

Geschichtswissenschaft eingeführt wurde, das Vergehen und Entstehen internationaler kultureller Einflüsse zu verstehen, die in den einzelnen Ländern zu neuen nationalen Realitäten und Identitäten führen. Ortiz bezieht sich speziell auf die kubanische Geschichte und ihre beiden hauptsächlich transkulturellen Anstöße durch die afrikanischen Sklaven und die spanische Kolonialisierung, die das moderne Kuba zu dem werden ließen, was es heute ist. Ein Auszug aus seinem Buch *Los Bailes y el teatro de los Negros en el Folklore de Cuba (Die Tänze und das Theater der Schwarzen in Kubas Volksmusik)* (1951) illustriert seinen Ansatz, kulturelle Gegebenheiten als weit übergreifende internationale historische Prozesse zu sehen²⁸:

... (bedeutet) den notwendigen und gleichzeitigen Prozess von Dekulturierung oder Aufgabe bestimmter Elemente der afro-westlichen oder schwarzen Kulturen sowie von Akkulturation oder Anpassung an bestimmte Erfordernisse der euro-westlichen oder weißen Kulturen, um durch Synchronisation von Transkulturation oder Übergangsprozessen, die Neuanpassung oder Angleichung an eine andere Kultur zu erreichen, die eine Neuschöpfung ist.

In Ecuador beschränkt sich der afrikanische Einfluss auf das dünn besiedelte Amazonasgebiet, mit seiner hauptsächlich Bevölkerungsgruppe *Shuar*, auch *Jívaros* genannt, sowie auf den *Litoral*, den pazifischen Küstenstreifen, die beide afroecuadorianische kulturelle Traditionen beibehalten. Salgado war allerdings ein Kind der Anden, die beiden Einflussbereiche für seinen persönlichen musikalischen Nationalismus beschränken sich auf den andin-indigenen der Ureinwohner und den kreolischen oder mestizischen, durch die spanische Einwanderung des Hochlandes bedingten. Seine Kenntnisse der indigenen Musiktraditionen, auch der präinkaischen, erwarb er zum Teil durch eigene Forschungen *in situ*, wengleich nicht, wie Bartok, mit einem Phonographen ausgestattet, andererseits durch die ethnomusikalischen

28 Zitiert nach: Tiago de Oliviera Pinto *Musik und Transkulturation: die Verbindung von Kultur, Geschichte und Gesellschaft in der Musikforschung*, Weimar, 2020.

Veröffentlichungen des von ihm bewunderten väterlichen Freundes Segundo Luis Moreno (1882-1972). Salgado erklärte einmal dazu, dass er, auf einer Wanderung im Hochland von Sibambe nach Alausi²⁹ indigenen Musikern zuhörte, die auf ihren *bocinas*³⁰ eine Melodie in Dur spielten, welche er später als Teil einer Fuge in seiner Oper *Cumandá* verwendete. Zu Segundo Luis Moreno kommentierte er:

Ecuador besitzt einen echten Musikethnologen, welcher Maestro Segundo Luis Moreno ist; ein Komponist, der Forschungen in situ über unsere Volksmusikproduktion angestellt hat, sowohl der angestammten wie der populären, und dessen aufwändige Studien sich in verschiedenen repräsentativen Werken innerhalb der Musikwissenschaft niedergeschlagen haben.

Durch das Studium von Morenos Werken³¹ kannte Salgado genau die verschiedenen altertümlichen indigenen musikalischen Rituale, Tänze und Gesänge. Gern hat er sie in seine Kompositionen einfließen lassen, und man kann sie auf die präinkaischen Volksstämme der *Shyris*³², *Rucus*, *Chaquis*, *Abagos*, *Jaguay* etc. zurückführen. Damit vermied Salgado einseitige inkaische Vorgaben und die Beschränkung auf pentatonische Modelle. Die Eroberung des Andenhochlands durch die Inka, die vom heute peruanischen Cusco ausging, führte durch die Einführung des *Quechua* als Einheitssprache zu einer fortschreitenden Dekulturation der über 200 verschiedenen Ethnien und ihrer Sprachen, Gebräuche und Religionen. Auch wenn das Inkareich nur etwa 100 Jahre dauerte, von 1438 bis 1533, hat es ebenso starke Veränderungen in den Andenvölkern verursacht wie die anschließende spanische Eroberung.

29 Kleinstädte im ecuadorianischen Hochland, etwa 280 km südlich von Quito.

30 Naturhörner, aus Kuhhorn und Bambus hergestellt, mit denen zu Versammlungen aufgerufen oder sogar Krieg erklärt wurde, seit Urzeiten im Andenraum in Benutzung. Anmerkung: *bocina* ist heute der spanische Terminus für Lautsprecher.

31 Z.B.: Moreno, Segundo Luis *Historia de la Música en el Ecuador*, Quito 1930, Neuauflage 1972.

32 Altertümlicher Name der Bevölkerung im Reich von Quito.

1.7.1 Das Amazonastiefland (*Oriente*, der Osten Ecuadors)

Obwohl Salgado ausschließlich indigene und mestizische Einflüsse des andinen Hochlands in seine Kompositionen einfließen ließ, ist dennoch eine Betrachtung der geografisch niedrigeren Regionen *Oriente* (Amazonasgebiet) und des *Litoral* (pazifische Küstenregion) angebracht, da sich deren geografische und klimatische Unterschiede im Vergleich zum Hochland klar in der kulturellen und musikalischen Entwicklung der dort lebenden Volksstämme niederschlugen. Die *Shuar* sind die einzige Bevölkerungsgruppe Ecuadors, die den Kolonisierungsbemühungen sowohl der Inka als auch der Spanier bis ins 19. Jahrhundert widerstanden, sie haben daher, und wegen ihrer Gebräuche, den Ruf von *Barbaren*; im deutschen Sprachgebrauch werden sie zuweilen immer noch als *Schrumpfkopfindianer* bezeichnet. Segundo Luis Moreno zitiert in diesem Zusammenhang den französischen Schriftsteller Henry Bordeaux³³:

Der Regen der fällt, die Pflanze die wächst, und die Luft die man in jedem Ort atmet, beeinflussen den Einwohner aufs Stärkste, nicht nur physisch, sondern auch psychisch, und rufen Mutationen hervor, die den Fremden erstaunen lassen.

Folgt man den ethnomusikalischen Forschungen von Segundo Luis Moreno im *Oriente*, so belegt er durch die Aufzeichnung verschiedener Gesänge, dass die vorherrschende Volksgruppe der *Shuar*, früher auch *Jívaros* genannt, was heute als abschätzig gilt, Gesänge besitzen, die nur aus einem Dur-Dreiklang bestehen, manchmal mit hinzugefügter Sexte, aber nicht aus (pentatonischen) Skalen. Moreno hält diesen, aus den mit Hilfe der drei ersten Obertöne eines akustischen Rohrs oder einer gespannten Saite hervorgebrachten Dreiklang, für das älteste Musiksystem überhaupt, da er mit Naturinstrumenten erzeugt werden kann, und damit schon seit Urzeiten die ersten Gesänge der Menschheit begleitet haben mag.

33 Henry Bordeaux (1870-1963), französischer Schriftsteller und Mitglied der Académie française.

Im nördlichen Teil des *Oriente*, mit überwiegend *Quichua*³⁴ sprechender Bevölkerung, gibt es Gesänge in Moll, im Gegensatz zu den in Dur stehenden der *Shuar*. Moreno meint, so alt die Moll-Gesänge auch sein mögen, seien sie dennoch eine, aus dem Dursystem abgeleitete, spätere Variante, wobei er sich wiederum auf transkulturelle Faktoren beruft, auch wenn er diesen Terminus nicht verwendet. Im zitierten Buch schreibt er³⁵:

Das Klima und gewisse bestimmte geographische, soziale und persönliche Bedingungen haben wohl manch sensibles, zartes und genialisches Gemüt beeinflusst, diejenige Form im Gesang zu suchen – welcher der erste musikalische Ausdruck des Menschen ist – die den bitteren Schmerz und die Angst seines Herzens ausdrückt, weit zurück, in der Kindheit der Menschheit. Und da das Genie ein unbewusster Schöpfer ist, findet es das angemessene und präzise Intervall, um Trauer, Schmerz und Melancholie auszudrücken; und seither begann es (das Moll-Geschlecht, d. Ü.) sich systematisch unter den unterdrückten Stämmen und Rassen³⁶ zu verbreiten, als Ausdruck und zur Erleichterung ihres Kammers, ihrer Niedergeschlagenheit und ihrer Machtlosigkeit.

Nun ist es interessant, dass am Rande des Siedlungsgebiets der verschiedenen indianischen Völker des ecuadorianischen *Oriente*, da wo sie sich berühren und vermischen, sowohl bei den *Shuar* Gesänge in Moll auftreten und bei den nördlicheren Gruppen Gesänge in Dur, schöne Beispiele für musikalische Akkulturation oder Transkulturation. Die erwähnte, als Übergangs- oder Vorschlagsnote gelegentlich vorkommende Sexte im Dur-Dreiklang der *Shuar* ist ja nichts Anderes als, um eine Oktave nach unten versetzt, der Grundton des Molldreiklangs mit zusätzlicher kleiner Septime, der wohl wichtigste Tetrachord der indigenen Musik Ecuadors überhaupt, wie im Folgenden erläutert werden

34 *Quichua* ist die ecuadorianische Variante des vom Inkareich überregional eingeführten *quechua* als offizielle Sprache.

35 Moreno, S. L., a.a.O., S. 41.

36 Heute wird der Begriff *Rasse* nicht mehr benutzt, zu Beginn des 20. Jh.s war er noch unverfänglich.

wird. Zusammenfassend kann jedoch festgestellt werden, dass im *Oriente* Ecuadors die beiden vorherrschenden primitiven musikalischen Systeme der reine Durakkord im Süden und der reine Mollakkord im Norden sind, womit Moreno die Musikwissenschaft herausfordert, die vorherrschende Einordnung des pentatonischen Systems als des weltweit ältesten musikalischen Systems aufzugeben. Provozierend formuliert er³⁷:

Von heute an kann nicht mehr behauptet werden – ohne der Geschichte und der Wissenschaft zu widersprechen –, dass die Pentatonik, so wie sie die alten Ägypter und andre altorientalische Völker benutzten, das ursprüngliche Musiksystem der Welt sei. Denn wir haben die (Musiksysteme, d. Ü.) gefunden, die auf dem perfekten Dur- und Molldreiklang und der Tetrachordie aufbauen, und die bis heute von den Ureinwohnern der Wälder im Orient Ecuadors gebraucht werden, und wir stellen sie hier vor, um klarzustellen, dass es ein Ecuadorianer ist, der diesen Fund gemacht hat.

Hoffentlich führt uns dieser Schritt in der musikalischen Archäologie zur Kenntnis des Ursprungs der den amerikanischen Kontinent bevölkernden Rassen und erlaubt uns Rückschlüsse auf die Epoche ihrer ersten Wanderungsbewegungen.

Die schriftlichen Zeugnisse der Musik der Indianer des *Oriente*, die ihre Musik natürlich nur mündlich weitergeben, verdanken wir außer Segundo Luis Moreno Missionaren wie Padre Raimundo M^a Monteros³⁸ und dem finnischen Ethnologen Sigfried Rafael Karsten³⁹. Wegen ihrer einfachen musikalischen Struktur, die sich auf den Durdreiklang im Süden und auf den Molldreiklang im Norden des ecuadorianischen *Oriente* beschränkt, kann angenommen werden, dass es die ältesten Bevölkerungsgruppen Ecuadors sind, die sie gebrauchten, älter als die Andenbewohner, die bereits

37 Moreno, S. L., a.a.O., S. 46.

38 Monteros, Raimundo M^a *Música autóctona de la Región Oriental del Ecuador*, ohne weitere Angaben.

39 Karsten, Rafael: *La lengua de los indios jívaros (shuar) del Oriente del Ecuador (Die Sprache der indianischen Jívaros (Shuar) des Ecuadorianischen Orients)*, Helsingfors, 1935.

ein pentatonisches Musiksystem entwickelt hatten. Es ist nur folgerichtig, dass es in den Grenzgebieten der verschiedenen Bevölkerungsgruppen zu Vermischungen kam, die sich auch im Musikgebrauch niederschlugen, weshalb die eine oder andere pentatonische Melodie in Randgebieten des *Oriente* nicht verwundern darf, allerdings stets aus dem Mollakkord abgeleitet, während die auf dem Durdreiklang der *Shuar* aufbauende Musik davon unberührt blieb.

Dieselbe Vermischung kann auch in rhythmischer Hinsicht beobachtet werden, denn die Gesänge der *Shuar* in Dur basieren auf einfachen Unterteilungen des Zweiertakts oder auf dem trochäischen Rhythmus – lang-kurz – des Dreiertakts, während die nördlichen Gruppen mit *Quichua* sprechender Bevölkerung sich durch starken Gebrauch der Synkope in beiden Taktarten auszeichnen, eines der wesentlichen Merkmale der andinen Volksmusik.

1.7.2 Die Westküste Ecuadors (*Occidente*, der Okzident oder *Litoral*)

Anders als im *Oriente* gibt es von der Küstenregion Ecuadors, dem *Litoral*, keinerlei musikalische schriftliche Zeugnisse zu den Gesängen und Tänzen seiner Ureinwohner. Die rasche Unterwerfung durch die spanischen Eroberer ließ die Küstenbewohner schnell ihre Sprache, Gebräuche und Musik vergessen, an ihre Stelle trat die afrikanische Kultur der von den Spaniern mitgebrachten Sklaven. Es gibt nur einige Tonflöten (anthropomorphe und zoomorphe Okarinas) aus präinkaischer und präkolonialer Zeit im städtischen Museum der Hafenstadt Guayaquil, die im Wesentlichen den Durdreiklang erzeugen, manchmal auch nur eine große Terz oder einen Sekundschrift. Segundo Luis Moreno schließt daraus auf eine gemeinsame Herkunft der Ureinwohner des *Litorals* und der des südlichen *Oriente* Ecuadors, da beide dasselbe primitive Tonsystem benutzen, das auf dem Durdreiklang aufbaut. Auch schreibt er ihnen gerade deshalb dieselben charakterlichen Eigenschaften zu: *männlich*,

*tapfer, echte Seewölfe, die die Freude am Leben fühlten und die menschliche Würde hochhielten*⁴⁰, was gewisserweise logisch, andererseits aber auch spekulativ erscheint.

Auch wenn die musikalischen Traditionen des *Oriente* und des *Litoral* keinen konkreten Einfluss auf das Werk Salgados hatten, sind sie für die transkulturelle musikalische Entwicklung Ecuadors von Bedeutung gewesen und werfen ein altes Licht auf die späteren Prozesse in der Andenregion, die von anderen, so alt diese auch sein mögen, dennoch moderneren indigenen Bevölkerungsgruppen bewohnt wurden und werden, mit einem reich entwickelten pentatonischen Musiksystem, das bis heute lebendig ist und weitgehend unbeschadet die inkaische und spanische Unterwerfung überstanden hat.

1.7.3 Die Andenregion

Luis Humberto Salgado wurde 1903 in Cayambe, in der Nähe Quitos geboren und hat sein Leben fast ausschließlich in Quito, Ecuadors Hauptstadt, verbracht. Er ist damit ein Kind des andinen Hochlands, seine persönlichen Kenntnisse der indigenen Musik hat er überwiegend von den Hochlandbewohnern im nördlichen Ecuador erhalten⁴¹. Da die Andenregion in Ecuador ohnehin die kulturell und musikalisch reichste Fundgrube für musikhistorische Forschungen darstellt, hat es ihm an Nichts gefehlt, um ein fast vollständiges Panorama der ecuadorianischen Folklore kennenzulernen. Daher soll im Folgenden das zentrale Andenhochland und die dortige historische und zeitgenössische Musikausübung näher betrachtet werden, ebenso deren Einfluss auf das kompositorische Werk Salgados.

Den günstigen klimatischen und allgemeinen Lebensbedingungen

40 Moreno, S. L., a.a.O., S. 67.

41 Siehe auch den Reisebericht Salgados auf S. 41.

des ecuadorianischen Hochlandes (Altiplano) ist es, nach Segundo Luis Moreno, zu danken, dass sich dort das Musikleben seit präinkaischer Zeit am reichsten entwickelt hat, nicht nur im Dienst religiöser oder sozialer Feiern, sondern als eigenständiger künstlerischer Ausdruck, mit klaren kompositorischen Regeln für die Melodieführung. Diese vielfältige indigene Musik, aus mehr als zweihundert verschiedenen Ethnien herrührend, ist bis heute lebendig und wird in reiner, ursprünglicher Form zu vielen Anlässen praktiziert. Diese Anlässe hatten ihren Ursprung in den heliolatrischen (sonnenanbetenden) Religionen ihrer Bewohner und richteten sich nach einem Jahreskalender, der sich vornehmlich an Sonnenwenden und Tagundnachtgleichen orientierte. Diese Gebräuche sind etwa 2000 Jahre älter als das Inkareich und wurden erst später von den Inka-Herrschern zur Staatsreligion entwickelt. Durch die Verbote von Seiten der spanischen Besetzer, heliolatrische Riten auszuführen, verloren diese Tänze, Gesänge und Zeremonien nach und nach ihren ursprünglichen Bezug zu Astronomie und Meteorologie, und werden heute nur noch aus Gründen der Tradition weiter gepflegt. Segundo Luis Moreno beklagt diesen Zustand mit folgenden Worten⁴²:

...ihr angeborenes Tadtionsbewusstsein hat sie angespornt, diese Gebräuche liebevoll beizubehalten und von Generation zu Generation weiterzugeben; aber was die Indianer heute pflegen ist nichts als die Form, man könnte sagen, das Skelett der Tradition; denn der Geist, der sie einst belebt hat, ist unglücklicherweise für immer verschwunden...

Nachlangen, blutigen, aber erfolglosen Versuchenseitens der spanischen Eroberer, der indigenen Bevölkerung ihre als *heidnisch* erklärten Gebräuche auszutreiben, musste die Obrigkeit schließlich klein begeben und zog es vor, die indigenen Feste dem katholischen Jahreskalender anzupassen und dessen Festtagen einzuverleiben. Die katholischen Missionare haben daraufhin viele der alten indigenen Gesänge mit katholisch-religiösen

42 a.a.O., S. 91.

Texten versehen, weil sie einsehen mussten, dass sie die musikalischen Traditionen der Indios nicht ausrotten konnten. So vermischten sich in einem Prozess der Transkulturation zwei Kulturen musikalisch auf relativ friedliche Weise. Auf die Frage, wie er mit der Vermengung indigenen und katholischer Gebräuche klarkomme, antwortete ein *Shuar* salomonisch: *ich trinke aus zwei Flüssen*.

Die vorherrschende Charakteristik der Musik der Bewohner des andinen Hochlandes ist das Moll-Geschlecht fast aller überlieferten Gesänge und Tänze, ihr wesentliches konstruktives Element die Pentatonik. Die fünf-tönige Dur-Skala besteht aus der Tonfolge 1-2-3-5-6, was in C-Dur den Tönen C-D-E-G-A entspricht; eine kleine Terz tiefergesetzt entsteht die Moll-Skala, die sich aus der Tonfolge 1-3-4-5-7 zusammensetzt, entsprechend den Tönen A-C-D-E-G, wenn man im selben Beispiel bleibt. Diese Pentatonik lebt bis heute unter anderem in der chinesischen religiösen Musik weiter. Etwaige *modernere* Transpositionen, die Halbtöne einschließen würden, so wie sie in der griechischen Musik vorkommen, sind in der andinen ursprünglichen Musik unbekannt, was uns einen Rückschluss auf die weit zurückliegende Entstehung dieser Musik erlaubt. Die eingangs erwähnten präinkaischen Volksstämme der *Shyris*, *Caras*, *Rucus*, *Chaquis*, *Abagos*, *Jaguay*, *Cañari* etc., insgesamt über zweihundert Ethnien auf dem Gebiet des heutigen Ecuador, lebten dort lange vor der Eroberung des Hochlands durch die Inka; ihre Herkunft ist unbekannt, aber für Segundo Luis Moreno deutet vieles darauf hin, dass sie orientalische, ägyptische und asiatische Ursprünge haben⁴³. Der norwegische Ethnologe Thor Heyerdahl⁴⁴ hat mit seinen aufsehenerregenden Seefahrten Mitte des 20. Jahrhunderts Verbindungen Südamerikas mit den pazifischen Inselreichen nachgewiesen, so dass Morenos Theorie heute aus wissenschaftlicher Sicht nachvollziehbar erscheint. Das vorherrschende Moll-Geschlecht der andinen Volksmusik ist wohl zumindest teilweise auf die jahrhundertelange Unterdrückung der

43 Moreno, S. L., a.a.O., S. 145, S. 185.

44 Heyerdahl, Thor (1914-2002), norwegischer experimenteller Archäologe und Ethnologe.

indigenen Bevölkerung durch ihre eigenen Stammesfürsten, anschließend durch Inka und spanische Kolonialherren zurückzuführen⁴⁵.

Wenn man den heliolatrisch-katholischen Jahreskalender durchgeht, stechen verschiedene große Feiertage hervor, die bis heute das Leben der ganzen Bevölkerung beeinflussen, und sei es nur in Form von arbeitsfreien Feiertagen. Der in Ecuador noch heute über mehrere Tage gefeierte *Karneval* entsprach im Jahresablauf ursprünglich dem Fest der Sommersonnenwende⁴⁶. Zur Fastenzeit und zur Karwoche gibt es viele indigene Melodien, die wegen ihrer Strenge und Schlichtheit Bußcharakter besitzen und wohl nach den üblichen lebhaften Feiern zur Sonnenwende Reumütigkeit andeuten. Die dazugehörigen alten indigenen Texte in den jeweiligen Volkssprachen wurden von den spanischen Missionaren in das von weiten Teilen der Bevölkerung verstandene und neben Spanisch zur Amtssprache erklärte *Quichua* übersetzt und an die Anforderungen der katholischen Religion angepasst, oder gleich ganz neu geschrieben, wie folgendes Beispiel zur Passionszeit zeigt⁴⁷:

QUICHUA

Uyay, churicuna,
Cristianos cashpaca,
Uyay tucuy shungu
Iglesia mamata.

Paymi camachicun
Juchayuc runata;
Shutimpac shimini
Paipac rimashcaca.
Jesuspac pasionta

ÜBERSETZUNG

Falls ihr Christen seid,
Kinder der Seele,
hört auf die Kirche
unserer geliebten Gottesmutter.

Der schuldige Mensch
wird durch sie gerettet:
stets ist es Wahrheit
wenn sie spricht.
Weinend hört Christi

45 Siehe auch das Zitat auf S. 43.

46 Ecuador zählt bereits zur südlichen Halbkugel, mit dem zu Europa gegenteiligen Jahreszeitenverlauf.

47 Zitiert nach: Moreno, S. L. a.a.O., S. 97. Übersetzung ins Deutsche durch den Autor.

uyaychi huacashpa,
casnami huillacun
paipac quipucama.
Etc.

heilige Passion;
Seine Evangelisten
berichten es so.
Usw.

Dieser Text wird zu einer pentatonischen Dur-Melodie gesungen, die, frei im Rhythmus, wie ein gregorianischer Choral von einem Vorsänger vorgetragen und von der Gemeinde wiederholt wird. Charakteristisch sind vier Glissandi im Melodieverlauf, die typisch für den Andengesang sind und auch in rudimentärer Form von den begleitenden andinen Instrumenten, vor allem den Flöten, imitiert wird. Natürlich gibt es dazu kein Notenmaterial, der Komponist kommt aus dem Volk, oder er ist das Volk. Die erwähnten Glissandi oder Portamenti sind orientalischen Ursprungs. Ägypter, Inder, Araber, Türken und Perser konstruieren bis heute Instrumente, die auch Drittel- oder Vierteltöne produzieren und damit die gesungenen Glissandi imitieren können. Luis Humberto Salgado macht in seinen Sinfonien von diesen Glissandi gelegentlich Gebrauch, stets als Anspielung auf indigene melodische Anregungen. Auch schreibt er das altägyptische Instrument *Sistrum*, eine im Rahmen des Isis-Kultes verwandte heilige Rahmenrassel, in seinen Opern *Eunice* und *El Tribuno* vor, möglicherweise in Anlehnung an die von Moreno aufgestellte These, dass altindigene, präinkaische ecuadorianische Volksgruppen wie die *Cañari* eventuell ägyptische Vorfahren gehabt haben könnten. Die tanzenden *Cañari* halten noch heute ein Glöckchen in der Hand, übrigens ebenso wie die orthodoxen Christen in Äthiopien, dessen Ursprung ein ägyptisches *Sistrum* gewesen sein könnte. Auch wenn Salgado sich nicht dazu geäußert hat, hat er doch Moreno als Forscher sehr bewundert und sich selbst als transkulturellen Künstler verstanden.

Eine indigene Melodie, mit einem von den Missionaren unterlegten Text *Madre dolorosa*, hat der zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Direktor des Konservatoriums in Quito amtierende italienische Komponist

Domingo Brescia⁴⁸ zu Beginn des 20. Jh.s für ein Orchesterwerk *Thema (Salve) mit 8 Variationen* benutzt, das in Ecuador als erste Komposition über ein indigenes Thema gilt, womit der musikalische Nationalismus im Land eingeläutet wurde. Auch und besonders dieses Beispiel zeigt den langen Weg der Transkulturation, auf dem eine indianische pentatonische Melodie, mit katholischem Text versehen, schließlich ihren Weg in einen symphonischen Kontext des 20. Jahrhunderts findet und als erster Anstoß für neue Generationen von Komponisten fungiert, die darauf einen nationalen Kunststil gründen. Ein klingender Schneeball, der eine musikhistorische Lawine auslöste.

Weiter im heliolatrisch-katholischen Jahreskalender sehen wir, dass auch die österlichen Prozessionen von indigenen Musikern begleitet werden, manchmal nur von wenigen Ausübenden des *Pinguillo*⁴⁹ und *Tamboril*⁵⁰, manchmal von einer ganzen Anzahl von Musikern in aufwendigen Umzügen, alle in fantasievollen Kostümen, einschließlich Tänzer und Akteure, die, symbolträchtig, mit kostbarem Schmuck behängte Würdenträger darstellen, Gebräuche, die weit mehr in der indigenen Tradition verwurzelt sind als im katholischen Kalender. Da aber diese prächtigen, lebensfrohen Umzüge und stundenlangen Tänze viel zur Zufriedenheit der Bewohner beitrugen und damit politischen Unruhen vorbeugten, waren diese massiven nicht-katholischen Veranstaltungen, zu denen die Mitwirkenden und die Zuschauer oft von weit her angereist kamen, im Interesse der Herrschenden, weil diese den Erfolg der Veranstaltung für sich verbuchen konnten. Es war abzusehen, dass die Bedeutung des Sonnenkults abnehmen und dem Druck der katholischen Herrscher weichen würde; öffentliche heidnische Sonnenanbetungen und ähnliche Kulthandlungen waren ohnehin verboten, und nur im Geheimen konnte die indigene Bevölkerung des historischen Ursprungs ihrer

48 Brescia, Domingo, (1866-1939), italienischer Komponist und Musikpädagoge: *Salve mit 8 Variationen*, Quito 1906-1907.

49 Ein der Blockflöte ähnliches andines Holzblasinstrument.

50 Eine Handtrommel von etwa 30 cm Durchmesser, mit nur einem Schlagstock gespielt.

Feiertage gedenken. Die erzwungene obligatorische zweite Amtssprache *quichua* und die gleichfalls erzwungenen katholischen Inhalte der Gesänge taten ein Übriges, den ursprünglichen Sinn und Anlass der indianische Feste allmählich dem Vergessen auszuliefern.

Das bedeutendste Fest im ecuadorianischen katholischen Kalender ist *Corpus Christi (Fronleichnam)* im Juni, wobei es mit dem Wintersonnenwendfest der indigenen Bevölkerung zusammenfällt, welches, *Inti-Raymi*⁵¹ genannt, den ganzen Juni über gefeiert wurde. Dem dafür typischen Tanz gaben die Spanier den naheliegenden Namen *Danzante* (von spanisch *danzar*: tanzen), bis heute einer der meistgepflegten Tänze Ecuadors, dessen Rhythmus Salgado oft verwendet, sowohl als trochäischen 6/8- Takt - lang-kurz- wie auch als gemischten 6/8 - 3/4- Takt. Der gegensätzliche, jambische 6/8- Takt - kurz-lang - heißt in Ecuador *Yumbo*, sein synkopischer Rhythmus ist besonders mitreißend. Leider ist die Terminologie *Danzante-Yumbo* bis heute oft nicht eindeutig, schon in Segundo Luis Morenos Arbeiten finden sich viele *Danzantes*, die aber im Rhythmus des *Yumbo* stehen. Auch und gerade die beiden von Moreno beeinflussten Salgados, der Vater Francisco⁵² und der Sohn Luis Humberto, benutzen die Bezeichnungen gegensätzlich zur Mehrheit der Musikforscher. Gegen Ende der *Inti-Raymi*- bzw. *Corpus Christi* - Feiern wurde regelmäßig von allen der vielleicht populärste andinische Tanz gepflegt, der *Sanjuanito*. Die Spanier nannten ihn so, da er mit dem Namenstag Johannes des Täufers -*San Juan*-, am 24. Juni, zusammenfällt. Zum heliolatrischen Glauben gehört, dass die Sonne an diesem Tag zu tanzen beginnt, weshalb er in der andinen Tradition schon immer mit Tanzen verbracht wurde, im schnellen 2/4-Takt, ein weiteres Beispiel für die katholische Umbenennung eines alten indigenen Brauchs. Dieser transkulturelle Vorgang hat den bitteren Beigeschmack, dass der heliolatrische Ursprung des Tanzes nach und nach in Vergessenheit geriet

51 Inti-Raymi (Sonnenfest), Inti = Sonne, Raymi = Fest, Altindianisches Fest zur Wintersonnenwende.

52 Salgado Ayala, Francisco, (1880-1970), ecuadorianischer Komponist.

und die katholische Realität dominierte, die präinkaischen Tänze also zu einem zentralen Bestandteil der lokalen Fronleichnamsprozessionen und der sie umgebenden Feiern wurden.

Die Liste der jährlichen indigenen, mit Gesang und Tanz begleiteten Feiertage im Andenhochland ist ebenso lang wie die katholische, dasselbe gilt für die Anzahl der bei jedem Anlass ausgeübten Musikstücke und Tänze, von letzteren seien, außer den bereits erwähnten, nur die bis heute lebendigen *Abagos*, *Rucus* und *Yumbos* genannt, wobei der Name des Tanzes jeweils auch für die Tänzer gilt. Das heißt, der Tänzer des *Abago* ist ein *Abago* mit seiner typischen Tracht. Wie an den wenigen Beispielen sichtbar wurde, haben die katholischen Missionare geschickt den heliolatrischen Jahreskalender ausgenutzt und dem katholischen angepasst, die altindigenen Texte der Gesänge wurden einfach – zwangsweise – durch Texte auf *Quichua* oder Spanische ausgetauscht, so dass von den traditionellen Riten nur noch die Form, die Hülle, oder wie Segundo Luis Moreno sagt, das Skelett übrigblieb, gewissermaßen sinnentleert. Auch wenn äußerlich bei den Feiern eine farbenfrohe, tourismusfördernde Transkulturation zu bewundern ist, kommt diese einer Aushöhlung der Inhalte gleich, denn weder werden im katholischen Zentraleuropa die kirchlichen Anlässe in dieser überschäumend farbenfrohen und lebenslustigen Form begangen, noch konnten die Tänze und Gesänge der indigenen Bevölkerung ihren ursprünglichen religiösen Sinn bewahren, denn der wurde schlichtweg verboten. Bestenfalls kann man den bereits zitierten Satz des *Shuar* wiederholen, der zu diesem Dilemma poetisch kommentierte: *Ich trinke aus zwei Flüssen*. Da die Andenbewohner und generell die Lateinamerikaner im Allgemeinen religiös sind, haben sie sich in vielen Generationen des Mestizentums an den Katholizismus gewöhnt und üben ihn heute genauso natürlich aus wie einst ihre heliolatrischen Religionen, es hat also ein transkultureller Prozess mit Kollateralschäden stattgefunden, - wenn solch ein Prozess überhaupt wertend betrachtet werden kann -, den, wunderbarerweise, die aus Anlass der religiösen Zeremonien gespielte Musik fast unbeschadet überstanden hat.

1.7.4 Luis Humberto Salgado und die Volksmusik

Luis Humberto Salgado hatte genaue Kenntnisse von den vielfältigen Genres der ecuadorianischen Volksmusik, die er sehr schätzte. Er hat dies nicht nur vielfach theoretisch oder in Zeitungsartikeln dargestellt, sondern auch praktisch in seinem kompositorischen Werk ausgedrückt. Die Mehrheit seiner Kompositionen sind auf traditionellen Mustern aufbauende, ihnen nachempfundene Neuschöpfungen der kleinen Form. Nie hat er nur einfach bestehende Melodien harmonisiert. Kategorisch stellt er fest: *...Ich habe mich seit meinen Anfängen von der Volksmusik ernährt, und aus diesen Wurzeln ist meine Musik entstanden*⁵³. Über hundert Kompositionen der kleinen Form, an die vielfältigen traditionellen Modelle angelehnt, bestätigen diese aktive Liebe zu seinen Wurzeln. Aber auch in vielen seiner großen Orchesterwerke sind die andinen Ursprünge herauszuhören. Hierin ist er deutlich konsequenter als alle seine kontemporären Kollegen, die zwar den musikalischen Nationalismus für sich in Anspruch nahmen, die aber, anders als Salgado in seinen großen Werken, nicht über die Kleinform hinauskamen, bestenfalls mehrere davon in Suiten zusammenfassten und sich dabei meist auf einen romantisierenden, salonhaften, nur schüchtern über die Diatonik hinausgehenden Kompositionsstil beschränkten.

Salgado unterscheidet zwischen indigenen oder autochthonen Tänzen und Liedern, die über eine tausendjährige Tradition verfügen, und den mestizischen, kreolischen wie er sie nennt, die ab etwa 1500 u. Z. aus den vorhandenen indigenen abgeleitet wurden oder Neuschöpfungen mit spanischem Einfluss darstellen. Zur ersten Gruppe gehören vor allem der *Yaravi*, eine *Art indo-andine Ballade*, wie Salgado ihn nennt, der *Yumbo* und der *Danzante*, während zur zweiten, mestizischen Gruppe der *Aire típico*, der *Albazo* und der *Alza* gehören, insgesamt fröhlicher und schneller als die der ersten Gruppe. Dem ecuadorianischen Musikwissenschaftler Pablo Guerrero verdanken wir die genaue Erfassung und Kategorisierung

53 Salgado, L. H. in *El Tiempo*, 21.21.1968, S. 12.

aller Beiträge Salgados zur Volksmusik⁵⁴, auf die sich dieser Artikel beruft. Viele Texte zu diesen folkloristischen Kompositionen stammen von Salgado selbst, andere von Zeitgenossen wie Alfonso Dávila und Marco Vinicio Bedoya. Luis Humbertos Vater, der Komponist und Pädagoge Francisco Salgado, beschreibt die ecuadorianische Volksmusik wie folgt⁵⁵:

Die Tänze, die in Ecuador allgemein als Nationaltänze bekannt sind und praktiziert werden, sind Sanjuán, Pasillo, Alza, Yumbo, Pasacalle, Danzante, Costillar, Aire Típico und Albazo. Was die Lieder betrifft, so ist das einzige, das praktiziert wird, der Yaraví, eine andine Elegie. Nicht nur die Dorfbewohner haben eine Vorliebe für diese traurige Musik, sondern auch in den Salons der Wohlhabenden kann man diese einheimische Elegie gesungen oder auf dem Klavier gespielt hören. Die oben genannten Tänze werden auch gesungen, weshalb sie ebenfalls als Lieder bezeichnet werden. So heißt es: pasillo-cancion...

Luis Humberto Salgado hat zur ersten der beiden erwähnten Gruppen von Tänzen, den indigenen, insgesamt 40 Beiträge geliefert, die sich folgendermaßen aufteilen: neun Danzantes, eine Danza ritual (ritueller Tanz), vier Danzas vernáculas (Volkstänze), ein Jaguay, 14 Sanjuanitos, neun Yaravís, zwei Yumbos. Die Zahl der von ihm besonders geliebten Sanjuanitos erhöht sich noch auf 19, wenn der rituelle Tanz und die vier Volkstänze dazugezählt werden, die den gleichen Charakter aufweisen. Diesen Tänzen hat Salgado eine kompositorische Behandlung gegeben, die nach seinen eigenen Worten:

...vom tonalen System zur Bitonalität (reicht), wobei jedoch der Kontakt mit dem Dodekaphonismus (Schönbergs Schule) vermieden wird, um die eigenwillige Physiognomie der andin-ecuadorianischen Musik nicht zu mystifizieren.

54 Guerrero, Fidel Pablo, *Luis Humberto Salgado – El nacionalismo musical de los Andes (Der musikalische Nationalismus der Anden)*, Quito, März 2016.

55 Salgado Ayala, Francisco (1880-1970), *Manual de fraseología musical didascálica (Handbuch der Phraseologie schriftlich niedergelegter Musik)*, Kapitel V, S. 67-72, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1958.

Diese Selbstbeschränkung gab er aber spätestens 1942 auf, als er den 12-tönigen *Sanjuanito futurista* für Klavier schrieb, mit dem er *bewies*, dass diese Kompositionstechnik sehr wohl eine Verbindung mit der indigenen Musik eingehen kann⁵⁶. In der Aufzählung sind auch einige derjenigen indigenen Tänze enthalten, die später als Themen in seine sinfonischen Werke eingegangen sind. Dazu gehören ein *Sanjuanito*, ein *Jaraví* und ein *Aire de Yumbo* in den Variationen im folkloristischen Stil von 1948 und ein *Danzante*, ein *Sanjuanito* und ein *Jaraví* in der ersten, der *andinen* Sinfonie von 1942-44. Weitere, in der Aufzählung nicht enthaltene Beispiele finden sich in den Sinfonien zwei bis acht. Zu den bei Francisco Salgado erwähnten Tänzen ist zu bemerken, dass der *Costillar*, aus dem alten *Fandango* abgeleitet, heute nicht mehr praktiziert wird, sehr wohl aber der daraus entstandene *Alza*, stets in Dur-Tonarten, und der wiederum aus diesem abgeleitete *Aire típico*, dieser wiederum in Moll. Hier gehen also Dekulturation, das Aussterben einer Gattung, mit Transkulturation, ihrer Metamorphose in eine neue, Hand in Hand, ein fluktuierender Prozess.

In der zweiten von Luis Humberto Salgado genannten Gruppe, jener der mestizischen oder kreolischen Tänze und Gesänge, hat er 49 Werke komponiert: zwölf *Aire típicos*, zehn *Albazos*, fünf *Alza*, fünf *Pasacalles*, zehn *Pasillos*, zwei *Rondeñas*, zwei *Sanjuanitos de Blancos*, drei *Tonadas*. Es überrascht die Vielfalt der Genres, zu denen Salgado beigetragen hat, im Gegensatz zu seinen zeitgenössischen Kollegen wie Sixto María Durán⁵⁷, Juan Pablo Muñoz⁵⁸, Corsino Durán⁵⁹ etc., die sich alle auf wenige Kategorien beschränkten. Schließlich hat er auch mit seinen eigenen Texten zu den Kompositionen die Vergangenheit wachgerufen, wie in der *Semblanza vernacular - Romanza* von 1959, dessen Text hier wiedergegeben werden soll, auch um seine literarische Qualität zu demonstrieren⁶⁰.

56 Siehe im Anhang S. 351.

57 Durán, Sixto María, ecuadorianischer Komponist (1911-1975).

58 Muñoz Sanz, Juan Pablo, ecuadorianischer Komponist (1898-1964).

59 Durán Carrión, Corsino, ecuadorianischer Komponist (1911-1975).

60 Es sei erwähnt, dass der ecuadorianische Musikwissenschaftler Pablo Guerrero Salgado literarische Qualität abspricht.

Semblanza vernacular

Romanza, 1959

Ecos de cantilenas nativas:
ecos de los aires nostálgicos
de agrestes flautas
son trasunto espiritual
de una raza secular.

Otrora por las mesetas
de los Andes campeaba
ufana su real señorío;
los recuerdos del ayer
acibaron su ser.

El destino...! es el destino ominoso
del siervo encadenado al solar nativo.

Son sus danzas de insistente ritmo
la vivencia de heliolatría;
son sus cantos plañideros
sones de telúrico antepasado.

En sus bailes pintorescos,
de sencillos arabescos,
orgullosa nos demuestra
los variados pasos
de coreografía tradicional.

Son sus danzas de insistente ritmo
la vivencia de heliolatría;
son sus cantos plañideros
sones de telúrico antepasado.

Danzas y cantares
constituyen toda su heredad.

Volkstümliche Skizze

Romanze, 1959

Anklänge an einheimische Gesänge:
Widerhall nostalgischer Klänge
von ungehobelten Flöten,
sind die geistige Niederschrift
einer säkularen Rasse.

Einst auf den Hochebenen
der Anden bestand
stolz ihre königliche Herrschaft;
die Erinnerungen an gestern
würzte ihr Wesen.

Das Schicksal...! es ist das unheilvolle
Schicksal der Sklaven,
gekettet an den heimatlichen Boden.

Ihre Tänze mit eindringlichem Rhythmus
sind die Erfahrung der Heliolatrie;
es sind ihre klagenden Lieder
Gesänge von tellurischen Vorfahren.

Ihre malerischen Tänze,
aus einfachen Arabesken,
zeigen uns stolz
die verschiedenen Schritte
der traditionellen Choreographie.

Ihre Tänze mit eindringlichem Rhythmus
sind die Erfahrung der Heliolatrie;
es sind ihre klagenden Lieder
Gesänge von tellurischen Vorfahren.

Tänze und Lieder
bedeuten ihr gesamtes Erbe.

Pablo Guerrero zufolge sollten noch zwei weitere Kategorien in Salgados Schaffen berücksichtigt werden, zum einen Werke eines *spekulativen Nationalismus*, wie Guerrero ihn nennt, die keine mit traditionellen Rhythmen in Bezug stehenden Titel haben, sondern europäischen Modellen gehorchen, aber dennoch eine *ecuadorianische Physiognomie* aufweisen, nach Salgados Worten⁶¹. Dazu gehören sieben Werke, alle vor 1960 entstanden: Barcarola, Canción incáica (Inka-Gesang), Impromptu, zwei Präludien, drei Rhapsodien und eine Romanze. Zum anderen sind weitere neun Titel, nach Guerrero, dem Charakter nach *kosmopolitisch*. In ihnen nationale Bezüge suchen zu wollen wäre forciert oder schlichtweg sinnlos. Es sind: Wiegenlied (1950), Elegie (1922), die früheste erhaltene Komposition Salgados, Fox-Präludium (1940), einige Hymnen, zwei Messen (1966), One step, Salve Regina, Souvenir, und das Trio Selene (1969), der ersten Mondlandung und den Astronauten Armstrong, Aldrin und Collins gewidmet.

Die große Anzahl (insgesamt über 100) der Werke Salgados, die direkt der andinen musikalischen Tradition verbunden sind, zeigen deutlich seine dankbare Verbundenheit zu seiner Heimat und ihrer musikalischen Geschichte, er könnte als Ecuadorianer gesagt haben: *Die Folklore bin ich*, so wie es Heitor Villa-Lobos⁶² in Brasilien tat. Mit seinen Neuschöpfungen auf der Basis alter melodischer und rhythmischer Muster, leistete er in seiner Generation den wohl größten Beitrag zur Bewahrung der vielfältigen Ausdrucksformen andiner Musik und zu ihrer zeitgemäßen Verarbeitung. Seine kompositorischen Beiträge zu den verschiedenen Genres sind oft frei und innovativ, mit phantasievollen, modernen Begleitungen, die weit über die traditionelle, beschränkte Harmonik der Volksmusik hinausgehen, zuweilen dissonante Nebenstimmen einschließen – völlig ungewöhnlich in traditioneller Volksmusik – und ihnen so einen würdigen Platz in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts zuweisen und sie nicht nur

61 Guerrero, P., *Luis Humberto Salgado-El nacionalismo musical de los Andes*, Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana, Quito, 2016, S. 41.

62 Villa-Lobos, Heitor, (1887-1959), brasilianischer Komponist.

als museale Erinnerungen an vergangene Zeiten mit romantisierenden Begleitungen im Stile des 19. Jahrhunderts belassen.

Einen weiteren, großen Schritt tat Salgado mit dem Einschluss mehrerer traditioneller Rhythmen und nachempfundener Melodien – nie hat er überlieferte Melodien *wörtlich* benutzt –, in seine großformatigen Werke, die auf den europäischen Modellen Sinfonie, Sonate, Oper, Sinfonische Dichtung, Ballett usw. beruhen. In diesen Werken geht sein persönlicher kompositorischer Stil weit über traditionelle andine Muster hinaus, er schließt alle modernen Errungenschaften des 20. Jahrhunderts wie Bi- und Polytonalität, Dodekaphonie, Bi-Modalität und Serialismus ein, womit er nicht nur als persönlichen Triumph eine Fusion der ecuadorianischen Folklore mit der kompositorischen Moderne erreicht, sondern die Transkulturation der andinen Tradition im 20. Jahrhundert vorantreibt, sie auf eine andere Ebene hebt. Das beinhaltet keine Wertung in dem Sinne, dass die klassische europäische Musik wertvoller wäre als die Folklore, sondern trägt nur der Tatsache Rechnung, dass jene Musik andere, neue Möglichkeiten der Verbreitung einschließt, andere, neue Zuhörer erreicht, neue Türen öffnet. Wenn Salgado die kleine, volksmusikalische Form gegen die grosse, sinfonische, wertend abgewogen hätte, wären aus seiner Feder vermutlich nicht über 100 Werke im Kleinformat geflossen, schnell hätte er diese zugunsten der Sinfonien, Konzerte etc. aufgegeben. Gerade das friedliche Neben- und Miteinander andiner Folklore und großer, europäischer Form macht seinen persönlichen Stil und seine philosophische Haltung aus. Symptomatisch bezeugt das seine Programmnotiz zu einem seiner letzten großformatigen Werke, dem Gitarrenkonzert aus dem Jahr 1976⁶³:

Die treibende Idee des Konzerts basiert auf der andin-ecuadorianischen Musik in ihren zwei regionalen Aspekten: autochthon und kreolisch. Diese dienen als doppelte

63 Salgado, L. H. *Nota explicativa*, Quito, 19. 9. 1977, zitiert nach Guerrero, P., *Luis Humberto Salgado-El nacionalismo musical de los Andes*, Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana, Quito, 2016, S. 40.

Grundlage für die Ausarbeitung der drei Sätze des Gesamtwerks. Das Thema ist original vom Autor, aber basiert auf den eigentümlichen und charakteristischen Rhythmen der volkstümlichen Quellen. Der Rhythmus des "Sanjuanito", im 2/4-Takt und fließend bewegt, ist die grundlegende Basis des ersten Satzes, da dieser indigene Tanz - der zur Erntezeit getanzt wird und mit dem Gedenktag des heiligen Johannes der katholischen Kirche, dem 26. Juni, zusammenfällt, daher sein spanischer Name - der aufgrund seines heliolatrischen Charakters sich für Architekturen verschiedener Dimensionen anbietet.

Der zweite Satz, "Andante sostenuto", ist durchdrungen vom konzeptionellen Geist des "Yaraví", einer Art indo-andinen Ballade, die den Völkern des Hochlands gemeinsam ist. Das Thema der Variationen ist eine achttaktige Phrase, die vier ununterbrochene Mutationen durchläuft, um sich in der fünften Variation in einem anderen einheimischen Lied, dem "Danzante", zu verbergen, das in die sechste und letzte Variation mit der anfänglichen Agogik (des Yaraví, d. Ü.) übergeht. Die Fuge, mit der der Satz endet, hat als Coda eine Synthese der oder Reminiszenz an die Einleitung. Das rhythmische Rückgrat (des Finales, d.Ü.) bildet die Lebendigkeit des "Aire típico", eines volkstümlichen Gesanges, der bereits zur Gruppe der kreolischen Musik gehört, ebenso wie der Albazo; zusammen ein Schmelztiegel, der den dritten und letzten Satz des Konzerts bildet.

Kurz gesagt: Das Konzert, das dem emeritierten ecuadorianischen Gitarristen Luis Maldonado Lince gewidmet ist, stellt eine Sammlung von Liedern und Gesängen dar, die die künstlerische Physiognomie des ecuadorianischen Ausdrucks am besten definiert.

Wir konnten bei der vorliegenden Betrachtung der ecuadorianischen Volksmusik deren langen, tausendjährigen Weg verfolgen, von heliolatrischen Ursprüngen, die etwa 3000 Jahre zurückliegen und über 2500 Jahre hinweg das Bewusstsein und das Unterbewusstsein des ecuadorianischen Völkergemischs formten, über zwei Kolonialregimes hinweg, das inkaische, das unter anderem die Einheitssprache *Quechua* (in

Ecuador *Quichua*) verordnete, und das spanische, das dem heliolatrischen Weltbild der Indianer den Garaus machte und ihren Bräuchen und Gesängen katholische Inhalte aufzwang, bis ins 20. Jahrhundert hinein, mit Luis Humberto Salgado als dem prominentesten Vertreter eines musikalischen Nationalismus', der aus dem Schatz der indigenen und mestizischen Volksmusik schöpfte und diese in seinen universellen persönlichen Stil einfließen ließ. Ein langer transkultureller Prozess also, wie überall in der Geschichte der Menschheit mit Verlusten und Gewinnen, ein Prozess, dem Luis Humberto Salgado wie kein Zweiter in Ecuador mit seinen Werken neues Leben und eine neue Richtung gegeben hat.

1.7.5 Luis Humberto Salgado und die Zwölftonmusik

Von vergleichbar starkem Einfluss wie die andine Volksmusik auf das Schaffen Salgados, und in besonderem Masse auf seine neun Sinfonien, ist die Zwölftonmusik Arnold Schönbergs vom Beginn des 20. Jahrhunderts, auch die Zweite Wiener Schule genannt, im Gegensatz zur oder in Fortsetzung der ersten, die die klassische Periode mit Haydn, Mozart und Beethoven als ihren Hauptvertretern von etwa 1750 bis 1830 umfasst. Es taucht die Frage auf, wie Salgado zur Kenntnis dieser Technik kommen konnte, schließlich ist er nie über Ecuadors Grenzen hinausgekommen, und welche Kontakte er zu anderen *Zwölftönern* in Südamerika hatte. Sein *bestter und strengster Lehrer* war sein Vater Francisco, dessen Kompositionen aber keine 12-tönigen Spuren aufweisen, weshalb er als Lehrer für diese Technik wohl nicht in Betracht kommt. Einen klaren Hinweis gibt seine Antwort auf die diesbezügliche Frage des befreundeten Schriftstellers Hernán Rodríguez Castelo im Interview von 1970⁶⁴:

64 Hernán Rodríguez Castelo: Luis Humberto Salgado, por él mismo, in *El Tiempo*, Quito, 26.7.1970, S. 20 und 23.

Was war Ihr erster Kontakt mit neuen musikalischen Trends, und wann?

- ...Vor allem durch die Werke von Debussy und Ravel. Dann war es Gustavo⁶⁵, der 1936 nach Europa ging. Er hat mir eine Menge zeitgenössischer Werke mitgebracht. Und dann die Aneignung moderner Texte, eine Erweiterung der musikalischen Bibliographie. Ich lernte die dodekaphonische Musik im Jahr 38 kennen. All dies war die Projektion meiner künstlerischen Persönlichkeit in einen persönlichen Modernismus.

Damit fällt der Beginn von Salgados Auseinandersetzung mit der Dodekaphonie in das Jahr 1938, fast zeitgleich mit den ersten zwölftönigen Kompositionen des bedeutendsten argentinischen Komponisten des 20. Jahrhunderts, Juan Carlos Paz⁶⁶, allgemein als erster südamerikanischer Zwölftonkomponist betrachtet. Dieser gründete 1929 zusammen mit Kollegen in Buenos Aires die Komponistengruppe *Renovación* (dt. *Erneuerung*), die 1932 zur argentinischen Sektion der IGNM⁶⁷ wurde, womit Paz persönlich und Argentinien als Musikland viele internationale Kontakte herstellen konnten⁶⁸. Im Gegensatz zu Argentinien hatte Ecuador keine IGNM - Sektion, von Austauschkonzerten mit europäischen Zeitgenossen und damit der Möglichkeit, seine Werke und die seiner komponierenden Landesgenossen in europäischen Ländern aufführen zu können, konnte Salgado nur träumen. Seine Persönlichkeit war der Paz' entgegengesetzt, ein Posten als IGNM - Sekretär hätte ihn, trotz der persönlichen Vorteile für die Verbreitung seines Werks, nicht interessiert.

Zu den im erwähnten Interview angedeuteten Texten, die Salgados *musikalische Bibliographie* bereicherten und die er durch seinen Bruder

65 Gustavo Salgado (1905-1978), der jüngere Bruder Luis Humbertos. Abogado, Komponist und Pianist, später Konsul u.a.

66 Juan Carlos Paz (1897 - 1952), argentinischer Komponist, Vorreiter der musikalischen Avantgarde Argentinien, komponierte 12-tönig von 1934 bis 1950.

67 IGNM = Internationale Gesellschaft für Neue Musik.

68 Daniela Fugellie: *Musiker unserer Zeit - Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika*, edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, München 2018, S. 146ff.

Gustavo und andere, unbekannte, Quellen erhielt, gehörte auch zumindestens eine der drei Veröffentlichungen Paz': *Introducción a la música de nuestro tiempo* (dt. Einführung in die Musik unserer Zeit), aus der Salgado in einem Artikel mit dem Titel *Proyecciones de la música contemporánea* (dt. Projektionen zeitgenössischer Musik) zitiert, den er 1960 an die spanische Musikzeitschrift *Ritmo* sandte⁶⁹:

Der argentinische Dodekaphonist Juan Carlos Paz, der ausschließlich im Bereich der seriellen Musik arbeitet, nennt uns Komponisten, die sich unter die Ägide des Eklektizismus stellen - also die Synkretisierung verschiedener Techniken, darunter auch des "dodekaphonischen Pointillismus" - "Polytechniker". Aus seinen Dissertationen, die unter dem Titel „Introducción a la música de nuestro tiempo“ („Einführung in die Musik unserer Zeit“)⁷⁰ veröffentlicht wurden, kann man den apologetischen Charakter erkennen, den der Autor dem Docetonalen verleiht, und ohne in seinen Ausführungen die Sammlung historisch-ästhetischer Dokumentation zu ignorieren, sinkt die Wertschätzung auf die Ebene der Skepsis gegenüber der konzeptionellen Qualität der Produktion, die nicht auf die "neue Musik" oder den experimentellen, mikrotonalen, elektronischen oder konkreten Beitrag beschränkt ist.

Damit bekennt sich Salgado als *Polytechniker*, der seit 1938 auch in die Zwölftonmusik inkursionierte, auch wenn die erwähnte Veröffentlichung von Paz erst aus dem Jahr 1955 stammt und das Interview zwischen Salgado und Rodríguez Castelo gar erst 1970 stattfand. Welche Partituren oder Schriften Schönbergs, oder Veröffentlichungen Dritter über ihn, Salgado konkret mit der Zwölftontechnik bekannt machten, bleibt allerdings im Dunkeln. Genau wie Paz war Salgado Autodidakt als Dodekaphoniker, einen Lehrer für diese Technik hatten beide nicht, und wohl auch nicht nötig, nach ihrer langjährigen Erfahrung mit Polytonalität und anderen modernen Techniken der Komposition. Spätestens seit 1942 wandte

69 Zitiert nach: Pablo Guerrero Gutiérrez: *Luis Humberto Salgado: Grandes Compositores Ecuatorianos*, Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA, Quito, Januar 2001.

70 Juan Carlos Paz: *Introducción a la música de nuestro tiempo* (Einführung in die Musik unserer Zeit), Buenos Aires, 1955.

Salgado die Zwölftontechnik in seinen Werken an, wie sein *Sanjuanito futurista* und die *Sinfonía Andina* aus diesem Jahr zeigen. Seine einsätzliche zweite Sinfonie könnte von Schönbergs einsätziger Kammersinfonie Nr.1, op. 9 angeregt worden sein, Beweise dafür gibt es allerdings nicht.

Schließlich erregt noch eine Bemerkung Salgados im selben Artikel Aufmerksamkeit, wenn er sagt: [...] *Obwohl sich dieses revolutionäre System heute in einer Sackgasse befindet, wurde es stets als Laborexperiment betrachtet.* [...] Möglicherweise bezieht sich diese Sackgasse auf die schon 1950 erfolgte öffentliche Abkehr Paz' von der Zwölftonmusik, von der Salgado Kenntnis haben konnte. Er selbst hat sein Leben lang diese Technik undoktrinär weiterverwendet.

Über die kompositionstechnischen Fragen zur Zwölftonmusik hinaus, die letztlich beide, Paz und Salgado, individuell lösten, hat Paz den Ecuadorianer auch in der delikaten Frage des Übergangs vom traditionellen Nationalismus zur universellen Moderne bestärkt. In einem anderen Artikel Salgados aus dem Jahr 1962 mit dem Titel *De lo nacional a lo cosmopolita* (dt: *Vom Nationalen zum Weltoffenen*)⁷¹ zitiert er erneut Paz im Kapitel *Problemática y creación musical en Latinoamérica y en los Estados Unidos* (dt.: *Problematik und Musikschaffen in Lateinamerika und den Vereinigten Staaten*) aus dessen erwähntem Buch *Einführung in die Musik unserer Zeit*, wie folgt:

In diesem Fall reagiert dieser erarbeitete, aber überholte Ausdruck auf einen allgemeinen Rhythmus der Kultur, der keinesfalls lokal begrenzt ist, sondern eine universelle Tendenz hat und daher die Kommunikation mit anderen kulturellen Zentren und anderen kreativen Brennpunkten der Kultur anstrebt, über die volkstümlichen und rückständigen Ausdrücke hinaus, die dann, nachdem sie ihre Aufgabe als letztes und stagnierendes Stadium erfüllt haben, in die Kategorie und Dimension von Objekten übergehen, die für archäologische, ethnografische,

71 Zitiert nach Pablo Guerrero aus: *Cuadernos de Arte del Conservatorio Nacional de Música, Teatro y Danza*, año I N° 1, Quito, Juni 1962, S. 6-7.

historische, kostumbristische, usw. Studien geeignet sind. Das Land ist traditionell, während die Stadt innovativ ist.

Salgado hat fast immer in der Stadt Quito gelebt, er hat sich als Stadtmensch und Weltbürger empfunden. Die Einleitung zu diesem Artikel drückt seine eigene Interpretation dieses transkulturellen Vorgangs vom Land zur Stadt und dessen Einfluss auf die Musik aus; das obige Zitat von Juan Carlos Paz hat ihn in seiner Betrachtungsweise dieses Übergangs nur bestätigt. Hier seine eigenen Worte zum gleichen Phänomen⁷²:

Wenn man davon ausgeht, dass die Folklore als die ethnischen Wurzeln der Nationalität betrachtet wurde, so basiert der musikalische Nationalismus, ein Ableger des romantischen Glaubens, auf denselben volkstümlichen Wurzeln, die sich in Rhythmus oder Gesang mit angestammten Merkmalen manifestieren. Das ursprüngliche Konzept hat sich jedoch dahingehend entwickelt, dass das nationale Gefühl mit allumfassenden Projektionen wieder in die Sprache des Klangs aufgenommen wird; dies bedeutet eine sehr tiefe Assimilation der Volksseele, mehr als in ihrer rhythmisch-strukturellen Ausprägung, in ihrem eigentlichen Wesen, um sich dann mit ihrem eigenen Stil auszudrücken, erhaben und ohne den unverwechselbaren Stempel ihres Ursprungs zu verlieren, aber ohne in das Regionale oder Hausgemachte zurückzufallen.

Weitere Auseinandersetzungen mit anderen Komponisten zur Zwölftonmusik bezeugen unter anderem Abschnitte aus dem dritten Kapitel *Atonalismus* und *Nationalismus* seiner Veröffentlichung *Música vernácula ecuatoriana* aus dem Jahr 1952⁷³, in dem er mit gewissem Stolz erwähnt, dass Nicolás Slonimsky⁷⁴ ihm dessen *Estudios en Blanco y Negro* zusandte, ein zwölftöniges Klavierstück, bei dem der Kontrapunkt zwischen weißen und schwarzen Tasten aufgeteilt ist. Im selben Kapitel erwähnt Salgado

72 Paz, J. C., a.a.O.

73 Siehe Anhang, S. 352.

74 Nicolas Slonimsky (1894-1995) war ein US-amerikanischer Komponist, Dirigent, Musikwissenschaftler und Musikkritiker.

Alban Berg⁷⁵ und dessen Interesse, sich mittels der Zwölftontechnik auch tonal auszudrücken (eine Technik, auf die Salgado vor allem in seiner vierten Sinfonie zurückgreift), ebenso Ernest Krenek⁷⁶ (damals in den USA) und dessen aus den verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten der zwölftönigen Serie gewonnenen *cuadruplicidad* (dt.: Vervierfachung); weiter erwähnt er Héctor Villalobos⁷⁷, García Caturla⁷⁸ und Chávez⁷⁹ als lobenswerte Vorbilder eines – aus seiner Sicht anzustrebenden – polytonalen Nationalismus. Schon diese wenigen Referenzen machen deutlich, dass Salgado sehr wohl die neuesten Tendenzen des internationalen musikalischen Geschehens und ihre herausragendsten Vertreter kannte, ebenso wichtige ausländische Veröffentlichungen und Fachzeitschriften, andererseits aber nicht auf produktive Unterstützung wie etwa Juan Carlos Paz als Sekretär der argentinischen Sektion der IGNM bauen konnte.

75 Alban Berg (1885-1935) war ein österreichischer Komponist der Zweiten Wiener Schule.

76 Ernst Krenek (1900-1991) war ein US-amerikanischer Komponist österreichischer Herkunft.

77 Heitor Villalobos, Brasilianischer Komponist (1887-1959).

78 Alejandro García Caturla, Kubanischer Komponist (1909-1940).

79 Carlos Chávez, mexikanischer Komponist (1899-1978).

2 Die 9 Sinfonien von Luis Humberto Salgado

2.1 Versuch einer allgemeinen Betrachtung

Ähnlich wie in den Sinfoniezyklen Beethovens, Schuberts, Dvoraks und Bruckners - um nur einige derer zu erwähnen, die ebenfalls neunteilig sind - lässt sich auch in den Sinfonien Salgados eine kompositorische Entwicklung erkennen, beginnend mit klarer Bezugnahme auf folkloristische Quellen, hin zu einer abstrakten, universellen Tonsprache. Diese Entwicklung umfasst fünfunddreißig Jahre seines schöpferischen Lebens, von etwa 1942 bis 1977, ein Werdegang, der, parallel zu den Sinfonien, auch den Großteil seiner übrigen Werke einschließt, Opern, Ballette, Konzerte, Kammer- und Klaviermusik, Chöre und Gesänge, insgesamt etwa 150 Kompositionen. Auf der anderen Seite sind gerade seine Sinfonien derart individuelle Gebilde, dass sich eine allgemeine Beschreibung zu verbieten scheint. Jede Sinfonie ist anders konzipiert, ihre Verschiedenheit beruht nicht auf der zeitlichen Distanz zwischen ihnen, sondern auf dem jeweils unterschiedlichen kompositorischen Ansatz, was Inhalt, Form, Technik und Ausdruck angeht. Einige von ihnen, wie die vierte und fünfte, sind fast gleichzeitig entstanden und sind dennoch höchst verschieden untereinander. Die vierte, *Ecuadorianische*, aus dem Jahr 1957, kann als Musterbeispiel der Verschmelzung ecuadorianischer Quellen mit moderner, universeller Kompositionstechnik angesehen werden, eines der Hauptanliegen des Komponisten. Die fünfte, *Neoromantische* hingegen, 1958 beendet, beginnt rein zwölftönig mit einem abstrakten, modernistischen Klangbild und hat weit weniger andine Referenzen.

Jeder Komponist hat, wie jeder Mensch überhaupt, unausrottbare nationale Wurzeln, die sich unbewusst oder unterbewusst in seinem Werk widerspiegeln. Salgados kompositorisches Konzept, speziell auf seine Sinfonien bezogen, war jedoch die bewusste Verschmelzung nationaler oder andiner melodischer und rhythmischer Elemente mit moderner Kompositionstechnik des 20. Jahrhunderts. Diesen Vorsatz hat er mal

mehr, mal weniger in die Komposition seiner Sinfonien einfließen lassen, daher die großen Unterschiede im Klangbild und im emotionalen Gehalt der Sinfonien. Es gibt volkstümlichere, wie die Erste (Andina) und die Vierte (Ecuadorianische), solche mit geringen andinen Einflüssen wie die Zweite (Synthetische), die Siebte und Achte, und fast abstrakte mit nur sehr unterschwellig vorhandenen nationalen Wurzeln wie die Fünfte (Neoromantische), die Sechste (Streicher und Pauken) und die Neunte (Synthetische Nr. 2). Eine Sonderstellung nimmt die Dritte (*im Rokoko-Stil*) ein, die von europäischen barocken Kompositionsmodellen beeinflusst ist. Allen Sinfonien gemeinsam aber ist der unverwechselbare Salgado-Ton, der sich aus der Art der Melodiebildung, der Harmonisierung, Instrumentation, Satzdicke und sonstigen kompositorischen persönlichen Eigenarten des Komponisten zusammensetzt, die seine Sinfonien trotz ihrer großen kompositionstechnischen Unterschiede vereinen, den gleichen Ausdruckswillen und den gleichen Künstler zeigen, den denkenden und fühlenden Menschen hinter dem Werk.

Für seine erste Sinfonie hat Salgado sich Zeit gelassen, wie viele seiner Vorgänger auch, Beethoven, Schumann, Brahms und viele andere hatten bereits eine stattliche Anzahl von Werken veröffentlicht, bevor sie sich an die anspruchsvollste aller Musikgattungen wagten. So auch Salgado, der fast vierzig war, als er mit der *Andina* begann (1942), aber bereits mit dem fertigen Konzept der Verschmelzung andiner und europäischer Einflüsse in der Tasche, weshalb er genau wusste, wie er bei seinem Erstlingswerk dieser Gattung vorgehen wollte. Sein ausführliches Kapitel⁸⁰ über die erste Sinfonie in seiner Schrift *Mikrostudie: Ecuadorianische Volksmusik* lässt keine Frage offen, denn in dieser Veröffentlichung behandelt Salgado sowohl die Ursprünge der andin-ecuadorianischen Rhythmen und Gesänge (1. Kapitel), den evolutiven Prozess derselben von ihren pentatonischen Ursprüngen zum diatonischen Musiksystem (2. Kapitel), den Atonalismus und Nationalismus (3. Kapitel), der den Einfluss des Schönbergschen

80 L. H. Salgado: *Música vernácula ecuatoriana* (Ecuadorianische Volksmusik), Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1952, S. 11. Siehe auch im Anhang, S. 365ff.

Zwölftonsystems und seine Vereinigung mit der andinen Volksmusik behandelt, sowie die Beschreibung der *Sinfonía Andina* (4. Kapitel) als Resultat der vorher ausgeführten Überlegungen. Besonders interessant ist natürlich seine Theorie der Fusion andiner mit europäischen Komponenten, zu der er sich in der zitierten Schrift folgendermaßen äußert:

Es ist auch gesagt worden, dass es (das Zwölftonsystem, d.Ü) der Tod der volkstümlichen Musik und damit des musikalischen Nationalismus sei. Aber die These, die es verteidigt, besteht aus den gleichen Ressourcen, die aus diesem neuen System kommen, wie: Bitonalismus, Polytonalismus und Bimodalismus, die, mit Talent auf die nationale Folklore angewendet, einen folgerichtigen musikalischen Synkretismus ergeben, der zu einem polytonalen Nationalismus führt, wie er in den Werken von Héctor Villa-Lobos⁸¹, García Caturla⁸², Chávez⁸³, etc. zu beobachten ist.

Nur selten gibt es Zeugnisse von Tonschöpfern über kompositorische Vorsätze und Vorgänge von solcher Klarheit und Anschaulichkeit. Salgados über Jahre hinweg verfasste Artikel zu allen für die ecuadorianische Musikgeschichte relevanten Themen, sowie zur zeitgenössischen internationalen Welt des Musikschaffens sind tieferschürfend und von beispielhafter Präzision. So ist seine erste Sinfonie kein Herantasten an die Gattung, kein Ausprobieren, sondern das erste fertige Beispiel einer Neunerserie, die klaren kompositorischen Prinzipien unterliegt. Auch aus diesem Grund sind seine Sinfonien als Einheit zu verstehen, trotz ihrer Individualität, als Varianten einer lang erdachten und solide begründeten Theorie der Komposition. Wie sehr das Gesagte auf seine eigenen Schöpfungen bezogen ist, zeigt der folgende Absatz derselben Veröffentlichung⁸⁴.

81 Brasilianischer Komponist (1887-1959).

82 Alejandro García Caturla, Kubanischer Komponist (1909-1940).

83 Carlos Chávez, mexikanischer Komponist (1899-1978).

84 L. H. Salgado: *Música vernácula ecuatoriana*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1952, S. 12.

Das gleiche Lehrverfahren (Das Zwölftonsystem, d.Ü.) kann sogar mit dem primitiven Autochthonismus amalgamiert werden, indem man aus der Pentaphonie musikalische Figuren, akkordische Gruppen und urtümliche indigene Rhythmen extrahiert, die ihren andinen Ursprung unverkennbar machen. Diese Versuche haben mir glückliche Ergebnisse in Werken großen Formats beschert, die als Elemente der Durchführung und als episodische Wendungen zur "Einheit in der Vielfalt" führen, als grundlegendes ästhetisches Prinzip, das für jedes Kunstwerk gilt.

2.2 Das harmonische Denken

So nimmt es nicht Wunder, wenn die erwähnte Zwölftönigkeit fast in allen Sinfonien präsent ist, verschieden stark ausgeprägt, aber ein bedeutendes Kontinuum darstellend. Das klarste, und von Salgado explizit angekündigte Beispiel ist der Beginn der *Fünften*, sowohl die Melodie als auch die Harmonie sind strikt dodekaphon, mit dem ironischen Untertitel *Neoromantische* ist dieser Sinfoniebeginn ein klarer Hinweis auf eine seiner bevorzugten Arbeitsweisen. Aber schon die *Erste (Andine Sinfonie)*, hat als zweites Thema des ersten Satzes ein zwölftöniges Thema, ebenfalls sowohl horizontal (Melodieverlauf) als auch vertikal (Begleitakkorde)⁸⁵. Weitere Beispiele finden sich in der zweiten, siebten, achten und neunten Sinfonie; nicht immer wird die Technik auf die Hauptthemen angewandt, oft jedoch auf Nachsätze und Durchführungsabschnitte. Was die in Salgados Aufsatz erwähnte Bitonalität und Polytonalität angeht, sind diese praktisch omnipräsent, es gibt sicher weniger diatonisch reine Akkorde in seinen Sinfonien als angereicherte oder polytonale. Salgado benutzt nicht die strenge zwölftönige Harmonisierung der Zweiten Wiener Schule, sondern wendet das dodekaphone System bitonal oder polytonal an, so wie Alban Berg es gern tat, womit er auch die allgemeine Zugehörigkeit seiner Sinfonien und derer einzelner Sätze zu einer Grundtonart garantieren konnte. Den ersten vier seiner Sinfonien hat Salgado als

85 Siehe S. 103.

Untertitel Tonartangaben beigegeben, *Erste*: G-Moll, *Zweite*: D-Dur, *Dritte*: D-Dur, *Vierte*: D-Dur. Die *Fünfte* steht ohne Tonartangabe, ist aber dem C-Moll- Bereich zugehörig; *Sechste*: ohne Tonartangabe, aber dem E-Moll- Bereich zugehörig; *Siebte*: ohne Tonartangabe, aber dem B-Dur- Bereich zugehörig; *Achte*: ohne Tonartangabe, aber durch Vorzeichen (1#) als dem E-Moll- Bereich zugehörig ausgewiesen; *Neunte*: ohne Tonartangabe, aber dem D-Dur- Bereich zugehörig. Diese Tonarten sind als Grundtonarten der Sinfonien unterschwellig wahrnehmbar, natürlich nicht in allen vier Sätzen jeder Sinfonie, Salgado wechselte in den Mittelsätzen zu den seit der Klassik üblichen Paralleltonarten (Dominante, Subdominante, Mollparallele, Terzverwandtschaft), aber als Teil seiner kompositorischen Grundprinzipien behält er ein übergreifendes tonales Zentrum bei. Ein schönes Beispiel für die Polytonalität ist der erste Satz seiner Sechsten, das Thema im ersten *Allegro* steht in H-Moll, die Begleitung schwankt zwischen A-Dur und E-Dur⁸⁶. Polytonale Akkorde stehen zu Beginn der *Neunten*, sämtliche *Tutti*- Akkorde ihrer Anfangstakte sind multitonal, sowie auch fast alle anderen im weiteren Sinfonieverlauf. Eine spezielle Vorliebe hat Salgado für Akkorde, die zum Grundton den Tritonus (übermäßige Quinte), die Große Septime und die None enthalten, was ihnen einen glänzenden, scharfen Klang verleiht, den diatonische Akkorde nicht besitzen. Ebenso kommen häufig Akkorde vor, die gleichzeitig aus Tonika und Dominante zusammengesetzt sind, was ihnen den *neutralen musikalischen Ausdruck* verleiht, wie Salgado es nennt⁸⁷.

2.3 Formale Aspekte

Auch in formaler Hinsicht sind die Sinfonien Salgados voller Neuerungen. Der Maßstab für die viersätzliche Sinfonieranlage ist das Beethoven'sche Modell, auf das sich Salgado sein Leben lang bezogen hat, auch wenn keine spezifischen schriftlichen *Beweise* dafür vorliegen.

86 Siehe S. 226.

87 Siehe S. 252.

Der Autor dieser Arbeit kann sich aber auf wiederholte diesbezügliche Äußerungen einer der letzten Schülerinnen Salgados berufen, María Luzuriaga Sánchez, die Salgados Bewunderung für Bach, Beethoven und Wagner als fast täglichen Bestandteil seiner Lektionen erwähnt⁸⁸. Das Beethoven'sche Sinfoniemodell war für Salgados Sinfonien vorbildlich, wenngleich seine Experimentierfreude auch in formaler Hinsicht neue Ergebnisse erbrachte. Die *Dritte (Rokoko)*, mag durch ihre barocken Satzbezeichnungen formal am traditionellsten wirken, aber gerade die Widersprüche ihrer Ausarbeitung zur historischen Vorlage machen ihren besonderen Reiz aus. Schon die lange pentatonische Einleitung mit Bläsersoli sowie Harfen- und Celestakadenzen haben nichts mit einem barocken Modell zu tun, auch die Instrumentierung mit großem Sinfonieorchester und die viersätzig angelegte Sinfonieanlage überhaupt sind anachronistisch. So beschränkt sich die Rokokokomponente auf Satz- und Tempobezeichnungen, charakteristische Themen und Episoden mit reduzierter Instrumentierung, die einen falschen, ironischen Rokokobezug herstellen möchten im Rahmen einer großangelegten Sinfonie. Die pentatonische, durch die fünf Töne A-D-H-G-E vorgegebene Grundlage aller Themen ersetzt in dieser Sinfonie die andinen Einflüsse in den Schwesterwerken, die Kompositionstechnik der Vermischung historischer mit zeitgenössischen Techniken ist jedoch dieselbe. Eine Ausnahmestellung nehmen die zweite und die neunte Sinfonie wegen ihrer Einsätzigkeit ein, weshalb sie an dieser Stelle ausgeklammert werden,

88 Gespräche mit dem Autor zwischen 2018 und 2021.

María Luzuriaga Sánchez, Schülerin von Luis Humberto Salgado. Nach dessen Tod ersetzte sie ihn auf dem Lehrstuhl für Harmonie am Interamerikanischen Institut für Kirchenmusik. Für diese Verdienste und in Anerkennung ihrer Lehrtätigkeit erhielt sie 2018 die Ehreenauszeichnung des Konservatoriums Jaime Mola in Quito. Aus ihren Worten bei der Veranstaltung: *...Aufgrund der Schließung des Nationalen Musikonservatoriums (1970) lud mich Maestro Luis Humberto Salgado ein, mein Studium bei ihm am neu gegründeten Interamerikanischen Institut für Sakralmusik fortzusetzen, und ich war bis zu seinem traurigen Tod bei ihm. Zu diesem Zeitpunkt hätte ich mir nie vorstellen können, dass ich einmal dazu berufen sein würde, einen unersetzlichen Maestro zu ersetzen, und zwar durch einen Wettbewerb, dem folgende Persönlichkeiten vorstanden: Ernesto Xancó, Aurelio Ordoñez und Memé Dávila. So besetzte ich den Lehrstuhl des großen Meistros in den höheren Fächern der Harmonielehre und Komposition, und acht Jahre lang blieb ich in der Lehre am Institut. Zitiert nach: Guillermo Meza, a.a.O., S. 79.*

hier sollen Besonderheiten des viersätzigen Sinfoniemodells betrachtet werden. Generell ist zu beobachten, dass die früheren Sinfonien, bis zur *Fünften*, weniger formale Neuerungen aufweisen als die späteren, Salgados Experimentierfreude stieg mit zunehmender Erfahrung in der Gattung.

2.4 Die ersten Sätze

Der erste Satz einer Sinfonie gilt seit je her als der bedeutendste und ist generell im Schema des Sonatenhauptsatzes geschrieben, mit – oder ohne – Einleitung, Exposition, Durchführung, Reprise und Coda. So auch bei Salgado. Während die Kopfsätze der ersten und dritten Sinfonie formal dem überkommenen Schema entsprechen, bringt die *Vierte* (Ecuadorianische) als Besonderheit die Wiederholung der langsamen Einleitung vor der Reprise, wobei mehrere Gründe eine Rolle gespielt haben mögen: um den wenige Takte später folgenden statischen Moment langsamer zwölftöniger Akkorde ohne melodische Entwicklung⁸⁹, eines der zentralen Ereignisse dieses Satzes, vorzubereiten, musste das Tempo zwangsläufig irgendwann vorher retardiert werden, dazu dient auch das ruhige, schon zwölftönige Thema der Oboe kurz zuvor, das kein Äquivalent in der Exposition hat. Abgesehen davon konnte vor dem Hören der Exposition nicht geahnt werden, dass die langsame Einleitung bereits rhythmische und melodische Elemente des folgenden *Allegro con vita* enthält, nun im Nachhinein, lässt sich dies aber bei aufmerksamem Hören durchaus mitverfolgen. So gibt es also zwingende Gründe dafür, dass Salgado die langsame Einleitung inmitten des Satzverlaufs wiederholt, seine Kunst der Übergänge macht dies möglich, ohne erzwungen zu wirken. In der fünften Sinfonie kann als Besonderheit erwähnt werden, dass die Durchführung einen zweimaligen Taktwechsel benötigt, vom 3/4- Takt zunächst zum 6/8-, dann zurück zum 3/4- Takt, um die Metamorphose des Hauptthemas in einen fast gewalttätigen Walzer zu ermöglichen⁹⁰. Ebenso ist die starke

89 Vierte Sinfonie, 1. Satz, T. 261ff. Siehe auch S. 160.

90 Fünfte Sinfonie, 1. Satz, T. 145ff. Siehe auch S. 189.

Verkürzung der Reprise erwähnenswert, sie kommt ohne zweites Thema aus, den straff stählernen Charakter des Satzes unterstreichend. Der Kopfsatz der sechsten Sinfonie zeigt bedeutende Neuerungen in formaler Hinsicht, unabhängig von der auf Streicher und Pauken reduzierten Besetzung. Zum einen sind es ausgedehnte Violinsoli, nicht als Kadenzen, sondern begleitet vom Tutti oder einem Teil des Orchesters, zum anderen beginnt eine zweite Durchführung⁹¹, wo die Coda zu erwarten wäre. Seit Beethoven konnte sich die Coda fast zu einer zweiten Durchführung ausweiten, aber innerhalb des Formteils Coda, nicht vor ihr oder an seiner statt. So kann die klare Positionierung eines zweiten Durchführungsteils als formale Neuerung Salgados in der Sinfonietradition eingestuft werden. Ein ähnliches Formschema des Kopfsatzes mit zweifacher Durchführung zeigt auch die siebte Sinfonie. Hier nimmt die zweite Durchführung außer dem dritten Thema der Exposition auch eine charakteristische Bratschenüberleitung aus der ersten Durchführung wieder auf, wodurch ein neues Symmetriegefühl entsteht, einerseits die klassische Symmetrie zwischen Exposition und Reprise, zum andern eine zwischen den beiden Durchführungen. Im Kopfsatz der achten Sinfonie erneuert sich das Formschema mit doppelter Durchführung, hier mit der Besonderheit, dass die zweite Durchführung das Jubelthema aus der langsamen Einleitung zitiert und sogar deren subtilen Beginn, beim Übergang zur Coda, was einen radikaleren Rückgriff auf Früheres als in den beiden vorhergehenden Sinfonien bedeutet. Dieses Einbeziehen des Beginns kurz vor Schluss des Satzes will die Einheit aller seiner Bestandteile bezeugen, selbst eine langsame Einleitung ist integraler Bestandteil des Satzes, nicht ein schnellvergessener Gewöhnungs- oder Anwärmprozess für das, was kommen mag. Ähnliches hat Salgado nur in der vierten Sinfonie gewagt, wo die Einfügung der langsamen Einleitung in die Durchführung dessen emotionalen Höhepunkt vorbereitet, wie oben ausgeführt.

91 Sechste Sinfonie, 1. Satz, T. 261ff. Siehe auch S. 230.

2.5 Die langsamen Sätze

Die zweiten, langsamen, Sätze seiner Sinfonien gaben Salgado großen Spielraum für formale Neuerungen und sogar Experimente, seit Beethoven sind sie es, die die größten Freiheiten aufweisen. In der ersten Sinfonie orientiert sich der zweite Satz am Sonatensatzmodell, allerdings ohne Reprise, da schon in der Exposition und in der Durchführung mannigfache Kombinationen der beiden Hauptthemen deren ausreichende Präsenz gewährleisten. Eine phantasievolle, wie improvisierte, Einleitung bereitet die andine Atmosphäre des Satzes vor, die Coda kehrt verkürzt zu ihr zurück. Die *Sarabande* der dritten Sinfonie ist eine der wenigen Sätze in dreiteiliger Liedform ohne formale Besonderheiten, sieht man davon ab, dass sie im 7/4- Takt steht, was natürlich anachronistisch ist. Der langsame Satz der vierten Sinfonie besteht aus zwei *Yaravís*, durch Fortspinnungen und Nachsätze miteinander verbunden, in Sonatensatzform komponiert. Die Reprise bringt beide *Yaravís* in umgekehrter Reihenfolge, wodurch der Satz so nachdenklich und kammermusikalisch ausklingen kann, wie er begonnen hatte. Der zweite Satz der fünften Sinfonie steht zwar formal in Sonatensatzform, hier ist es sein Inhalt, der diese Form sprengt, denn ein unschuldiges Gesangsthema wird im Satzverlauf zusehends aggressiver, man könnte sagen, gewalttätiger. Dieses unaufhaltbare generelle *crescendo* überlappt die formale Anlage und zieht alles in seinen dämonischen C-Moll-Sog, ein Satz, der in seiner Aussage einmalig im sinfonischen Schaffen Salgados dasteht. Der zweite Satz der sechsten Sinfonie ist formal absolut neuartig, er wirkt wie eine kollektive Improvisation, seine verschiedenen Elemente werden kaleidoskopartig miteinander kombiniert, ohne einem klassischen Formschema zu gehorchen, sei es der Sonatenform, der dreiteiligen Liedform oder einem Variationsmodell. Diese offene Form, im Gegensatz zu den erwähnten geschlossenen Formen, enthält die vielen Gedanken dieses Satzes, oft nur einen Takt lang, die immer neue, oft unverhoffte, Verknüpfungen und Vermischungen erleben, die zwar eine natürliche Kette von Ideen ergeben, aber eben keine irgendwie zyklische Form. Es handelt sich also um einen deklamatorischen, scheinbar aus dem

Stehgreif geschaffenen Satz, seine innere Ordnung aus der geschickten Anordnung heterogener Elemente gewinnend, wie ein Märchen aus *Tausend und einer Nacht*. Der langsame Satz der siebten Sinfonie ist wiederum einmalig, obwohl sein formaler Aufbau einem einfachen A-B-A- Schema entspricht. Allerdings stellt der erste A-Teil eine erweiterte Version der Einleitung zum ersten Satz dar, was beide Sätze aufs Engste verbindet. Wegen des hohen Grades an Abstraktion dieser Einleitung ermöglicht das zweimalige Hörerlebnis ein besseres Verständnis, was einer der Gründe für Salgados ungewöhnliches Vorgehen gewesen sein könnte. Es folgt ihm ein gesanglicher Mittelteil im 9/8- Takt, für den es übrigens keine andine volkstümliche Entsprechung gibt, so sehr dieser Teil auch danach klingen mag, danach kehrt der Satz erneut zum Anfangsteil zurück – eine einfache Form für einen *schwierigen* Inhalt. Der langsame Satz der *Achten* verschärft noch den Abstraktionsprozess seines Pendantes aus der *Siebten*, dieser aus vielen heterogenen Elementen bestehende Satz ist sicherlich der abstrakteste aller neun Sinfonien. Nicht weniger als zwölf verschiedene Tempoangaben beleuchten das Rhapsodische dieses Satzes, kaleidoskopartig wechseln die Abschnitte untereinander, ohne zyklischen Zusammenhang, in loser Anordnung der Ereignisse. Dennoch wirkt die Sequenz der Ideen folgerichtig und organisch, wie ein weiteres Märchen Scheherazades, das zugleich aus alter und neuer Zeit berichtet. Dieser Satz demonstriert aufs Neue Salgados besondere Fähigkeit, musikalische Ideen heterogenen Ursprungs wie in einem Schmelztiegel vereinigen zu können.

2.6 Die dritten Sätze

Auch die dritten Sätze in Salgados Sinfonien, die sich traditionell an Tanzrhythmen orientieren, weisen bedeutende formale Neuerungen auf. Schon in der ersten, der *Sinfonía andina*, verlässt Salgado die traditionelle A-B-A- Form zugunsten eines fünfteiligen Scherzos unter Verzicht auf ein *Trio*. Der großangelegte zweite Teil dieses Scherzos vertritt sozusagen das fehlende *Trio*, stattdessen steht an seinem Ende nochmals der erste Teil des Scherzos. Durch die Wiederholung des zweiten Teils mitsamt der Reprise

des ersten, entsteht die interessante Form: A-A-B-A-B-A-Coda. Schon Beethoven hat in seiner vierten und siebten Sinfonie fünfteilige *Scherzi* komponiert, allerdings unter Einbezug eines Trios. Die dritte Sinfonie *Rokoko* hat als dritten Satz eine *Bourrée*, mit einem unhistorischen *perpetuum mobile* der Bässe im für eine *Bourrée* unhistorischen *Trio*, alles in allem also eine ironische Anlehnung an ein Satzmuster der Vergangenheit, dessen formales Verständnis allerdings problemlos ist, auch wenn es keiner historischen *Bourrée* entspricht. Das Scherzo der *Vierten* in A-B-A- Form wirft ebenfalls keine formalen Probleme auf, es ist aber erwähnenswert, dass sich in der Reprise in den Klarinetten und der Harfe die Triolenbewegung des Trios fortsetzt, eine delikate Synthese beider Satzteile schaffend. Auch das Scherzo der *Fünften* folgt der A-B-A- Form, mit einer *Passacaglia* als *Trio*, vielleicht die einzige Sinfonie in der Musikgeschichte, die damit aufwarten kann. Im Scherzo der *Sechsten* führt Salgado ebenfalls bedeutende formale Neuerungen ein, die der harmlose Titel *Allegretto poco mosso* und seine ansprechende Musik zunächst nicht vermuten lassen. Sein komplizierter Satzaufbau, der allenfalls in Mahlers großen *Scherzi* Vorbilder oder Vergleiche hat, sprengt die Erwartungshaltung für ein herkömmliches Scherzo. Die heterogenen Inhalte jedes Abschnitts und sein völlig unerwarteter Ablauf machen seine formale Einordnung schier unmöglich. Es handelt sich um eine Mischform, die am ehesten als Rondo bezeichnet werden kann, dessen ersten beiden Ritornellen und Couplets ein Zentralabschnitt folgt, dem *Trio* entsprechend, wenn man global im Scherzoschema bleiben möchte, und ab dessen Ende der Satz sozusagen rückläufig noch einmal die vor diesem *Trio* stattgefundenen Couplets und Ritornells wiederholt, zum Abschluss eine kurze Coda anhängend. So hat dieser dritte Satz ein doppeltes Gesicht: ein leicht verständlicher Inhalt versteckt sich in einem hochkomplizierten Satzablauf. Der dritte Satz der *Siebten* steht, was den komplizierten Satzablauf angeht, dem der *Sechsten* nicht nach. Einem Sonatensatzmodell entsprechend mit zwei Themen in der Exposition folgt eine Durchführung, die zusätzlich einen Mittelteil mit Taktwechsel enthält, danach dann eine verkürzte Reprise. Erst jetzt tritt ein *Trio* auf, dessen beide Themen wiederholt werden, dann kehrt der Satz zur Reprise des ersten Teils zurück und endet mit einer Coda. Das ist

leicht gesagt, aber beim ersten Hören nicht so leicht zu begreifen, dennoch nimmt die zwangslose Folge aller Satzteile den Hörer gewissermaßen an die Hand, er ahnt nichts von der komplexen Struktur hinter der eleganten, ansprechenden Musik eines Tanzsatzes. Auch dem dritten Satz der *Achten* liegt ein verschachteltes Formschema zugrunde. Zunächst muss er sich aus einer dissonanten, herrischen Einleitung befreien, bevor sein *Albazo*-Thema aufblühen kann. Die Durchführung setzt das Thema verändert fort, bis ein Posaumenthema im veränderten Takt (3/4- Takt statt 6/8- Takt) den Gang unterbricht. Dann folgt eine erste Reprise und das Trio, ein *perpetuum mobile* der Solovioline. Der Satz schließt mit der zweiten Reprise und einer Coda.

2.7 Die Schlusssätze

Die Schlusssätze der Sinfoniegattung haben spätestens seit Beethoven eine Bedeutungsänderung erfahren. Waren sie zunächst fröhliche Rausschmeißer, ist schon das Finale von Mozarts Jupitersinfonie die Krönung des ganzen Werks. Ebenso sind die fünfte, siebte und neunte Sinfonie Beethovens geradezu auf das Finale hin komponiert. Das ist bei Salgado nicht so, aber die vielseitigen Inhalte, fugierte Abschnitte und kadenzartige Unterbrechungen haben auch hier zu formalen Neuerungen geführt, die sich vom Sonatensatz oder Sonatenrondo entfernen. Gleich die *Erste* hat ein sehr eigenwilliges Finale, das Salgado in dem dieser Sinfonie gewidmeten Kapitel seiner *Mikrostudie über die ecuadorianische Volksmusik* folgendermaßen beschreibt:

...Im vierten Satz (Finale) habe ich statt der traditionellen Form des Rondos eine Suite aus Albazo, Aire típico und Alza verwendet, die in einer bi-tonalen und bi-rhythmischen Fuge in vier Teilen endet. Das Wesen dieser Technik ist ultramodern, weil sie sogar die futuristische Schule Schönbergs (Zwölftonsystem) einbezieht⁹².

92 L. H. Salgado: *Música vernácula ecuatoriana* (Ecuadorianische Volksmusik), Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1952, S. 15.

Bleibt hinzuzufügen, dass das Finale mit einer Einleitung beginnt, der sich die von Salgado erwähnte Tanzsuite und Fuge anschließen. Danach folgen eine kurze Reprise des *Albazo* und die beschleunigte Coda. Die Fuge, die den Schlusssatz von Salgados dritter Sinfonie bildet, lässt sich in drei ausgedehnte Abschnitte unterteilen, Exposition, Mittelteil und Schlussteil. Die letzten Takte des Finales bilden eine nicht mehr fugierte kurze Coda. Die drei genannten Abschnitte sind durch Kadenzen voneinander getrennt, zwischen Teil eins und zwei steht ein Harfen- und Schlagzeugsolo, die Abschnitte zwei und drei verbindet eine Streicherkadenz. Diese großangelegte *Fuga alla giga* ist natürlich in weitem Umfang eine Fuge, hat aber ebenso, durch ihre klare dreiteilige Form mit angehängter Coda, Aspekte eines Sonatenhauptsatzes. Das Ende des Satzes, gleichbedeutend mit dem Ende der Sinfonie, muss sich von der Fuge lösen, um den gewünschten triumphalen Schlusseffekt erreichen zu können. Die rhythmische Übereinstimmung des barocken Fugenthemakopfes mit dem andinen *Albazo* ist bemerkenswert, ebenso der im Satzverlauf nach und nach Gestalt annehmende *Danzante*, mit dessen Rhythmus die Sinfonie kulminiert. Sicherlich hat Salgado diese Übereinstimmungen bewusst hergestellt, schließlich hat er sich sein Leben lang mit den Ursprüngen der Volksmusik befasst und die Verbindung europäischer und andiner Musik stand auf seiner Standarte geschrieben.

Das Finale der vierten Sinfonie, der *Ecuadorianischen*, überschreibt Salgado mit *Final Rapsódico*, also ein Musikstück ohne spezielle formale Bindung, dessen Themen nicht in einer festgelegten Form oder Reihenfolge auftreten müssen, auch nicht miteinander in Bezug zu stehen haben. Der hochkomplizierte Aufbau des 313 Takte langen Satzes entspricht zwar in großen Zügen einem Sonatenhauptsatz, sein thematischer Reichtum jedoch sprengt ihn nahezu. Nacheiner Einleitung und Exposition mit zwei Themen bringt die Durchführung zusätzlich einen Haupt- oder Mottorhythmus, der sich im weiteren Verlauf der Durchführung zu einem Thema auswächst, was sich schließlich als dominant erweisen wird. Außerdem gibt es in diesem Abschnitt die jambische Variante des eigentlich trochäischen

zweiten Themas, den Ansatz zu einer Fuge und Kombinationen des Mottorhythmus mit einem Choral im *grandioso*-Charakter. Dem folgt eine ausgewachsene Reprise und als Coda eine Apotheose mit Brucknerschen Jubelfiguren, dem Choral und dem Mottorhythmus gleichzeitig. Alles in allem ein Finale, das als Krönung der Sinfonie den genannten Beispielen von Mozart und Beethoven entspricht und Salgados meisterliche Hand bei der Formwahl und ihrer ungewöhnlichen, völlig individuellen Handhabe zeigt. Das Finale der *Fünften* beschert formal keine Probleme, es steht in Sonatensatzform und ist fast monothematisch. Statt der Durchführung transformiert ein langsamer Mittelteil motivisches Material aus dem ersten Thema in ein zweites. Eine ausladende Flötenkadenz schiebt sich ein, bevor dieser Mittelteil sich aussingen kann. Die verkürzte Reprise folgt wörtlich der Exposition, eine kurze Coda beschließt das Werk.

Auch der letzte Satz der sechsten Sinfonie folgt dem Sonatensatzmodell und ist relativ einfach strukturiert, verglichen mit den komplizierten Mittelsätzen. Eine kurze, sechstaktige Einleitung im vollen *Allegro con vita*-Tempo stellt wesentliches motivisches Material vor, dann entwickelt sich der Sonatensatz regulär. Die thematische Ausarbeitung ist, der exklusiven Streicherbesetzung gemäß, weitgehend solistisch oder im reduziertem Orchester gehalten und überwiegend lyrischen Charakters. Das fast heroische zweite Thema schafft einen vorübergehenden dramatischen Ausgleich, der später auch die Coda und das Satzende bestimmt. Die Durchführung ist, wie im Finale der *Fünften*, im Tempo zurückgenommen (*Allegro con grazia*), die Rückführung in die Reprise unmerklich und durch zur Exposition unterschiedliche Begleitung verschleiert. Das Finale der siebten Sinfonie ist ein verkürzter Sonatensatz, ohne Durchführung, aber mit einer großen Einleitung und Coda versehen. Die Einleitung, aus Blechbläserfanfare und Harfenkadenz bestehend, liefert das thematische Material für das Hauptthema des *Allegro brillante*, ausgedehnte Violinsoli charakterisieren die Fortspinnung dieses, als auch des zweiten Themas. Letzteres ist im Tempo reduziert zum *quasi andantino*, erneut den Blechbläsern vorbehalten, wodurch eine Brücke zum Satzbeginn hergestellt

wird. Nach seiner figurierten Wiederholung tritt direkt die Reprise ein, die das zweite Thema ausspart und an seiner statt in die Coda mündet, die nochmals *grandioso* das Hauptthema präsentiert. Anders als in den Finalsätzen der Vorgängerinnen, die wegen ihrer komplizierten Mittelsätze relativ einfach gehalten sind, experimentiert Salgado im Finale der *Achten* weiter mit der Sonatensatzform. Wie schon in den ersten Sätzen der siebten und der achten Sinfonie, überraschen eine zweite Durchführung und die veränderte Reihenfolge der Themen in den beiden Reprisen. Der Hörer spürt nichts von diesen Experimenten, alle Abschnitte und Phrasen gehen so harmonisch ineinander über, als habe ein Sonatensatz nie anders ausgesehen. Die interessante formale Übereinstimmung der beiden Ecksätze der *Achten*, die sogar dieselbe Taktzahl von 205 Takten aufweisen, hat sicher die Absicht, ein neuartiges Formmodell für den Sonatensatz einzuführen und zu behaupten, und zwar am besten gleich zweimal in derselben Sinfonie. Die Idee, die Reprise zwischen erstem und zweitem Thema aufzuteilen und damit Platz für eine zweite Durchführung zu schaffen, ist völlig neu und einmalig, es gibt dafür keine Vorgänger – und wohl auch keine Nachahmer.

So sehr Salgado in der sinfonischen Tradition Beethovens stand, was auch seine erklärte Absicht war, so gern hat er formal experimentiert. Abgesehen von den beiden einsätzigen Sinfonien zwei und neun, zeigt diese Betrachtung der vier Sätze sowohl Salgados formales Traditionsbewusstsein als auch seine kühnen Neuerungen in formaler Hinsicht, vor allem ab der sechsten Sinfonie, mit außergewöhnlichen Satzverläufen für die Kopfsätze, die Scherzi und die Schlusssätze, und freien, offenen Formen für die langsamen.

2.8 Weitere Charakteristika

Es lassen sich in Salgados Sinfonien außer den harmonischen und formalen Eigenarten auch noch andere Konstanten feststellen, gewisse

wiederkehrende Glanzlichter und kompositorische Vorlieben, die gelegentlich auftreten und damit einen Standard seines Werkzeugkastens repräsentieren, um es etwas salopp zu sagen. Eine Novität seiner Sinfonien sind zum Beispiel **Solokadenzen** verschiedener Instrumente, die eigentlich dem Solisten eines Solokonzerts vorbehalten sind, um dessen Virtuosität zu zeigen. In den sechs erhaltenen Solokonzerten Salgados (drei Klavierkonzerte, jeweils ein Konzert für Horn, Violoncello und Gitarre) gehören sie zum kompositorischen Standard. Im Kontext der Sinfonie werden diese Kadenzen den Orchestermusikern abverlangt, was eine beträchtliche instrumentale Herausforderung darstellt. Auffällige Kadenzen finden sich für die **Violine** in der *Ersten*: zu Beginn und zum Ende des 2. Satzes, in der *Zweiten*: T. 102ff, in der *Vierten*: Einleitung, T. 63ff und T. 227ff, in der *Achten*: 1. Satz, T. 174ff (zusammen mit einer zweiten Violine), in der *Neunten*, zusammen mit dem Violoncello, T. 73ff. Andere, ausgedehnte begleitete Violinsoli werden später unter *perpetuum mobile* getrennt erwähnt. Noch zahlreicher als die Violinkadenzen und ebenso auffällig sind die **Harfenkadenzen**, die sich fast in allen Sinfonien finden. Eine gezielte Anwendung von Arpeggien der Harfe erscheint oft zu Ende eines Satzes, über einem liegenden Orchesterakkord, als Spannung erzeugendes Element vor dem Schlusstakt. Außerdem seien genannt: *Erste*: Einleitung des 1. Satzes, T. 41ff, zu Beginn und zum Ende des 2. Satzes; *Zweite*: T. 232, zusammen mit der Celesta, Sinfonieende T. 456ff; *Dritte*: Einleitung 1. Satz, 4. Satz T. 161ff, Sinfonieende: vorletzter Takt; *Vierte*: 2. Satz, T. 139ff, Finale, T. 3-4, T. 57-60; *Fünfte*: Sinfonieende, 4. Satz, T. 279ff; *Siebte*: 2. Satz, T. 128-132, 4. Satz, T. 20ff; *Neunte*: T. 176ff. Die **Celesta** hat Solokadenzen in der *Zweiten*: T. 223ff, T. 456ff; die *Dritte* stellt einen Sonderfall dar, denn das Cembalo und die Celesta haben weitgehend solistische Funktion mit Orchesterbegleitung wegen des Rokokobezugs. Hier seien nur die Solokadenzen erwähnt. *Dritte*: 1. Satz, T. 2ff. Die **Flöte** kadenziiert in der *Fünften*: Finale, T. 153ff. Das **Violoncello** hat eine Kadenz im Finale der *Dritten*: T.237ff⁹³, *Sechste*: 3. Satz, T. 119ff, T.

93 Siehe Kommentar dazu in: Dritte Sinfonie, Fußnote S. 131.

138ff; *Neunte*, zusammen mit der Violine: T. 80ff. Auch das **Schlagzeug** hat Soloauftritte, *Dritte*: Finale, T. 172ff; *Achte*: 2. Satz, T. 127-128, T. 147-148. Das **Glockenspiel**, zusammen mit der Solovioline im 2. Satz der *Achten*: T. 120-126. Des Weiteren zeigt Salgado eine Vorliebe für ein Kompositionselement, das am besten mit **Haupt- oder Motorrhythmus** bezeichnet werden kann. Dieser Hauptrhythmus tritt entweder als Beginn einer dramatischen Entwicklung oder als Kulminationspunkt auf und besteht ausschließlich aus rhythmischer Energie, ohne melodische Komponente. Oft erlangt er im weiteren Satzverlauf entscheidende Bedeutung. *Vierte*: Finale, T. 28-29, T. 55-56, T. 63ff, T. 162ff bis Satzende; *Fünfte*: 1. Satz, T. 37, 2. Satz, T. 63ff, bis Satzende; *Siebte*: 3. Satz, T. 1ff - ganzer Satz, 4. Satz: T.1- ganzer Satz; *Achte*: 1. Satz: T. 97, T. 200 bis Satzende. Dem Hauptrhythmus verwandt ist die **Fanfare** der Blechbläser, für dessen Verwendung es folgende Beispiele gibt: *Zweite*: als eines der zentralen Themen dieser Sinfonie, erscheint die Fanfare T. 3-9, T. 47-49, T. 188-190, T. 219-222, T. 270-276, T. 314-316, T. 443-446; *Vierte*: Beginn des Scherzos und dessen Trio; *Siebte*: Beginn des Finales; *Achte*: Finale, T. 136-139; *Neunte*: T. 222-225. Ebenso auffällig als ein wiederkehrendes Stilmoment ist das *Perpetuum mobile*, schnelle, ununterbrochene virtuose Passagen kleiner Notenwerte, die Atemlosigkeit ausdrücken und verursachen. *Perpetua mobilia* haben die *Dritte*: Trio der Bourrée, Violoncelli/Bässe, T. 81ff, dann Violinen T. 97ff; *Achte*: Trio des Scherzos (*Più vivo*), Violine, T. 93ff – 56 Takte!; *Neunte*: Holzbläser T. 233ff, danach Violoncelli/Bässe T. 266-269, danach Violinen T. 270ff, etc. Ferner sei ein Kontinuum erwähnt, das stilisierter oder **rhythmisierter Orgelpunkt** genannt werden kann, eine über mehrere Takte andauernde Bassnote, die aber nicht lang durchgehalten ist, sondern mit einem Rhythmus oder einer kleinen, ständig sich wiederholenden Drehfigur versehen ist, um ihr mehr Leben zu geben. *Zweite*: T. 12-17, T. 20-24, T. 193-198, T. 279-284, T. 287-291; *Dritte*: Finale, T. 153-159, T. 283-286, T. 305-310; *Fünfte*: T. 45-47, T. 54-56, T. 133-135; *Sechste*: 1. Satz, T. 19-25, T. 43-46, T. 111-117, T. 176-181, T. 199-202, T. 287-293, T. 313-319. Als weitere wiederkehrende Besonderheit sei das **animando-rallentando** erwähnt, bei dem ein sich mehrmals wiederholendes Motiv beschleunigt und dann wieder verlangsamt wird,

um es gewissermaßen geschmeidig zu machen, seine Brauchbarkeit in verschiedenen Geschwindigkeiten auszuprobieren. Diese Besonderheit wendet Salgado zu Beginn eines Satzes oder in Überleitungen an, sie hat Ankündigungscharakter. Beispiele dafür geben die *Erste*, Finale, T. 5-10; *Zweite*: T. 379-381 (nur stringendo); *Fünfte*: Finale, T. 197-201 (*hier als rallentando-animando*), *Sechste*: 3. Satz, T. 55-58; *Achte*: 2. Satz, T. 2, 3. Satz, T. 9-10, 4. Satz, T. 97-100; *Neunte*: T. 229-232. Auch sei auf eine Technik hingewiesen, bei der ein Instrument, meist die Harfe, einen bedeutenden polytonalen *Tutti*- Akkord arpeggierend zerlegt, entweder als Solo nach dessen Erscheinen oder gleichzeitig über dem liegenden Akkord. Hier spielt fast ein pädagogisches Element mit, die Absicht, die nicht wahrnehmbare, weil dissonante Polytonalität, hörbar zu machen, gewissermaßen zu erklären. Diese **Akkordzerlegung** zeigt die *Erste*: 1. Satz, T. 434-435, 2. Satz, T. 231; *Zweite*: T. 233-236 (die Harfe zerlegt die Celestaakkorde), *Dritte*: T. 26, 28, 30, 32 (Celesta und Harfe wechseln sich bei zerlegten Akkorden ab); *Vierte*: 1. Satz, T. 6-7 (die Violine zerlegt Poanenakkorde), T. 234 (Harfe), T. 242-243 (die Violine zerlegt Poanenakkorde), T. 255-260, T. 459-460, 2. Satz, T. 139-144, Final, T. 3-4, T. 57-60, T. 100-105, T. 143.146; *Fünfte*: 1. Satz, T. 69, 73, 80, 154-155, 158-159, Final, T. 279-280; *Sechste*: 2. Satz, T. 49-53 (Violinen), T. 59 und 61 (Solovioline), Final, T. 1-2, T. 124 (Pauke); *Siebte*: 1. Satz, T. 296, 2. Satz, T. 57-58, T. 124-132, Final, T. 20-26; *Achte*: 2. Satz, T. 120-126 (Glockenspiel); *Neunte*: T. 176-195, T. 338-343, T. 352-353. Zuletzt sei noch auf eine melodische Besonderheit hingewiesen, wenn ein Soloinstrument, meist die Violine, figurativ mit kleinen Notenwerten eine langsamere Melodie ausschmückt, wobei die Spitzentöne der **Melodieausschmückung** mit den Melodietönen identisch sind. Beispiele dafür zeigen die *Vierte*: 2. Satz, T. 157-160 (Violinen), 3. Satz, T. 111-125, T. 145-148, T. 153-156, Final, T. 13-25, T. 61-76, T. 217-237, T. 284-299 (Flöte/Oboe); *Fünfte*: 3. Satz, T. 90-92, T. 97-99, T. 122-124; *Siebte*: Finale, T. 39-54 (Mischform mit perpetuum mobile), T. 103-110, T. 125-136, T. 160-175 (Mischform mit perpetuum mobile); *Achte*: 1. Satz, T. 19-22. Auf die Erwähnung weiterer wiederkehrender Besonderheiten, wie andine Rhythmen und Vorschlagsnoten in andinen Melodien sei hier verzichtet, da sie in den Kapiteln zu den einzelnen Sinfonien erwähnt

werden. Die hier aufgeführten kompositorischen Konstanten zeigen ein wenig von Salgados Vorgehensweise, seiner Technik, gewissen klanglichen Vorlieben, aber können in keiner Weise seine ungeheure Phantasie, sein Genie, erklären.

2.9 Satzbezeichnungen und Tempoangaben

Eine Betrachtung der Satzbezeichnungen und Tempoangaben in Salgados Sinfonien ist aufschlussreich, denn sie zeigen einerseits die mehrheitliche Anlehnung an das Beethoven'sche, viersätzigige Sinfoniemodell und dessen Tempobezeichnungen, andererseits weisen die Satzbezeichnungen der *Ersten* und *Dritten* auf deren unterschiedliche, aus dem klassischen Rahmen fallende Konzepte, hin. Eine Sonderstellung nehmen die beiden einsätzigigen Sinfonien zwei und neun ein, auf deren verschiedene Tempoangaben im Verlauf ihrer Einsätzigkeit gesondert eingegangen wird. Generell geht Salgado recht sorglos mit Groß- oder Kleinschreibung bei Tempoangaben um, auch wechselt er zwischen italienischer und spanischer Schreibweise der gleichen Wörter und schreibt die Angaben mal aus, mal kürzt er sie ab, ein systematischer Vorgang ist dabei nicht zu entdecken, er legte diesen Details wohl keine besondere Bedeutung zu.

Die ausführlichsten Satzbezeichnungen stehen der *Ersten*, *Sinfonía Andina* vor, denn sie benutzen nicht nur die gebräuchlichen italienischen Tempoangaben, sondern zusätzlich die ecuadorianischen traditionellen Tänze, die den Themen der Sätze zugrunde liegen⁹⁴. Zum letzten Satz hat Salgado sie später gestrichen und durch die Angabe *Maestoso – Allegro con brio* ersetzt, dabei Beethovens Vorgehensweise bei dessen *Dritter* vergleichbar, der berühmten Ausradierung der Widmung an Napoleon, als dieser sich zum Kaiser krönte. Die originale italienisch

94 Siehe das Titelblatt Abb. 3.1, S. 99.

- andine Doppelbenennung der Sätze von Salgados *Erster* erinnert an die Doppelbenennung der Sätze von Beethovens *Sechster*, der *Pastorale*, weshalb vergleichend die Satzangaben beider Sinfonien wiedergegeben werden sollen:

Beethoven - Sinfonie Pastorale (1808)

1. Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande - Allegro ma non troppo
2. Szene am Bach - Andante molto mosso
3. Lustiges Zusammensein der Landleute - Allegro
4. Gewitter, Sturm - Allegro
5. Hirtengesang, Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm - Allegretto

Salgado - Sinfonía Andina (1949)

1. Andante Religioso - Allegro Moderato - (Sanjuanito)
2. Larghetto - (Yaraví)
3. Allegretto Semplice - (Danzante - Scherzo)
4. Final - Maestoso - Allegro con brío (Original statt *Maestoso* - *Allegro con brío: Allegro vivo (Albazo), All° Risoluto (Aire Típico), All° con brío (Alza)*)

Beide Sinfonien haben eine ländliche Zuordnung, wobei Beethoven sicher deutsche oder österreichische Landschaftsbilder vor sich hatte, Salgado andine oder ecuadorianische, außerdem trennen sie 140 Jahre Musikgeschichte und unterschiedliche kompositorische Techniken, weshalb an dieser Stelle nur auf die Satzbezeichnungen eingegangen werden soll, nicht auf deren kompositorische Eigenheiten, die in den jeweiligen Kapiteln zu den Sinfonien Salgados zur Sprache kommen werden. Beethovens Einleitung zum ersten Satz *Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande* entspricht in etwa Salgados *Andante Religioso - Allegro Moderato - (Sanjuanito)*: eine andine Landschaftsbeschreibung mit Harfe, Celesta und Glocken, gefolgt

vom *Sanjuanito*, welche ebenfalls heitere Empfindungen auslösen, die Übereinstimmung ist frappant. Dieser Untertitel Beethovens sowie der des dritten Satzes *Lustiges Zusammensein der Landleute* weisen eine enge Beziehung zu Salgados Beschreibung des zweiten Satzes seiner Ersten auf, die er als Text zur Aufführung dieses Satzes 1953 schrieb⁹⁵:

...Der Geist ist überwältigt von der unermesslichen Einsamkeit der Landschaft und drückt seine Gefühle in Liedern voller elegischer Lyrik aus, die die Exposition des ersten Themas bilden. Das zweite Thema drückt die Flucht des Menschen aus den Fängen dieser gespenstigen Umgebung und seine Rettung in den nächstgelegenen Weiler aus, wo ein Fest mit Lokalkolorit stattfindet...

Wie bei Beethoven, steht der Mensch im Vordergrund, der geistige und emotionelle Eindruck, den die Natur in ihm hervorruft. Für beide gilt der vielzitierte Satz Beethovens zu seiner *Sechsten*: *Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei*. Auch der dritte Satz der *Sinfonía Andina* weist einen erstaunlichen Bezug zu Beethovens Pastorale auf, sein ungewöhnlicher Titel *Allegretto Semplice - Scherzo Pastoril* nimmt mit dem Wort *pastoril* (dt. *Schäfer, Hirte*) das Wort *Hirtengesang* des Beethovenschen Finales auf; für ein Scherzo eine höchst ungewöhnliche Bezeichnung, die sich zwar durch das Oboensolo zu Beginn rechtfertigt, aber dennoch eine fast übertriebene Suche nach Beethovens Nähe durchblicken lässt⁹⁶. Zwei Details zu diesem Punkt springen ins Auge: zum einen taucht der Zusatz *Scherzo Pastoril* nur in der Partitur zu Beginn des dritten Satzes auf, nicht aber auf dem Titelblatt der Sinfonie, zum anderen weist er eine leicht veränderte, schwärzere und etwas dickere Schrift als die übrige Partiturseite auf, was auf einen nachträglichen Eintrag, einen späteren Zusatz, schließen lässt⁹⁷. Beide Beobachtungen lassen den Schluss zu, dass Salgado noch nachträglich, nach der erfolgten Komposition, einen deutlichen Bezug zu Beethoven herstellen wollte, auch wenn dieser nur

95 Vollständiger Text siehe S. 106.

96 Siehe Abb. 3.7, S. 110.

97 Siehe auch eine Entsprechung zu Beginn der 5. Sinfonie: S. 183.

Eingeweihten auffällt, der unbefangene Hörer muss ihn nicht erkennen. Die Thematik dieses dritten Satzes ist klar aus einem andinen *Yumbo*⁹⁸ abgeleitet, der kompositorische Verlauf aber stark an Beethovens Scherzi angelehnt, mit einem enorm erweiterten, durchführungsartig kontrapunktischen zweiten Satzteil. So soll zumindest der Untertitel den sinfonischen, Beethovenschen Anspruch des Satzes herausstellen, auch wenn die Musik andinisch freundlich, tänzerisch unbefangen beginnt, aber dann im zweiten Teil, genau wie Beethovens Scherzi, den volkstümlichen Rahmen des Tanzsatzes sprengt.

Warum hat Salgado zum Finale der ersten Sinfonie die ursprünglichen andinen Referenzen gestrichen? Das Finale beginnt ja, nach der kurzen *Maestoso*-Einleitung mit der Abfolge der Tänze *Albazo*, *Aire típico* und *Alza*, bevor diese zu einer Fuge verarbeitet werden und in einer *Vivace* – Coda aufgehen. Damit weist dieses *Final* eine höchst ungewöhnliche Abfolge von vielfältigen Elementen auf, deren Aufzählung im Satztitel dem Komponisten schließlich entweder zu weit ging oder zu unvollständig blieb, denn die zentrale Fuge bleibt unerwähnt, ebenso die unfugierte Coda. So entschied sich Salgado, die Satzbezeichnung auf die beiden wesentlichen Tempoangaben zu beschränken, *Maestoso* und *All° con brío*. Eine andere Absicht bei dieser Streichung, nämlich die andinen Referenzen hinter der italienischen Satzbezeichnungen verschleiern oder verstecken zu wollen, kann ausgeschlossen werden, denn zu den drei vorhergehenden Sätzen blieben sie auf dem Titelblatt erhalten, und die Verschmelzung andiner Inspirationen mit europäischer moderner Kompositionstechnik war ja gerade einer der kompositorischen Vorsätze Salgados für seine Sinfonien, besonders für diese *Erste*.

Der Zusatz *con brío* zum *Allegro* des Finales ist ein weiterer Bezugspunkt zu Beethoven, der diesen Zusatz so häufig wie kein zweiter Komponist benutzte und ihn damit zu einer der charakteristischsten Wesenszüge

98 L. H. Salgado, ebenso wie sein Vater Francisco, bezeichnen diesen Tanz als *Danzante*, im Gegensatz zur generellen Übereinkunft in Ecuador, umgekehrt auch den *Danzante* als *Yumbo*. Siehe auch Abb. 3.7, S. 110.

vieler seiner *Allegri* machte, was Salgado sicherlich auffiel. Allein in Beethovens Sinfonien kommt *con brio* sechsmal vor, in Salgados Sinfonien dreimal (1., 8. und 9. Sinfonie). Außer *All° con brio* verwenden Salgados Sinfonien die Satzbezeichnungen *All° marziale* (zwei Mal), *All° deciso*, *All° con anima* (zwei Mal), *All° con vita* (drei Mal), *All° festivo* (zwei Mal), *All° risoluto*, *All° drammatico*, *All° brillante* und *All° energico*. All diesen, das gewöhnliche *Allegro* bereichernden, und zwar immer belebenden, heraushebenden, anspornenden Zusätzen ist ihre Stringenz, ihr Spannungsreichtum und ihre vorwärtsdrängende Kraft eigen, die Beethovens *con brio* gleich sind oder ihm zumindestens ähneln⁹⁹. Sicher ist es höchst auffällig, dass in Salgados neun Sinfonien nicht ein einziges *Allegro* ohne irgendeinen Zusatz vorkommt; außer den erwähnten treibenden Zusätzen gibt es noch *All° moderato*, *All° giusto*, *All° maestoso* und *All° quasi maestoso*, welche das durchschnittliche *Allegro* im Tempo etwas mäßigen, ihm aber zusätzlich Gewicht und Bedeutung verleihen.

Beethoven mokierte sich 1817 in einem Brief an Ignaz Franz Mosel über die falsche Anwendung der Satzbezeichnung *Allegro*¹⁰⁰:

[...], denn nur z.B. was kann widersinniger seyn als *Allegro* welches ein für allemal Lustig heißt, und wie weit entfernt sind wir oft von diesem Begriffe dieses Zeitmaaßes, so dass das Stück selbst das Gegentheil der Betzeichnung sagt.

Seinen im selben Brief geäußerten Vorsatz, statt der italienischen Benennungen nur noch Mälzels Metronomzahlen zu benutzen, widerruft er aber gleich wieder, denn:

[...], ist es mit den den Charakter eines Stückes bezeichnenden wörtern, solche können wir nicht aufgeben, da der Takt eigentlich mehr der Körper ist, diese aber schon selbst Bezug auf den Geist des Stückes haben.

99 Bernd Krause: *Untersuchungen zur Vortragsbezeichnung con brio unter besonderer Berücksichtigung der Werke Ludwig van Beethovens*, (Diss.), Münster, 1995, S. 286ff.

100 Zitiert nach Bernd Krause, a.a.O., S. 234.

Auch der zweite Satz von Salgados *Sinfonía Andina* weist eine außergewöhnliche Tempobezeichnung auf, hier zum zweiten Thema mit der Anweisung *Più mosso, con sentimento criollo*; halb italienisch halb spanisch fordert sie von Dirigenten, Klarinettenisten und begleitenden Harfenisten, den Charakter des kreolischen (oder mestizischen) *Danzante* zu treffen, der diesem Thema und seiner Begleitung zugrundeliegt. Damit der sanft schwingende Rhythmus nicht zu langsam gerät, hat Salgado die gewünschte Metronomzahl $\downarrow = 60$ hinzugefügt.

Die beiden einsätzigen Sinfonien zwei und neun, von Salgado *Synthetische* genannt, da sie die üblichen vier Sinfoniesätze in einem vereinen, haben dementsprechend auch eine Folge unterschiedlicher Tempoangaben. Diejenigen der zweiten Sinfonie lauten

Marziale – Allegretto – Cadenza (Violine) – Allegro moderato – Marziale – Allegretto – Allegro deciso.

Mit *Marziale* ist *Allegro marziale* gemeint, denn es ist die Metronomangabe $\downarrow = 120$ beigefügt, beide Angaben zusammen charakterisieren die anfängliche Fanfare sowohl in ihrer Geschwindigkeit, als auch in ihrem militärischen Ausdruck. Die Angabe *Cadenza* bedeutet ein freies Tempo für die auskomponierte Violinkadenz, das sich aber aus dem vorhergehenden *Allegretto* ableitet. Das zweite *Marziale* bezieht sich sowohl auf die gesamte Durchführung, die sich aus Kombinationen von Fanfare, Hauptthema und zusätzlichen Gedanken zusammensetzt, als auch auf die Reprise, die wiederum mit der Fanfare in ihrer Originalgestalt beginnt. Das abschließende *Allegro deciso* geht aus einer beschleunigten Version des *Allegretto* hervor, womit sich der geradezu klassische Ablauf der Sinfonie abrundet, ohne Besonderheiten in der Abfolg der Tempoangaben.

Die *Neunte*, ebenfalls einsätzige Sinfonie, weist folgende Tempoangaben auf:

Allegro quasi maestoso – meno mosso ma espressivo – Quasi Adagio misterioso – Allegro energico – Quasi Adagio misterioso – Risoluto – Allegretto – Maestoso assai – Allegro con brio.

Aus der Abfolge dieser Tempoangaben kann natürlich nicht der Ablauf der Sinfonie hergeleitet werden, so geht nicht daraus hervor, dass das erste *Allegro quasi maestoso* sowohl die ganze Exposition mit Wiederholung und den Beginn der Durchführung einschließt und der erste Tempowechsel *meno mosso ma espressivo* einen – wie in der zweiten Sinfonie – kadenzartigen Abschnitt mit Überleitungsfunktion in das erste *Quasi Adagio misterioso* enthält. Dieses wiederum besteht nur aus sechs Takten, ist also kaum mehr als eine Vorahnung des zweiten, ausgedehnten *Quasi Adagio misterioso*. Ebenso geht der *Risoluto* – Abschnitt schon nach zwei Takten in das mit *Allegretto* bezeichnete Scherzo über. Wiederum stellt das folgende kurze *Maestoso assai* nur eine dreitaktige, aber wörtliche Reminiszenz an den ausgedehnten zentralen *Allegro energico* – Abschnitt dar, die veränderte Tempoangabe verlangt allerdings eine ausladendere Interpretation. Schließlich beendet Salgado seine letzte Sinfonie erneut mit *Allegro con brio*, also mit Beethovenschem Feuer.

Die Satzüberschriften der *Dritten*, wie auch der Untertitel *Rokoko* für die Sinfonie insgesamt, fallen aus dem Rahmen des klassischen Gebrauchs, denn zu den Sätzen zwei bis vier beziehen sie sich auf im *Rokoko* gebräuchliche Tanzsätze. Die Satzabfolge lautet:

Lento – Andantino – Allegro con anima – Più Allegro; Grave (alla Zarabanda) – Largo – Grave; Allegretto grazioso (alla Bourrée) – Allegro non troppo – D.C. – Coda; Final, Allegro giusto (Fuga alla giga).

Wie schon die *Erste*, weist auch die *Dritte* für die Sätze zwei bis vier doppelte Bezeichnungen auf, die außer der italienischen Tempoangabe auf den Ursprung dieser Charaktersätze verweisen (*Zarabanda, Bourrée, Fuga alla giga*). Wie frei Salgado mit diesen Bezeichnungen umspringt, wird

das Kapitel zur Sinfonie zeigen¹⁰¹, hier sei nur darauf hingewiesen, dass schon die Satzüberschriften, die jeweils mit *alla* beginnen und die Zusätze in Klammern setzen, klarstellen, dass es sich keinesfalls um barocke Tänze handelt, sondern um moderne Sinfoniesätze, die gewisse barocke Eigenschaften oder Gesten besitzen, einen entsprechenden Rhythmus, eine typische Melodiebildung oder eine entsprechende Instrumentierung, die auf die historischen Modelle verweisen, mehr nicht.

Die **Vierte**, *Ecuadorianische*, nimmt als Kompositionskonzept die schon in der *Ersten* angestrebte Verschmelzung nationaler Inspirationen mit modernen Kompositionstechniken wieder auf, allerdings ohne jede verbale Referenz zu den Quellen, sämtliche Satzüberschriften und Tempoangaben sind italienisch, also die international gebräuchlichen. Es erweckt fast den Eindruck, als wolle Salgado mit den italienischen Satzbezeichnungen den ecuadorianischen Quellen einen internationalen Stempel aufdrücken, sie sozusagen für europäische oder universelle Ansprüche hoffähig machen, die Gleichberechtigung andin gefärbter Themen in einer internationalen Themensammlung zu fordern, zu erzwingen. Nur die Interpretationsangabe *con dulzura* zum zweiten *Yaraví* (ohne dass er als solcher bezeichnet ist) im langsamen Satz verrät momentan verbal Salgados Liebe zu seiner Heimat und der andinen Musik, die in ihr entstand, als wäre ihm hier das Herz übergelaufen. Auch Beethoven gibt zu vielen Themen seiner Werke *dolce* als Spielanweisung an, diesem Detail sollte also keine tiefgründige Bedeutung beigemessen werden. Hier die Satzüberschriften der *Vierten*:

Andantino maestoso – Allegro con vita; Andante cantabile; Allegro festivo; Final rapsódico.

Die enorme Vielfältigkeit des thematischen Materials des *Finales* und seine komplizierte Anordnung ließ keine andere Bezeichnung als *rhapsodisch* zu, verlangt sie sogar. Schon die Abfolge der Tempoangaben

101 Siehe ab S. 129.

und Spielanweisungen dieses Satzes gibt eine Idee davon:

Adagio – Allegro brillante – Ritmato – Cantabile é dolce – Enérgico – Giocoso – marcato assai – Scherzando – Misterioso y lánguido – Scherzando – Giocoso – Agitado y dramático – Enérgico – in tempo con furia – Maestoso – Enérgico – Allegro brillante – Allegretto giocoso – marcato assai – Maestoso – Allegro Risoluto – Prestissimo.

Neben diesen 22 verschiedenen Angaben, die jeweils oben auf den Partiturseiten stehen, also für alle verbindlich sind, gibt es noch vielfältige Anweisungen unter den einzelnen Pentagrammen, die für das jeweilige Instrument oder Instrumentengruppe gelten. Damit weist dieser Satz mit seiner Fülle unterschiedlicher Abschnitte und Spielanweisungen Mahlersche Dimensionen und Verschränkungen auf, die Überschrift *Final rapsódico* trifft den Inhalt genau. Mit der letzten Tempoangabe *Prestissimo* zum Sinfonieende beschließt Beethoven seine *Neunte*, bei der großen Anzahl von Anlehnungen und Übereinstimmungen zwischen Salgados und Beethovens Sinfonien fällt es schwer, hier an einen Zufall zu glauben.

Die **Fünfte**, *Neoromantische*, gibt betreffs der Satzangaben keinerlei Rätsel auf:

Allegro risoluto; Moderato assai; Andantino mosso; Allegro drammatico – Andante espressivo assai – Come prima – Più vivo.

Mit jeweils einer Tempoangabe der Sätze eins bis drei gehen die Neuerungen dieser Sinfonie nicht aus den Überschriften der Sätze hervor. Im letzten Satz heben sich der langsamere Mittelteil *Andante espressivo assai* und die beschleunigte Coda *Più vivo* vom übrigen Satzverlauf ab.

Ebenso wenig überrascht die *Sechste*, für Streicher und Pauken, die zwar deutlich mehr Tempoangaben aufweist als ihre Vorgängerin, was aber keinen Hinweis auf die rhapsodische, kaleidoskopartige Struktur

des zweiten Satzes erlaubt und auch nur ansatzweise den verschachtelten Aufbau des dritten Satzes erkennen lässt. Hier die Satzüberschriften und Tempoangaben der *Sechsten*:

Maestoso – Allegro Festivo – Meno – Poco rinforzando – animando – Allegro Festivo – Meno – con anima; Adagio Espressivo – più mosso – Tempo Primo; Allegretto poco mosso – Meno mosso – Largo – Andantino – Primer Tempo; Allegro con vita – Allegro con grazia;

Die *Siebte*, 1970 Beethoven zu dessen 200-Jahrfeier gewidmet, beginnt mit einer dreiteiligen Einleitung – auch Beethovens Siebte hat eine lange Einleitung – ab dem ersten *Allegro con anima* entwickelt sich der Sonatenhauptsatz in traditioneller Weise. Im zweiten, langsamen, Satz überrascht ein kurzes, dreitaktiges *Allegro*, das aber nicht als solches wahrgenommen wird, denn sein halber Takt entspricht exakt einer Viertel des vorangehenden *Adagios*, der Puls bleibt gleich. Auch das *Finale* der Siebten bringt keine formalen Überraschungen, nach der *Allegro maestoso*-Einleitung aus Blechbläserfanfare und Harfenkadenz entwickelt sich ein regulärer Sonatensatz. Die letzten drei Tempoangaben *Grandioso – A tempo – Amplio* beziehen sich alle auf die kurze, 13 – taktige Coda, um den gewünschten grandiosen Schlusseffekt der Sinfonie zu erhalten. Die Satzangaben und Tempovorschriften der *Siebten* im Zusammenhang:

Adagio Sostenuto – crescendo ed animando – Risoluto – Allegro con anima – Calmo – a tpo. – Calmo – a tpo; Adagio sostenuto – Quasi andantino – Adagio – Allegro – Adagio; Allegretto non troppo – Poco più mosso – Allegretto non troppo; Allegro maestoso – Allegro brillante – Quasi andantino – Tpo. I° – Grandioso – A tempo – Amplio.

Die *Achte*, zur 150 – Jahrfeier der Schlacht von Pichincha komponiert, verdient eine genauere Betrachtung der Tempoangaben. Der erste Satz entwickelt sich, nach der wie schon bei der *Siebten* dreiteiligen Einleitung, als Sonatenhauptsatz, Salgado schiebt aber vor der Coda eine *Cadenza* für

zwei Violinen ein, dann auch noch eine Reminiszenz an die Einleitung und sogar eine nur zweitaktige Erinnerung an den Beginn des *Allegro con anima*, bevor der Satz *All^o con vita* schließt, was eine beschleunigte Version des *Allegro con anima* ist. Nicht weniger als 15 verschiedene Tempoangaben weist der abstrakte zweite Satz auf, ein Hinweis auf seinen rhapsodischen Charakter¹⁰². Auch der Beginn des dritten Satzes setzt den rhapsodischen Charakter zunächst fort; dem Grundtempo *Allegretto con anima* steht mit *Maestoso – quasi recitativo – a tempo* wiederum eine dreiteilige Einleitung vor. Das atemberaubende 56-taktige Violinsolo *Più vivo* als *perpetuum mobile*, das die Triofunktion des Satzes innehat, wird vom vollen Orchester *Enérgico* beendet, bevor der Satz zum Grundtempo *Allegretto con anima* zurückkehrt und dann, erneut beschleunigt, *Animato* endet. Im Gegensatz zu den drei ersten Sätzen, kommt das *Finale* mit einer einzigen Tempoangabe *Allegretto con vita* aus und beendet die Sinfonie damit fast klassisch streng. Die Sätze und Tempi der Achten:

Adagio – Andante espressivo – Tpo I^o, Allegro con brio – Più tranquillo – Tpo I^o – Più tranquillo – Tpo I^o – Maestoso – All. con vita; Grave – animando – in tempo – Allegretto – Risoluto – Poco sostenuto – rallentando – Andante calmo – Energico – All. Giusto – Poco Adagio é misterioso – Lento – librementemente – Risoluto – in tempo; Maestoso – quasi recitativo – a tempo – Allegretto con anima – poco ritenuto – A tempo – Allegretto – Più vivo – Enérgico – Allegretto con anima – Animato; FINAL: Allegretto con vita.

Die Betrachtung der Satzüberschriften und Tempoangaben zu Salgados Sinfonien hat gezeigt, wie sehr er sich dabei an das Beethovensche Modell anlehnt. Insbesondere wird die Vorliebe für Zusätze zum unklaren Begriff *Allegro* sichtbar, nicht ein einziges Mal erscheint der Begriff ohne Zusatz, mit besonderer Bevorzugung der treibenden Zusätze wie *con brio*, *brillante*, *deciso* usw. Ebenso fällt auf, dass nach der *Ersten*, der *Sinfonía Andina*, keine verbalen Hinweise mehr auf die andinen Anregungen zu den Themen

102 Siehe auch das Finale der 4. Sinfonie, S. 92 und S. 172ff.

auftauchen, sie sind in die italienischen, international üblichen, integriert. Selbst die *Vierte, Ecuadorianische*, hält sich daran, obwohl sie voller andiner Bezüge steckt, die regionale Musik und ihre Bezeichnung geht in einem globalen Kontext auf, sie bedarf keiner erläuternden Hinweise zu ihrem Ursprung mehr, Salgado treibt ihre Akkulturation voran.

2.10 Zusammenfassung

Um die Mitte des 20. Jahrhunderts gab es nicht viele Komponisten, die über Jahrzehnte hinweg Sinfoniezyklen komponierten; in Europa ragten Stravinsky, Schostakowich, Prokoffief, Hartmann und Penderecki heraus, auf dem amerikanischen Kontinent, außer Salgado, Heitor Villa-Lobos (Brasilien, 12 Sinfonien) und Carlos Chávez (Mexiko, 6 Sinfonien). Wir wissen nicht, ob Salgado viele Sinfonien seiner Zeitgenossen kannte, seine sinfonische Inspiration waren jedoch nicht sie, sondern Beethoven. Während er bis zu seiner *Fünften* am Beethovenschen Formschema festhielt, hat er seit der *Sechsten* wichtige Veränderungen vorgenommen, von der offenen Form der langsamen Sätze, über *Scherzi* mit neuer Reihenfolge von Durchführungen, Couplets, Reprisen und Trios, bis zu einem neuen Sonatenhauptsatzmodell, mit zwei Durchführungen und zwei Reprisen. Die motivische und durchbrochene Arbeit hat er im Beethovenschen Sinne auf die persönlichen Inhalte seiner Sinfonien angewandt, in denen sehr diskret aber spürbar ein andiner Wind weht, mal stärker zugegen, mal fast abwesend. Die lebendige Dynamik ist ebenfalls dem Vorbild ähnlich, heftige *crescendi* und lange *diminuendi* sind äußerst effektiv eingesetzt, ebenso wie *fortissimo*-Schläge und plötzlich folgende *piani*. Bei der Melodiebildung geht er sehr individuell vor, es gibt Melodien über vierzehn Takte hinweg ohne fühlbare Unterteilung (*Achte*, Finale), aber auch viele kurze Themen, oft viertaktig, mit zwei gleichen Hälften, nur im Schlusston variierend. Diese symmetrischen Kurzthemen bieten dem Komponisten vielfältige Möglichkeiten zur Variation, eine der bevorzugten sind Einschübe in der Melodiehälfte. Die Instrumentation

seiner Sinfonien braucht ein großes Sinfonieorchester – natürlich mit Ausnahme der *Sechsten*, die auf Streicher und Pauken beschränkt ist, wobei außer den Standardinstrumenten auch Englischhorn, Bassklarinette, Kontrafagott und Harfe¹⁰³ obligatorisch sind, dazu Celesta und eine große Schlagzeuggruppe. Einige der Titelblätter seiner Partituren haben den Zusatz *para orquesta plena* (für volles Orchester). Was Salgado darunter verstand, kann aus seinem Artikel abgeleitet werden, den er 1975 veröffentlichte¹⁰⁴, wobei ein Sinfonieorchester 92 Mitglieder haben sollte, etwa das Doppelte dessen, was das ecuadorianische Nationalorchester in Quito zu seinen Lebzeiten durchschnittlich zur Verfügung hatte. Im Überblick zeigen die neun Sinfonien zwar große Unterschiede in ihrer individuellen Konzeption und Ausführung, haben aber dennoch so viele gemeinsame Nenner, dass ihre Herkunft aus derselben Feder unzweifelhaft ist und man jeder Einzelnen am besten gerecht wird, wenn man sie im Gesamtbild aller Neun zusammen würdigt.

103 Salgado verlangt fast immer zwei Harfen, ist aber selten spezifisch, wann beide oder welche Harfe eingesetzt werden sollte. Alle Sinfonien lassen sich, mit ganz wenigen Ausnahmen, mit einer Harfe realisieren. Die *Dritte* verlangt nur eine, die *Sechste* und die *Achte* haben keine Harfe.

104 L. H. Salgado: *Vigencia de artículos musicográficos (Gültigkeit musikographischer Artikel)*, in: *El Comercio*, Quito, 1. Juni 1975. Dieser Titel bezieht sich auf eine frühere Publikation Salgados zum selben Thema vom 11. Juli 1972, ebenfalls in *El Comercio*.

3. Sinfonie Nr. 1: *Sinfonía Andina*, g-Moll (1949)

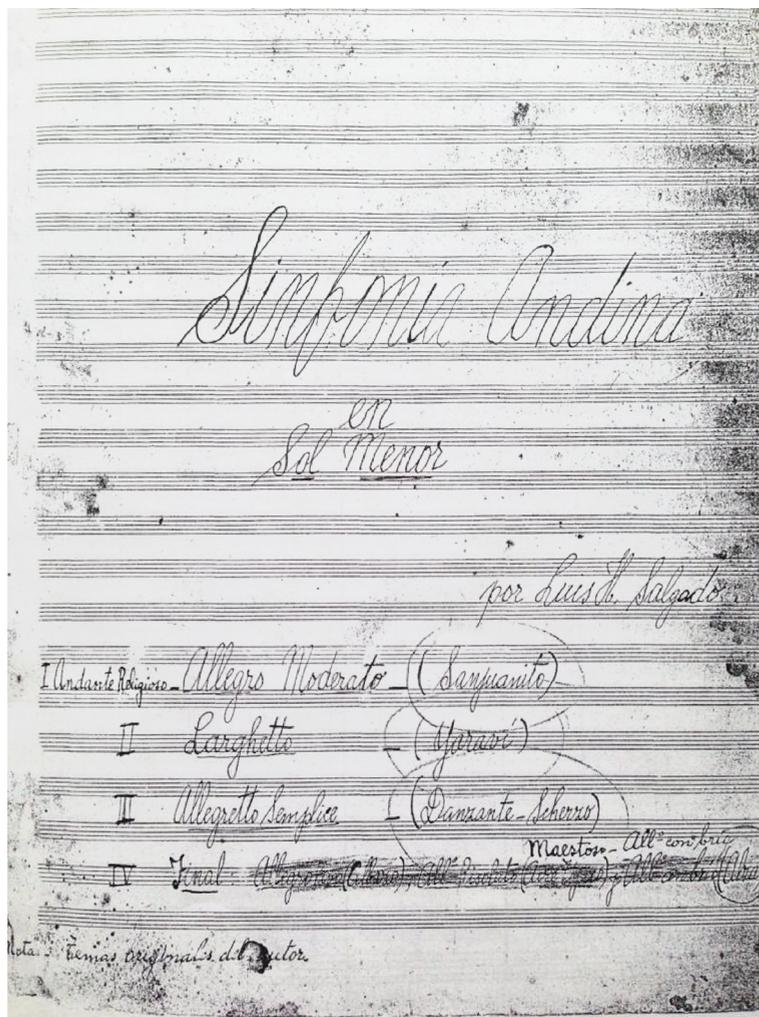


Abb. 3.1: Titelblatt der 1. Sinfonie in Salgados Handschrift¹⁰⁵.

105 Auf dem Titelblatt des Autographs der ersten Sinfonie steht: *Sinfonía Andina en sol menor*, ohne Ecuador zu erwähnen. Am unteren Rand des Covers steht: *Hinweis: Originalthemen des Autors*. Die vierte Sinfonie in D-Dur hingegen trägt den Untertitel *Ecuadoriana*. In einigen Kommentaren spricht Salgado jedoch von seiner *Sinfonía Andino-Ecuadoriana*.

Die Entstehungsgeschichte der ersten Sinfonie liegt etwas im Unklaren, da nur der Klavierauszug das Datum seiner Vollendung trägt: 7. Februar 1944¹⁰⁶. Nach Pablo Guerrero wurde die Orchesterpartitur zwischen 1942 und 1944 angefertigt, 1949 dann reorchestriert¹⁰⁷. Salgado war außer Komponist, Pianist und Lehrer auch ein wortgewandter Autor von Abhandlungen sowie Artikeln über ecuadorianische Musik, zeitgenössische Komposition und das Musikleben Ecuadors in seiner Zeit. Als Einführung in sein musikalisches Denken und Wirken sei hier ein kurzer Auszug aus seinem Artikel über seine erste Sinfonie, die Anden-Sinfonie, zitiert¹⁰⁸:

*Der **autochthone** Musiktyp umfasst den Yaraví, eine Art indo-andine Ballade, die bei den von den Inka unterworfenen Völkern des Hochlands weit verbreitet ist, den Sanjuanito, einen Tanz mit mehr oder weniger lebhaften Bewegungen, und den Danzante, der im Vergleich zum vorhergehenden einen gemäßigten agogischen Charakter hat. Der **kreolische** Musiktyp enthält Tänze von fröhlicherem und lebhafterem Charakter, wie den Albazo, den Aire típico (fälschlicherweise Cachullapi genannt), den Alza que te han visto und andere... Wenn man die verschiedenen oben genannten folkloristischen Elemente entsprechend der agogischen Affinität jedes der vier Sätze, die den allgemeinen Plan einer Sinfonie bilden, verteilt, erhält man die folgende Reihenfolge... 1. Allegro moderato (Sanjuanito), 2. Larghetto (Yaraví), 3. Allegretto semplice (Danzante-Scherzo¹⁰⁹), 4. Finale - Allegro vivo (Albazo, oder Aire típico, oder Alza). ...Im vierten Satz (Finale) habe ich statt der traditionellen Form des Rondos eine aus Albazo, Aire típico und Alza gebildete Suite verwendet, die in einer bi-tonalen und bi-rhythmischen Fuge in vier Teilen endet. Das Wesen dieser Technik ist ultramodern, weil sie sogar die futuristische Schule Schönbergs*

106 Pablo Guerrero Gutierrez: *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica, Quito, 2001-2002, S. 1244.

107 Anmerkung des Autors: Ich konnte nur ein Manuskript der 1. Sinfonie ausfindig machen, weshalb ich über eine eventuelle Reorchestrierung keine Angaben machen kann, dennoch erscheint sie mir unwahrscheinlich, sie entspricht nicht Salgados üblicher Vorgehensweise.

108 Aus: Salgado, Luis H.: *Música vernácula ecuatoriana*, Microestudio, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1952, S.14 ff.

109 Der Rhythmus des Scherzos entspricht einem Yumbo, nicht einem Danzante; mehr als ein Flüchtigkeitsfehler ist es die persönliche Kennzeichnung beider Rhythmen, die zwischen Francisco und Luis Humberto Salgado üblich war, im Gegensatz zur allgemeinen Benennung.

(Zwölftonsystem) in Phrasen und Episoden einbezieht, denn "der Kontinent schließt das Kontingent nicht aus"¹¹⁰.

3.1 1. Satz

Salgado schrieb den 1. Satz – *Andante religioso* – *All^o moderato* – *Moderato* – *Più mosso* – 436 Takte, G-Moll – in Sonatenhauptsatzform, eingerahmt von einer Einleitung und einer Coda.

Formübersicht zum 1. Satz:

| | | |
|--------------|------|-----------|
| Einleitung | Takt | 1 - 32 |
| Exposition | | 33 - 138 |
| 1. Thema | | 33 - 88 |
| 2. Thema | | 89 - 138 |
| Durchführung | | 139 - 256 |
| Reprise | | 57 - 362 |
| Coda | | 363 - 436 |

Die Sinfonie beginnt mit einer Einleitung *Andante religioso* (in G-Moll), die mit Glocken, Harfe, Orgel, Celesta, und, in den Bläsern das folgende Hauptthema nebst Begleitung vorwegnehmend, eine typisch ländliche Andenstimmung erzeugt. Das *Allegro moderato* bringt als Hautthema den von Salgado erwähnten *Sanjuanito* über einem pentatonischen Ostinato, dessen dissonante Harmonisierung seinen G-Moll - Charakter allerdings stark relativiert (T. 37ff).

¹¹⁰ Ein Wortspiel Salgados, den ähnlichen Klang beider Worte ausnutzend. Im Original: *el continente no excluye el contenido*.

1er mov., 1er tema (Sanjuanito)

The image shows a page of a musical score for the first movement, first theme (Sanjuanito) of the first symphony. The score is written for a full orchestra and includes parts for Flauto 1, Flauto 2, Oboe 1, Corno inglese, Clarinetto in Si, Clarinetto basso in Si, Fagotto 2, Tromba in Fa, Tuba, Triangolo, Snare Drum, Cymbale, and Bass Drum. The music is in 2/4 time and features a variety of dynamics including mf, f, p, and sfz. The score is written in G minor and is in the first movement.

Abb. 3.2: 1. Sinfonie, 1. Satz – 1. Thema (Sanjuanito, T. 37-48).

Die Instrumentierung ist die gleiche wie in der Einleitung, es gibt nur Bläser und Schlagzeug. Die Fortsetzung des ersten Themas besteht wieder aus einer Paarung zweier Ideen, die ihre Funktion als Thema und Begleitung spielerisch vertauschen, jetzt unter Einbeziehung von Streichern. Ein zweitaktiges Fragment davon (T. 51-52) – das sich später als vorherrschend herausstellen wird – dient als Grundlage für eine Passage mit taktweise wechselnden Skalen und *Pizzicati* vor der Wiederholung des ersten Themas, nun im vollen Orchester.



Abb. 3.3: 1. Satz, *Vorherrschermotiv*, T. 49-52. Hier in der Unterstimme des 3. und 4. Taktes.

Als Fortspinnung schaltet Salgado ein ausgedehntes, hochchromatisches Posaunen- und Bratschensolo ein, aus dem *Sanjuanito* abgeleitet und ihn zugleich verfremdend (T. 73-88). Das *Tutti* nimmt dessen Bewegung auf und leitet damit in acht Takten zum zweiten Thema über.

1. Satz, 2. Thema

f Basskl./Fagott Klar./Ob./Fl.

Abb. 3.4: 1. Satz, 2. Thema (Zwölftonthema), T. 93-96.

Das zweite Thema des ersten Satzes ist zwölftönig, sowohl in der Melodie (horizontal) als auch in der Begleitung (vertikal). Dennoch kann ihm als tonale Basis D-(Dur) zugewiesen werden, was die klassische Tonika-Dominantbeziehung zwischen erstem und zweitem Thema herstellt. Salgado verleiht der Zwölftonfolge einen gesanglichen Charakter, seine Atonalität ins Pentatonische hin verschleiern, und versieht sie mit einem tänzerischen Rhythmus, der sehr wohl andin sein könnte. Auch die folgenden Umkehrungen, Spiegelungen und Krebsformen dieses Themas behalten einen spielerischen Charakter bei, weit entfernt von der abstrakten Strenge der zweiten Wiener Schule.

Der lange Durchführungsabschnitt (T. 139ff, 117 Takte) beginnt mit dem abgewandelten zweiten Thema in der Klarinette über einer rhythmischen Abstraktion desselben. Bald taucht das oben erwähnte, *vorherrschende* zweitaktige Fragment thematisch auf, seine letzten drei Töne beenden als dröhnendes *unisono* der Blechbläser diesen Abschnitt. Aus demselben Dreitonmotiv entwickelt sich das Thema des nächsten Abschnitts, in Des-Dur und *Piu mosso* von den Flöten sehr frisch vorgetragen (T. 185 ff). Die Trompete und später Fagott und Bratschen versuchen eine langsamere Version desselben, aber die Flöten gewinnen ihre erste Fassung zurück, bevor eloquente Achtelketten zu einer Vorausnahme der Reprise führen, nämlich der taktweise alternierenden Achtelskalen und *pizzicati* über dem *Vorherrschermotiv*.

Majestätisch kommt der *Sanjuanito* in der Reprise daher (T. 257ff), aber diesmal mit vertauschten Rollen: die tiefen Instrumente nebst Blechbläsern haben das Hauptthema, hohe Streicher und Holzbläser begleiten mit dem pentatonischen Ostinato des Beginns. Der weitere Verlauf der Reprise folgt wörtlich dem der Exposition, das zweite, zwölftönige, Thema, ist diesmal im G-(Dur) - Bereich, also der Tonika, angesiedelt. Zu Ende der Reprise mündet eine chromatisch ansteigende Achtel- und Sechzehntelkette in das dramatisch im *fortissimo* auf zwei Noten reduzierte, also zum Rhythmus verstümmelte zweite Thema (T. 359-362), das übergangslos

die Coda einläutet, zunächst mit dem wörtlichen Zitat des anfänglichen *Allegros*. Statt des zweiten Themas jedoch wiederholt Salgado das *frische* Flöten Thema aus der Durchführung mitsamt der letzten, majestätischen Wiederholung des *Sanjuanitos*. Die letzte Seite dieses ausladenden ersten Satzes enthält verschiedene fast zeremonielle Elemente, die auch in späteren Sinfonien auftauchen: zunächst ein liegender Tremoloakkord im *fortepiano*, über dem die Blechbläser nochmals dissonant *fortissimo* den Rhythmus des zweiten Themas zitieren, bevor ein rasches, zweitaktiges Harfensolo, fast im *glissando*, zum Schlussakkord führt.

Die Fülle der Details dieses Kopfsatzes der *Sinfonía andina* enthält viele kompositorische Prinzipien Salgados, die über das zwangsläufig vereinfachende Formschema hinausgehen¹¹¹. Abgesehen von der malerischen Einleitung, die dennoch aufs Engste thematisch mit dem folgenden *Allegro moderato* verbunden ist, hat der Sonatenhauptsatz weitaus mehr als die zwei kontrastierenden Hauptthemen zu bieten. Schon die Ostinatobegleitung des ersten *Sanjuanito* nimmt seit Themenbeginn die Form eines ausgewachsenen Kontrapunktes an. Der folgende Nachsatz antizipiert in den Geigen das Durchführungsthema der Flöten, ein Teil seines völlig unscheinbaren Kontrapunkts in den tiefen Streichern verwandelt sich sogleich in ein *Vorherrschermotiv*, das über weite Strecken das Geschehen des Satzes bestimmt und den Hauptthemen fast den Rang abläuft. Diese Vorgehensweise heißt seit der Klassik *obligates accompagnement*, mit dem Beethoven angeblich auf die Welt gekommen sei¹¹², Salgado steht ihm in dieser Hinsicht nichts nach. Die Fülle neuer Gedanken auf engstem Raum und ihre vielseitige Anwendung widersetzen sich einer schablonenhaften Analyse, Salgado benutzt nicht nur die kompositorischen Elemente mit großer Freiheit, sondern auch die Form, in der sie auftreten, beides Züge seines Personalstils, der sich überkommener Anregungen wohl bedient, sich ihnen aber nicht unterwirft.

¹¹¹ Siehe S. 101.

¹¹² Beethoven in einem Brief an Franz Anton Hoffmeister vom 15. Dezember 1800.

3.2 2. Satz

Als einzigen Teil der ersten Sinfonie konnte Salgado den 2. Satz am 30. April 1953 mit dem Orchester des Konservatoriums im Teatro Sucre in Quito aufführen, zum 50-jährigen Jubiläum der Institution. Dank dieses Ereignisses besitzen wir eine Beschreibung des 2. Satzes, vermutlich aus seiner Feder, wie folgt (verkürzt):

Im subjektiven Klangmaterial wird das trostlose ecuadorianische Hochland evoziert. Vom kühlen und nebligen Páramo, der mit Frailejones und Pajonales bewachsen ist, wird das Andenpanorama betrachtet. Der Geist ist überwältigt von der unermesslichen Einsamkeit der Landschaft und drückt seine Gefühle in Liedern voller elegischer Lyrik aus, die die Exposition des ersten Themas bilden. Das zweite Thema drückt die Flucht des Menschen aus den Fängen dieser gespenstigen Umgebung und seine Rettung in den nächstgelegenen Weiler aus, wo ein Fest mit Lokalkolorit stattfindet.

Die gleichzeitige Gegenüberstellung der beiden genannten Themen als Höhepunkt der Reprise verkörpert den symbolischen Konflikt zwischen Mensch und Natur, den er am Ende, überwältigt vor der tellurischen Kraft der Umwelt, die ihn gefangen hält, austrägt.

Die Kompositionstechnik reicht vom tonalen System bis zur Bitonalität, wobei jedoch der Kontakt mit der Dodekaphonie (Schönbergs Schule) vermieden wird, um die eigenwillige Physiognomie der andin-ecuadorianischen Musik nicht zu mystifizieren¹¹³.

Wie man sieht, trifft der letzte Absatz nur auf diesen 2. Satz zu, da die anderen sehr wohl zwölftönige Abschnitte enthalten. Diese emotionale Erläuterung des zweiten Satzes überrascht. Salgados sonstige Veröffentlichungen sind weitaus technischer, abstrakter. Vielleicht war der

113 Entnommen aus: Pablo Guerrero Gutierrez: *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, S. 1244.

Anlass, das Jubiläum des Konservatoriums, Ursache dieser Beschreibung, um den Satz dem vorwiegend jugendlichen Publikum einer pädagogischen Institution leichter zugänglich zu machen. Die Form dieses Satzes ist jedoch weitaus komplizierter, als die romantische Beschreibung vermuten lässt, wie aus der folgenden Formübersicht hervorgeht.

Formübersicht zum 2. Satz:

| | | |
|---|------|-----------|
| Einleitung | Takt | 1 - 26 |
| Exposition | | 27 - 115 |
| 1. Thema | | 27 - 42 |
| Vorankündigung des heroischen Themas | | 43 - 50 |
| Wiederholung des 1. Themas | | 51 - 61 |
| Heroisches Thema | | 62 - 70 |
| Überleitung | | 71 - 76 |
| 2. Thema (Più mosso) | | 77 - 112 |
| Kurze Kombination beider Themen | | 113 - 115 |
| Durchführung | | 116 - 215 |
| 1. Thema | | 116 - 135 |
| Wiederholung des 1. Themas (grandioso) | | 136 - 154 |
| Heroisches Thema | | 155 - 162 |
| Wiederholung des 1. Themas (grandioso) | | 163 - 178 |
| 2. Thema (Più mosso) | | 179 - 188 |
| Wiederholung des 2. Themas mit Violinsolo | | 189 - 198 |
| Kombination beider Themen | | 199 - 215 |
| Coda | | 216 - 232 |

2. Satz, Hautthema (Yaraví)

Abb. 3.5 2. Satz, 1 Thema, Yaraví, (T. 27-34).

Der *Yaraví* des zweiten Satzes (1. Thema) hat eine dissonante Harmonisierung und als Kontrapunkt eine chromatisch absteigende Violoncelllinie, beides atypische Elemente des Andentanzes, aber sehr wohl typisch für Salgados Konzept, traditionelle nationale Elemente in einem modernen, universellen Kontext zu verwenden. Das zweite Thema *piu mosso* hat die Spielanweisung *con sentimiento criollo* (mit kreolischem Gefühl), womit es schneller, leichter und fröhlicher als das erste klingen muss.

Piu mosso, con sentimiento criollo

Abb. 3.6: 2. Satz, 2. Thema Piu mosso, con sentimiento criollo, T. 77ff.

Schon zu Ende der Exposition kombiniert Salgado kurz beide Themenköpfe (T. 113-115). Über dem Drehmotiv des zweiten Themas erhebt sich der erste *Yaraví*, allerdings in doppelten Notenwerten, aus Achteln werden Viertel, die sich hemiolisch über drei Takte verteilen und aufs Beste die philosophische Betrachtung Salgados über den Menschen in der Natur veranschaulichen¹¹⁴. Ein weiteres kontrapunktistisches Meisterstück ist die Kombination beider vollständiger heterogener Themen zu Ende der Durchführung. Ergänzend sei noch bemerkt, dass dieser gleichzeitigen Gegenüberstellung des Natur- und des Menschenthemas ein Rhythmus in der Militärtrommel unterliegt, der zehn Jahre später als Hauptrhythmus der 4. Sinfonie zu großer Bedeutung gelangen wird, ähnlich der mehrfachen Verwendung des berühmten Viertonmotivs der fünften Sinfonie in verschiedenen Werken Beethovens oder der Hauptrhythmen in Alban Bergs Spätwerken.

Den klanglichen Höhepunkt bildet das ins Heroische gesteigerte Hauptthema, der zu Beginn so unschuldige *Yaraví*. Das Element des andinen heroischen Siegesgesangs kehrt auch in anderen Werken Salgados wieder, stets als triumphale Überhöhung des Volksgesangs. Aufgrund mehrfacher Wiederholungen und sogar der Kombination beider Themen im Durchführungsteil verzichtet Salgado auf eine Reprise und schließt gleich mit der Coda, in der das 2. Thema noch nachklingt, bevor das Englischhorn das Einleitungsthema wiederaufnimmt, begleitet von Solovioline und Harfe, und den Satz so intim beendet wie er begann.

114 Siehe Salgados Kommentar dazu auf S. 106.

3.3 3. Satz

Abb. 3.7: 3. Satz, Beginn (Salgados Autograph, T. 1-8)¹¹⁵.

115 Die abgekürzten Instrumentenbezeichnungen am linken Partiturrand und ihre Bedeutung: Fltns.: Piccoli (2), F: Flöten (2), O: Oboen (2), C.I.: Englischhorn, Clnts.: Klarinetten (2), C.B.: Bassklarinetten, F: Fagotte (2), Tps.: Hörner (4), Tpts.: Trompeten (3), Trbns.: Posaunen (3), Tub.: Tuben (3).

Im dritten Satz *Allegretto semplice - Scherzo pastoril* (ländliches Scherzo) begleitet wiederum eine chromatische fallende Linie das Oboenthema des Tanzes, der auf dem Rhythmus des *Yumbo* basiert, wenngleich das 16-taktige Thema weit über die begrenzten Dimensionen eines traditionellen Tanzthemas hinausgeht. Nach seiner Vorstellung mit Wiederholung wird es sofort fugiert durchgeführt und mit Gegenstimmen und dissonanten Harmonien versehen, damit also in die Nähe eines Beethoven'schen Scherzos gerückt, nur eben mit einem andin klingenden Thema. Der großangelegte zweite Teil dieses Scherzos endet mit der Reprise des Hauptthemas und wird ebenfalls wiederholt. Anstatt des zu erwartenden *Trios* folgt nur noch eine kurze Coda, woraus sich die ungewöhnliche Form A-A-B-A-B-A-Coda für dieses Scherzo ergibt. Bezüglich der Verwendung traditioneller Tanzrhythmen und Melodien im sinfonischen Zusammenhang sei nochmals Salgado zitiert, mit dem Schlusssatz seines Artikels über die Andensinfonie¹¹⁶:

Es wäre offensichtlich töricht¹¹⁷ anzunehmen, daß die Orchestrierung der folkloristischen Materialien in der angegebenen Reihenfolge (der viersätzigen Sinfonie, d.Ü.) ausreicht, um eine Sinfonie zu erhalten. Dem ist nicht so. Es wäre nicht einmal eine Suite, sondern nur eine bloße Aneinanderreihung von Volksliedern!

Tuba, Tbls.: Pauken (3), Celesta.: Celesta, Bat.: Schlagzeug, Arps.: Harfen (2), (Streicher, auf der Abbildung nicht enthalten).

116 Salgado, Luis H.: *Música vernácula ecuatoriana*, Microestudio, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1952.

117 Salgado verwendet den Begriff: puerilidad.

3.4 4. Satz

Formübersicht zum 4. Satz:

| | | |
|--|------|--------------------------|
| Einleitung | Takt | 1 - 10 |
| Exposition | | 11 - 138 |
| 1. Thema (Vorankündigung) | | 11 - 26 |
| 1. Thema (Ausführung und Fortspinnung) | | 27 - 66 |
| 2. Thema und Schlussgruppe | | 67 - 91 |
| Durchführung | | 92 - 214 |
| Fuge, 1. Abschnitt | | 116 - 143 |
| 2. Abschnitt | | 144 - 167 ¹¹⁸ |
| 3. Abschnitt | | 168 - 199 |
| 4. Abschnitt | | 200 - 214 |
| Reprise | | 215 - 222 |
| Coda | | 223 - 251 |

Der fast gewalttätig zu nennende Beginn des *Finale* alterniert taktweise zwischen 6/8 und 3/4, ebenso das Hauptthema der Trompete, das spätere Fugenthema. Dieser erste Block entspricht dem *Albazo* in der Abfolge der Tänze, die Salgado erwähnt¹¹⁹. Auch das zweite, lyrische Thema, dem *Aire típico* entsprechend und von hohen Geigen und Violoncelli vorgetragen, behält den Wechselrhythmus zwischen 6/8 und 3/4 bei. Harfenglissandi und ein gewaltiger Gongschlag kündigen die Durchführung an, die rohen Geigen (*con rudeza*) – dem *Alza* entsprechend – und einem bizarren Glockenspiel solo Raum gibt, bevor die vom Komponisten angekündigte Fuge beginnt. Das Fugenthema (*dux*) kommt von Beginn an mit einem Kontrastthema (*comes*) daher. Die Fuge findet ihren Höhepunkt und ihr Ende in einer vierstimmigen, taktweisen Engführung. Hier erscheint das Thema bitonal, da es sich selbst im Intervall des Tritonus begleitet (G-Des),

118 Ab Takt 149 auf der 1972 erstellten Versión mit dem Titel *Sinfonía de ritmos vernaculares* beruhend.

119 Siehe im Anhang auf S. 356.

02

29

Fln.

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Coc. I

Cl. I

Cl. II

Cl. bajo

Fag. I

Fag. II

Crag.

Coc. I

Coc. II

Coc. III

Coc. IV

Tpt. I

Tpt. II

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Tmb.

Tri.

S.D.

Abb. 3.8: 4. Satz, Engführung der Fuge im Tritonusabstand (T. 204-214).

Leider ist der autographe Schluss des vierten Satzes verloren gegangen (ab Takt 149). Dank einer zweiten Version dieser Sinfonie mit dem Titel *Sinfonia de ritmos vernaculares*¹²⁰, die Salgado 1972 erarbeitete, also 28 Jahre nach der *Sinfonía Andina*, und mit der er den ersten Preis im Wettbewerb für sinfonische Werke gewann, der von der Kommission zur Hundertfünfzigjahrfeier der Schlacht von Pichincha ausgeschrieben worden war, konnte ich ein mögliches Ende der Anden-Symphonie rekonstruieren, obwohl Salgado in dieser zweiten Fassung auf Englischhorn, Bassklarinette, Harfe und Celesta verzichtete und einige Teile der Durchführung bzw. Reprise kürzte.

Wie man dem Formschema des Finales entnehmen kann¹²¹, geht die Durchführung praktisch in die Coda über, der kurze, als Reprise bezeichnete Teil kann ebenso gut als letztes Auftrumpfen des Hauptthemas zum Fugeneende gelesen werden, bevor die *Coda (vivace)* eine noch schnellere Variante angeht. Für den Schlussakkord hat Salgado sich noch etwas Besonderes ausgedacht: er besteht, von unten nach oben gelesen, aus den Tönen G-B-Cis-D-Fis, was man als G-Moll Akkord mit zusätzlichem Tritonus und großer Septime lesen kann, einer der Lieblingsakkorde Salgados in allen seinen Sinfonien, dessen Stringenz in einem einzigen Akkord nochmals seine Fusionstheorie des Traditionellen mit der Moderne kristallisiert.

Es ist wichtig klarzustellen, daß die *Sinfonía de ritmos vernaculares* in keiner Weise als die verbesserte oder endgültige Version der *Sinfonía Andina* angesehen werden kann, vielmehr handelt es sich um eine Reduktion, Vereinfachung und Verkürzung der *Andina*, die offensichtlich nur zu dem Zweck angefertigt wurde, ein unveröffentlichtes Werk für die rechtzeitige Abgabe beim oben genannten Wettbewerb bereit zu haben. Das Autograph weist eine für Salgado ungewöhnliche Menge an Fehlern auf und scheint an vielen Stellen von einer anderen Hand als der des Komponisten ausgearbeitet worden zu sein. Es sollte auch nicht übersehen werden, dass Salgado diese Sinfonie nicht in sein Werkverzeichnis aufgenommen hat.

120 *Sinfonie der volkstümlichen Rhythmen*, siehe auch S. 275 (Achte Sinfonie).

121 Siehe S. 112.

Abb. 3.9: Schluss der *Sinfonía de ritmos vernaculares*. (Handschrift Salgados, mit blauen Kugelschreiber-Korrekturen von ihm selbst)¹²².

122 Die freigelassenen Pentagramme markieren den Unterschied in der Orchestrierung zur 28 Jahre vorher entstandenen Originalpartitur der *Sinfonía andina*. Es fehlen hier Englischhorn, Bassklarinette, Celesta und Harfe.

Salgado hat an seiner ersten Sinfonie ungewöhnlich lange gearbeitet. Die Niederschrift der Orchesterpartitur hat in dem von Arturo Rodas veröffentlichten Werkverzeichnis, welches neben anderen Quellen auf einem 1976 von Salgado selbst hergestellten Verzeichnis beruht, angeblich von 1945 bis 1949 gedauert¹²³. In dem genannten Verzeichnis wird auch eine Reorchestrierung aus dem Jahr 1949 erwähnt. Mir lag nur eine handschriftliche Partitur Salgados vor, weshalb ich nicht entscheiden kann, ob es sich um die angeblich reorchestrierte Version oder eine frühere Fassung handelt. Während Salgado seine späteren Sinfonien oft in nur wenigen Wochen komponierte und als Klavierauszug niederschrieb, zuzüglich einiger weiterer Wochen für die Orchestrierung, hat er bei seinem symphonischen Erstlingswerk offenbar lange getüftelt, wie die Verschmelzungstechnik von andinen Quellen und modernen, die Zwölftontechnik einschließenden Kompositionsmethoden plausibel zu verwirklichen sei. Das vorliegende großartige Ergebnis war des langen Nachdenkens wert.

123 Entnommen aus: Arturo Rodas: *Catálogo cronológico de las composiciones de Luis Humberto Salgado* (Chronologisches Verzeichnis der Kompositionen von Luis Humberto Salgado), in: *Opus*, Nr. 31, S. 75.

4 Sinfonie Nr. 2 (Synthetische)¹²⁴, 1953

Nicht immer geben Komponisten Beschreibungen, Deutungen oder Erklärungen zu ihren Werken ab. Anders als bei der ersten Sinfonie, zu der Salgado einen ausführlichen Artikel¹²⁵ veröffentlichte, gibt es zu seiner zweiten Sinfonie nur den folgenden kurzen Kommentar des Komponisten:

Meine Synthetische Sinfonie... verdichtet die Merkmale der symphonischen Hauptsätze in einem. Sie wurde vom Washington Orchestra¹²⁶ in der Hall of the Americas der Panamerikanischen Union (Mai 1954) im Rahmen eines umfangreichen Programms uraufgeführt, das auch Werke amerikanischer und europäischer Komponisten wie Hindemith enthielt¹²⁷.

Auf der letzten Seite der aus 26 Blättern bestehenden handschriftlichen Partitur steht der Vermerk: *Quito, 9 ago. (August, d.Ü.), 1953*. Dieses Datum bezeichnet das Ende der Orchestrierung, also der Fertigstellung der Dirigierpartitur. Obwohl Salgado Beethoven als sein symphonisches Vorbild bewunderte, was er in vielen Gesprächen bestätigte, auch wenn keine schriftlichen *Beweise* dafür vorliegen, war er zeitlebens offen für neue Techniken und neugierig auf neue kompositorische Ideen. Insbesondere interessierten ihn die dodekaphonen Kompositionen Schönbergs, wie schon in der ersten Sinfonie ersichtlich. Aufgrund dieser Vorliebe wurde er eventuell mit Arnold Schönbergs einsätziger Kammer-sinfonie Nr. 1, op. 9 bekannt, was ihn angeregt haben könnte, seiner *Zweiten* eine einsätzliche Form zu geben. Ob er andere einsätzliche Sinfonien, wie Sibelius' *Siebte*, kannte, ist nicht belegt.

124 Die Beschreibung *synthetisch* für eine Sinfonie kann heute leicht missverstanden werden, vielleicht sollte man besser *synthetisiert* verwenden. Zu Salgados Zeiten (50er Jahre des XX. Jhrdts) gab es noch kaum synthetische Produkte, das Zeitalter des Plastiks stand noch in den Kinderschuhen, der Begriff war unverfänglich.

125 Salgado, Luis H.: *Música vernácula ecuatoriana*, Microestudio, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1952, S. 14-16.

126 Es handelt sich um das Nationale Symphonieorchester der Vereinigten Staaten. Der Dirigent der erwähnten Uraufführung war Howard Mitchell.

127 In: L. H. Salgado: *El Sinfonismo contemporáneo* (Der zeitgenössische Sinfonismus). *El Comercio*, Quito 30. Juni 1957, S.12.

Formübersicht zur 2. Sinfonie:

| | | |
|---------------------------------------|------|-----------|
| Einleitung (Fanfare) | Takt | 1 - 12 |
| Exposition | | 13 - 187 |
| 1. Thema | | 13 - 19 |
| 2. Thema | | 20 - 40 |
| Überleitung | | 41 - 46 |
| Fanfare | | 47 - 53 |
| Einleitung zum Gesangsthema | | 54 - 61 |
| Gesangsthema (Albazo) | | 62 - 111 |
| Kadenz (Violine) | | 112 - 140 |
| Schlussgruppe | | 141 - 187 |
| Durchführung | | 188 - 269 |
| Fanfare | | 188 - 190 |
| 1. Thema | | 194 - 200 |
| 2. Thema | | 201 - 218 |
| Fanfare mit Fragmenten beider Themen | | 219 - 227 |
| Neues Durchführungsdoppelthema | | 228 - 232 |
| Kadenz (Harfe-Celesta) | | 233 - 246 |
| Weiterführung des Durchführungsthemas | | 247 - 269 |
| Reprise | | 270 - 381 |
| Fanfare | | 270 - 279 |
| 1. Thema | | 280 - 286 |
| 2. Thema | | 287 - 307 |
| Überleitung | | 308 - 313 |
| Fanfare | | 314 - 320 |
| Einleitung zum Gesangsthema | | 321 - 328 |
| Gesangsthema (Albazo) | | 329 - 381 |
| Coda | | 382 - 462 |
| Gesangsthema als Scherzo | | 382 - 442 |
| Fanfare | | 443 - 446 |
| Schlussgruppe | | 447 - 462 |

An dieser Formübersicht ist erkennbar, daß Salgados 2. Sinfonie eigentlich ein großangelegter Sonatensatz ist, mit drei Themen, zusätzlich einer formbildenden Fanfare und einer Coda, die Scherzocharakter hat. Die Sonatensatzform unterscheidet diesen Satz von einem sinfonischen Gedicht nach Lisztschem Verständnis, für eine *regelrechte* Sinfonie fehlen aber ein langsamer Satz und ein Finale. Natürlich könnte man dem dritten Thema, dem *Albazo*, den Rang eines langsamen zweiten Satzes geben, ebenso die Coda (ab Takt 382) zum vierten Satz *Finale* erheben. Durch die Wiederholung des *Albazo* - Themas in der Reprise hätten wir dann aber zwei langsame Sätze, und das *Finale* bestünde gerade mal aus 80 Takten, die zusammen etwa eine Minute dauern, weshalb diese Auslegung der Form sich von selbst verbietet. Salgado hat andere einsätzigte Werke geschrieben und sie sinfonische Gedichte genannt: *Sismo (Erdbeben)* -1949, *Homenaje a la Danza Criolla (Hommage an den kreolischen Tanz)* - 1959, *La fiesta de la cosecha (Erntedankfest)* - 1960. Die 2. Sinfonie Salgados gehört mit Recht nicht in diese Gruppe wegen der formalen Strenge des Sonatenhauptsatzes, der ihr zugrunde liegt.

Die Sinfonie beginnt nach einem Trommelwirbel mit einer Fanfare, die später in Schlüsselmomenten wiederauftaucht und dem Werk Einheit, Kohärenz und formale Klarheit verleiht. Wie die *idée fixe* in Berlioz' *Symphonie fantastique*, taucht die Fanfare regelmäßig auf, allerdings nicht mit einem poetischen, extramusikalischen Inhalt, sondern nur formale Ordnung schaffend. Der Fanfare hängt ein ostinater Streicherkommentar im *unisono* an, eine nervös kreiselnde Figur auf dem Ton A, die als Grundlage des folgenden Hauptthemas sowie des sogleich folgenden zweiten Themas wie ein rhythmisch strukturierter Orgelpunkt beibehalten wird.

2. Sinfonie, Fanfare
Marziale

f Bläser

f Streicher

Abb. 4.1: 2. Sinfonie, Fanfare mit Streichernachhang, T. 3-6.

Das von tiefen Holzbläsern und Hörnern vorgetragene Hauptthema (T. 13ff) hat einen strengen Marschcharakter und ist pentatonisch in der Melodie, aber im erweiterten D-Dur- Bereich harmonisiert, über dem erwähnten rhythmischen Orgelpunkt. Sofort folgt ein 2. Thema, leicht und kapriziös, mit dem Marschrhythmus spielend, wieder über demselben rhythmisierten Orgelpunkt. Dieses Thema hat als Metrum jeweils einen Vierertakt, gefolgt von zwei Dreiertakten, also eine gewisse Unregelmäßigkeit, was beim Hören eine erfrischende Nervosität erzeugt.

2. Sinfonie, 1. Thema

mf

mf

Abb. 4.2: 2. Sinfonie, 1. Thema, T. 13-15.

12 2. Sinfonie, 2. Thema

Holzbläser
p
Streicher

Abb. 4.3: 2. Sinfonie, 2. Thema, T. 20-25.

Nach der Exposition dieser drei eher abstrakten wenn auch nicht atonalen Elemente: Fanfare und zwei verschiedene Themen, folgt eine erste Durchführung des zweiten Themas, es wird sowohl *forte* vom ganzen Orchester *ausprobiert*, als auch ganz intim mit zarten Harfenkommentaren. Nach einer dynamischen Steigerung erklingt nochmals die Fanfare, bevor das Englischhorn in bekanntere Gefilde überleitet, denn Posaune und Celli bereiten mit einer leicht schwingenden Melodie in G-Moll das Gesangsthema im 6/8 – Takt vor, das uns sofort in andine Gefilde versetzt.

2. Sinfonie, Albazo - Thema
con molto sentimento

Klarinetten
Violoncelli

Abb. 4.4: 2. Sinfonie, Albazo-Thema, T. 62-65.

Tiefe Klarinetten in Terzen mit schwebendem Dreierhythmus singen einen *Albazo* in g-Moll – natürlich einen von Salgado erfundenen-, die dreifache Modulation Subdominante-Dominante-Tonika geht allerdings über das in der Volksmusik übliche Geschehen hinaus, ebenso die Länge des Themas, volle 12 Takte, sowie weitere 9 Takte, die noch zweimal die erwähnte Modulation wiederholen. Natürlich ist diese durch so viele Wiederholungen erzwungene Ruhe gewollt, sie ist sogar eine der grundlegenden Merkmale der Volksmusik überhaupt, nach dem Motto: weniger ist mehr, oder anders gesagt: gerade die stoische, ständige Wiederholung eines volkstümlichen Rhythmus oder eines melodischen Einfalls gibt einem Volkslied den volkstümlichen Charakter und seine Identität, schließlich soll es leicht, also vom Volk, erkannt und wiedererkannt werden können und nicht etwa nur vom Konzertpublikum oder von Berufsmusikern. In mehreren *crescendi* des ganzen Orchesters gewinnt dieses Thema bald grandiosen Charakter. Nachdem es sich ausgesungen hat, führen das Horn und die Klarinetten es *diminuendo* zu seiner ursprünglichen Intimität zurück, um schließlich in eine erste *Kadenz* zu münden, die der Solovioline gehört (T. 112-140).

Das Schreiben von Solokadenz im Kontext einer Sinfonie ist ebenfalls ein salgadianisches *Novum*, da diese normalerweise nur in Konzerten eines Soloinstruments mit Orchesterbegleitung vorkommen. Die reichliche Ausdehnung dieser Kadenz – 28 Takte – und ihre enorme technische Schwierigkeit, selbst für einen erfahrenen Konzertmeister, könnte zu berechtigter Kritik Anlass geben. In philosophischer Überhöhung könnte die Solovioline als ein virtuoses, also städtisches, nicht andines Instrument gedeutet werden, mit der Funktion, die Sinfonie nach dem ausgedehnten, ländlichen *Albazo* wieder ins urbane XX. Jahrhundert zurückzuführen.

Das tut sie auch, denn die folgende Schlussgruppe beginnt, zumindest zunächst, zwölftönig. Ein zweitaktiges Flöten Thema ist, ebenso wie seine Begleitung, dodekaphon. Auch die Klarinetten und die tiefen Streicher stimmen in einen aus diesem Thema gebildeten Kanon ein, bevor er sich

in den nächsten Tanz auflöst, dem Charakter nach ein *Sanjuanito*. Aber welch *Sanjuanito*! Es grüßt der *Sanjuanito futurista* aus dem Jahr 1942¹²⁸, denn nichts weniger als die Zwölftonmelodie der Flöte ist sein Thema, bald auch in der Umkehrung, und, zum besseren Verständnis, wird diese nochmals im unisono wiederholt.

Allegro moderato

Piccolo, Klarinette

Streicher

Abb. 4.5: 2. Sinfonie, Thema der Schlussgruppe, *Sanjuanito*, T. 153-157.

Wie das zweite Thema im ersten Satz der ersten Sinfonie, ist auch dieses zweite Thema zwar zwölftönig, aber ohne weiteres tonal angesiedelt, die Töne auf der ersten schweren Zählzeit jedes Taktes bilden einen G-Moll Akkord mit zusätzlicher großer Sexte (E im zweiten Takt), der erste und dritte Takt liefern auf der dritten Zählzeit die Dominante (D-Dur) dazu. Ein perfektes Beispiel für Salgados Fusionstechnik, eine zwölftönige Melodie mit einem traditionellen Andenrhythmus und konventioneller Harmonie, wenn auch pikant angereicherter, zu begleiten.

Ein Paukensolo, dem anfänglichen Trommelwirbel entsprechend, leitet in die Durchführung über, die *natürlich* mit der Eingangsfanfare beginnt. Aber welche Überraschung: aus der anfangs einladenden *unisono*-Fanfare ist ein aggressiver Störenfried geworden, drei übereinanderliegende Quartetten, die unterste sogar übermäßig, also als Tritonus, verwandeln

¹²⁸ L. H. Salgado: *Sanjuanito futurista*, siehe auch Seite 351.

die Fanfare in ein bissiges Wesen, die Durchführung hat damit die heile Welt der Exposition verlassen. Zunächst wird nun das Hauptthema herangezogen, diesmal aber von den hohen Holzbläsern, mit geradezu frechen, von der dissonanten Fanfare angeregten Kommentaren der Trompeten, die das etwas Gestelzte des Hauptthemas karikieren (ab T. 194).

Auch das folgende 2. Thema ist jetzt umgekehrt instrumentiert: statt der hohen Flöten, Harfe und Celesta haben es hier die Fagotte, bald von Celli und Bässen im *pizzicato* unterstützt (ab T. 201). Die Violinen beginnen darüber ein atemberaubendes, nämlich 22 Takte dauerndes Triolensolo, heulende Hörnererzen tragen zur weiteren Verfremdung bei. Die letzten vier Takte des Triolensolos der Violinen werden nunmehr zur Begleitung der Fanfare, die zusammen mit Rudimenten ihrer selbst auftaucht, bekannte Bestandteile, die sich aber bald zu einem neuen Thema zusammensetzen werden.

An diesem vorhergehenden Abschnitt ist klar die von Beethoven übernommene motivische Arbeit und die *durchbrochene* Kompositionsweise¹²⁹ zu erkennen: das Fanfarenthema, genaugenommen die Zählzeiten 2-4 seines zweiten Taktes, bilden einen simultanen Kontrapunkt zu ihm selbst, der von der Pauke und Tuba über Trompete, Horn und Fagott bis ins *Piccolo* wandert. Darüber läuft unverdrossen die Triolenbegleitung der Violinen weiter, aber beide zunächst kontrapunktisch auftretenden Elemente formen wenige Takte später ein neues Thema, das den Rest der Durchführung bestimmt. Ein schönes Beispiel, was *Komponieren* in Salgados Schaffen bedeuten kann.

129 Es bedeutet, Fragmente eines Themas auf mehrere Instrumente oder Sektionen des Orchesters aufzuteilen, um es zu vervollständigen, anstatt dass ein einzelnes Instrument oder eine Sektion es in seiner Gesamtheit spielt.

218

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cor. I

Cl. I

Cl. Basso

Fag. I

Fag. II

Cor. II

Trp.

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Timb.

Vln. I

Abb. 4.6: 2. Sinfonie, Ausschnitt aus der Durchführung: Das Fanfarenthema, zunächst in den Holzbläsern, dann im Blech, mit doppeltem Kontrapunkt, T. 218-222.

Wider Erwarten überlebt nicht die Fanfare, sondern es bleiben die Triolen übrig, sie sinken in die Bratschen ab und kurz in die Celli, wo sie abrupt steckenbleiben und eine halbtaktige (Gedanken)-Pause verursachen: Wie geht es weiter? Erneut mit einem Triolenthema in den Hörnern und zweiten Geigen, aus den soeben gehörten Bruchstücken der Fanfare zusammengesetzt, darunter liegt in den Celli und Bässen eine chromatische Marschlinie, die die kurz zuvor abgerissenen Triolen einschließt.

Da beide Elemente die gleiche Dynamik haben und eine ausgeglichene Instrumentierung vorweisen, bleibt in der Schwebe, welchem der beiden der klangliche Vorzug gebührt, offensichtlich keinem, weshalb also gut von einem Doppelthema die Rede sein kann. Dieses neue Doppelthema wird allerdings zunächst nur kurz vorgestellt, um einer zweiten Kadenz zu weichen, diesmal von Harfe und Celesta begonnen und von der Celesta allein chromatisch in aberwitzige Höhen geführt, wo sie sich sozusagen in Luft auflöst. Diese Kadenz, so gewagt sie klanglich erscheint, besteht fast ausschließlich aus fortlaufenden Triolen, womit sie eine logische Fortsetzung des Vorhergegangenen darstellt und völlig organisch wirkt, anders als die frühere Violinkadenz, die den Eindruck eines Fremdkörpers im Sinfoniegeschehen nicht verleugnen kann.

Die Hörner mit den Geigen auf der einen, sowie Celli, Fagotte und Bässe auf der anderen Seite nehmen nach der Kadenz ihren unterbrochenen Dialog wieder auf, Harfe und Holzbläser assistieren mit Nachklängen der chromatischen Triolenkadenz. Das Doppelthema behauptet sich in neuen Kombinationen und Varianten, und zusammen mit den chromatischen Triolenskalen beendet es den Durchführungsteil.

Die Fanfare, nun wieder in ihrer originalen *unisono*-Erscheinung, läutet die Reprise ein, jedoch nicht wörtlich, vielmehr klingt in Hörnern, Fagotten und Pauken noch das Doppelthema aus der Durchführung an, ein weiteres schönes Beispiel für Salgados Komponierkünste, hier ebenso

Kombinierkünste. Ebenso beispielhaft ist dieser Vorgang für sein Bestreben, die Übergänge der formalen Abschnitte, hier von der Durchführung in die Reprise, mit überhängenden Motiven zu verschleiern. Der weitere Verlauf der Reprise folgt dem der Exposition. Das Gesangsthema, der *Albazo*, steht diesmal in D-Moll, also der Tonika, gemäß der klassischen Regel.

Anstelle der Wiederholung der Violinkadenz stehen drei Takte *stringendo*, den Kopfrhythmus des *Albazo* beschleunigend, der in seiner Endgeschwindigkeit *Allegro deciso* zu einem Schnelltempo in D-Dur wird, für den es keine volkstümliche Vorgabe mehr gibt, solche Geschwindigkeiten sind dem klassischen Sinfoniegeschehen vorbehalten.



Abb. 4.7: 2. Sinfonie, Übergang zur Coda, (T. 379-385)

Die D-Moll Sinfonie in D-Dur zu beenden, folgt einem geläufigen klassischen Konzept: *per aspera ad astra* (vom Dunkel zum Licht), wie es beispielsweise die 5. Sinfonie von Beethoven aufweist. Der zweite Takt dieser *Scherzo-Coda* ist eine Variante der zweiten Takthälfte des *Albazo*, in nervöse Sechzehntel aufgelöst, also im Tempo verdoppelt, ein weiteres Beispiel für Salgados freie, unbekümmerte Verwendung andiner Einflüsse beim Komponieren. Nach dreifacher Wiederholung dieses ausladenden Scherzothemas, Pauken und Trompeten einschließend, verselbständigen sich die Sechzehntelketten zu einem letzten Anlauf in die Schluss-, gleich Eingangsfanfane. Bei ihrem letzten Auftritt in den Holzbläsern antworten jedoch die Blechbläser in der Umkehrung, aus der fallenden Triolenpassage wird eine steigende. Frenetisch antworten ihr nochmals die Sechzehntelketten des *Scherzos*, einmal mehr bäumt sich die Harfe auf, dann beenden zwei Tuttischläge in reinem D-Dur strahlend die Sinfonie.

Sicherlich war Salgado mit dem Resultat seiner zweiten Sinfonie zufrieden, hat er dasselbe Formschema der Einsätzigkeit doch 24 Jahre später erneut bei seiner neunten Sinfonie angewendet, mit interessanten Parallelen, aber auch mit wichtigen Neuerungen, wie nicht anders zu erwarten. Die Bezeichnung seiner neunten Sinfonie als *Sinfonía sintética N.º II (Zweite synthetische Sinfonie)* hat einige Verwirrung über die Anzahl der Sinfonien aus seiner Feder ausgelöst. Beide einsätzig sind eigenständige, voneinander völlig verschiedene Werke, hingegen ist die *Sinfonía de ritmos vernaculares (Sinfonie der volkstümlichen Rhythmen)* nichts anderes als eine reduzierte Version der ersten Sinfonie, der *Sinfonía andina*, von Salgado nicht in seinen Werkkatalog aufgenommen¹³⁰. Es gibt also neun Sinfonien von Salgado, zusätzlich der *Sinfonía de ritmos vernaculares*, die aber als Neuschöpfung nicht zählt.

Die Uraufführung der 2. Sinfonie in Washington 1954, ein Jahr nach der Komposition, erfüllte Salgado mit Stolz, wie drei Jahre später in einem von ihm verfassten Artikel im Comercio zu lesen ist¹³¹. Er konnte nicht ahnen, dass die Erstaufführung in seinem Heimatland Ecuador bis 2017 auf sich warten lassen würde.

130 Siehe auch im Kapitel: 8. Sinfonie, S. 275.

131 Luis H. Salgado: *El sinfonismo contemporáneo*, *El Comercio*, Quito, 30.6.1957, S. 12.

5 Dritte Symphonie: A_D_H_G_E in D-Dur über eine pentatonische Reihe im Rokoko-Stil (1956)

Salgado hat als Hinweis auf die Entstehungsgeschichte seiner dritten Sinfonie zwei Vermerke hinterlassen: am Ende des Klavierauszugs, der als Grundlage für die Orchesterpartitur angesehen werden kann, steht: Quito, 21. mar. (März, d.Ü.), 1955. An diesem Tag beendete er die Niederschrift des Klavierauszugs. Auf der Orchesterpartitur ist zu lesen: Quito, 1954 – 18 Nov. (November, d.Ü.), 1956. So hat er die Komposition wohl irgendwann 1954 begonnen, im März des Folgejahres war der Klavierauszug fertig, wieder eineinhalb Jahre später die Orchesterpartitur.

Der ungewöhnliche Titel dieser Sinfonie verrät die ihr zugrundeliegende Technik - die Themen jedes der vier Sätze sind aus den genannten fünf Tönen konstruiert, gewissermaßen das Motto - und ihren Stil: Rokoko, eine aus Frankreich stammende, vorwiegend auf die Architektur bezogene Stilrichtung. Das Rokoko entwickelte sich aus dem späten Barock und herrschte von etwa 1725 bis 1775. Der Name entstammt dem französischen Wort *Rocaille* (Muschelwerk) und bezeichnet ein in der Architektur des 18. Jahrhundert häufig anzufindendes asymmetrisches Ornamentmotiv, das sich von den symmetrischen barocken Formen unterscheidet. Der Begriff *Rokoko* wurde erst 1797 von dem Maler Pierre Maurice Quays geprägt¹³².

Betrachten wir die im 18. Jahrhundert bestehenden Orchester, so waren diese meist höfische oder klerikale Ensembles, die selten, und nur zu besonderen Ereignissen, über 30 Musiker hinausgingen, wenn überhaupt. Für die Orchestrierung der dritten Sinfonie schreibt Salgado jedoch ein großes Orchester vor, das es zu jener Rokokozeit nicht gab, einschließlich der vollen Blechbläsergruppe, mehrerer Schlaginstrumente, Cembalo,

¹³² Pierre-Maurice Quays, französischer Maler (1777-1803).

Harfe, Celesta, Orchesterglocken und Glockenspiel, sowie einer großen Streichergruppe. Er selbst schrieb, auf Wunsch der Kommission zur Reorganisation des ecuadorianischen Nationalorchesters, einen Artikel über die ideale Orchesterbesetzung, wobei er auf mindestens 92 Musiker für ein großes Orchester kam¹³³. Daher ruft die dritte Sinfonie Salgados, mit einem großen Orchester gespielt, den Eindruck eines in andere Zeiten exportierten Stils hervor, wie es auch in Werken weiterer Bewunderer der Vergangenheit wie Strawinsky, Respighi und Hindemith und anderen oft der Fall ist. Die vier Sätze der Sinfonie orientieren sich an Rokoko- und Barocktanzmodellen, daher ist ihr Verständnis auch beim erstmaligen Hören relativ einfach, wobei das größte Vergnügen für den Hörer wohl darin besteht, zwischen den traditionellen Rokoko-Momenten und ihren modernen *Übertreibungen* durch die extravagante Instrumentierung und den massiven Orchesterklang zu unterscheiden. Ob Salgado in dieser Sinfonie wirklich darauf verzichtet, andine Elemente mit der europäischen Tradition zu fusionieren, sei es aus dem Rokoko oder der Moderne, wird das Finale *Fuga alla Giga* zeigen.

Oberflächlich betrachtet präsentiert die Sinfonie eine stilistische und instrumentale Übung, eine fast ironische Zurschaustellung der perfekten Bewältigung jedweder kompositorischen Herausforderung durch den Komponisten. Sie steht auch in der Tradition des europäischen Neoklassizismus, der ab der 20-er Jahre des 20. Jahrhunderts als Reaktion auf den ersten Weltkrieg die *deutsche* Spätromantik ablehnte und auf schlankere Sinfoniemodelle zurückgriff. Ebenso wenig wie sie, trotz vieler andiner Anspielungen, in die Schublade des musikalischen Nationalismus passt, wäre aber auch ihre Einordnung als *Rokokorückfall* des Komponisten irrig, denn sie geht bei weitem über historische Vorbilder hinaus und ist Teil von Salgados persönlichem Stil, hier so ironisch dargestellt wie selten sonst. So ist in dieser Sinfonie seine Verschmelzungstechnik auch auf die Verträglichkeit eher intimer historischer Kompositionsmodelle mit der

133 L. H. Salgado: *Estructura de una orquesta sinfónica normal*, (Struktur eines normalen Sinfonieorchesters), in: *El Comercio*, Quito, 11.Juli 1972.

Ausführung durch ein modernes, großes Sinfonieorchester angewandt, und Salgado zaubert dabei, wie immer, ein höchst originelles Resultat hervor¹³⁴.

5.1 1. Satz

Salgado schrieb den 1. Satz – *Lento – Andantino – Allegro con anima – Piu allegro*, 374 Takte, D-Dur- in Sonatenhauptsatzform, eingerahmt von einer dreiteiligen Einleitung und einer Coda.

Formübersicht zum 1. Satz:

| | | |
|---------------------------------|------|-----------|
| Einleitung | Takt | 1 - 44 |
| Lento | | 1 - 8 |
| Andantino | | 9 - 40 |
| Maestoso | | 41 - 44 |
| Exposition | | 45 - 138 |
| 1. Thema | | 45 - 98 |
| 2. Thema | | 99 - 128 |
| Schlussgruppe | | 129 - 137 |
| Durchführung | | 138 - 253 |
| Zusätzliches Durchführungsthema | | 221 - 252 |
| Reprise | | 257 - 350 |
| Coda | | 351 - 374 |

¹³⁴ Kommentar des Editors: Obwohl Salgado die technischen Möglichkeiten der einzelnen Orchesterinstrumente im Detail kannte, übersteigen die Anforderungen an die Streicher in dieser Sinfonie manchmal das technisch Mögliche oder Vernünftige, was zu dem Ruf beigetragen hat, seine Orchesterwerke seien unspielbar. Beispiele sind die langen Passagen für die ersten Violinen im ersten Satz (Takte 95 bis 108 usw.), die jedoch, aufgeteilt zwischen ersten und zweiten Violinen, das *Unspielbare* verlieren, mit dem gleichen klanglichen Ergebnis und ohne eine einzige Note zu verändern. Das Gleiche gilt für die Takte 166 bis 172, hier wurde vom Herausgeber das Motiv zwischen Bratschen und Violinen I und II aufgeteilt, um eine saubere Ausführung zu gewährleisten. Ein weiteres Beispiel ist das Cello-Quartett des vierten Satzes (Takte 247 bis 267), praktisch unausführbar, aber, umgewandelt in ein Streichquintett (2 Violinen, 1 Viola und 2 Celli), gut spielbar mit einem fast identischen akustischen Ergebnis.



Abb. 5.1: 3. Sinfonie, Beginn der Sinfonie mit dem 5-Ton-Motto, (T. 1-4)

Das Horn stellt das Motto der Sinfonie vor, die Fünftonreihe A-D-H-G-E, im dritten Takt nochmals in Krebsform. Das Cembalo antwortet mit arpeggierenden Akkorden, die zunächst die Tonart noch offenlassen, aber durch die gehaltenen Horntöne e und h wird eine etwas mysteriöse e-Moll- Atmosphäre geschaffen, wenn nicht gar die mittelalterliche Welt der pentatonischen Kirchentonarten heraufbeschworen. Erst der gehaltene Dominantakkord in A-Dur vor dem *Andantino* verlangt für das Folgende die Grundtonart D-Dur. Die Flöten wiederholen das Hornsolo mitsamt seiner Krebsform in verbreiterten Notenwerten, aber etwas schnellerem Grundtempo. Sechs Solostreicher variieren es harmonisch, aus H wird B, lydisch wird zu hypophrygisch, jedoch wird beim zweiten Streichersolo die originale Tonfolge wiederhergestellt, und der abschließende Blechbläserchoral harmonisiert das Motiv schließlich in D-Dur.



Abb. 5.2: 1. Satz, 1. Thema, *Allegro con anima*, (T. 45-49).

Damit ist das Terrain für das *Allegro con anima* bereitet: ein spielerisch schnelles, synkopiertes Thema der Geigen stellt die 5-Tonreiche auf den Kopf, begleitet von gesanglichen Terzskalen in Klarinetten und Fagotten. Unvermittelt bricht das volle Orchester über die Idylle herein, in voller Lautstärke und mit Synkopennachschlägen wird der Rokoko- Atmosphäre zum ersten Mal der Garaus gemacht. Als wäre nichts gewesen, wiederholt das Cembalo – eines der leisesten Instrumente überhaupt – im *piano dolce e legato* das Thema, die begleitenden Terzskalen werden zu duftigen *pizzicati* der Geigen. Auch die variierte Wiederholung in den Holzbläsern bleibt klanglich im – vermeintlichen muss man wohl sagen – Rokokobereich (Takte 85-92). Die Flöte bereitet hier einen Kontrapunkt vor, der in der Durchführung Bedeutung erlangen wird. Dieser Abschnitt führt in eine virtuose Geigenpassage¹³⁵, die nach vier Takten zur Begleitfigur des heroisch-schönen Cellothemas in G-Moll wird. Seine Wiederholung in den hohen Streichern wird durch Albertibässe in Fagotten und Celli untermalt und mit virtuoson Holzbläserfiguren umspielt, die gleich darauf sogar den Trompeten abverlangt werden. Schließlich leiten die Posaunen mit einer fallenden Kette von Septakkorden zur Durchführung über.



Abb. 5.3: 1. Satz, 2. Thema (Violoncelli), (T. 99-104).

135 Siehe Fussnote auf S. 131.

Das Fest der motivischen Arbeit beginnt! Zunächst verschleiert die Wiederholung der erwähnten Bläserpassage (Takt 85-92) den Beginn der Durchführung, dann lädt ein neckisches Frage- und Antwortspiel mit dem Themenkopf des ersten Satzes à la Haydn zum Schmunzeln ein. Die Flöten führen darauf eine neue, virtuose Version des Themas vor, ihm stehen endlose Trillerketten, sogar der Trommel, sowie die anfängliche Terzbegleitung in Posaunen und tiefen Streichern zur Seite. Daraufhin bleiben nur noch Flöten und Piccoli übrig, die Musik verflüchtigt sich in höchste Höhen, wird dort aber aufgefangen von Glockenspiel, Celesta und Harfe, die das Thema in fast unwirklicher Höhe wiederholen, stets von Trillerketten begleitet. Dieselben Trillerketten bilden nun den Hintergrund - oder sollte man besser Sternenhimmel sagen? - für das noble zweite Thema, diesmal als Posaunenchor vorgetragen. So geht das motivische Spiel zwischen beiden Themen weiter, bis die Violinen ein neues Thema einführen, fast aus purem Übermut. Es kann nur als *zusätzliches Durchführungsthema* bezeichnet werden, da es erst gegen Ende des Durchführungsteils erstmals auftritt. Das Cembalo begleitet virtuos und bleibt als Solist übrig, bis eine Generalpause den Spuk beendet.

Abb. 5.4: 1. Satz, zusätzliches Durchführungsthema der Violinen, 3. Pentagramm von oben (T. 221-227ff).

Nach vier Takten Überleitung befinden wir uns in der Reprise, die *natürlich* gleich das Überleitungsmotiv als Kontrapunkt zum Hauptthema weiterverwendet, ebenso bei dessen Wiederholung durch das Cembalo, hier liegt der Kontrapunkt im Glockenspiel. Dieser Überhang aus der Durchführung, der den Beginn der Reprise sozusagen verschleiert, gehört zu den formalen Besonderheiten, die Salgado auf die Sonatenform anwendet, sie taucht auch in anderen Sinfoniesätzen in Sonatenform auf. Ansonsten folgt die Reprise wörtlich der Exposition. Das zweite Thema steht hier ordnungsgemäß in D-moll, also im Tonikabereich, die fallenden Septakkorde zu Ende der Reprise führen logischerweise in die Coda *Piu allegro* (ab T. 351), die das ohnehin schnelle Tempo nochmals anzieht. Auch die Dynamik steigert sich, zum *fortissimo* der Blechbläser herrscht ein allgemeiner D-Dur-Taumel, eine schmetternde Triolenfanfare darf nicht fehlen, acht gleiche Akkorde beenden den Satz in ironisch triumphaler Geste – Rokoko at *it's best*, zumindest at *it's most*.

5.2 2. Satz

Grave, alla Zarabanda, 7/4, d-moll, 57 Takte, lautet der Steckbrief des zweiten Satzes. Die Sarabande (*Zarabanda*) ist ein langsamer ternärer Tanz aus der Barockzeit, der sich im 16. Jahrhundert entwickelt hat. Ihr Ursprung lässt sich nicht genau bestimmen, jedoch gibt es Zeugnisse, die den Tanz sowohl in Spanien als auch in den Kolonien Amerikas ansiedeln. 1539 wird ein Tanz namens *Zarabanda* in dem in Panama von Fernando de Guzmán Mejía verfassten Gedicht *Vida y tiempo de Maricastaña (Leben und Zeit der Maricastaña)* erwähnt¹³⁶. Die Sarabande war volkstümlich und sehr beliebt wegen ihrer anzüglichen Texte und sinnlichen Bewegungen, weshalb die Moralisten der damaligen Zeit sie für obszön und verwerflich hielten. Rodrigo Caro kommentierte 1626:

136 Richard Hudson y Meredith Ellis Little: *Sarabande*, *New Grove Online*.

Diese unzüchtigen Tänze scheinen, als ob der Teufel sie aus der Hölle geholt hätte, und was selbst in der Republik der Heiden für Frechheit gegolten hätte, wird mit Beifall und Vergnügen von Christen betrachtet, die die Verwüstung der Sitten und Unzüchtigkeiten nicht spüren, die die Jugend sanft mit süßem Gift trinkt, welches zumindest die Seele tötet; und nicht nur ein Tanz, sondern so viele, dass es scheint, dass Namen fehlen für die im Überfluss vorhandenen Unanständigkeiten: So gab es die Zarabanda, die Chacona, die Carretería, die Japona, Juan Redondo, Rastrojo, Gorróna, Pipirronda, Guriguirigái und eine weitere große Truppe dieser Gattung, die die Minister des Müßiggangs, Musiker, Dichter und Obrigkeiten jeden Tag ungestraft erfinden¹³⁷.

Salgado ließ sich offenbar von dieser Drohung nicht einschüchtern und erfand eine ganz spezielle Sarabande, nämlich eine im 7/4-Takt! Wie wir weiter oben sehen konnten¹³⁸, basieren viele traditionelle Tänze auf zusammengesetzten Basisrhythmen, in diesem Fall erfindet Salgado eine Kombination des binären 4/4 mit einem folgenden ternären 3/4 – Takt und schafft damit eine ganz persönliche Sarabande. Ebenso frei wie er mit der Zwölftontechnik umgeht, wie in den ersten beiden Sinfonien sichtbar wurde, geht er auch mit den traditionellen europäischen und andinen Einflüssen um, ein Beispiel ist die Transformation des langsamen *Yaravi* in einen Schnellanz zu Ende der zweiten Sinfonie, ohne historische regionale Vorbilder. Von der traditionellen Sarabande übernimmt Salgado den Ton, die Geste, die langsam schreitende Bewegung, den Charakter, dennoch ist auch hier seine Rokokohommage eine ganz persönliche, ironisch verfremdete, wie schon im ersten Satz ersichtlich wurde.

Der zweite Satz ist dreiteilig aufgebaut, nach der Exposition der Sarabande (T. 1-16) folgt ein bewegterer Mittelteil im 3/2-Takt (T. 17-36), dem sich erneut die Sarabande im 7/4-Takt anschließt und den Satz beendet. Das erste Thema ist ebenfalls dreiteilig, und zwar auf drei Takte verteilt.

137 Rodrigo Caro: *Días geniales o lúdicos (Geniale oder verspielte Tage)*, Real Academia Española, España, 1626.

138 Siehe S. 39.

Der 1. Takt stellt das feierliche Thema vor, im 2. Takt wird es von den Posaunen *unisono* einen Ton höher im *forte* seltsam klagend wiederholt, der dritte Takt bringt eine sanft verspielte, hemiolische Antwort der Flöten darauf, deren charakteristische Mordente auf den ersten vier Noten bald darauf thematische Bedeutung gewinnen sollen.

Abb. 5.5: 2. Satz, Grave - Zarabanda, Hauptthema (T. 1-3).

Die ersten beiden Takte werden nun wörtlich wiederholt, der dritte jedoch moduliert und in den beiden Folgetakten variiert. Es folgt eine auf zwei Takte verkürzte Variante des Themas, jetzt mit allgegenwärtigen Mordenten und vom ganzen Orchester vorgetragen. Zweitaktige Varianten sowohl des Kopftakts als auch des dritten Takts beenden den ersten Teil, der abschließende B-Dur Septakkord verlangt für den folgenden Mittelteil Es-Dur als Tonart.

Abb. 5.6: 2. Satz, Mittelteil Largo, (T. 17-20).

Trotz der Tempoangabe *Largo* ist der Mittelteil bewegter, da der Puls 3/2 und nicht 6/4 angibt. Dem sich aufschwingenden Flötentakt, der das pentatonische Motto der Sinfonie um einen halben Ton erhöht zitiert, folgt

eine absteigende Staccatoskala, die Celli antworten taktversetzt und im Krebs (sie beginnen das Flötenthema mit seinem letzten Ton und enden mit dem ersten). Die nächsten vier Takte verkürzen den Prozess hemiolisch, beim Hören werden aus zwei Dreiertakten drei Zweiertakte. Das Ganze wiederholt sich und mündet in die Wiederaufnahme des Sarabandenteils. Oboen, Fagotte und Hörner bestreiten das Nachspiel, ein einsamer Kontrabass versucht sich darunter an den Mordenten.

Auch an diesem Satz wird Salgados ironische, verfremdende Behandlung des historischen Modells *Sarabande* deutlich, von neuem ist die Rokokoatmosphäre nur eine vermeintliche, die historische Distanz bedingt auch eine inhaltliche. Der irreguläre 7/4-Takt, die A-B-A-Form, die durchbrochene Themenbehandlung, also die Aufteilung thematischer Bestandteile auf verschiedene Instrumente, der große Orchesterapparat, hemiolische Taktverschleierung, all das sind Elemente, die mehr eine romantisch distanzierte Behandlung des antiken Subjekts *Zarabanda* darstellen als eine historisierende, um stilistische Genauigkeit bemühte.

5.3 3. Satz

Allegretto grazioso – alla Bourrée ist der dritte Satz betitelt, also ebenfalls eine barocke Anregung, diesmal eine französische. Die *Bourrée* war ein französischer Hof- und Volkstanz aus der Auvergne, der schon um 1600 am Hofe Ludwigs XIII. erwähnt wurde¹³⁹. Sie hat meist einen kurzen Auftakt (bei Salgado nicht) und, am Ende jeder Phrase, eine Synkope. Ihr fröhlicher Charakter verschaffte ihr große Beliebtheit, noch mehr in Deutschland als in Frankreich, Johann Sebastian Bach verwandte sie gern in seinen Suiten, oft kombiniert mit einer zweiten Bourrée zu einer A-B-A-Form.

139 Laut Corina Oosterveen: *Bourrée, Bourrée, Bourrée*, Verlag der Spielleute, 1999, S. 7-18, erwähnt den Tanz erstmals Jean Héroard (1551-1628), Leibarzt von Ludwig XIII.

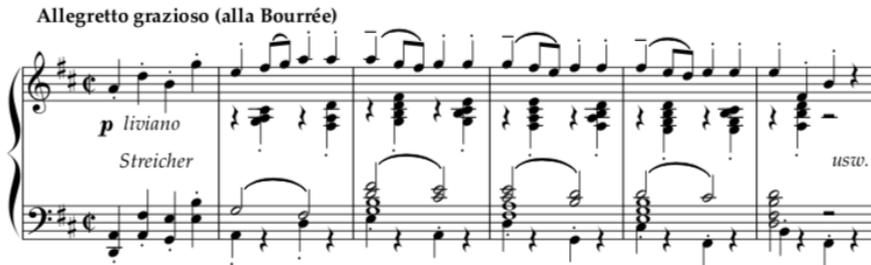


Abb. 5.7: 3. Satz, Bourrée, (T. 1-6).

Leicht wie auf Zehenspitzen (*liviano*) stellen die Streicher das Hautthema in D-Dur vor, selbstverständlich aus den Tönen des Sinfoniemottos A-D-H-G-E gewonnen. Die erste achttaktige Phrase moduliert nach Fis-Dur, weshalb man eine Weiterführung in H-Moll erwartet, dem ist aber nicht so, sie wird wörtlich wiederholt und endet in der Grundtonart. Der Nachsatz in den Bläsern (T. 17), von der Oboe angeführt, überrascht zunächst durch seine Periodizität: zweimal drei Takte bringen die metrische Hörerwartung aus dem Gleichgewicht, ebenso wie die unerwartet heftigen Synkopen des gesamten Orchesters im Folgetakt, also dem vorletzten der achttaktigen Phrase, womit Salgado ironisch dem erwähnten Gattungscharakteristikum Genüge tut. Es folgt ein rustikales, frech klingendes Thema, aus dem fünften und sechsten Takt des Bläsernachsatzes hergeleitet (T. 25). In ihm die fünf Mottotöne ausfindig zu machen, wäre hier eher spitzfindig, obwohl sie im Melodieverlauf durchscheinen. Der unregelmäßige Bläasersatz wird nochmals wiederholt, bevor die Flöten das verkürzte Hauptthema wiederaufnehmen, von einem spritzigen Geigensolo begleitet (T. 41). Mit dieser Wiederaufnahme in veränderter Instrumentierung beginnt gleichzeitig die traditionelle Wiederholung der Bourrée, wie vom Barock her üblich, alles bisher Gespielte wird noch einmal gebracht, inklusive des achttaktigen Flötensolos mit Violinbegleitung.



Abb. 5.8: 3. Satz, Bourrée – Trio (T. 81 ff).

Dann bricht die Musik plötzlich ab, es folgt ein unerwartetes *perpetuum mobile* der Celli und Bässe (T. 81), 16 Takte ununterbrochener Sechzehntelketten im 2/4 – Takt, an das berühmt-berüchtigte *Trio* im dritten Satz von Beethovens fünfter Sinfonie erinnernd. Auch hier handelt es sich also um ein Trio, obgleich die Bourrée historisch gesehen gar keines hat, aber schon Bach hat gern eine zweite Bourrée mit Triofunktion eingeführt, um eine größere A-B-A-Form für den Satz zu erhalten. Salgado rückt mit diesem Überraschungstrio seine Bourrée also in die Nähe eines Beethoven'schen Scherzos und verlässt damit erneut die historische Formvorgabe in ironischer Weise. Er vermeidet aber die Bezeichnung *Trio*, nur die neue Tempoangabe *Allegro non troppo* gibt den Wechsel von der Bourrée zu etwas Neuem an. Selbstverständlich lauten die ersten fünf Sechzehntel des Trios A-D-H-G-E. Nur ein tiefes Stöhnen im Kontrafagott ab Takt neun begleitet den virtuoson Spuk, der seltsam ambivalent zwischen D-Dur und h-Moll schwankt, die beiden Töne im Kontrafagott deuten allerdings auf H-Moll hin, was aber akustisch nicht nachvollziehbar ist. Die Wiederholung der Sechzehntelketten in den Violinen erfolgt ohne Vorwarnung, sprich Modulation, in B-Dur oder G-Moll, einen halben Ton tiefer als erwartet, diesmal begleiten Achteltupfer der Bläser, und statt des Kontrafagotts ruft die Posaune ins Leere, ihre Noten D-G siedeln diese Phrase im G-Moll-Bereich an. Noch ein drittes Mal wird das frenetische Geschehen wiederholt und bis zum *fortissimo* gesteigert, die jetzt lautstarke Achtelbegleitung gibt zu verstehen, dass sie gar nicht so weit von einer

Bourrée entfernt ist, was zunächst nicht zu vermuten war. Die Achtel steigen nach oben, die Sechzehntel sinken ab und verklingen in Celli und Bässen, wo sie begonnen hatten.

Die Bourrée wird wiederholt *Da capo alla Coda*, (vom Beginn bis zur Coda), die, anstelle des *Allegro non troppo*, also des Trios, mit dem dreitaktigen Bläsernachsatz (T. 17) beginnt und auch gleich wieder verstummt. Denn nichts anderes als ein neuer, überraschender Anlauf der Celli und Bässe zum *perpetuum mobile* beendet den Satz. *Vivo assai* (ziemlich belebt) heißt es hier, die Notenwerte sind doppelt so lang wie im *Allegro non troppo*, aber auch das Tempo ist doppelt so schnell, die Musik bleibt also die gleiche. Endlich gelingt auch dem Kontrafagott eine vollständige Melodie dazu, mit H-Moll beginnend und in D-Dur endend. Die Tupper übernimmt das Cembalo und zwei Akkorde im *pianissimo* beenden diese köstliche Verneigung vor der Vergangenheit.

5.4 4. Satz

Allegro giusto – Fuga alla giga ist der vierte Satz betitelt, er steht ebenfalls in D-Dur, im 6/8 -Takt, und ist 319 Takte lang. Die lateinische Bezeichnung *Fuga* bedeutet Flucht, es handelt sich um eine polyphone, mehrstimmige Kompositionsweise, wobei ein Thema, lateinisch *Dux* (Führer) genannt, zeitlich versetzt und auf verschiedenen Tonhöhen beginnend, meist quintversetzt, von den unterschiedlichen Stimmen des Ensembles eingeführt wird. Sobald ein Instrument sein Thema beendet hat, fährt es, zusätzlich zum nächsten Einsatz des *Dux*, als *Comes* (Begleiter) mit einer Nebenstimme fort. Die Gattung besteht seit dem Mittelalter, der Begriff *Fuga* war schon im 14. Jahrhundert für den Kanon gebräuchlich. Höhepunkte der Fugenkomposition sind Bachs *Wohltemperiertes Klavier* und *Die Kunst der Fuge*, in der sinfonischen Tradition seien Mozarts Finale der *Jupitersinfonie* und Bruckners Finale seiner 5. *Sinfonie* erwähnt.

Der Begriff *giga* kommt aus dem Mittelhochdeutschen *gîge* (*Geige*) und bezeichnete einerseits frühe Formen des bekannten Streichinstruments, andererseits kann er auf das englische *jig* (*Posse*) und das altfranzösische Wort *giguer* (*herumtollen*) zurückgeführt werden. In England gab es schon im 15. Jahrhundert als *Jig* bezeichnete Tänze und Gesänge, von hier aus verbreitete sich die Gattung in Europa¹⁴⁰. Im 17. und 18. Jahrhundert eroberte sie sich einen festen Platz in der *Suite* (*Tanzfolge*), zusammen mit *Allemande*, *Courante* und *Sarabande*. Wegen ihres raschen Tempos und heiteren Charakters stand sie meist am Ende der *Suite*, sozusagen als Rausschmeißer. In den einzelnen europäischen Ländern entwickelte sich die *Giga* unterschiedlich, Salgado verwendet, trotz der italienischen Bezeichnung, einen französischen Typus (*Gigue*), der sich durch punktierten Rhythmus, unregelmäßig lange Phrasen und oftmals fugierte, kontrapunktische Komposition auszeichnet. Gemäß dem Satztitel handelt es sich also um eine Fuge im Stil einer (französischen) *Gigue*, nicht aber um einen fugierten Tanz, der regelmäßige Abschlüsse, Wiederholungszeichen, also eine abgemessene Periodizität aufweisen würde.

Die Fuge, die den Schlusssatz von Salgados dritter Sinfonie bildet, lässt sich in drei ausgedehnte Abschnitte unterteilen: Exposition (T. 1-160), Mittelteil (T. 186-236) und Schlussteil (T. 269-300); die letzten Takte (T. 301-319) bilden eine, nun nicht mehr fugierte, kurze Coda. Die drei genannten Abschnitte sind durch Kadenzten voneinander getrennt, zwischen Teil eins und zwei steht ein Harfen- und Schlagzeugsolo (T. 161-185), die Abschnitte zwei und drei verbindet eine Streicherkadenz (T. 237-268).

Das Fugenthema (*Dux*) ist siebentaktig, also unregelmäßig, und steht damit in der französischen Tradition. Der erste Takt bringt die fünf Töne des Sinfoniemottos A-D-H-G-E, zusammen mit dem zweiten und siebten Takt stellt er auch den für diese Fuge charakteristischen punktierten Rhythmus vor. Daß dieser Rhythmus exakt dem altandinischen *Albazo*¹⁴¹

140 Konrad Ragossnig: *Handbuch der Gitarre und Laute*, Schott, Mainz 1978, S. 110.

141 Siehe Tabelle S. 37.

entspricht, soll im Verlauf des Satzes noch von Bedeutung werden, hier stellt Salgado klar eine Verbindung des europäischen Rokokos zur andinen Tradition her, und auch wenn er es mit keinem Wort erwähnt, spricht der musikalische Verlauf des Satzes Bände.

All. giusto - Fuga alla giga

p viola

mf violoncello

Abb. 5.9: 4. Satz, *Fuga alla giga*, Beginn von Bratsche und Cello, T. 1- 11.

Das Thema wird von der Bratsche vorgestellt, im achten Takt übernimmt es das Cello, der *Comes* der Bratsche führt virtuose Sechzehntelfiguren ein, auch die Virtuosität war, spätestens seit Bach, ein Charakteristikum der *Gigue*. Ein achttaktiges Zwischenspiel zwischen Bratsche und Cello, Elemente von *Dux* und *Comes* verwendend, bereitet den nächsten Themeneinsatz der Flöte vor (T. 23), Trillerverzierungen betonen hier den spielerischen Charakter des Themas. Zu diesem übernimmt das Cello den *Comes* und die Bratsche führt eine weitere, sanft schwingende Gegenstimme ein. Als vorerst letzter Themeneinsatz der Fugenexposition kommt die 1. Violine hinzu (T. 30), das *Piccolo* übernimmt den *Comes*, das Cello gesellt sich zur schwingenden Bratschenbegleitung, welche dadurch zweistimmig wird. Nach diesem ersten Block mit vier Themeneinsätzen gönnt Salgado dem Hörer etwas Entspannung mit einem Zwischenspiel (T. 37-52), zu dem sich zwar weitere Instrumente gesellen, das aber das Fugenthema ausspart, nur die bekannten Nebenstimmen werden miteinander kombiniert.

Der zweite thematische Block der Fuge beginnt mit dem *Dux* der Kontrabässe (T. 53ff), den *Comes* übernimmt das Fagott, die restlichen Streicher *stören* mit einem synkopierten Rhythmus, der den tänzerischen Charakter des Satzes unterstreicht. Das Thema wandert danach in die hohen Flöten ab, der *Comes* in die benachbarte Oboe (T. 60ff). Hörner und tiefe Streicher wiederholen den synkopischen Rhythmus, der an Intensität gewinnt und sich in einem aufsteigenden Trompetensolo entlädt (T. 68), das den punktierten Anfangsrhythmus gleich zweimal, zeitversetzt, im selben Takt bringt, zunächst trochäisch, dann jambisch.



Abb. 5.10: 4. Satz, Trompetenthema Takt 68.

Damit wird die Fuge erst einmal zur Seite gestellt, der übermächtige Rhythmus wandert durch Holz-, Blechbläser und tiefe Streicher, nur noch Sechzehntelketten des *Comes* verteidigen die Erinnerung an die Fuge. Die Verselbständigung eines charakteristischen Rhythmus im sinfonischen Zusammenhang gibt es schon seit Beethovens 5. Sinfonie, Salgado wird darauf noch, sowohl in diesem Satz wie auch in seinen späteren Sinfonien, zurückkommen. Der Rhythmus schwächt sich zwar zu einem entspannten Tanz ab (T.78), darüber toben aber die Sechzehntelketten in Klarinetten und Violinen weiter, bis sie im erwähnten Rhythmus des ganzen Orchesters aufgehen (T. 85). Nach dieser Explosion kommt die Fuge wieder zu Wort, die Holzbläser präsentieren den *Dux* im *forte*, darunter mühen sich Celli und Bässe mit dem virtuosens *Comes* ab. Die Blechbläser übernehmen ebenfalls *forte* den *Dux* (T. 93), der *Comes* gebührt Trompete und Piccolo.

Nachdem die Fuge nun zweimal im vollen – modernen – Orchesterklang zu Wort kam, reduziert Salgado die Dynamik drastisch, nur noch Cembalo, Klarinetten und die 1. Violine bestreiten ein leichtfüßiges Zwischenspiel,

aus Fragmenten des Themas und dessen Begleitstimmen zusammengesetzt (T. 102ff). Mit dem Einsatz der Hörner (T. 111) kommt zunächst die sanft schwingende Begleitstimme zu Wort, bald fallen aber weitere Bläser ein und verwandeln diese in einen tänzerischen 6/8 Rhythmus, der exakt dem andinen *Danzante* entspricht¹⁴². Da überrascht auch nicht mehr, wenn, mit dem Fugenthema kombiniert, ab Takt 123 *Albazo* und *Danzante* sich die Hand geben, man also sowohl ein barockes Fugenthema hören kann, aber ebenso ein andinisches Tanzfest. Daran ändern auch die zusätzlichen frenetischen Sechzehntelketten in den Streichern nichts, Salgados Verschmelzungstechnik triumphiert von neuem. Wie erschrocken kehrt die Fuge zu ihrem Ursprung zurück (T. 130), die Oboe spielt den *Dux*, die Bratsche den *Comes* und Klarinetten und Bässe geben den schwingenden Grund dazu.

Wenn bislang vor allem der erste und der siebte Takt des Fugenthemas das Geschehen bestimmten, stellt Salgado nun den vorletzten, also 6. Takt, ins Licht. In Engführung, also taktweisem Neueinsatz, wandert er durch die Streicherstimmen, als solle eine neue Fuge beginnen (T. 136). Dem ist aber nicht so, fast ist es eine Scheinfuge, die nur dazu dient, einen neuen, synkopischen Rhythmus vorzubereiten, der sich in Celli und Bässen anbahnt, um sich acht Takte später, im vollen Orchester und *fortissimo*, zu entladen (T. 153ff). Trompeten und Posaunen rufen zwar noch den Themenkopf der Fuge ins Geschehen hinein, können diese rhythmische Kraftanstrengung aber nicht übertönen.

Damit ist das Ende des ersten Abschnitts erreicht, die Musik bricht im *fortissimo* ab und gibt einer Harfenkadenz Raum, die sich aus der Fünfftonfolge des Sinfoniemottos entwickelt (T. 161). Dreimal bleibt sie tremolierend auf dem Ton A stehen, der Dominante zur Grundtonart D-Dur. Die Pauke übernimmt die Kadenz, und zwar mit dem Trompetenrhythmus aus Takt 68, der Triangel begleitet mit dem Rhythmus des *Comes*, die

142 Siehe Tabelle S. 38.

übrigen Schlagzeuger komplettieren mit freien Rhythmen, erneut andine Feststimmung andeutend. Das Ende der Kadenz bestreiten *sostenuto*, wie aus weiter Ferne, das Motto im Horn und als Antwort darauf in der Posaune, deutlich an die entsprechenden Stellen im *Scherzo* von Mahlers fünfter Sinfonie erinnernd¹⁴³. Ein Zufall? Wohl kaum, zieht man Salgados umfangreiche Kenntnis des sinfonischen Repertoires in Betracht.



Abb. 5.11: 4. Satz, Mittelabschnitt der Fuge, *Comes* in der Solovioline, T. 186-191.

Die Flöte setzt die Fuge zu Beginn des mittleren Abschnitts mit dem *Dux* fort (T. 186), die Solovioline begleitet mit einem neuen *Comes* und schließt den bereits bekannten an, während das Fagott das Fugenthema übernimmt. Dazu wiederholt das Horn nun den neuen *Comes*, es entsteht also, wie im ersten Fugenabschnitt, ein dreistimmiger Satz. Dieser mittlere Abschnitt der Fuge könnte auch als Doppelfuge eingestuft werden, wenn man dem neuen *Comes* den Rang eines neuen Fugenthemas, also *Dux*, zugestehen möchte. Ab Takt 198 beginnt ein Zwischenspiel, aus Elementen aller drei Themen komponiert und mit einer neuen Gegenstimme bereichert, die sich grummelnd in den tiefsten Instrumenten des Orchesters abspielt.

Zur initialen Leichtigkeit der Fuge kehrt der nächste Abschnitt zurück (ab T. 215), wenn zunächst Flöte und Cembalo das neue Thema vortragen, das Horn den *Dux* bläst und die Bassklarinette mit dem *Comes* assistiert. In Engführung, das heißt ohne das Ende des Flötenthemas abzuwarten,

143 Gustav Mahler: Sinfonie N° 5, 3. Satz, *Scherzo*, 6 Takte vor Ziffer 29, 6 Takte vor Ziffer 30.

kommt im vierten Takt die Oboe mit dem *Dux* dazu (T. 218), was gleich darauf eine weitere, sogar taktweise Engführung des Themenkopfes auslöst (ab T. 225), die in eine zweite Verselbständigung seines Rhythmus übergeht: sechs Takte lang wird in gegenläufigen Skalen im ganzen Orchester der Kopftakt der Fuge *fortissimo* herausgehämmert. Die Pauke bleibt übrig mit der Trompetenvariante des Rhythmus (siehe Takt 68 ff), bevor die zweite Kadenz beginnt (ab T. 237)¹⁴⁴. Es ist eine aus dem nach D-Moll veränderten Themenkopf gebildete Streicherkadenz, die zunächst elegischen Charakter hat, um nach einem dreitaktigen Verharren im *sostenuto* rasant abzustürzen, unerbittlich den Themenkopf in D-moll wiederholend.

Damit gelangt die Fuge zu ihrem Schlussabschnitt (ab T. 269), der zunächst, allerdings in veränderter Instrumentierung, wie der mittlere Abschnitt beginnt: Fagott und Bratschen zitieren *Dux* und zweiten *Comes*, es bleibt aber bei nur zwei Takten, dann fällt ihnen schon die Klarinette mit einer vollständigen Reprise des Themas ins Wort, Englischhorn und zweite Violinen kommen mit den bekannten Nebenstimmen dazu, allerdings um einen Takt zeitversetzt, zu spät, möchte man sagen, handelte es sich nicht um kompositorische Meisterschaft Salgados, die auch diese unerwartete Kombination ermöglicht. Die Kontrabässe versuchen noch einen neuen Anfang mit dem zweiten *Comes* (T. 278), aber nur noch drei Noten antworten ihnen, nämlich der punktierte Anfangsrhythmus des Satzes. Schon nach fünf Takten *rauben* ihnen die Hörner das Thema in einer verkürzten, tänzerischen Fassung, die Pauke besteht dazu auf dem Kopfrhythmus.

Ein letztes Mal beginnt nun das Englischhorn mit dem Thema (T. 287), in extremer, halbtaktiger Engführung mit der Flöte, das Cello begleitet mit einem neuen, eloquenten *Comes*. Tuba und Piccolo wiederholen diese Engführung, jeweils von Kontrabässen und Violinen begleitet, aber dieses

144 Siehe Fussnote S. 131.

Mal sind auch der erste und zweite *Comes* dabei, ein weiteres, endgültiges, kontrapunktistisches Meisterstück. Damit gelangt die Fuge an ihr Ende. In der folgenden *Coda* etablieren die tiefen Instrumente zunächst ein bewegtes Fundament für den zweimal im *fortissimo* erklingenden Themenkopf, dann wird dieser im sechstaktigen *crescendo* aus der Tiefe über vier Oktaven bis in die höchsten Gefilde des Orchesters geführt, über einem unerbittlichen Achtelorgelpunkt D-CIS-D. Die Schlusstakte bringen noch zweimal das Motto der Sinfonie A-D-H-G-E als Quintolenaufakt zu strahlenden D-Dur Akkorden, dazu bereiten wilde Harfenglissandi über Streichertremoli den Schlussakkord vor.

Diese großangelegte *Fuga alla giga* ist natürlich vor allem eine Fuge, besitzt aber ebenso, durch ihre klare dreiteilige Form mit angehängter, nicht mehr fugierter, *Coda*, Aspekte eines Sonatenhauptsatzes. Das Ende des Satzes, gleichbedeutend mit dem Ende der Sinfonie, musste sich von der Fuge lösen, um den gewünschten triumphalen Schlusseffekt erreichen zu können. Der mögliche Einwand gegen die Einordnung als Sonatenform, dass nämlich der Durchführungsteil wenig von einer Durchführung habe, vielmehr eine zweite Fuge darstelle, zählt wohl nicht, da jede Fuge per se Durchführungscharakter hat und daher schlecht nochmals durchgeführt werden kann. Was in diesem Satz deutlich wird, mehr als in den drei vorangehenden, ist der Eindruck, dass dem klassischen europäischen Rokokomodell etwas Anderes zugrunde liegt, nämlich eine latente Verwandtschaft zu andinen Volkstänzen. Obwohl in keinem Moment ecuadorianische Volksmusik direkt heraufbeschworen wird, ist die rhythmische Übereinstimmung des Fugenthemakopfes mit dem andinen *Albazo* bemerkenswert, ebenso der nach und nach Gestalt annehmende *Danzante*, in dessen Rhythmus die Sinfonie kulminiert. Es kann sich hierbei kaum um Zufälle handeln, Salgado hätte leicht ein anderes Fugenthema erfinden können, vielmehr ist eine konzeptuelle Idee zu erkennen, diese bestehenden Übereinstimmungen kompositorisch zu nutzen, im Sinne eines generellen, für fast alle seine großen Werke zutreffenden Fusionskonzepts.

Auch sollte berücksichtigt werden, dass die *Gigue* aus dem ruralen England des 15. Jahrhunderts kommt, so wie die andinen Ursprünge von *Albazo* und *Danzante* ebenfalls Jahrhunderte zurückliegen, also eine zeitgleiche Entstehungsgeschichte aufweisen, die das gleiche Bedürfnis nach Gesang und Tanz zeigen, das unterschiedliche Völker zu jenen Zeiten hatten, und das sie auf ähnliche Weise auszudrücken lernten. Sicherlich war sich Salgado dieser Übereinstimmungen bewusst, zu sehr hat er sich sein Leben lang mit den Ursprüngen der Volksmusik befasst, als dass ihm, auf dessen Standarte die Verbindung europäischer und andiner Musik stand, eine so köstliche Koinzidenz entgangen wäre.

Betrachten wir nochmals den Untertitel der Sinfonie *im Rokokostil*, so tauchen auch hier Fragen auf. Der erste Satz ist als ausladender Sonatenhauptsatz mit Einleitung und Coda kein Rokokomodell, gehört formal vielmehr einer späteren Epoche an, der Klassik. Nur die solistische Verwendung des Cembalos ruft Erinnerungen an frühere Zeiten wach, als im Barock der *basso continuo* mit ständiger Cembalobegleitung jedweder Orchestermusik noch gang und gäbe war. Hier stellt also nur der spezifische Ton eines Instruments, des Cembalos, eine historisierende Gedankenverbindung her, der Inhalt und die Form des ersten Satzes gehen aber weit über die im Rokoko gebräuchlichen Beschränkungen hinaus. Die ausgedehnten Cembalosoli haben, wegen der begrenzten Klangstärke des Instruments, sogar etwas Putziges, Unstimmiges an sich, wenn danach das ganze moderne Sinfonieorchester, und nicht etwa ein Rokokoensemble, über das *arme* Instrument herfällt.

Umgekehrt gehören die drei folgenden Sätze, *Zarabanda*, *Bourrée* und *Fuga alla Giga* älteren Stilepochen als dem Rokoko an, zumindest dem Barock, wenn nicht noch früheren. Wenn der Begriff Rokoko eine asymmetrische Auflockerung der strengen barocken Formen bedeutet, trifft er semantisch sehr wohl auf drei der erwähnten Sätze zu, denn die Sarabande im unregelmäßigen 7/4 - Takt, die Bourrée mit einem fast Beethoven'schen, gattungsfremden Trio und die *Fuga alla Giga* in

Sonatenhauptsatzform mit sinfonischer, nicht fugierter Coda, sind sehr asymmetrische, ungehorsame Varianten ihrer Vorbilder. Etwas grob gesagt stimmt der Begriff Rokoko für diese Sinfonie also hinten und vorne nicht, der erste Satz läge historisch zu spät, die anderen drei zu früh. So ist zu vermuten, daß Salgados Rokokoanordnung eine verfremdend ironische ist, ihr Hauptgewicht liegt auf dem Asymmetrischen, Unstimmigen, sie schafft eher Verwirrung als Klarheit. Wie am Untertitel der fünften Sinfonie zu sehen sein wird, wäre diese Vorgehensweise kein Einzelfall.

6 Vierte ecuadorianische Sinfonie in D-Dur (1957)

Auf den Autographen zur vierten Sinfonie, sowohl dem Klavierauszug wie der Orchesterpartitur, gibt Salgado klare Hinweise auf ihre Entstehungsgeschichte. Die Vermerke auf dem Klavierauszug lauten: *Comenzada el 23 de marzo 1957* (begonnen am 23. März 1957) und, am Ende: *Quito, 24 IV. 1957* (Quito, 24. April 1957). Auf der Orchesterpartitur heißt es zu Beginn: *Comenzada la instrumentación el 29 de Abril 1957* (Begonnen mit der Instrumentierung am 29. April 1957) und am Ende: *Quito, 19- VI/57* (Quito, 19.6.1957). Ein gewisser Stolz spricht aus diesen Angaben, geht doch aus ihnen hervor, dass die Sinfonie zwischen dem 23. März und 19. Juni desselben Jahres entstanden ist, Komposition und Orchestrierung inbegriffen – eine Rekordzeit. In dieser Symphonie kehrt Salgado zu einer seiner Hauptinspirationsquellen zurück: die Essenz der traditionellen ecuadorianischen Musik mit den fortschrittlichen Kompositionstechniken des 20. Jahrhunderts zu kombinieren. Das Werk besteht aus vier kontrastierenden Sätzen in der üblichen Reihenfolge: I. *Andantino maestoso – Allegro con vita*, II. *Andante cantábile*, III. *Allegro festivo*, IV. *Final rapsódico – Allegro brillante*. Da dem Hauptteil des ersten Satzes ein *Sanjuanito* zugrunde liegt, soll zunächst auf diesen Begriff eingegangen werden.

Der *Sanjuanito* ist ein gesungener oder gespielter indianischer und mestizischer Tanz. Den französischen Ethno-Musikwissenschaftlern d'Harcourt¹⁴⁵ zufolge, ist der auch in Peru und Bolivien bekannte Tanz

...ein waynito, der in Ecuador oft zu Ehren des Heiligen Johannes (San Juan) praktiziert wird, weshalb er den Namen des Schutzpatrons angenommen hat (sanjuanito). Er ist eine Gattung innerhalb der religiösen Tänze. Die Verehrung San Juan's ist in Ecuador sehr stark entwickelt und der Anlass für Wallfahrten nach Otavalo und Cotacollao, wobei getanzt wird...

145 Raúl und Margarita d'Harcourt: *La musique des Incas et ses survivances*, 1925.

Luis Humberto Salgado erklärt zu den beiden bekannten und praktizierten Varianten des *sanjuanito* im Kapitel: *Andin- ecuadorianische Rhythmen und Gesänge seiner Microstudie über die ecuadorianische Volksmusik*¹⁴⁶:

...Es lassen sich zwei verschiedene Arten des *Sanjuanito* unterscheiden: der *Sanjuanito der Weißen*, der auf Verbindungen aus fünftönigen und melodischen Skalen zurückgreift, als natürliche durch den Kreolismus hervorgerufene Mischform; und der *Sanjuanito von Otavalo*¹⁴⁷, genuiner Ausdruck dieser autochthonen Tanzgattung. Der einfachen Form dieses Tanzes im 2/4-Takt und in der *Allegro-moderato*-Bewegung geht eine kurze Einleitung (mit rhythmischem Substrat) voraus, die gleichzeitig als Zwischenspiel für seine beiden Teile mit ihren jeweiligen *Ritornellen* dient...

6.1 1. Satz, *Andantino maestoso – Allegro con vita*, 461 Takte

Formschema des 1. Satzes:

| | | |
|--|------|-----------|
| Einleitung – <i>Andantino maestoso</i> | Takt | 1 - 20 |
| Exposition – <i>Allegro con vita</i> | | 21 - 144 |
| 1. Thema (<i>Sanjuanito</i>) | | 21 - 64 |
| Nachsatz - <i>Tranquilo e moderato</i> | | 65 - 84 |
| 2. Thema - <i>Allegretto giocoso</i> | | 85 - 144 |
| Durchführung - <i>Allegro scherzando</i> | | 145 - 236 |
| 1. Thema (<i>Sanjuanito</i>) | | 145 - 161 |
| Überleitung | | 162 - 179 |
| 2. Thema | | 180 - 236 |
| Reprise Einleitung | | 237 - 266 |
| 1. Thema | | 267 - 310 |
| Nachsatz - <i>Tranquilo e moderato</i> | | 311 - 330 |

146 L. H. Salgado: *Música vernacular Ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1952.

147 Otavalo ist die Hauptstadt der Provinz Imbabura in Ecuador, mit vorwiegend indigener, den Kichwas zugehöriger Bevölkerung.

| | |
|--------------------------------------|-----------|
| 2. Thema - <i>Allegretto giocoso</i> | 331 - 391 |
| Coda | 392 - 461 |
| 1. Thema | 392 - 439 |
| 1. Thema + 2. Thema | 440 - 453 |
| 1. Thema | 454 - 461 |

The image shows a musical score for the beginning of the first movement of the 4th Symphony, measures 1-4. The tempo is marked 'Andantino maestoso'. The score is written for three parts: Holzbläser (Woodwinds), Streicher (Strings), and Blech (Brass). The woodwinds and brass play a complex polytonal texture with dissonant chords, while the strings play a rhythmic pattern of sixteenth notes. Dynamics include fortissimo (ff) and decrescendo (dim.).

Abb. 6.1: 4. Sinfonie, 1. Satz, Beginn, T. 1-4.

Eine *Andantino maestoso* – Einleitung ohne Tonartangabe bereitet den Anfangsrhythmus des *Sanjuanito* vor, auch wenn er hier noch im untypischen Dreiertakt und einem etwas langsamen Tempo versteckt ist. Eine Einleitung an sich steht sowohl in der Tradition der klassischen Sinfonie, besonders entwickelt bei Haydn, Mozart und Beethoven, als auch in der des *Sanjuanito*, wenngleich sie sich hier normalerweise auf wenige Takte des Grundrhythmus oder einige Gitarrenakkorde beschränkt. Der kühne Sinfoniebeginn im *fortissimo* ist harmonisch polytonal: Während die tiefen Instrumente mit dissonanten Septakkorden inclusive verminderter Quint chromatisch abwärts gehen, stehen die hohen Bläser mit vermeintlich sauberen Durakkorden dagegen, diese befinden sich aber wiederum im Verhältnis von Septime und Tritonus zu den Bässen; die Streicher illustrieren diese Akkorde mit pentatonisch aufsteigenden Sechzehnteln, ebenfalls polytonal untereinander. Würde man die vielen verschiedenen Noten jedes Akkordes alle in derselben Oktavspanne

erklingen lassen, käme eine Sequenz von Clustern zustande, durch die weitgefächerte Ausdehnung über vier Oktaven und die Verteilung auf viele verschiedene Instrumente ergibt sich jedoch ein äusserst farbiges Kolorit, das durchaus logisch klingt. Dieser Effekt beruht auf der Tatsache, dass Dissonanzen, über mehrere Oktaven verteilt, Ihre Schärfe verlieren, schon eine kleine None klingt weniger dissonant als eine kleine Sekunde.

Im vierten Takt beruhigen nun fallende Sechzehntel im *diminuendo* den dramatischen Beginn und kommen auf zwischen E-Moll und F-Moll wechselnden Posaunenakkorden zur Ruhe, Grundlage für ein aufsteigendes Violinsolo. Flötenriller fangen es auf, wieder über einem polytonalen Akkord mit Grundton A, also mit Dominantfunktion für den folgenden Hörnersatz (T. 9), der zum erstenmal die Grundtonart D-Dur durchscheinen läßt, auch wenn Flöten und Solovioline weiterhin dissonant mit der Dominante querstehen. Während also die Anfangstakte den *Sanjuanito* rhythmisch vorbereiteten, tut es das Horntrio melodisch, nach und nach kommt es mit plagalem Akkord auf der Dominante A zum Stillstand, den die Violinen noch mit Sekunde und None anreichern, schon ihre zukünftige Begleitfigur vorausnehmend. Eine Fermate auf dem letzten Akkord erzeugt zusätzlich Spannung. Schon aus diesen Einleitungstakten ist als eines der Kompositionsprinzipien für diese Sinfonie die Polytonalität auszumachen, mal schärfer ausgeprägt, wie in den ersten Takten und mit der Gleichzeitigkeit von Tonika und Dominante beim Hörnersatz, mal weniger harsch in modalen Harmonien, Halbtondissonanzen vermeidend, wie in den Schlußtakten der Einleitung. Salgado wendet Polytonalität häufig an, wenn er ein eindeutig folkloristisches Thema einführt, gerade um ihm eine zu offensichtliche, zu einfache Identität zu nehmen. Die Begleitung in einer anderen Tonart exportiert es in die Universalität, entwurzelt es, verfremdet es, wie Sigmund Freud sagen würde, so dass seine neue Heimat die Welt ist und nicht mehr sein Ursprung.



Abb. 6.2: 1. Satz, *Allegro con vita* (sanjuanito), T. 21-23.

Auch der *Sanjuanito*, den die Celli im folgenden *Allegro con vita* vortragen (T. 21 ff) und damit eine festlich-folkloristische Atmosphäre schaffen, wird polytonal begleitet, zur D-Dur-Melodie spielen die Violinen eine Begleitfigur, die die Noten Fis und A als Tonikabestandteile vermeiden, statt dessen H, D, E und G benutzen und somit den Subdominantbereich vertreten. Die Melodie selbst ist vierteilig, zunächst steigen drei Takte zum H auf, der sechsten Stufe, dann nochmals quintversetzt hinauf zum Fis, es folgen zwei jeweils zweitaktige Antworten nur mit dem Themenkopf, erst in Flöten und dann Oboen in klarem D-Dur, aber wieder mit begleitenden Akkorden, die eine Tonikabestätigung vermeiden oder nur auf schwachen Taktzeiten zulassen. Das gilt auch für die nächsten sechs überleitenden Takte, bis schließlich der Themenkopf des *Sanjuanito* in strahlendem D-Dur *fortissimo* zweimal hereinbricht (T.37-40), aber in den jeweiligen Folgetakten sofort *piano* zurückgenommen wird. Nach diesem Befreiungsakt kann das Hauptthema nun seinen Charme ausspielen, zunächst in einer gesanglichen, dann in einer *staccato*-Variante, bis es in den tiefsten Instrumenten *diminuendo* und *calando* zur Ruhe kommt, und zwar auf einem tiefen Fis des Kontrafagotts (T.64).

Tranquillo e moderato

pp Violinen
pp Flöten
Kontrafagott

Abb. 6.3: 1. Satz, Tranquillo e moderato, T. 64 - 70.

Der folgende Nachsatz *tranquillo e moderato* (ab T. 65) verschärft noch die harmonischen Reibungen, aber nur auf dem Papier, denn die delikate Instrumentierung und das vorgeschriebene *pianissimo* erlauben die zwölf (schönbergschen) Halbtöne der Oktave im nur zwei Sekunden dauernden Takt in problemloser Anhäufung, vom *Fis* des Kontrafagotts und der hohen Violinen in fünftaktigem Abstand eingerahmt. Der *Sanjuanito* zeigt sich hier als zartfühlender Philosoph, achtmal wird der Themenkopf nachdenklich wiederholt, bevor es *animando e crescendo molto* zurückgeht ins Leben: Ein zweiter, etwas lärmender *Sanjuanito* bittet *Allegretto giocoso* zum Tanz (T.85).

Allegretto giocoso

f

Abb. 6.4: 1. Satz, 2. Thema (2. Sanjuanito), T. 85 - 88.

Sein eindringlicher, klopfender Rhythmus wird im weiteren Geschehen noch erhebliche Bedeutung erlangen. Bei seiner Wiederholung veredelt ihn zunächst eine zusätzliche elegante Violinmelodie, auf die er aber bei einer dritten Wiederholung gleich wieder verzichtet. Unerwartet folgt nochmals der Nachsatz von Takt 65, nun aber im vollen Tempo und unter Verwendung des Themenkopfes des zweiten *Sanjuanito*, zur Nachdenklichkeit bleibt keine Zeit mehr, vielmehr wird der Tanz futuristisch verfremdet und von einer Dissonanz in die nächste vorwärts getrieben. Der Klopferrhythmus wird zur Sechzehntelkette, die zum klanglichen Höhepunkt der Exposition drängt (T.132 ff). Dieser besteht aus den beiden Anfangstakten der Sinfonie, nun im schnellen Tempo unter Verwendung des Klopferrhythmus', weshalb die Referenz beim ersten Hören nicht ohne weiteres erkennbar ist, die Partiturlektüre jedoch läßt keinen Zweifel daran. Über einem erneuten polytonalen Akkord des Blechs, der im *fortissimo* die D-Dur-Tonika und ihre A-Dur-Dominante gleichzeitig schmettert, hämmert die Pauke den Rhythmus des ersten Themas, bis im *smorzando* (gedämpft) die vier Überleitungstakte zur Durchführung erreicht werden. Sie sind erneut eine Kostbarkeit, denn sowohl die nostalgische Violinmelodie als auch die sie begleitenden Akkorde im Blech sind zwölftönig, wenn auch tonal so aufgeteilt, daß sich zum Beginn der Durchführung eine opernhafte romantische Rückung von D-Dur nach B-Dur ergibt.

Abb. 6.5: 1. Satz, 12-tönige Überleitung zur Durchführung, T. 141-144.

In dieser neuen Tonart beginnt die Flöte mit dem Hauptthema, allerdings mit den beiden Antworttaktten, bevor die Klarinette überhaupt die (Thema)frage gestellt hat, so etwas gibt es wie im Leben auch in der Musik. Ein klappernder Zwischentakt unterbricht die Idylle, es ist der Kopftakt des zweiten *Sanjuanito*, beide Themen kommen sich also schon hier sehr nahe. Gleich darauf noch näher, denn die beiden Themenköpfe alternieren taktweise (T. 157 ff), im Takt 160 auch als Krebs, wodurch die klopfenden Sechzehntel ans Taktende kommen und damit unmittelbar eine lange Sechzehntelpassage auslösen, dem Charakter nach ein pentatonisches *perpetuum mobile*. Doch sind die Spitzentöne des *Sanjuanito* herauszuhören, zumindest andeutungsweise.

Auch die nächste Passage hat die Sechzehntel im Cello als Grundlage, der zweite *Sanjuanito* meldet sich zu Wort (ab T. 180), diesmal elegant *impiano*, vornehm von der Bratsche mit einer Variante des aus Takt 93 bekannten Violinsolos begleitet. Als schäme sich der Tanz solcher Diskretion, posaunt er sich unvermittelt im dreifachen *fortefortissimo* heraus (T. 188ff), doch nach sechs Takten ist der Spuk vorbei, und Klarinette und Geigen kommunizieren wieder zivilisiert miteinander. Auch der erste Themenkopf entlädt sich nun im *fortissimo*, ebenfalls nur für wenige Takte, um schließlich dem Hautthema in voller Länge und Schönheit Raum zu geben, vorgetragen vom Cellosolo *con molto espressione*. Die vorangegangenen blockhaften dynamischen Konfrontationen lassen an Bruckner denken, sind aber hier im Kontext der andinen dörflichen Musiktraditionen zu verstehen: Wenn die ganze Kapelle spielt, ist es laut, wenn wenige spielen, nicht, feine dynamische Abstufungen oder Übergänge sind nicht üblich. Das Cellosolo geht in eine lange, aus der Exposition bekannte Fortführung des Hauptthemas über (dort T. 41–56, hier T. 217–233), das hier abrupt mit einem verminderten d-Moll Sept-Non-Akkord im *fortepiano* unterbrochen wird (T. 234). Tremolo und Triller schaffen eine Geisteratmosphäre, die Harfe stürzt nach unten ab, aber Oboe und Klarinetten leiten elegant und zwölfköpfig in die Reprise über, ähnlich den vier die Durchführung vorbereitenden Takten. Diese ausladende Durchführung zeigt also sowohl die thematische Konfrontation beider *Sanjuanitos* als auch die motivische

Arbeit ganz im Beethovenschen Sinne, mit weitgehend polytonaler Harmonisierung, ohne jedoch den spielerischen, andinen, freundlichen Grundcharakter ecuadorianischer Musiktradition zu verlassen oder zu verletzen.

Als große Überraschung ist zu Beginn der Reprise (T. 237) wieder die langsame Einleitung der Sinfonie zu hören, damit erklären sich auch die etwas chaotischen, geisterhaften letzten Takte vor ihrem Eintritt (siehe T. 234). Der Schwung des *Allegro con vita* mußte gewaltsam gebremst werden, um die Erwartungshaltung des Hörers auf etwas Neues, den vorherigen Puls Unterbrechendes, vorzubereiten. Wie zu Beginn, wenn auch in verkürzter Form, beruhigen sich die vehementen Anfangstakte der Einleitung in einem Violinsolo über Posaunenakkorden (T. 241 ff), beide Elemente sind pentatonisch erneut dem Subdominantbereich der Grundtonart zugehörig, der Akkord kann als e-Moll Septakkord mit darüberliegender Quarte gelesen werden. Es folgt aber nicht der zu erwartende Hörnersatz mit der Vorausnahme des *Sanjuanito*, sondern die Violine setzt *staccato dolce* ihren gebrochenen Akkord in Sechszentelbewegung fort, darunter erscheint ein zwölfhöriges, elegisches Oboensolo mit ebenso zwölfhöriger und elegischer Fagottbegleitung, der Tempobezeichnung *Andante placido* (friedlich schreitend) gerecht werdend (T.245ff). Auch hier wendet Salgado die Dodekaphonie nicht abstrakt, sondern impressionistisch an, die Schwerpunkttöne der Oboemelodie koinzidieren harmonisch mit dem Violinakkord, eine extraordinary Kombination von doppelter Zwölfhörigkeit (in Oboe und Fagott) mit Pentatonik (Violine), die ein bezauberndes Klangbild erzeugt.

Auch der folgende Abschnitt ist außergewöhnlich, unerhört im ursprünglichen Sinn des Wortes. Die Harfe übernimmt die Sechzehntel der Violine und führt sie behutsam in die Baßregion, um dort *pianissimo* auf einem Akkord zu verharren (T. 261ff), der aus drei auf dem Grundton E basierenden übereinanderliegenden Quartan besteht und sich in der Mittellage zu einem E-Moll- Akkord mit zusätzlicher Sekunde und Quarte anreichert.



Abb. 6.6: 1. Satz, 12-tönige Akkordfolge, T. 261-265.

Auf der nächsten Zählzeit schlägt die Celesta im Sopranbereich mit dem gleichen Akkord nach, dann wird diese Abfolge wiederholt, Celli und Bässe bilden den Quartakkord, die übrigen Streicher vervollständigen eine Zählzeit später und die hohen Bläser imitieren die Celesta, womit ein 5/4-Takt entsteht, der in ruhigem Viertelpuls zweimal pro Takt einen polytonalen Akkord aufstellt, ohne melodische Komponente, ekstatische Ruhe produzierend. Dieser magische 5/4-Takt wird nun viermal wiederholt, stets mit gleichem Baßfundament, aber jedes Mal mit anderer Akkordzusammensetzung, jetzt immer zwölftönig, als wolle Salgado in aller Ruhe die Schönheit vorführen, die politonale, zwölftönige Akkorde besitzen können. Diese Passage hört sich an, als stellten die Bässe fünfmal die gleiche Frage und erhielten jeweils eine etwas andere Antwort, in einem äußerst zarten, an Anton von Webern gemahnenden Ambiente großer Ruhe und Subtilität¹⁴⁸. Noch einmal wiederholt sich der 5/4-Takt, nun aber im plötzlichen *fortissimo* und auf den schon bekannten plagalen Subdominantakkord reduziert, der schon mehrfach eine Spannung erzeugende Funktion in diesem Satz innehatte.

148 Anton von Webern (1883-1945), österreichischer Komponist und Dirigent, Schüler von Arnold Schönberg und Stammvater des Serialismus.

Wie befreit löst sich aus diesem Akkord der erste *Sanjuanito*, die Reprise ist erreicht (ab T. 267), übermütige Sechzehnteltriolen bereichern das Klangbild. Die Abfolge der Ereignisse in der Reprise folgt zunächst fast genau der der Exposition, jedoch erfährt der etwas lärmende zweite *sanjuanito* eine bedeutende Wandlung (T. 331ff): Die ersten Violinen stülpen ihm einen virtuos punktierten Geschwindmarsch über und drängen ihn damit geradezu in den Hintergrund. Der verkürzte Nachsatz (T. 354ff), in der Exposition ein Moment der Ruhe (dort T.109ff), erscheint hier nur in seiner schnellen Version, nach dem großen statischen Ruhepunkt zu Ende der Durchführung besteht keine Notwendigkeit mehr für weitere retardierende Momente. Das Ende der Reprise zitiert nochmals die drei delikatsten Zwölftontakte vom Ende der Exposition (T.389ff), bevor es in die Coda geht, die zunächst den Beginn der Durchführung wiederholt, hier moduliert nach Es-(Dur). Aber schon bald nimmt die Coda Beethovensche Züge einer zweiten Durchführung an: Zum ersten *Sanjuanito*, ohnehin schon vom Themenkopf des zweiten *Sanjuanito* begleitet, stellt die Posaune ein neues Thema vor (T. 402ff), von den Hörnern mit einer virtuos zwölftönigen Sechzehntelkette beantwortet, dann wird gleich dreimal der erweiterte erste *Sanjuanito* gleichzeitig mit seinem Krebs (von hinten nach vorn gelesen) geboten, beim dritten Mal zusätzlich mit dem Posaunensolo und ebenfalls dessen Krebs, als wäre Komponieren ein Kinderspiel!



Abb. 6.7: 1. Satz, *Sanjuanito* mit Kontrapunkt und gleichzeitigen Krebsformen, T.420-423.

Für das Ende des Satzes hat sich Salgado als Clou aufgehoben, beide *Sanjuanitos* gleichzeitig erklingen zu lassen (ab Takt 432), zunächst der erste über dem zweiten, dann umgekehrt.



Abb. 6.8: 1. Satz, beide *Sanjuanitos* gleichzeitig, 2. Pentagramm, T. 420-423.

Ein letztes Mal treten sie dann einzeln auf, zunächst der zweite (T. 448ff), danach der erste (T. 454ff). Nun möchte auf einem zwölftönigen *fortissimo* Akkord nochmals die Harfe arpeggierend zu Wort kommen, bevor der Satz in D-Dur schließt, *natürlich* angereichert mit grosser Septime und None.

Hinter dem unschuldigen Titel *Ecuadorianische Sinfonie* und den beiden *Sanjuanitos* als hauptsächlichem thematischen Material dieses ersten Satzes verbirgt sich also eine tiefeschürfende Komposition voller Errungenschaften des 20. Jahrhunderts, Polytonalität, Zwölftontechnik – beide auch kombiniert – webernschen Pointillismus und kontrapunktische Kabinettstückchen einschliessend, dessen geistige Tiefe beim ersten Hören schwer zu erfassen ist. Um nur ein Beispiel in Erinnerung zu rufen: kann man bewußt wahrnehmen, daß in der Coda der erste *sanjuanito* gleichzeitig mit seiner Krebsform erklingt, und darüber noch das Posaumenthema, ebenfalls mit seinem Krebs (T. 420ff)? Sicher nicht, denn auch diese Passage klingt nach freundlicher, in der ecuadorianischen Volksmusik verwurzelter Sinfonik und lässt von der extremen Kompliziertheit der Komposition nichts ahnen. Ebenso natürlich in den Kontext eingebettet erscheinen die retardierenden Passagen, um der zwölftönigen Ausarbeitung ihrer schwebenden Akkorde Klang-Raum zu geben, allen voran die 5/4 -

Sequenz zu Ende der Durchführung (T. 261ff), die in ihrer melodiösen, statischen Ruhe an eine ähnliche Akkordpassage im ersten Satz von Beethovens fünfter Sinfonie erinnert¹⁴⁹. Salgados Bewunderung für den Sinfoniker Beethoven in Betracht ziehend, mag auch diese Verwandtschaft keine zufällige sein.

6.2 2. Satz

Nach dem mächtigen ersten Satz kontrastiert der zweite, *Andante cantabile*, 6/16, G-moll, zunächst durch seine Schlichtheit, Besinnlichkeit und Zurücknahme der orchestralen Mittel. Über einer regelmäßigen Sechzehntelbegleitung der tiefen Streicher, die durch ihre taktweise Wiederholung etwas Einlullendes hat, erhebt sich ein *Yaraví*, ein altindigener langsamer Gesang und Tanz, dessen Texte oft mit dem Tod und der Abwesenheit in Verbindung stehen. Für M. Cuneo Vidal¹⁵⁰ setzt sich der Begriff *yaraví* aus *aya* – *aru* – *hui* zusammen, wobei *aya* Verstorbener meint, *aru* sprechen; *yaraví* wäre also der Gesang für die Toten. Luis Humberto Salgado schrieb im Kapitel: *Andin- ecuadorianische Rhythmen und Lieder* seiner *Microstudie über die ecuadorianische Volksmusik*¹⁵¹:

Obwohl der yaraví eine Art indo-andine Ballade ist, die unter allen von den Inkas unterworfenen Völkern weit verbreitet ist und den primitiven Namen haravec trägt, unterscheiden wir darin zwei Arten: die indigene (zusammengesetzt, binär, 6/8) und die kreolische (einfach, ternär, 3/4). Obwohl beide von elegischem Charakter und larghetto - Tempo sind, unterscheiden sie sich nicht nur im Metrum, sondern auch in ihren Elementen: der Yaraví der Eingeborenen steht in pentatonischem Moll, während der kreolische neben dem Leitton auch die zweite und sechste Stufe der melodischen Mollskala und sogar chromatische Elemente einführt.

149 Ludwig van Beethoven: *Sinfonie N° 5*, 1. Satz, Takt 196ff.

150 Hinweis im internet: <https://ecuadorunparaisoen.tripod.com/paginas/yarabi.html>.

151 Salgado, L. H.: *Música vernácula ecuatoriana*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1952.

Formschema des 2. Satzes:

| | | |
|------------------------------|------|-----------|
| Exposition | Takt | 1 - 83 |
| 1. Thema (1. <i>Yaraví</i>) | | 1 - 32 |
| Fortspinnung | | 33 - 61 |
| 2. Thema (2. <i>Yaraví</i>) | | 62 - 67 |
| Nachsatz | | 68 - 83 |
| Durchführung | | 84 - 144 |
| 2. Thema (2. <i>Yaraví</i>) | | 84 - 99 |
| 1. Thema (1. <i>Yaraví</i>) | | 100 - 132 |
| Fortspinnung | | 133 - 144 |
| Reprise | | 145 - 194 |
| 2. Thema (2. <i>Yaraví</i>) | | 145 - 156 |
| 1. Thema (1. <i>Yaraví</i>) | | 157 - 194 |

Der *yaraví* des zweiten Satzes, einem europäischen Wiegenlied ähnlich, präsentiert sich als 30-taktige Klarinettenmelodie, *con molto sentimento* zu spielen (T. 3-32), in sechstaktige Abschnitte mit jeweils gleicher rhythmischer Gliederung geteilt. Die melodische Linie steigt in halbtaktigen Notenwerten von der Dominante D zu deren Sexte B auf und kehrt gleich wieder zu ihrem Ausgangston zurück, auf dem sie zwei volle Takte verharret.

The image shows a musical score for the first theme of the second movement, 'Andante cantabile', measures 1-8. The score is for Clarinet, Viola, and Bass/Cello. The Clarinet part is marked 'mp (con molto sentimento)'. The Viola and Bass/Cello parts are marked 'sord.' and 'sotto voce'. The tempo is 'Andante cantabile'.

Abb. 6.9: 2. Satz, 1. Thema *Andante cantabile*, T. 1-8.

Dieser erste Melodieabschnitt wird zusammen mit der Flöte variiert wiederholt, aber schon im dritten Takt der Wiederholung abrupt in die Höhe getrieben und nach Es-Moll transponiert, wobei der zweitaktige Ruheton ein hohes Ges wird, harmonisch sehr weit entfernt vom Grundton G. Dieses Intervall der großen Septime oder verminderten Oktave verwendet Salgado des öfteren in seinen sinfonischen Themen, stets seinen enormen Spannungsreichtum auskostend. Die nächste Phrase moduliert wieder nach G-moll zurück, und mit der zweimaligen Wiederholung der anfänglichen sechs Takte kehrt melodisch und harmonisch erneut Ruhe ein. Eine weitere Melodie der Violinen greift zunächst kurz auf die Sechzehntel der Begleitstimmen zurück, schwingt sich dann auf zu einem *Danzante*, der sich aber nicht verwirklichen kann, schon nach einem Takt verwandelt sich sein wiegender Rhythmus in starre Quartolen. Die Sechzehntel erlangen erneut die Überhand und leiten zu einer von der Trompete angeführten Fanfare, nach dessen variiertes Wiederholung die Solovioline in waghalsigen Zweiunddreißigsteln über vier Oktaven abstürzt. Die Holzbläser fangen sie beruhigend auf, verlangsamen die Bewegung und bereiten so das zweite Thema vor.

Das zweite Thema *Andantino con dulzura* ist ebenfalls ein *Yaraví*, wenn auch eher ein *Yaraví der Weißen*, also mestizisch beeinflusst, denn er verlässt das indianische Mollambiente und steht in E-Dur, ausserdem hat er einen irregulären Rhythmus: Zweimal wechselt ein Fünftakt mit einem Sechstakt ab, bevor sich die Melodie in zwei weiteren Sechstakten ausschwingt. Sein auffälligstes melodisches Merkmal ist der zweimalige Sprung vom Grundton A zum darüberliegenden Leitton Gis, der jedoch nicht in das A aufgelöst wird, sondern wieder absteigt, was, wie oben erwähnt, eine große melodische Spannung erzeugt.



Abb. 6.10: 2. Satz, 2. Thema Andantino con dulzura, T. 62-65.

Dieser zweite *Yaraví* ist dreistimmig ausharmonisiert, was ihm den Klang eines Orgelregisters in Mixtur gibt, wozu zusätzlich der unveränderte Grundton H in den Bässen und in der Harfe, hier in Sechzehntel aufgelöst, beiträgt. Ein chromatisch angereicherter, im fünften Takt sogar zwölfstöniger Sechzehntelkontrapunkt des Cellos steuert ein irritierendes Element bei, ein sehr weltlicher Kommentar zum fast religiösen Thema. Es ist erwähnenswert, dass es in der ecuadorianischen Volksmusik tatsächlich einen indigenen Tanz gibt, *La Chimbeña*, der jeweils einen ternären mit einem binären Takt abwechselt, allerdings ist dieser ein eher dem *Sanjuanito* ähnlicher, rascher Tanz. Zudem ist dort die Zeitdauer beider Takte gleich, die Achtel des ternären Takts werden zur Triole beschleunigt, um der Dauer des binären Taktes zu entsprechen¹⁵². Für Luis Humberto Salgado hingegen ist die *Chimbeña* ein Tanz der Eingeborenen im Verschmelzungstakt (5/8), in gemischter Verbindung eines ternären mit einem binären Takt, wie beim spanischen *Zortzico* zu beobachten¹⁵³.

152 Segundo Luis Moreno: *Historia de la Música en el Ecuador* (1930).

153 Luis H. Salgado: *Ecuadorianische Volksmusik*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1952. Anmerkung des Autors: im *Zortzico* hat jede Achtel die gleiche Dauer, er ist also ein echter 5/8- Takt.

Die Trompete führt im Nachsatz eine neues, zwölftöniges Thema ein (T.68), stark chromatisch harmonisiert, ab der Übernahme durch die Holzbäser im dritten Takt mit doppeltem Kontrapunkt in Trompete und Bässen versehen.



Abb. 6.11: 2. Satz, Trompetenthema (3. Thema), T. 68ff.

Dieses spannungsgeladene Thema wird nun im *Tutti* wiederholt (ab T. 76), wobei es durch den synkopierten Rhythmus der Baßlinie noch an Intensität gewinnt. Der zweite *Yaraví* kehrt zurück (T. 84), bei seiner Wiederholung in stark veränderter Instrumentation, über einem auf dem Ton H repetierten Orgelpunkt nun in den hohen Flöten, was den Übergang zum nächsten Abschnitt einleitet. Der irritierende Cellokontrapunkt zum zweiten *Yaraví* wird hier zum Thema (T. 96ff), von den hohen Streichern zunächst dreistimmig, dann vierstimmig harmonisiert. Ein dramatisches *crescendo* mit Paukenwirbel bereitet die Rückkehr zum ersten *Yaraví* vor (T. 101ff), der nun allerdings wortwörtlich unter anderen Vorzeichen steht: Aus dem E-Dur des zweiten Abschnitts wird E-Moll (statt des originalen G-Moll), die Dynamik ist im *forte*-Bereich angesiedelt, gleich vier Instrumentengruppen tragen das klagende Thema vor, die Harmonie der begleitenden Sechzehntel verdickt sich zum dreistimmigen Satz und der melodische Höhepunkt wird mit Pauke und Trompete unterstrichen. Auch der Nachsatz wird dramatischer, die anfänglichen Quartolen (siehe T. 40-41) verdichten sich zu Zweiunddreißigsteln (T. 138), die abrupt auf einem Fis-Moll - Sept-Non-Akkord abbrechen, um einer Harfenkadenz Platz zu machen: dreistimmige modale Quartakkorde steigen über vier Oktaven ab, ein großes Arpeggio leitet schließlich in den zweiten *Yaraví* über.

Damit ist der Schlußteil des zweiten Satzes erreicht, noch einmal singen sich beide *Yaravís* aus, in umgekehrter Reihenfolge und umgekehrter Dynamik: Das Harfenarpeggio provoziert zunächst ein generelles *forte* für den zweiten *Yaraví*, ehe dieser im *piano* und in neuer Instrumentierung wiederholt wird. Der erste *Yaraví* schließt sich gleich an (ab T. 157), versteckt allerdings das Thema zunächst in einer figurierten Fassung in den hohen Violinen, während auch die Sechzehntelbegleitung *apart* im hohen Föten- und Celestaregister angesiedelt ist, was dieser Version des *Yaraví* einen ätherischen, überweltlichen Charakter verleiht. Das letzte Wort haben Englischhorn und gedämpftes Waldhorn, ein zarter Glockenschlag bestätigt abschliessend das G der Grundtonart.

Auch in diesem Satz befinden wir uns in der Schatzkammer des Komponisten Salgado: Zwei verschiedene, natürlich von ihm erfundene, *Yaravís* rufen die andine Welt auf, gleichzeitig aber geht ihre melodische Ausarbeitung weit über das traditionelle Muster dieses Tanzes oder Gesangs hinaus, ebenso zeigt die Harmonisierung bis zur Zwölftönigkeit Salgados Kunst, diese andinen Kostbarkeiten kompositorisch ins fortschrittliche Zentraleuropa zu exportieren. Wegen der unbegrenzten Möglichkeiten, politonale und zwölftönige Verfahrensweisen auf die Volksmusik anzuwenden, hat er sie futuristisch genannt, weil er für sie eine großartige Zukunft voraussah. Aber wie so oft bei Sehern und Rufern, blieb er sozusagen in der Wüste, weder seine Zeitgenossen noch seine Nachfolger konnten oder wollten diesen Weg mit Entschlossenheit weitergehen, so dass er gleichzeitig Schöpfer und Vollender seiner eigenen Theorie blieb. Lassen wir ihn nochmals zu Wort kommen, im bereits zitierten Artikel¹⁵⁴:

Und schließlich sind Modernismus und Ultramodernismus sowie ihre Ableitungen unerschöpfliche Quellen harmonischer Bereicherung, die, geschickt eingesetzt, der regionalen Musik eine besondere Exotik verleihen..... Daraus folgt,

154 L. H. Salgado: *Música vernácula ecuatoriana*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1952, S. 10-11.

dass der Atonalismus für das Zwölftonsystem das ist, was die Tonalität für das tonale System, ohne dass dies die absolute Unmöglichkeit der Verbindung beider impliziert. Mehrere Komponisten, darunter Alban Berg, waren daran interessiert, sich, innerhalb der (Zwölfton)Technik, in tonaler Sprache auszudrücken, was Gegenstand dieser Studie ist.

6.3 3.Satz

Der dritte Satz *Allegro festivo*, 3/4 - Takt, G-Dur, in A-B-A-Form hat den Charakter eines klassischen Scherzos. Seine Themen sind nicht aus volkstümlichen ecuadorianischen Quellen abzuleiten. Dennoch klingt diese Musik populär, etwa im Sinne von Haydns Empfehlung an Mozart, *immer populär zu sein*, das heißt: leicht verständlich. Die Textur der Komposition ist leicht und durchsichtig, der im Untertitel vorgegebene festliche Charakter stellt sich sofort ein. Eine achttaktige Einleitung bereitet das erste Thema vor, angeführt von einer Fanfare der Trompeten und Posaunen, deren dreistimmiger Satz die pentatonische Melodie zunächst im E-Moll- Bereich ansiedelt. Die Violinen steigen auf zum hohen D, der Dominante der Grundtonart G-Dur, die aber zunächst noch als Septime des Blechakkords wahrgenommen wird, und wiederholen auf ihm taktweise den Eingangsrhythmus, synkopisch erweitert, etwa wie eine Nachricht im Morsealphabet. Erst der dritte Sechzehntelaufstieg in Oboe und Bratschen gibt das Hauptthema in den Violinen frei, sein Themakopf ist –erwartungsgemäss oder überraschenderweise- nichts anderes als die Eingangsfanfare.

The image shows a musical score for the main theme of the 3rd movement, measures 9-14. The score is in 3/4 time, G major, and features a dynamic marking of *mf*. It shows staves for Violinen (Violins), Horn, and Streicher/Holzbläser (Strings/Woodwinds). The Violin part has a melodic line with eighth-note patterns and a final eighth-note rise. The Horn part has a sustained chord. The Strings/Woodwinds part has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Abb. 6.12: 3. Satz, Hauptthema, T. 9-14.

Der Nachsatz in den Takten fünf bis acht führt das Thema weiter mit verändertem Rhythmus und einer spielerischen Skala, die anderthalb Oktaven fällt und wieder aufsteigt zur Wiederholung des kapriziösen Themas. Einen ruhig fließenden Kontrast hierzu bilden die aufsteigenden Linien der tiefen Streicher und Holzbläser in gleichmäßiger Viertelbewegung, stets im dreistimmigen Satz. Der Nachsatz erscheint beim zweiten Mal in veränderter Form und beendet diesen ersten Themenblock in freundlichem G-Dur.

Den zweiten Block (ab T. 29) beginnen Oboe und Bratschen mit einem Motiv des veränderten Nachsatzes im G-moll- Bereich, aber schon der vierte Takt bricht aus dem ludischen Ambiente aus und Flöte und Violinen müssen in virtuosen Sechzehntelfiguren in nur einem Takt drei Oktaven erklimmen, der punktierte Rhythmus in der Trompete treibt sie zusätzlich an. Daraus wird ein zweites, quirliges Thema (T. 35ff), jetzt in prunkvollem *forte* des ganzen Orchesters, auch sämtliche Schlagzeuge machen mit und unterstreichen seinen festlichen Charakter.

The image shows a musical score for three instruments: Violinen (Violins), Viola, Englischhorn (Viola, English Horn), and Blechbläser (Brass). The score is in G major and 3/4 time. The Violins play a rapid sixteenth-note figure. The Viola and English Horn play a slower, dotted rhythm. The Brass play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Abb. 6.13: 3. Satz, 2. Thema, T. 35ff.

Das neue Thema wandert durch alle Gruppen und beruhigt sich schließlich in einem Triolenostinato der Celli im A-Dur- Bereich. Die Harfe gibt einen etwas skurrilen chromatischen Kommentar dazu (T. 47), worauf eine spielerische Kombination beider Themenköpfe beginnt, die Holzbläser beginnen mit dem ersten, die Violinen antworten mit dem zweiten, das Scherzo erlangt dadurch Durchführungscharakter. Dann wiederholt Salgado diesen ganzen Durchführungsteil ab dem zweiten Themenblock

(hier T. 56, beim erstenmal T. 29), allerdings im A-Moll- Bereich. Anstelle der erwarteten Kombination beider Themenköpfe (siehe T. 48) brechen die Trompeten mit der anfängliche Fanfare herein (T. 72) und lösen damit die Rückkehr des ersten Themas aus, welches auch das Scherzo zunächst in freundlichem G-Dur beendet und eine Erwartungshaltung für das Trio erzeugt.

Das Trio (ab T.95) *Andante sostenuto (Coral)*, bestreiten zunächst Hörner, Blechbläser und Pauken mit einem feierlichen, aber weltzugewandten, zweimal im *pianissimo* vorgetragenen Choral in E-Moll, alle zwei Takte eine zierliche Achteltriolen einschließend.

Abb. 6.14: 3. Satz, Trio, *Andante sostenuto (Choral)*, T.95ff.

Der Choral wird von tiefen Holzbläsern und Streichern ebenfalls zweimal wiederholt, aber in E-Dur und ohne das Triolenmotiv, denn die hohen Bläser und Streicher füllen das Thema bereits figurativ triolisch aus. Die Triolenbewegung bleibt danach übrig und leitet in drei Takten zur Wiederholung des Chorals über, in seiner ursprünglichen Moll-Tonart und Originalinstrumentierung der Blechbläser (T. 127ff). Geheimnisvolle *pizzicati* der Bässe modulieren in die Haupttonart G-Dur, wandern dann hinauf bis in die Geigen, die mit einem schüchtern punktierten Rhythmus fast um Erlaubnis zur Wiederholung des Scherzos bitten. Diese wird erteilt (ab T. 145), aber mit der bedeutenden Neuerung, dass sich in Klarinetten und Harfe die Triolenbewegung des Trios fortsetzt, und damit eine delikate Synthese beider Satzteile schafft. Erneut unterbrechen Trompeten und Posaunen das Geschehen mit der Eingangsfanfare, die hier zur Schlußfanfare wird, der Themenkopf im *Tutti fortissimi* beschließt energisch den Satz.

6.4 4.Satz

Final Rapsódico überschreibt Salgado den vierten Satz seiner Ecuadorianischen Sinfonie. Der Begriff *Rhapsodie* stammt aus dem Griechischen und bezeichnete ursprünglich von Wandersängern, den Rhapsoden, vorgetragene Gedichte. Heute ist es die Bezeichnung für ein Musikstück ohne spezielle formale Bindung, seine Themen müssen nicht in einer festgelegten Form oder Reihenfolge auftreten, auch nicht miteinander in Bezug stehen. Das thematische Material der Rhapsodie kommt meist aus dem volkstümlichen Bereich. Wie gut Salgado diese Satzbezeichnung gewählt hat, wird der hochkomplizierte Aufbau zeigen, der zwar in groben Zügen einem Sonatenhauptsatz entspricht, dessen thematischer Reichtum diesen aber nahezu sprengt.

Formschema des 4. Satzes:

| | | |
|---|------|-----------|
| Einleitung – <i>Adagio</i> | Takt | 1 - 4 |
| Exposition – <i>Allegro brillante</i> | | 5 - 60 |
| 1. Thema (<i>Albazo</i>) | | 5 - 12 |
| Nachsatz | | 13 - 29 |
| 2. Thema | | 30 - 60 |
| Durchführung | | 61 - 216 |
| 1. Thema | | 61 - 76 |
| 1. Fanfare | | 77 - 80 |
| 1. Thema | | 81 - 92 |
| 2. Fanfare (Motto-Rhythmus) | | 93 - 99 |
| 2. Thema – <i>Giocoso</i> | | 100 - 116 |
| 2. Thema – <i>Scherzando</i> (jambische Variante) | | 117 - 142 |
| 2. Thema – <i>Giocoso</i> | | 143 - 153 |
| Fugenansatz | | 154 - 169 |
| Mottorhythmus als Thema | | 170 - 185 |
| Mottorhythmus mit Choral | | 186 - 216 |
| Reprise | | 217 - 283 |

| | |
|-----------------------------------|-----------|
| 1. Thema mit Nachsatz | 217 - 241 |
| 2. Thema | 242 - 283 |
| Coda/Apotheose | 284 - 299 |
| Schluss - <i>Allegro risoluto</i> | 300 - 313 |

Das Finale beginnt mit einer viertaktigen Einleitung *Adagio*, die aus zwei dissonanten Akkorden besteht, welche zunächst im *Tutti fortissimo* im statischen, stark verlangsamten *Albazo*-Rhythmus vorgestellt werden, danach in der Harfe nochmals gebrochen, als wollte sie deren Zusammensetzung erläutern. Beide Akkorde ergeben zusammen eine vollständige Zwölftonreihe, sie sind aber so dissonant wie möglich aufgeteilt, der erste Akkord benutzt gleichzeitig A-moll und B-Dur, der zweite die restlichen sechs Töne der Reihe, ebenso dissonant. Auch hat das Finale keine vorgeschriebene Tonart - was natürlich nicht mit C-Dur verwechselt werden darf! - ist also freitonal. Nach diesem akustischen Schock beginnt das *Allegro brillante* (Salgado benutzt die spanische Schreibweise) mit einem *Albazo* 6/8, der donquijoteske Züge trägt: Die klagende Melodie in Englischhorn, Baßklarinette, Trompete y Posaune - eine außergewöhnliche Kombination - erhebt sich zwölftönig in halbtaktigen Notenwerten vom tiefen E zu ihrer großen Septime¹⁵⁵, um dann ebenso klagend zum tiefen D zurückzukehren. Die hohen Holzbläser und Violinen im *pizzicato* begleiten mit *staccato*-Achteln ebenfalls dodekaphon, hier sind die zwölf Töne der Reihe auf jeweils zwei Takte verteilt, was dem 6/8- Takt mathematisch genau entspricht, ihre Anordnung und Reihenfolge ändert sich aber mit jedem Takt paar, stets innerhalb der Oktave von D-D.

155 Dieselbe Intervallspannung besteht auch in den Themen des 1. und 2. Satzes, siehe S. 165, 2. Satz.



Abb. 6.15: 4. Satz, *Allegro brillante*, 1. Thema, T. 5-10.

Der Nachsatz (ab T. 13) folgt demselben Schema, allerdings ist nur noch die Flöten- und Violinbegleitung zwölftönig, das achttaktige Thema, jetzt in der Oboe, ist diatonisch, wenn auch stark chromatisch eingefärbt. Die Begleitung durch die übrigen Instrumente wird zunehmend tonaler, vollends in der Weiterführung des Themas, die mit einer chromatisch fallenden Achtelkette vom Grundton G zum tiefen C abstürzt, zum erstenmal also eine klare Dominant-Tonika Beziehung erkennen läßt. Dieses C im *unisono* ist nicht etwa ein Ruheton, sondern hämmert einen synkopierten Rhythmus, der zwei Takte später zur Grundlage des neuen, zweiten Themas wird (T. 30ff). Dieser Rhythmus ist kein anderer als der der ersten zwei Takte des Finales, nun aber im *Allegro brillante* – Tempo, er kann also als rhythmisches Motto angesehen werden.

Das zweite Thema, ein von den hohen Holzbläsern vorgetragener *Albazo*, erhält durch die dreimalige jambische Betonung innerhalb zweier Takte, die dem andinen *Yumbo* eigen ist¹⁵⁶, einen ausgesprochen tänzerischen, schwungvollen Charakter. Seine Tonart ist ein klares C-Moll, die tiefen Instrumente beharren im zitierten ostinaten Rhythmus auf dem Grundton C, nur die Bratschen fügen einen drängenden Sechzehntelkontrapunkt hinzu. Die zwei Folgetakte des Themas bestreiten die Posaunen mit einem hemiolischen Satz, fünf Akkorde verteilen sich synkopierend auf die vier halbtaktigen Pulse.

¹⁵⁶ Siehe S. 39.



Abb. 6.16: 4. Satz, 2. Thema, T. 28-33.

Das Binomium Holzbläser – Posaunen wiederholt sich dreimal, anstelle der dritten Posaunenantwort tritt jedoch eine siebentaktige Phrase fallender chromatischer Terzen im halbtaktigen Rhythmus, die auf delikate Weise Celesta und Harfe einbezieht, stets im synkopischen Schwung des zweiten Themas über dem unveränderten Grundton C. Dieser Vorgang wird nun in veränderter Instrumentation wiederholt: die Hörner tragen das zweite Thema vor, das Piccolo begleitet in höchster Höhe mit dem ehemaligen Bratschenkontrapunkt. Anstatt des Posaunensatzes antwortet aber nach zwei Takt der Themenkopf des ersten, klagenden Themas, mitsamt seiner zwölftönigen Stakkatobegleitung, die Rhapsodie nimmt also Durchführungscharakter an. Dieselbe Abwechslung beider Themenköpfe wiederholt sich noch einmal, bis der Eingangsrhythmus, das Motto, in seiner zwölftönigen Tutti-Pracht dem Geschehen vorerst ein Ende macht: Eine Harfenkadenz ruft erneut die Zwölftonreihe dramatisch in Erinnerung und schafft zugleich eine Erwartungshaltung für das Kommende, als wäre es an der Zeit für die Durchführung – obwohl die Rhapsodie sie eigentlich als Formteil nicht benötigt.

Die Durchführung kommt aber (T. 61ff), und zwar mit einem neuen Thema im Englischhorn, das an das klagende Hauptthema erinnert, aber nicht zwölftönig ist, sondern diatonisch-chromatisch geformt in zwei viertaktigen Bögen. Seine Begleitung ist sehr wohl zwölftönig, sowohl horizontal in den Staccatoachteln von Celesta und Violinen, als auch

vertikal in vier dreistimmigen Harfenakkorden, wobei beide Elemente in genau zwei Takten Platz haben. Die achttaktige Englischhorn-Kantilene ist also mit einem zweitaktigen ostinaten Begleitmodell unterlegt. In den Takten fünf bis acht stimmt noch das Fagott mit ein und begleitet zwölf­tönig das Englischhorn. Dieses neue Durchführungsthema mit seiner komplexen Begleitung wiederholt sich nun, um einen Tritonus versetzt (T. 69ff), angeführt von den Violinen und mit Flöte und Oboe zu einem dreistimmigen Satz angereichert.

Eine schmetternde zweitaktige Blechfanfare unterbricht das ebenmäßige Geschehen (T. 77-78), wieder zwölf­tönig, aber pentatonisch angeordnet, also vom Hörer als tonal verständliche Akkordfolge wahrnehmbar. Nach ihrer Wiederholung setzt zunächst das Durchführungsthema unverdrossen seinen abstrakt-melancholischen Gesang fort, alle zwei Takte die Instrumentierung wechselnd; aber nach zwölf Takten unterbricht erneut eine Fanfare, diesmal mit einem martialen, gehämmerten Rhythmus, wie ein in eine Zwangsjacke zusammengepreßtem Tanz (T. 93), eben dieser Rhythmus, den Salgado schon im 2. Satz der ersten Sinfonie einführte. Auch seine tonale Zusammensetzung kann als konfliktiv bezeichnet werden: die hohen Instrumente formen einen reinen D-Dur- Akkord, die tiefen halten mit C, Es und As dagegen.



Abb. 6.17: 4. Satz, Hauptrhythmus, T. 93-95.

Noch einmal versucht es das Durchführungsthema (T. 94), aber schon nach einem Takt macht ihm der neue Rhythmus den Garaus. Seine Energie entlädt sich in einer viertaktigen, mit kurzen Notenwerten gespickten Überleitung in das zweite Thema, den *Albazo - Yumbo* mit jambischem Schwung (T. 100ff). Dieser ist hier im Fis-Moll- Bereich angesiedelt, mit der Spielanweisung *giocososo* (spielerisch), zu der ein neuer Hornrhythmus, Triangelschläge und Harfenarpeggien beitragen, die, zusammen mit den Klarinetten, die zwölftönige Zweitaktbegleitung zuliefern. Eine viertaktig fallende chromatische Überleitung führt zur Wiederholung dieses Themas, das sich jedoch als so stark verändert herausstellt, dass es eher als ein neues Thema angesehen werden muß (T. 110ff): Wenngleich der Rhythmus bestehen bleibt, ist doch die melodische Kurve auf einen Quintraum beschränkt, sie wird pentatonisch, aber vor allem ihr *giocososo*-Charakter wird in einen lärmenden, vom ganzen Blech nebst tiefen Streichern im *fortissimo* vorgetragenen Marsch verwandelt - soweit ein Marsch im 6/8- Takt möglich ist. Eine weitere Variante des Themas schließt sich an (T. 117): Mit der neuen Spielanweisung *Scherzando* (scherzhaft) erscheint es auftaktig, seine erste Note wird um eine Achtel vorgezogen, aus dem jambischen Metrum wird dadurch ein trochäisches, aus dem *Yumbo* ein *Danzante*¹⁵⁷. Mit dieser Metamorphose eines jambischen in einen trochäischen Tanz bricht Salgado grandios mit jedweder folkloristischen Tradition, er begeht sozusagen ein rhythmisches Sakrileg, denn das traditionelle rhythmische Grundmuster eines Tanzes ist in der Volksmusik nicht verwandelbar. Salgado zeigt damit von Neuem seine unerhörte Freiheit in der Verwendung andiner Quellen im sinfonischen Kontext.

157 Siehe S. 39.



Abb. 6.18: 4. Satz, auftaktige Variante des 2. Themas, T. 136-140.

Das Fagottsolo im Nachsatz macht es ganz deutlich: Das Fagott erweitert den Tanz im Rhythmus des *Danzante*, die Posaunenbegleitung behält aber den *Yumbo*-Rhythmus bei, zusammen formen sie den *Albazo*¹⁵⁸. Nun konfrontiert Salgado beide Spielarten dieses Themas direkt miteinander: Zunächst erscheint die auftaktige, trochäische *Scherzando*-Version (T. 137ff), sogleich danach die originale, jambische *giocoso*-Version (T. 143ff), fast wie eine Unterrichtsstunde über den inhärenten Reichtum der ecuadorianischen Volksmusik. Ein siebentaktiger Abgesang beendet diesen ludischen Durchführungsabschnitt in reinem Fis-Moll.

Die Celli allein greifen erneut die auftaktige Version des Themas auf (T. 154) und transformieren es in eine viertaktige bogenförmige Kantilene, die Bratschen wiederholen es in der Oberquinte, wozu die Celli mit einem *comes* begleiten, und schon befinden wir uns in einer Fuge. Bevor jedoch Englischhorn und Klarinette diesen Fugenkopf wiederholen können, stehlen sich die Violinen *piano* mit dem martialischen Geschwindrhythmus in das Geschehen (T. 162), der von hier an nicht mehr wegzudenken ist und mit jedem Takt an Intensität gewinnt. Nicht von ungefähr ist der Ton der Violinen Cis, denn als Tonart wird nun Cis vorherrschend für die gesamte folgende Sektion (T. 162-206). Die soeben begonnene Fuge muss klein

158 Zur Erinnerung siehe S. 39.

beigeben, der übermächtige Rhythmus jedoch verwandelt sich geradezu in ein neues Thema, wobei sich nur die letzte Note des ersten Taktes und die beiden letzten des zweiten Taktes verändern; seine hämmernde Wucht ist ungeheuer eindringlich, verstärkt noch durch die dissonante Harmonisierung, die an die ersten Takte der Sinfonie gemahnt. Zwar gab es schon im ersten Teil des Finales einen Mottorhythmus (T. 28ff), dessen Intensität und Präsenz wird jedoch durch diesen neuen, zweiten, annulliert, dem nun eindeutig die Kategorie eines Hauptrhythmus zusteht. Nach kurzer Überleitung wird dieses neue Thema *in tempo con furia* (im Takt mit Wut) noch intensiver, darunter droht, von allen tiefen Instrumenten vorgetragen, ein gewichtiger Kontrapunkt *martellato* (gehämmert), der sich zunächst nicht vom tiefen Cis lösen kann, aber nach vier Takten einer rasanten Streicherkadenz Platz macht, die, rhythmisch hochkompliziert und an Jazzrhythmen erinnernd, nochmals zum tiefen Cis abstürzt (T. 183). Als neue kontrapuntische Meisterleistung unterlegt Salgado dem hämmernden Rhythmus, den alle hohen Instrumente schmettern, einen fast feierlichen Choral im 3/4- Takt *marcato* (markiert), wodurch sich taktweise ein binärer und ternärer Rhythmus reiben.



Abb. 6.19: 4. Satz, Hauptrhythmus mit Coral, T. 186-189.

Als könnte der unerbittliche Rhythmus nicht genug bekommen, wiederholt er sich weiter, auch ohne Choral, zunächst in den hohen Instrumenten (T. 202ff), dann in Posaunen, Pauken und Bässen (T. 209ff). Hier verliert er endlich an Kraft, im *diminuendo* klingt er aus, womit das Ende der Durchführung erreicht ist, denn nun folgt das erste Thema des Satzes (T. 217), als beginne eine Reprise, welche aber, ebenso wie die Durchführung, untypisch ist für eine Rhapsodie.

Sowohl das klagende Trompetenthema (in der Exposition T. 5ff, hier T. 217ff) als auch das schwungvoll jambische zweite Thema (in der Exposition T. 30, hier T. 242), letzteres allerdings in den A-Moll- Bereich transponiert, werden wörtlich wiederholt. Statt der in der Exposition erfolgten Unterbrechung durch die Anfangstakte und die Harfenkadenz (dort T. 55ff), die das Ende der Exposition und den Beginn der Durchführung markierten, springt die Reprise zu einem Abschnitt, der bereits inmitten der Durchführung angesiedelt war, die *giocoso*- Variante des zweiten Themas (dort T. 100ff, hier T. 267ff), mitsamt dem folgenden, lärmenden Marsch-*Albazo*, wenn diese Zwitterbenennung einer Zwittergattung erlaubt ist. Hier hat diese Variante des zweiten Themas, ausser der Dynamik *fortissimo*, noch eine bedeutende Veränderung aufzuweisen: im dritten und sechsten Takt wird ihr zusätzlich der hämmernde Rhythmus der Durchführung unterlegt, was die Coda, oder besser gesagt die Apotheose des Finales vorbereitet, denn ab Takt 284 *Maestoso* (Majestätisch) erklingt nochmals dieser Rhythmus, verstärkt durch Militärtrommel und Xylophon, zum Choral aller tiefen Instrumente. Ein brucknersches Jubelmotiv der hohen Bläser unterstreicht die apotheotische Wirkung dieser Passage. Die Schlußgruppe hat als letzte Tempoangabe *Allegro risoluto*, abermals behauptet sich sechsfach *der Rhythmus*, bevor der Schlußjubel im *Prestissimo* mit Paukenwirbel die Sinfonie in strahlendem D-Dur beschließt.

Wie die komplizierte Beschreibung dieses komplizierten Satzgebildes zeigt, hat Salgado mit Recht den Titel *Final Rapsódico* dafür gewählt, zu groß ist die Anzahl der Themen, Phrasen, Abschnitte und Wiederholungen, als dass ein gängiges Formmodell alle Elemente umfassen könnte. Dennoch unterliegt diese Rhapsodie einem übergeordneten Sonatenhaupsatzmodell, mit Einleitung, zwei Themen, Durchführung, Reprise und Coda, auch wenn sich verselbständigende Rhythmen, Fugenanfänge, Kadenz und vielfältige Themenverwandlungen die Übersicht und eine leicht faßbare Einordnung aller Elemente erschweren. Sicher soll der Begriff Rhapsodie dazu beitragen, dass der Hörer den Satz entspannt auf sich wirken lässt, all seine Verwandlungen, kontrapunktischen Verwicklungen und

Überraschungen genießt, ohne den vergeblichen Versuch zu unternehmen, sie in ein klassisches Formschema einordnen zu wollen. So ist die zu Beginn des Kapitels vorgestellte Formübersicht nur eine theoretische Orientierungshilfe zum Ablauf des Geschehens, aber keine verpflichtende Zwangsjacke, den Satz beim Hören in dieser Weise verstehen zu müssen. Von Neuem zeigt sich die Kunst des Komponisten, unter dem vermeintlich harmlosen Titel *Ecuadorianische Sinfonie* ein äußerst komplexes Werk voll kompositorischer Weisheit vorzulegen und die einmalige Gabe zu bestätigen, Ecuador mit der übrigen musikalischen Welt in einem genuinen Verschmelzungsprozess vereinigen zu können.

Die überraschende Wiederverwendung des Rhythmus aus der Reprise des zweiten Satzes der *Sinfonía Andina* (Nr.1) im Finale der *Vierten*, hier in seiner Bedeutung und ungeheuren Kraft als Hauptrhythmus grandios gesteigert, bezeugt die geistige Nähe und den philosophischen Zusammenhang beider *ecuadorianischen* Sinfonien, wenngleich sich der mehr als zehnjährige Zeitabstand zwischen beiden Sinfonien in einem deutlichen Fortschritt des Abstaktionsprozesses niederschlägt. Die Vierte geht über folkloristische Ursprünge und Anregungen weit hinaus und überhöht diese sozusagen, abstrahiert sie, katapultiert sie in die Moderne und beweist gerade durch diese Verfremdung deren zeitlose Gültigkeit.

7 Fünfte Sinfonie *Neoromantische* (1958)

Die fünfte Sinfonie von Luis Humberto Salgado stellt einen Ausnahmefall dar, es ist die einzige, zu der keine Orchesterpartitur des Komponisten vorliegt, diese gilt als verschollen. Sehr wohl verwahrt aber das Historische Archiv des Nationalmuseums in Quito im Gebäude der Zentralbank den Klavierauszug, der als erste Niederschrift der Komposition angesehen werden kann, wie es der Arbeitsweise Salgados entsprach¹⁵⁹. Die Klavierfassung trägt auf dem unteren Rand der ersten Seite den Hinweis: begonnen am 25. Februar, und auf der letzten Seite unter dem letzten beschriebenen Pentagramm heißt es: 20. VI. 58, die für Salgado übliche Buchführung. Mit Ausnahme von drei abgekürzten Angaben im letzten Satz (Ob = Oboe, V = Violoncelli, C.I. = Englisch Horn) gibt es keine Hinweise auf die vorgesehene Instrumentierung. Dass es die Orchesterpartitur gegeben hat, geht aus einer Anekdote hervor, nach der Salgado sie dem damaligen Dirigenten des Nationalorchesters, Proinnsias O'Duinn¹⁶⁰ vorlegte. Später kommentierte er:

O'Duinn sah die 5. Sinfonie, er blätterte sie nur durch und sagte: „Unmöglich mit unserem Orchester“. Er hielt sich an die Variationen im folkloristischen Stil, weniger dicht¹⁶¹.

Salgado hat der fünften Sinfonie irgendwann während oder nach der Komposition den Untertitel *Neoromantische* (*Neoromántica*) angehängt, wie die unterschiedlichen Tinten auf dem Titelblatt des Autographs verraten. Zusammen mit den Untertiteln seiner früheren Sinfonien: *Andina* der ersten, den beiden *Synthetischen* (2. und 9.) wegen ihrer Einsätzigkeit, *Rokoko*

159 Luis Humberto Salgado, *5ª Sinfonía, Neo – Romántica*, Klavierauszug, Archivo Histórico del Museo Nacional de Quito, im Gebäude der Zentralbank, 1958.

160 Proinnsias O'Duinn (Dublin, 1941), Chefdirigent des Ecuadorianischen Nationalorchesters von 1967 bis 1970.

161 Hernán Rodríguez Castelo: *Luis Humberto Salgado, por él mismo*, in *El Tiempo*, Quito, 26. Juli 1970, S. 20 u. 23.

der dritten, *Ecuadorianische* der vierten, ist auch der Untertitel der *Fünften* eine Art Programm oder Warnung vor dem, was von ihr zu erwarten ist. In der Musikgeschichte ist die Romantik meist im 19. Jahrhundert angesiedelt, nach der Klassik und gefolgt vom Impressionismus. Ihr Grundsatz war, dass es Realitäten in der Welt gibt, die nur durch Emotion, Gefühl und Intuition erfaßt werden können. Die Musik der Romantik versuchte, diese Gefühle auszudrücken. Angeblich war es Schönberg, der sagte: *Die Romantik ist tot. Ich wünsche der neuen Romantik ein langes Leben.* Damit illustrierte er seine eigene *romantische* Haltung gegenüber der mit neuen Mitteln gemachten, zwölftönigen Musik. Die neue Technik gehe zwar von der Demokratisierung der zwölf Halbtöne innerhalb der Oktave aus, solle deshalb aber nicht in eine sterile, theoretische, gefühllose *Esperanto*-Musiksprache verfallen, wie der amerikanische Komponist George Rochberg einst spottete¹⁶². Im Wissen um Salgados Interesse an Schönbergs Theorien, erklärt sich in diesem Zusammenhang auch der Untertitel seiner 5. Sinfonie. Der Komponist schreibt 1960 in *El Comercio*:

[...] *In meiner fünften Sinfonie, die den Titel Neo-Romantische trägt - natürlich noch unveröffentlicht -, exponiere ich das erste Thema mit einer zwölftönigen Prosodie: eine expositorische Idee, die von einem melodischen Klima durchdrungen ist, das dem hedonistischen Geist entspricht, der diese Partitur belebt*¹⁶³.

Mit diesem Kommentar, zusammen mit dem Untertitel *Neoromantische*, stellt Salgado idealistisch oder ironisch klar, dass die dodekaphonische Komponente keinesfalls im Widerspruch zu einer generell positiven, freudvollen (hedonistischen) Aussage der Sinfonie stehen sollte, auch wenn für viele Hörer bis heute dieser Widerspruch weiterhin besteht. Der dritte und vierte Satz haben einen *hedonistischen Geist*, der erste Satz wohl

162 George Rochberg (1918-2005), nordamerikanischer Komponist. Begleitkommentar zur Aufnahme seines 3. Streichquartetts 1972. Neudruck in: Joan CeeVee Dixon, *George Rochberg: A Bio-Bibliographic Guide to his Life and Works*, Styvesant, N.Y.: Pendragon, 1992, S. 139.

163 In: L. H. Salgado: *Proyecciones de la música contemporánea*. In: *RITMO*, Madrid, September 1960.

nur für diejenigen Hörer, die zwölftönige Musik unvoreingenommen genießen können. Der zweite Satz allerdings, dessen Atmosphäre als vorwiegend tragisch bezeichnet werden könnte, kann dem Hedonismus der Sinfonie nur im generellen Konzept *per aspera ad astra* dienen, ähnlich dem Verlauf der vier Sätze in Beethovens 5. Sinfonie.

Bevor im Einzelnen auf die Sinfonie eingegangen wird, sei darauf hingewiesen, dass am Ende dieses Artikels eine Beschreibung meiner Instrumentation dieser Sinfonie folgt, da, wie erwähnt, die originale Orchesterpartitur Salgados als verschollen gilt. Die *Fünfte* war die große Unbekannte der neun Sinfonien, sie musste bis 2018 auf ihre Uraufführung warten, während ihre Geschwister zumindest sporadisch zum Klingen kamen, etwa ab dem Jahr 2000. Die vorher erfolgten Uraufführungen einzelner Sinfonien blieben zumeist auch die einzigen Aufführungen dieser Werke für die nächsten dreißig oder vierzig Jahre, ein gewisses Interesse an wiederholten Aufführungen besteht erst seit etwa 2017.

7.1 1. Satz

Formschema des 1. Satzes:

| | | |
|--------------------------------------|------|-----------|
| Exposition – <i>Allegro risoluto</i> | Takt | 1 - 86 |
| 1. Thema | | 1 - 9 |
| Nachsatz | | 10 - 18 |
| Wiederholung 1. Thema | | 19 - 27 |
| Wiederholung Nachsatz | | 28 - 36 |
| Hauptrhythmus | | 37 |
| 2. Thema | | 44 - 86 |
| Durchführung | | 87 - 204 |
| 1. Thema | | 87 - 101 |
| 1. Thema <i>fugato</i> | | 102 - 131 |
| 1. Thema als Walzer | | 145 - 152 |

| | |
|---------------|-----------|
| 2. Thema | 153 - 186 |
| Reprise | 187 - 226 |
| 1. Thema | 187 - 222 |
| Hauptrhythmus | 223 - 226 |
| Coda | 227 - 234 |

Der erste Satz *Allegro risoluto* beginnt, wie vom Komponisten im obigen Zitat angekündigt, mit einem rein dodekaphonen Thema, sowohl in seiner horizontalen als auch in seiner vertikalen Ausdehnung: sicherlich eine Enttäuschung für diejenigen, die wegen des Untertitels *Neuromantische* eine romantische Geste im sentimental alten Stil erwartet hatten. Sie könnte als tönende Stahl- und Glaskonstruktion bezeichnet werden, die jede Anspielung auf das 19. Jahrhundert vermeidet.



Abb. 7.1: 5. Sinfonie, 1. Satz, *Allegro risoluto*, 1. Thema, T. 1-5¹⁶⁴.

Das herrische, zwölftönige Hauptthema liegt zunächst *unisono* in Fagotten, Celli und Bässen, von den Flöten, Oboen und Violinen mit einem ebenfalls zwölftönigen Kontrapunkt begleitet. Im Nachsatz (ab.T. 9ff) kontrastiert ein *piano dolce* vorzutragendes Duett von Flöte und Klarinette, bevor als drittes Element das ganze Orchester jeweils zwei gebundene Viertelakkorde geradezu hinausposaunt, von Sechzehntelquintolen eingeleitet. Mit diesen drei kontrastierenden Elementen geht der erste Block zuende. Nach der wörtlichen Wiederholung dieses Absatzes in konträrer

164 Hinweis: Alle Musikbeispiele zur fünften Sinfonie sind dem Klavierauszug von Luis Humberto Salgado entnommen, *Archivo Histórico del Museo Nacional de Quito*, im Gebäude der Zentralbank, 1958.

Instrumentierung (T. 19ff) – die hohen Instrumente spielen das Thema, die tiefen den Kontrapunkt, der darauffolgende *piano*-Dialog liegt in den Streichern –, führen die aufsteigenden Sechzehntelquintolen zu einem synkopierten Rhythmus des ganzen Orchesters, der als Hauptrhythmus bezeichnet werden kann (T. 37), was sich später durch sein prominentes Wiederauftreten in entscheidenden Momenten bestätigen wird.



Abb. 7.2: 1. Satz, Hauptrhythmus, T. 37, Auszug: T. 35-38.

Die ersten drei Pulse dieses Rhythmus bilden auch, nun im 3/4-Takt und *piano*, die Begleitung zum 2. Thema (T. 44ff). Dessen gesangliche, viertaktige Melodie, mit einem aus den ersten vier Tönen der Sinfonie gebildeten Themenkopf, fällt zunächst vom H eine große Septime zum C ab, bei ihrer Wiederholung noch eine Quint tiefer, zum F, jeweils mit ausdrucksvollen plagalen Vorhalten. Auch wenn die Melodietöne wieder zwölftönig sind, lässt ihre Anordnung zunächst C-Moll und dann F-Moll erkennen, also eine annähernd tonale Form der Zwölftontechnik, wie sie Alban Berg oft angewendet hat. Der schwebende Begleitrythmus und die symmetrische, tonale Melodie kommen dem Hörverständnis entgegen, außerdem stellen sie den klassischen, Beethovenschen Ausdruckskontrast zum ersten Thema her, ein auch von Salgado oft angewandtes Kompositionsprinzip im Sinfoniebereich.



Abb. 7.3: 1. Satz, 2. Thema, T. 44-49ff.

Wie schon vom ersten Thema gibt es auch vom zweiten eine Wiederholung mit invertierter Instrumentation, die hohen Streicher spielen beim zweiten Mal die Melodie, die tiefen die Begleitung. Die dritte Wiederholung begleiten nun *Staccato*-Achtel, zunächst noch *piano dolce*, dann zunehmend heftiger, um in eine vierte Wiederholung des Themas zu münden, hier aber im *fortissimo* und heftig akzentuiert; das anfangs so sanfte Thema wird verfremdet zu einem vehementen Aufschrei, dem Hauptrhythmus ähnlich (T. 68ff). Fallende Skalen enden daraufhin mehrfach im zweiten Thementeil, gebildet aus dem zweiten und dritten Takt des zweiten Themas, jedes Mal schwächer, um schließlich die Exposition in einem Duo der Klarinette und Bassklarinette ausklingen zu lassen.

Unmerklich beginnt hier die Durchführung mit einer ersten Engführung des Hauptthemas (T. 87ff). Über einer langsamen Version desselben in den tiefen Instrumenten setzt die Klarinette ihren zuletzt gespielten Takt fort, um ihn danach in einen synkopischen aufzulösen, dessen nachschlagende Achtel ebenfalls aus dem Themenkopf des Hauptthemas gebildet sind. Beide Varianten des Themas lösen sich in fallende Sechzehntelketten auf, welche gleich darauf den nächsten Abschnitt charakterisieren (T. 96-101). Es folgt ein Fugato der Holzbläser (T. 102ff), das den Themenkopf in seiner Krebsform, also von hinten nach vorn gelesen, verwendet, sowie die Sechzehntelketten, die erneut zum vorherrschenden Motiv werden, bis Achteltriolen sie plötzlich unterbrechen, das Vorherige geradezu wegwischend. Aus zwei Triolen wird bei unverändertem Puls dann unmerklich ein 6/8-Takt (T. 102ff).

Diese sechs Achtel steigen *crescendo* in fünf Takten von der Tuba zu den Flöten auf, um in einem der Lieblingsakkorde Salgados zu explodieren: ein (B-Dur) -Akkord mit zusätzlichem Tritonus und großer Septime, er benutzt ihn oft, wenn es dramatisch zugehen soll (T. 137).

Nun nehmen auch die Streicher die Triolenbewegung auf, aber ehe man sich richtig an den 6/8-Takt gewöhnt hat, wird er bei gleichbleibender Bewegung in einen 3/4-Takt verwandelt, weist also statt zwei Zählzeiten pro Takt jetzt drei auf. Diese fortlaufenden Achtel werden nun zur Begleitung des Hauptthemas, das als heftiger Walzer aller tiefen Instrumente daherkommt, die Trompeten schmettern den Hauptrhythmus dazu (T. 147ff).



Abb. 7.4: 1. Satz, Durchführung, Hauptthema als heftiger Walzer, T. 147ff.

Da mag das zweite Thema nicht nachstehen und präsentiert sich ebenfalls im *forte*, wobei es die gewaltige Kraft des ihm innewohnenden Rhythmus herausstellt, desselben, der zu Beginn so leicht und schwebend war (T. 153ff). Spätestens hier wird offensichtlich, dass der Kopf des Hauptrhythmus mit dem des zweiten Themas identisch ist, die schmetternden Trompeten können also auch als Vorwegnahme des Kopfs des zweiten Themas verstanden werden. Die Transformation des Hauptthemas in den gewalttätigen Walzer erinnert etwas an *La Valse* von Maurice Ravel¹⁶⁵, beide laden nicht zum Tanzen ein, sondern sind verfremdet, ihres natürlichen Charakters beraubt. Aus dem

¹⁶⁵ Maurice Ravel (1875-1937), französischer Komponist.

gleichbleibenden Synkopenrhythmus löst sich nun ein gesangliches, stark synkopisches Trompetensolo, das an Jazzphrasen erinnert, unter Verwendung des Themenkopfs des Hauptthemas (T. 161ff). Die Violinen imitieren dies zweimal im *staccato*, bis es in den tiefen Streichern zur Ruhe kommt und seine Zwölftönigkeit im *piano* in ein klares C-Moll verwandelt.

Als erschrecke sie sich über solch tonale *Verirrung*, setzt unvermittelt die Reprise ein, (*Re-Exposition* im Spanischen), mit dem nun wieder zwölftönigen Hauptthema. Sie folgt wörtlich dem Verlauf der Exposition, was bei einem so schwer zu erfassenden Werk dem besseren Hörverständnis entgegenkommt. Die Reprise ist jedoch stark verkürzt, sie gelangt nur bis zum Hauptrhythmus. Eine kurze Coda *Stretta* (T. 227ff) wiederholt diesen viermal, chromatisch fallend, um auf einem spannungsgeladenen Triller zu verharren und mit einer beschleunigten Variante des Hauptrhythmus den Satz zu beenden. Ein letzter *unisono*-Schlag im *sforzato* ist ein tiefes C, der damit eine Tonika andeutet.

Dieser erste Satz vereint in sehr konzentrierter Form Salgados kompositorischen Modernismus des 20. Jahrhunderts, repräsentiert durch das erste, dodekaphonische Thema, geschrieben in reinster Sonatenform Beethovenscher Tradition, getreu den von Salgado oft verkündeten Idealen seiner Kompositionstechnik und den formalen Prinzipien seiner Sinfoniesätze.

7.2 2. Satz

Formschema des 2. Satzes:

| | | |
|-----------------------|------|-----------|
| Exposition | Takt | 1 - 38 |
| 1. Thema | | 1 - 9 |
| Nachsatz | | 10 - 13 |
| 2. Thema | | 14 - 18 |
| Wiederholung 1. Thema | | 19 - 27 |
| 3. Thema | | 34 - 38 |
| Durchführung | | 39 - 84 |
| Reprise | | 85 - 117 |
| 1. Thema | | 85 - 93 |
| Nachsatz | | 94 - 97 |
| 2. Thema | | 98 - 102 |
| Wiederholung 1. Thema | | 103 - 117 |
| Coda | | 118 - 130 |

Der zweite Satz, *Moderato assai*, beruht ebenso wie der erste auf modernistischen Konzepten, die allerdings wegen ihrer außermusikalischen Assoziationen eher an Schostakowitsch als an Schönberg erinnern. Eine zarte, achttönige Dauerbegleitung von Flöte und Harfe in *staccato* Sechzehnteln, den Ton C umspielend, bildet die Grundlage für eine melancholische, unschuldige Melodie, zunächst vom Fagott vorgetragen, dann von der Oboe wiederholt.

Abb. 7.5: 2. Satz, 1. Thema, T. 1-4.

Ein dreimaliger Anlauf der Fagotte und Celli führt, von E-Moll über D-Moll zum ersten Tuttiausbruch des Orchesters, *forte marcato*, das ein heroisch schreitendes, durch zweimalige Punktierung gekennzeichnetes, zweites Thema vorträgt (T. 14ff).



Abb. 7.6: 2. Satz, 2. Thema, T. 14-16.

Auf seinem letzten, stark akzentuierten Akkord bricht es jedoch abrupt ab, ihm folgt eine energiegeladene Zweiunddreißigstelkette der Streicher. Von Neuem erklingt das Hauptthema, hier aber fast aggressiv im *forte* und zusätzlich bedroht von mächtigen rhythmischen synkopischen Blöcken, es hat seine anfängliche Unschuld verloren (T. 19ff). Als dürfe das nicht wahr sein, versuchen es die Violinen noch einmal schmeichelnd, die tiefen Holzbläser antworten mit einer melodisch und rhythmisch veränderten Version, die auf klagenden langen Noten endet, unter denen stets die ostinate Sechzehntelbegleitung vom Beginn weiterläuft und eine etwas ratlose Ruhe erzeugt. Schließlich ergreifen Flöten, Oboen und Violinen das Wort und verlängern das Thema zu einer ausladenden Kantilene (T. 23ff), deren Nachsatz den Rang eines dritten Themas einnimmt, gemessen an seiner Bedeutung für den weiteren Verlauf des Satzes (T. 34ff).



Abb. 7.7: 2. Satz, 3. Thema, T. 34-36.

Der Kantilene folgt eine durch verschiedene rhythmische Elemente gekennzeichnete Episode, die der Durchführung eines Sonatensatzes entsprechen würde. Nur erscheint anstatt der durchzuführenden Themen eine Anzahl neuer Ideen, die in einer Durchführung eigentlich nicht üblich sind, diese Bezeichnung aber im weiteren Verlauf dieses Abschnitts dennoch rechtfertigen. Zunächst alternieren huschende Zweiunddreißigstelarpeggien mit zwei *legato*-Akkorden, was in umgekehrter Form an eine ähnliche Passage des ersten Satzes erinnert (hier T. 39ff, im 1. Satz T. 14ff) und damit einen inneren Zusammenhang zwischen beiden Sätzen herstellt, wenn auch nicht ohne weiteres erkennbar. Darüber erhebt sich eine heroisch anmutende, punktierte Melodie bis zum *fortissimo*, die Spielanweisung heißt *con passione* (T. 41ff). Ein scharf markierter Rhythmus im Blech wechselt sich nun mit dem *Arpeggio-Legato*-Motiv ab, das *con passione*-Thema wiederholt sich ebenfalls, die alternierenden Elemente geben dem Satzverlauf nun eindeutig Durchführungscharakter. Die zunehmende Intensität, fast Unbarmherzigkeit, mit der die vorwiegend rhythmischen Ausbrüche aufeinanderprallen, erinnert an ähnliche Vorgehensweisen bei Schostakowitsch, wenn die rhythmische Wucht einer Passage alle anderen musikalischen Elemente überwältigt¹⁶⁶.

Auch das etwas variierte zweite Thema mischt sich noch in das Geschehen ein (hier T. 60, zu Beginn T. 14), die einst arpeggierten Zweiunddreißigstel reduzieren sich aber auf einen einzigen, gehämmerten Ton, ebenso verlieren die beiden ihnen folgenden gebundenen Akkorde ihren gesanglichen Charakter, hier werden sie wie Axtschläge markiert getrennt. Das zweite Thema geht ebenfalls seines Gesangscharakters verlustig und verwandelt sich in eine Reihe von sieben herausfordernden Achtelakkorden. Diese lange, durchführungsähnliche Episode steht wie unter dem Schatten des Dämons Rhythmus, der die melodischen Elemente der Komposition verschlingt. In Takt 76 beendet ein *piano subito* zunächst die wilde Jagd, das veränderte zweite Thema gewinnt in

166 Siehe auch S. 195.

zweimaligem Aufschwung an Kraft, aber an seiner Stelle behauptet sich das Hauptthema, nun in vollem *forte* und *marcato*, unterlegt vom hämmernden Zweiunddreißigstelrhythmus, als zeige es endlich sein wahres Gesicht (T. 79).



Abb. 7.8: 1. Thema in der Durchführung, *forte marcato*, T.78-80.

Diese Transformation hält aber nur zwei Takte vor, die rhythmischen Elemente beruhigen sich wie in der Stille nach dem Sturm, und leiten im *piano* zur Reprise über (T. 85ff). Diese folgt zunächst genau dem Verlauf der Exposition, aber anstelle des oben als drittes Thema bezeichneten Abschnitts brechen die Trompeten erneut mit dem Hauptthema *forte marcato* über dem gehämmerten Zweiunddreißigstelrhythmus ein, nur die Reihe aus sieben Achtelakkorden antwortet noch, auch die anfänglich so zarte Sechzehntelbegleitung verwandelt sich in eine Zwangsjacke aus Zweiunddreißigsteln. Dieser Abschnitt (T. 118ff) kann als Coda bezeichnet werden, er nimmt das aggressive Geschehen vom Ende der Durchführung (T. 79ff) wieder auf, mit dem ursprünglichen zarten Hauptthema zu Beginn des Satzes hat es nichts mehr zu tun. Die Trompete mahnt mit einem lang ausgehaltenen hohen Es im *fortissimo*, darunter beschließt der hämmernde Rhythmus den Satz wie ein Albtraum in düsterem C-Moll.

Diese emotionale Beschreibung des zweiten Satzes entspricht seinem Inhalt. Der Schluss des Satzes, mit dem Verschwinden des Themas und dem ausschließlichen Überleben der heftigen *fortissimo*-Rhythmen könnte als eine Parabel für das Überleben des Einzelnen in einer tyrannischen Gesellschaft stehen. Wir wissen nicht, ob Salgado solche Vorstellungen beim Komponieren hatte, diese Musik kann sie aber hervorrufen. Da besonders

dieser Satz leicht außermusikalische Assoziationen weckt, könnte hier der Untertitel der Sinfonie *Neoromantische* ernst gemeint sein, im Gegensatz zum ersten Satz, wo Salgado ihn ironisch angewandt haben mag. Insgesamt ein höchst ungewöhnlicher, in Salgados Schaffen einmaliger Satzverlauf, der zu vielerlei philosophischen, extramusikalischen Spekulationen einlädt, nur Schostakowich hat Ähnliches geschrieben. Als Beispiel dafür mag das Ende dessen siebter, der *Leningrader Sinfonie* stehen, wo sich ebenfalls ein Hauptrhythmus des Geschehens beraubt, ähnlich instrumentiert, allerdings mit doppelten Trompeten und Hörnern und einem erweiterten Schlagwerk.

7.3 3. Satz

Der dritte Satz, ein *Scherzo Andantino mosso* in klassischer A-B-A-Form, im tänzerischen 6/8-Takt und mit C-Moll als Tonartvorgabe, kontrastiert die düstere Stimmung mit einem freundlich verspielten Fugato des Holzbläserquartetts. Der Piccolo beginnt mit dem Hauptthema, zu dem eine *staccato*- Sechzehnteltriole auf dem Ton B gehört, wie ein entfernter Nachklang des Endes des zweiten Satzes, hier vermittelt sie aber Spielfreude statt Bedrohung. Dieses Motiv wandert durch die vier Bläserstimmen, bis Piccolo, Flöte und Oboe es erstmals gemeinsam spielen und es in den Themenkopf eines neuen Gedankens verwandeln.

The image shows a musical score for the beginning of the 3rd movement, 'Andantino mosso', measures 1-7. The score is in 6/8 time and C minor. It shows the Piccolo, Flöte, Oboe, and Klarinette parts. The Piccolo starts with a staccato sixteenth-note triplet on B. The Flöte, Oboe, and Klarinette enter in subsequent measures, with the Flöte and Oboe playing the triplet together in measure 7.

Abb. 7.9: 3. Satz, *Andantino mosso*, T. 1-7.

Die Streicher nehmen diesen auf und weiten ihn zu einem Nachsatz aus, der nach F-Moll moduliert. Nun verwandeln die Celli und Bässe diesen Gedanken in ein zweites Thema, das als Fugato beginnt, ein vorgetäushtes allerdings, denn die nacheinander einsetzenden Stimmen wiederholen zwar denselben Rhythmus, aber die Melodiekurve ist bei jedem Einsatz leicht unterschiedlich (T. 29ff).



Abb. 7.10: 3. Satz, *Fugato*, T. 29-35.

Dieses Fugathema wandelt bald seinen zunächst kapriziösen Rhythmus in eine Kantilene um, über einem Orgelpunkt auf dem tiefen Es, der Terz der Grundtonart C-Moll, womit die Rückmodulation in die Grundtonart vonstattengeht. Der erwähnte Orgelpunkt wiederholt ostinat den Fugatorhythmus, womit unterschwellig die Präsenz des Themas auch während der Dauer der gesanglichen Ausweitung gewährleistet bleibt. Diese Technik des belebten Orgelpunkts hatte Salgado bereits in früheren Sinfonien angewandt, wie zu Beginn der zweiten Sinfonie und im Finale der dritten. Nun wiederholt sich wörtlich das Bläserquartett des Beginns, allerdings wird es diesmal von Celli und Bässen mit einer variierten Fassung des zweiten, des Fugathemas, begleitet. Damit schließt das Scherzo zunächst, in die Durparallele nach Es-Dur moduliert, um dem *Trio*, dem B-Teil, Platz zu machen.

Das *Trio*, obwohl nicht als solches bezeichnet aber in seiner Funktion eindeutig, gestaltet sich als eine *Passacaglia*, ein ursprünglich spanischer Volkstanz. Der Name stammt von spanisch *pasar* (überqueren) und *calle* (Straße) und bedeutet wörtlich: *Geh' über (die) Straße*. Die spanischen Wurzeln sind bisher nur durch die zeitgenössische spanische Literatur

überliefert, erste einfache musikalische Beispiele stammen aus Italien, und datieren von 1606¹⁶⁷. Eine besonders blumige Beschreibung gibt Johann Walther in seinem *Musikalischen Lexikon* von 1732:

*Passacaglia oder Passagaglio [ital.], Passacaille [gall.]*¹⁶⁸, ist eigentlich eine Chaconne. Der ganze Unterschied besteht darin, daß sie ordinairement langsamer als die Chaconne gehet, die Melodie mattherziger (zärtlicher), und die Expression nicht so lebhaft ist; und eben deswegen werden die Passecailen fast allezeit in den Modis minoribus, d. i. in solchen Tönen gesetzt, die eine weiche Terz haben¹⁶⁹.

Mit der *weichen Terz* ist die kleine, die Moll-Terz über dem Grundton gemeint, in diesem Fall das Ges, da die *Passacaglia* in Es-Moll steht. Auch in der ecuadorianischen Volksmusik gibt es den *Pasacalle*, dort aber als schnellen 2/4-Tanz, der mit dem europäischen Namensvetter nichts gemein hat. Im 3/4- Takt wird das viertaktige Es-Moll-Thema der Bässe vierzehnmal wiederholt, mehrheitlich in seiner Grundform ruhig schreitender Viertelnoten, manchmal aber auch rhythmisch variiert (T. 78ff). Es besteht aus neun verschiedenen Tönen, weshalb es trotz seiner Es-Moll- Zugehörigkeit auch dodekaphone Eigenschaften hat. Zunächst erscheint es unbegleitet, im fünften Takt kommt dann eine erste synkopische Gegenstimme hinzu (T. 82ff).



Abb. 7.11: 3. Satz, Trio, (*Passacaglia*), T. 78-86.

167 Richard Hudson: *The Ripresa, the Ritornello, and the Passacaglia*, in: *Journal of the American Musicological Society* 24, no.3 (Autumn), 1971, S. 364-94.

168 Gallisch = altertümlich für Französisch.

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

Dieser Kontrapunkt wird wiederholt und mit Harmoniestimmen angereichert, gleichzeitig aber auch auf acht Takte erweitert, um eine allzu statische Unterteilung in jeweils viertaktige Phrasen zu vermeiden. Schon werden auch Bewegungen in Achteltriolen hinzugefügt, die dem Trio Leben verleihen, trotz der düsteren Es-Moll- Tonart. Ein erster *forte*-Abschnitt im *tutti* stellt das zunächst synkopierte Gegenthema auf die Füße, nun ist es volltaktig, gleichzeitig löst sich die ostinate Basslinie zum ersten Mal in Achteltriolen auf. Der nächste Abschnitt führt ein neues Gegenthema ein: Die Oboe stellt eine aus *Staccato*- Achteln bestehende Melodie vor, die Klarinetten schlagen synkopisch nach (T. 102ff).



Abb. 7.12: 3. Satz, Trio, 2. Gegenthema, T. 102-106.

Während die Flöten diese Melodie wiederholen, löst sich die Basslinie weiter auf, hier in einen punktierten, tänzerischen Rhythmus, der sofort vom ganzen Orchester aufgegriffen wird, womit eine Kombination des ersten Kontrapunkts mit dem neuen Rhythmus zustande kommt. Der nächste Abschnitt gehört den Holzbläsern, sie nehmen die *Staccato*-Achtel erneut auf, gleich darauf auch die Triolenvariante des ersten Kontrapunkts, die wiederum in die Wiederholung des ersten *forte*- Abschnitts im *tutti* mündet. Damit wird das *Trio* ebenso symmetrisch beschlossen wie es beim *Scherzo* der Fall war. Der übergeordneten A-B-A- Form des 3. Satzes unterliegt also eine A-B-A- Form sowohl des *Scherzos* selbst, wie auch der *Passacaglia* des Trios in perfekter Symmetrie. Eine Trompetenfanfare mahnt zur Wiederholung des *Scherzos*, und der Satz schließt in Es-Dur, der Durparallele der Grundtonart C-Moll, ganz im klassischen Sinn. Am Rande sei bemerkt, dass die *Passacaglia* eine gewisse Ähnlichkeit mit dem

Finalsatz von Brahms' vierter Sinfonie aufweist, vor allem im Wechsel von kammermusikalischen und *tutti*- Episoden, wenngleich das Trio eines Scherzos nicht die Dimensionen eines Finalsatzes haben kann und das Brahms'sche Thema achttaktig ist und damit mehr Möglichkeiten für dramatische Entwicklungen bietet.

7.4 4. Satz

Formschema des 4. Satzes:

| | | |
|--|------|-----------|
| Exposition | Takt | 1 - 124 |
| 1. Thema | | 1 - 8 |
| 1. Höhepunkt | | 9 - 19 |
| Wiederholungen 1. Thema | | 20 - 51 |
| Variante der Oboe | | 51 - 62 |
| Wiederholung des Höhepunkts | | 63 - 77 |
| Erneuter Aufschwung, veränderter Höhepunkt und Abgesang | | 78 - 124 |
| Mittelteil | | 124 - 184 |
| 2. Thema | | 124 - 152 |
| Flötenkadenz | | 153 - 163 |
| Wiederaufnahme 2. Thema | | 164 - 183 |
| Variante und Abgesang | | 184 - 197 |
| Reprise | | 202 - 272 |
| Coda | | 272 - 282 |

Allegro drammático ist das Finale betitelt, klar dreiteilig gegliedert und mit einer kurzen Coda endend, also einem Sonatensatzmodell entsprechend. Sein Eingangsrhythmus kopiert, wenn auch doppelt so schnell, den Beginn des ersten Satzes der Sinfonie, getreu Beethovens zyklischem Denken und motivischem Arbeiten. Freilich ist dieses Detail beim Hören schwer zu fassen, der Auftaktcharakter, das schnelle Tempo und eine veränderte

Tonfolge im Finale erlauben nur eine unbewusste Erinnerung. Der ganze Satz ist fast als monothematisch einzustufen, denn auch das Thema des langsameren Mittelteils ist aus dem Hauptthema abgeleitet.

Die rhythmische Keimzelle des Hauptthemas besteht aus zwei Sechzehnteln und einer Achtel; sie gewinnt bald an Eigenleben und löst, fast allgegenwärtig, immer neue Varianten des Themas aus. In dessen erster Ausprägung fallen besonders der zweite und dritte Takt auf, wegen ihres synkopischen Rhythmus' und der rasant abstürzenden Sechzehntelseptole bzw. -Sextole. Die Entscheidung, ob dieses Thema nun *drammatico* (*dramatisch*) ist oder nur eine fast Haydn'sche musikalische Spielfreude ausdrückt, sei dahingestellt und dem Hörer überlassen.



Abb. 7.13: 4. Satz, *Allegro drammático*, Hauptthema, T. 1-8¹⁷⁰.

Schon im neunten Takt verdichtet sich das Kopfmotiv vier Takte lang zum Hauptdarsteller, die synkopischen Nachschläge auf der vierten Achtel bereiten den ersten *fortissimo*- Ausbruch vor, der das ganze Orchester rhythmisch in zwei synkopischen Achtelskalen in Gegenbewegung vereint (T. 14ff).



Abb. 7.14: 4. Satz, 1. Höhepunkt, T. 11-19.

170 Der erste abgebildete Takt enthält nur einen Auftakt zum zweiten, die Zählung beginnt mit dem zweiten Takt.

Nach diesem ersten Ausbruch beginnt das Thema erneut von vorn, die Flöte stellt es wieder vollständig vor, die übrigen Holzbläser antworten mit einem verspielten Nachsatz. Das Frage- und Antwortspiel wiederholt sich, diesmal nehmen auch die Violinen das Thema wieder auf, im Nachsatz mischen sich die Blechbläser mit ein und es kommt zu einem ersten Halbschluss in C-Moll (T. 51). Hier beginnt die Oboe mit einer neuen, nur sechstaktigen Variante des Themas, das aber schon bei seiner Wiederholung durch die Violinen in den Sog des Kopfmotivs gerät, die Verdichtung vom Beginn (dort Takt 9ff, hier Takt 63ff) und auch der synkopische Ausbruch im *tutti* wiederholen sich. Schließlich erschöpft sich der Themenkopf im *diminuendo* über einem über vier Takte ausgehaltenen C-Moll- Akkord, mit Quarte und Septime angereichert, wie so gern bei Salgado.

Nach diesem Vollschluss rafft sich das Thema unermüdlich wieder auf (T. 70ff), neuerlich verkürzt auf nur zweieinhalb Takte, um sich schon kurz danach zu einem neuen *forte*- Ausbruch aufzuschwingen, dessen Energie den Themenkopf rhythmisch in sein Gegenteil verwandelt: waren die beiden Sechzehntel zu Beginn auftaktig, fallen sie nun auf die volle Zählzeit und die Achtel schlagen nach. Daraus geht ein neuer Gedanke hervor, der auf einem jambischen Rhythmus basiert und von allen Instrumentengruppen aufgenommen wird (T. 99ff). Doch schon bald rufen die tiefen Instrumente zur Ordnung, und mit dem originalen Themenkopf und einer nostalgischen, absteigenden Verlängerung, zunächst in der Oboe, dann ganz allein im Fagott, geht der erste Satzteil zuende.

Obwohl die Oboe mit demselben Themenkopf den zweiten Teil beginnt (T. 124), führen das langsamere Tempo *Andante espressivo assai*, die Tonart G-Moll, der elegische Tonfall und die über anderthalb Oktaven ausschwingende Melodie in eine andere Welt. Es kann also ebenso gut und mit Recht von einem zweiten Thema gesprochen werden. Die Celli und Bratschen begleiten mit einer verschlungenen Sechzehntelkette, die als obligate Begleitung das Thema nie allein lässt.

Abb. 7.15: 4. Satz, Mittelteil, *Andante espressivo assai*, T. 124-130.

Im vierten Takt dieses neuen Themas übernimmt die Flöte das Geschehen, mit hingetupften Achteln über der Fortsetzung der Sechzehntelgirlande, die nun in der Klarinette liegt (T. 128). Das Englischhorn wiederholt das Thema, um eine Quarte tiefer, auch mit anderen Begleitinstrumenten. Dann versucht die Oboe, begleitet von der Harfe, etwas ratlos und kläglich eine neue Variante, die aber zu einer langsamen Karikatur des Hauptthemas des Satzes gerät (T. 149ff), und schon nach vier Takten von der Flöte mit einer ausladenden Solokadenz unterbrochen wird. Salgado schrieb gern Kadenz in seinen Sinfonien, ein Novum, das er wohl ganz bewusst eingeführt hat. Seine Begierde nach neuen Mustern im überkommenen Sinfonieschema, nicht nur kompositionstechnisch, sondern auch in formaler Hinsicht, hat die Solokadenz als eines der hervorstechenden Merkmale seiner Sinfonien etabliert¹⁷¹. Die Flötenkadenz (T. 153-163) steigt zunächst zu einem Triller auf dem hohen A auf, fällt dann um zweieinhalb Oktaven in einer zwölftönigen, verschlungenen Girlande zu einem neuen Triller auf dem tiefen D, und erhebt sich schließlich in langsamen Achteln erneut zum hohen A. Das Englischhorn nimmt sein Thema wieder auf, die Flöte steuert die obligate Sechzehntelkette bei, diesmal antwortet die Oboe mit den getupften Achteln, um gleich darauf das Thema erneut aufzugreifen, die Flöte führt es dann *rallentando* zu einem Ruhepunkt. Hier erscheint nun, fast wider Erwarten, das *vergeblich klagende* Oboenthema von neuem, das kurz zuvor von der Flötenkadenz unterbrochen wurde (dort T. 149,

171 Zum Vergleich: 1. Sinfonie: Harfenkadenz; 2. Sinfonie: Violinkadenz, Kadenz von Harfe und Celesta; 3. Sinfonie: Kadenz von Harfe und Celesta; 4. Sinfonie: Harfenkadenzen, siehe auch S. 82 dieser Arbeit.

hier T. 184), diesmal aber in großer Geste mit einem fast heroischen Kontrapunkt in den Hörnern. Nach seiner Wiederholung nimmt es das Englischhorn nochmals auf und lässt es *ritardando* ausklingen, mit einer zweimaligen Anspielung an den Themakopf des Hauptthemas. Bei dieser dritten Wiederholung ist auch C-Moll als Grundtonart präsent, womit das Ende des Mittelteils erreicht ist. Insgesamt greift dieser Mittelteil in gewisser Weise die abstrakte, zwölftönige Atmosphäre des ersten Satzes auf, ein wichtiger Aspekt im zyklischen Denken Salgados.

Der zu Beginn erwähnte dreitönige Auftakt der Violinen führt in die Reprise zurück, in siebenfacher Wiederholung vom *pp* zum *f*, *rinforzando e tornando al primer tempo*. Sie folgt wörtlich der Exposition, bis zum Halbschluss (hier T. 272, dort T. 73), an dessen Stelle eine kurze Coda folgt. Nach der zweimaligen Wiederholung des Themenkopfes bereitet eine ausladende Kadenz auf der Dominante G-Dur *molto ritenuto* die rasanten Schlussakte *piu vivo* vor. Dreimal noch behauptet sich *fortefortissimo* der Themenkopf in C-Moll, bis die majestätischen, triumphalen C-dur-Schlussakkorde ihn sozusagen erlösen, nicht ohne ein *aber*, denn die Harfe hält zunächst mit einem verminderten Akkord im Arpeggio dagegen, und die C-Dur-Akkorde sind, wie üblich bei Salgado, mit ihrem Tritonus Fis angereichert.

Es bleibt die Frage, ob es nur Zufall ist, dass Salgado seine 5. Sinfonie mit einem charakteristischen Vier-Ton-Motiv beginnt und die Gesamttonart C-Moll ist (natürlich erweitert), die Sinfonie aber in strahlendem C-Dur endet, im Sinne des erwähnten übergeordneten Plans *per aspera ad astra*. Diese Elemente könnten durchaus eine Referenz an den verehrten Beethoven und dessen 5. Sinfonie darstellen und damit zur Rechtfertigung des Untertitels *Neoromantische* beitragen. Auf Beethoven verweisen auch die viersätzig große Form der Sinfonie, mit vier kontrastierenden Sätzen und dem Modell der Sonatenform als obligatorischem konstruktivem Element der Ecksätze, sowie die konstante thematisch-motivische Arbeit in jedem Satz und über die Satzgrenzen hinaus.

7.5 Die Instrumentierung der 5. Sinfonie von Luis Humberto Salgado

7.5.1 Allgemeine Betrachtungen zur Orchestrierung der 5. Sinfonie

Die originale Orchesterpartitur von Salgados 5. Sinfonie gilt, wie gesagt, als verschollen. Meine Orchestrierung erfolgte auf der Grundlage der vom Komponisten am 25. Februar 1958 begonnenen und am 20. Juni desselben Jahres vollendeten zweihändigen Klavierfassung, die sicherlich die erste Niederschrift des Werks darstellt, Salgados üblicher Vorgehensweise entsprechend. Mit Ausnahme von drei abgekürzten Angaben im letzten Satz (Ob = Oboe, V = Violoncelli, C.I. = Englischhorn) gibt es keine Hinweise auf das Besetzungskonzept. Die Einbeziehung der Pauken und des Schlagzeugs erfolgte mit einer gewissen Zurückhaltung, um zu vermeiden, dass das Werk salgadischer Klänge als vom Komponisten hätte beabsichtigt sein können.

Ich betone ausdrücklich, dass diese Instrumentierung der *fünften Sinfonie* nur eine von vielen möglichen Versionen darstellt, ohne Anspruch auf Allgemeingültigkeit oder gar Exklusivität. Ihr Verdienst besteht darin, damit das Werk nach 60 Jahren, in denen es niemals aufgeführt wurde, endlich dem Publikum vorgestellt und so den Zyklus der neun Sinfonien Salgados vervollständigt zu haben. Die Instrumentierung folgt der für Salgados Sinfonien üblichen Besetzung, bestehend aus: Piccolo, 2 Flöten, 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, Bassklarinetten, 2 Fagotten, Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagwerk (Kleine Trommel, Becken, Grosse Trommel, Xylophon, Gong), Harfe und Streicher.

Als Grundlagen für die Instrumentierung dienten die dynamischen Angaben des Klavierauszugs sowie ihre Faktur, akkordische Passagen mit Oktavverdoppelungen im *forte* deuten auf *tutti* hin, während zwei- oder dreistimmige Episoden ohne Begleitung oder mit der Angabe *piano* eine solistische Behandlung nahelegen. Der Vergleich mit den Partituren der restlichen Sinfonien, meine Erfahrung mit den Aufführungen

derselben, und die offensichtliche Vorliebe Salgados für exotische Farben wie Englischhorn, Bassklarinette oder ungewöhnliche instrumentale Kombinationen taten ein Übriges, um rasch zu plausiblen Ergebnissen für jeden Abschnitt zu kommen. Als Beispiel für die außergewöhnliche klangliche Fantasie Salgados mag das Hauptthema des Finales der vierten Sinfonie stehen, welches Englischhorn, Bassklarinette, Trompete und Posaune als Melodieträger vereint, eine sehr ungewöhnliche Kombination. Es versteht sich von selbst, dass die hohen Noten des Klavierauszugs in erster Linie Piccolo, Flöten, Oboen, Trompeten und Violinen zuzurechnen sind, mittlere Register entsprechend Englischhorn, Klarinetten, Hörnern und Bratschen, während die tiefen Register von Bassklarinette, Fagotten, Kontrafagott, Posaunen, Tuba, Violoncelli und Kontrabässen interpretiert werden können. Viele melodische Linien weisen wegen ihres Tonumfangs auf gewisse Instrumente hin, oder andersherum formuliert, wegen des beschränkten Tonumfangs einiger Instrumente verbieten diese sich für Phrasen, die eine umfangreichere Skala verlangen. Ein besonderes Problem bereitete die Verwendung von Pauken und Schlagzeugen, da jeder Hinweis darauf im Klavierauszug fehlt. Hier half nur meine Erfahrung als Dirigent und der Vergleich mit den Schwesterwerken, um zu einer diskreten, aber plausiblen Einbeziehung zu kommen, dasselbe gilt für den Einsatz der Harfe. Letztere erscheint in sieben seiner Sinfonien, mit Ausnahme der Sechsten, die auf Streicher und Pauken beschränkt ist, und der Achten; daher ist ihre Beteiligung in der 5. Sinfonie logischer als es ihre Weglassung wäre. Zudem sind viele Passagen der 5. Sinfonie ausgesprochen harfenistisch komponiert, vor allem im zweiten Satz.

7.5.2 Die Instrumentierung, Satz für Satz

1. Satz

Wahrscheinlich wegen des abstrakten, atonalen Wesens des ersten Themas hat Salgado den ersten Themenkomplex (T. 1-18) wiederholt (T. 19-

35), um das Erinnerungsvermögen des Hörers zu stärken, dem Hauptthema trotz seiner fehlenden Eingängigkeit und Sanglichkeit genug Präsenz zu geben, damit es sich im Bewusstsein des Hörers als solches verankern kann. Daher hat das erste Thema beim 2. Anlauf (T. 19ff) eine leicht unterschiedliche Instrumentierung, Salgados Gewohnheit entsprechend, einmal Gesagtes vorzugsweise variiert zu wiederholen. Während beim ersten Auftritt des Hauptthemas die Streicher dominieren und die Holzbläser nur die Mittel- und Unterstimmen unterstützen, kommen beim zweiten Mal die Flöten zur Geigenmelodie als deutliche Variante des Timbres hinzu. Trotz des vorgeschriebenen *forte* ist die Instrumentierung durchsichtig, ohne Blech, um dem polyphonen Charakter des Satzes gerecht zu werden, die Zwölftönigkeit gilt ja für alle Stimmen und ist nicht auf die Melodie beschränkt, weshalb transparent instrumentiert werden muss. Das *mf* (*mezzoforte*) im fünften und vollends das *p* (*piano*) am Ende des 9. Takts verlangt eine Reduzierung der Orchesterstimmen, daher beschränkt sich die anschließende *piano*- Passage auf ein Duett zwischen Flöte und Klarinette. Mit dem eintaktigen *crescendo* im 13. Takt füllen sich die Stimmen, und im 14. Takt ist das erste blockhafte *tutti* erreicht, über dreieinhalb Takte nur aus einer Viertelbewegung und auftaktigen Sechzehntelquintolen bestehend. Hier sind zum ersten Mal Blechbläser und Pauken dabei, die den strengen, majestätischen *forte*- Charakter der Passage unterstreichen. Die Takte 17 und 18 leiten im *mf* - *diminuendo* zur Wiederholung des Hauptthemas über, unter Benutzung seines Themenkopfs, sogar mit denselben Tönen (D-Es-Cis). Eine drastische Reduzierung zunächst auf sieben, dann auf drei Instrumentengruppen garantiert das auf engstem Raum geforderte *diminuendo*.

Die erwähnte variierte Wiederholung des Hauptthemas ab Takt 19 verlangt auch eine veränderte Instrumentierung seines Nachsatzes im *piano* (T. 27-30), diesmal statt Flöte und Klarinette den Geigen und Bratschen vorbehalten. Der folgende *Tutti*- Block der Viertelbewegung mit unterliegenden Sechzehntelquintolen ist beim zweiten Mal um

zwei Takte erweitert (T. 32-36), um zum synkopischen Hauptrhythmus hinaufzustürmen (T. 37), der natürlich beim ersten Hören nicht leicht als solcher erkennbar ist -außer vielleicht für versierte Salgadokenner-, und deshalb die Unterstützung des ganzen Blechs und der Militärtrommel benötigt.

Schon nach drei Takten geht sein Metrum vom 4/4- in den weicheren 3/4-Takt über, um das zweite Thema vorzubereiten, weshalb der zunächst martialische Synkopenrhythmus sich in ein sanft schwingendes *ostinato* von Flöten und Klarinette verwandelt, darunter liegt das Thema des Englischhorns (T. 44ff), ab dem 5. Takt unterstützt von der Bassklarinette. Diese Instrumentierung bietet sich an, da beide Instrumente über das tiefe Register der Melodie verfügen, während sich Flöte, Oboe oder Klarinette für dieses Thema wegen ihres beschränkten Umfangs von selbst verbieten. Auch dieses zweite, achttaktige Thema wird wiederholt (T. 52-59), dem geforderten Registerwechsel zufolge beim zweiten Mal von den hohen Streichern, diskrete Gongschläge unterstreichen den leicht asiatischen Einschlag dieses Themas. Dann setzen Bratschen, Celli und später auch Bässe das Thema modulierend fort, zusätzliche *staccato*- Achtel in Flöten und Harfe, später auch in den Geigen, bereiten den Stimmungswechsel zur *forte*- Weiterführung des 2. Themas vor (T. 60-67).

Wie beim Auftritt des zweiten Themas erwähnt, entspricht sein Eingangsrhythmus dem Hauptrhythmus dieses Satzes. Ab Takt 60 wird dieser eintaktige Hauptrhythmus im *fortissimo* dem weichen Nachsatz des 2. Themas, seinen Takten zwei bis vier, gegenübergestellt, aus seinem einheitlichen *cantabile*- Charakter wird ein zwiespältiges Wesen, abwechselnd aggressiv und besänftigend. Daher ist der jeweils erste Takt mit vollem Orchester instrumentiert, einschließlich des vollen Blechs, Pauken und Schlagzeug (T. 68 bzw. 72), die restlichen drei Takte nur mit tiefen Holzbläsern und Streichern, sowie zwei Hörnern. Zwischen beiden Elementen stehen rasche Arpeggien, ein fast pianistischer Effekt,

der aber, der Harfe und den Klarinetten zugeteilt, im Orchester ohne weiteres zu verwirklichen ist¹⁷². Komplizierter ist die folgende Phrase ab Takt 75, wenn nur noch der zweite, lyrische Thementeil mit ganztaktigen Skalen alterniert, die aus fallenden Sechzehntelsextolen bestehen. Da diese Skalen über vier Oktaven absteigen, müssen sie zwangsläufig auf mehrere Instrumente aufgeteilt werden, was für die Soloholzbläser wegen der ineinandergreifenden Einsätze eine beträchtliche technische Herausforderung darstellt. Um alle Noten klar zur Geltung bringen zu können, wäre eine Verteilung dieser Skalen auf die Streichergruppen unangebracht. Ab Takt 80 verlangsamt sich die Bewegung der Skalen, zunächst zu Sechzehnteln, dann über Achteltriolen zu in Sexten schwingenden Achteln im *pianissimo*, womit die Durchführung erreicht wird (T. 87ff). Dieser mysteriöse Ausklang der Exposition gehört der Klarinette und Bassklarinetten, den Instrumenten, die wie keine anderen eine entsprechende Atmosphäre erzeugen können.

Die nun beginnende Durchführung, mit ihrem dreimaligen zweitaktigen *crescendo* und abschließenden *forte*-Takt benötigt eine durchsichtige Instrumentierung wegen ihrer zunächst permanenten Dreistimmigkeit. Für das veränderte Hauptthema, aus schwingender Achtelbewegung und, ihr folgend, fünf hemiolisch phrasierten Vierteln mit einer abschließenden Sechzehntelquartole bestehend, kommen wegen seiner tiefen Lage nur Englischhorn, Klarinetten und Bratschen in Frage. Der darüberliegende Synkopenrhythmus steht Oboe und Violinen zu, die oktavierte Basslinie Fagotten, Posaunen und Celli mit Bässen. Ab Takt 96 formt sich aus den gebundenen Sechzehntelskalen ein neuer Gedanke im stark synkopierten *staccato*, zunächst nur in Klarinette und ersten Violinen, dann, wegen des *crescendos*, mit Unterstützung der Oboe und Flöte. Der spielerische, dreitaktige Abgesang dieser Passage von Takt 99 bis 101 besteht aus einem Quartett, gebildet von einer hemiolischen Viertelbewegung der

172 Diesen Effekt benutzt Salgado gern in seinen Klavierwerken, er war ein ausgezeichnete Pianist.

Fagotte, unterstützt von Celli und Bässen, nebst nachschlagenden Flöten in *staccato*- Sechzehnteln in fast barock anmutenden Terzen. Hier boten sich leichte Triangelschläge zur Unterstützung des Hemiolenrhythmus' und der Terzgänge der Flöten an. Dieser Abschnitt leitet in ein reines Holzbläserquartett (T. 102-113) über, denn diese nachfolgende Variante des Hauptthemas in Krebsform und Umkehrung verlangt äußerste Transparenz. Eine Stimmverteilung auf die großen Streichergruppen würde das zarte kompositorische Geflecht zerstören und unkenntlich machen. Drei *crescendo*- Takte führen zum ersten *fortissimo*- Ausbruch der Durchführung im Takt 114: zwei heftige, gantaktige Akkorde rechtfertigen den Einsatz von schwerem Blech und Schlagwerk. Die fast wörtliche Wiederaufnahme des Fagott-Flöten-Quartetts ab Takt 117 bietet die Benutzung der gleichen Instrumentierung an, denn gleiche Instrumentenfarben helfen dem Hörer beim Wiedererkennen gleicher oder ähnlicher Phrasen. Nun wird diese Passage auf den Kopf gestellt: die Viertelbewegung liegt in den Oberstimmen, hier in Flöten und Violinen, die *staccato*- Sechzehntelbewegung in Bassklarinette, Fagott und Violoncelli. Zwei solokadenzartige Takte (T. 126-127) leiten in den nächsten Abschnitt über. Aufgrund des verlangten Tonumfangs kommt nur die Klarinette für diese Kadenz in Frage.

Nun kommen zum ersten Mal Achteltriolen ins Spiel, abwechselnd *staccato* und *legato* (T. 128ff). Da bis zum nächsten *fortissimo*- Ausbruch sieben Takte im *crescendo* stehen, bietet sich eine fast solistische Instrumentierung zunächst des Blechs, dann der Holzbläser an, erst das erreichte *fortissimo* im Takt 137 lässt erneut das ganze Orchester erklingen. Die im vorbereitenden *crescendo* eingesetzten gedämpften Posaunen haben zwar kein Pendant in den übrigen Sinfonien Salgados, tauchen aber in seiner Oper *El Tribuno* auf, weshalb diese exquisite Farbe hier ihre Berechtigung haben mag. Die zunehmend härter klingenden Triolen, ab Takt 144 sogar mit Keilakzenten versehen und in die oberen Register versetzt, was den Einsatz hoher Holzbläser und hoher Streicher bedeutet, begleiten ab Takt 147 einen martialischen Walzer, aus dem

verbreiteten Themakopf des Hauptthemas gewonnen. Schweres Blech und tiefe Streicher tragen ihn vor, während die Trompeten im dritten Takt dazu den Hauptrhythmus schmettern, vier Takte darauf auch das zweite Thema, rhythmisch identisch mit dem Hauptrhythmus (T. 153ff). Wegen der Dichte des Satzes und der Intensität des Ausdrucks ist hier das ganze Orchester gefragt, inklusive Harfenarpeggien und Schlagwerk. Die im Folgenden verbleibenden Einwürfe der *staccato*-Achtel reduzieren sich auf Flöten und Oboen. Das Ende der Durchführung charakterisiert ein dem 2. Thema abgewonnenes synkopisches Trompetensolo, vom hohen Holz und hohen Streichern beantwortet, bevor es in die tiefen Streicher abwandert und auf dem Rhythmus des Themenkopfs des Hauptthemas zur Ruhe kommt und damit, wie so oft bei Salgado, die Trennung vom Ende der Durchführung zum Beginn der Reprise verschleiert.

Die Reprise, ab Takt 187, folgt wörtlich der Exposition, weshalb hier auf eine Beschreibung der Instrumentierung verzichtet werden kann. Sie gelangt aber nur bis zum Hauptrhythmus (hier T. 223, in der Exposition T. 37), zum 2. Thema kommt es nicht mehr. Stattdessen folgt eine kurze Coda (ab T. 227), die, chromatisch fallend, den Hauptrhythmus noch vier Mal wiederholt und mit ihm den Satz abschließt. Der *fortissimo*-Dynamik und der Dramatik des Satzendes entsprechend, kommt das ganze Orchester zum Einsatz, einschließlich des Schlagwerks.

7.5.3 2. Satz

Bei der Instrumentierung des zweiten Satzes war zu bedenken, dass sein Ablauf eine große Steigerung des Ausdrucks beinhaltet, vom subtilen Beginn zu einem fast gewalttätigen Ende des Satzes. Daher erfolgt die Vorstellung des Hauptthemas im 2. Takt nur durch ein Fagott, ab dem 5. Takt mit leichter Unterstützung der Bassklarinette. Auch die *staccato*-Sechzehntelbegleitung wird nur durch die diskreten Instrumente Flöte und Harfe ausgeführt. Der zweitaktige Aufschwung

zum ersten *forte* in Takt 11 verlangt nach Verstärkung durch hohe Holzbläser und Violinen, bevor Fagotte und Celli ab Takt 13 dreimal ihre aufstrebende Kantilene vortragen. Ein erster Höhepunkt wird im zweiten, homophonen *marcato*-Thema des *Tutti* im Takt 14 erreicht, sein akzentuierter Abschluss im Takt 15 rechtfertigt bzw. verlangt den Einsatz von Becken und Großer Trommel. Es folgt ab Takt 16 eine virtuose Überleitung, beginnend mit einer Zweiunddreißigstelpassage in barocker Geste, daher dem Streichorchester überlassen. Dies nicht nur wegen der technischen Schwierigkeit, sehr schnelle Noten präzise zu koordinieren, sondern auch, um nach dem vorhergehenden und vor dem nächsten *Tutti* einen klanglichen Unterschied zu erzeugen, was am besten durch die Auslassung der Blasinstrumente geschieht. Die zweite Hälfte dieser Überleitung besteht aus einem homophonen punktierten Sechzehntelrhythmus, der im weiteren Satzverlauf noch zu großer Bedeutung kommen wird. Diese zweiteilige Streicherpassage leitet in die Wiederholung des Hauptthemas über (ab T. 19), diesmal aber im *forte*, daher mit Flöten, Oboen, Klarinetten und Violinen vielfach verstärkt; ihm unterliegt ein martialischer, synkopischer Begleitrhythmus, der nur durch den Einsatz aller tiefer Instrumente, des gesamten Blechs und der Pauke den hohen Grad von Aggressivität erzeugen kann, die dieser ersten Wiederholung des Hauptthemas dessen ursprüngliche Unschuld raubt. Nach vier Takten kehren Thema und Begleitung zum *piano* zurück (T. 23-24), Violinen beginnen zart, die Wiederholung des Themas und seine Fortführung übernehmen Englischhorn und Fagott, auf einem klagenden Sekundschrift aus halben Noten endend; die getupften Sechzehntel steuern diesmal Flöte, Harfe und Violinen bei. Noch weitere vier Takte dauert das Binom aus klagenden Halben und getupften Sechzehnteln, wegen dessen tiefer Lage nun auf Bassklarinette, tiefe Harfe und Bratschen übertragen. Generell wurde versucht, die unentwegten Sechzehntel im weichen *staccato*, der jeweiligen Tonlage entsprechend auf möglichst viele verschiedene Instrumente und deren Kombinationen zu verteilen, um eine möglichst grosse Vielfalt in der Einheit zu erzielen, auch wenn es hierzu im Klavierauszug natürlich keine Angabe des Komponisten gibt.

Das folgende dritte Thema setzt sich aus dem Themenkopf des ersten Themas und einer expansiven Fortspinnung zusammen, Flöten, Oboen und Violinen tragen es oktaviert vor, Fagotte und Violoncelli halten mit den bekannten *staccato*- Sechzehnteln dagegen, ab Takt 34 auch Klarinetten und Bratschen. Der durchführungsähnliche Abschnitt ab Takt 39 *crescendo ed animato, con passione* vereint mehrere Elemente, die geschickt instrumentiert werden müssen, um durchhörbar zu sein. Zunächst die seufzerhaften unterbrochenen Achtel, die den hohen Holzbläsern, Trompeten und hohen Streichern zugeteilt wurden. Die Pausen dieser Melodie füllen gegenläufige Arpeggien, von Klarinetten, Celli und Harfe ausgeführt. Wegen seines dramatischen Charakters unterstützt die Militärtrommel diesen Arpeggio-Rhythmus, auf dem *fortissimo*- Höhepunkt des Geschehens im Takt 42 auch ein Gongschlag. Den nächsten Block ab Takt 45 charakterisiert ein scharf punktiertes Sechzehntelrhythmus im *forte marcato*, gefolgt von einer klagenden Achtelfigur mit einem Auftakt aus vier Zweiunddreißigsteln im *mezzoforte*. Diese beiden heterogenen Elemente benötigen auch eine kontroverse Instrumentierung: der scharf punktierte Rhythmus gehört dem Blech nebst Schlagwerk, der Nachsatz Fagotten und tiefen Streichern. Dieser Nachsatz verwandelt sich beim dritten Anlauf im Takt 47 in einen hysterischen Triller, das Xylophon unterstützt deshalb mit seinem scharfen, durchdringenden Klang die Holzbläser, hohe Harfe und Violinen. Die Phrase von Takt 41 bis 47 wiederholt sich zunächst. Dann, ab Takt 54, verselbständigen sich seine beiden Elemente, scharf punktiertes Rhythmus und hysterischer Triller, über vier Takte hinweg. Die Zweiunddreißigstelbewegung wird zusehends intensiver, aus Arpeggien werden vier gleiche, gemeißelte Töne, die über einen längeren Zeitraum hinweg nur von Streichern zu realisieren sind – sie müssen ihr Spielen nicht zum Atemholen unterbrechen –, daher liegen sie in den Takten 58 und 59 in den hohen Violinen, dann in den Violoncelli und Bässen. Der scharf punktierte Rhythmus hingegen kann von allen Instrumenten gleich gut ausgeführt werden, weshalb das zweite Thema, mit diesem Rhythmus ausgestattet, sowohl von Fagotten und Posaunen (T. 61-62) als auch von Englischhorn, Bassklarinette und Trompeten vorgetragen wird.

Da der gehämmerte Rhythmus aus zweimal vier Zweiunddreißigsteln mit anschließender Achtel als selbständiges Element den dramatischen Fluss alle zwei Takte unterbricht, mussten hier sämtliche Blechbläser eingesetzt werden, mit Unterstützung des Schlagwerks.

Das *piano subito* im Takt 76 wirkt wie ein kurzes Atemholen, daher nur den Streichern vorbehalten, denn schon in den beiden Folgetakten wird ein erneutes *forte marcato* vorbereitet. Überraschenderweise handelt es sich hier um das Hauptthema des Satzes (T. 79-80), allerdings im Charakter völlig verwandelt, von seiner ursprünglichen Naivität ist nichts geblieben. Die zunehmende Aggressivität des vorangehenden Blockes hat es in seinen Bann gezogen, auch unterliegt ihm hier weiterhin der martialische Hauptrhythmus im Blech. Um das Thema im *forte marcato* darstellen zu können, kommen hier der Oboe und den Violinen die Hörner zu Hilfe. Damit ist das Ende der Durchführung erreicht, die letzten vier Takte bringen in abgeschwächter Form und im *piano* nochmals die dramatischen Elemente der Durchführung, zunächst in den Streichern (T. 81-82), dann in tiefer Lage in Fagotten, Bratschen und Violoncelli angesiedelt. Der darüberliegende punktierte Sechzehntelrhythmus von Flöte und Oboe geht nahtlos in die Reprise über (T. 85ff). Erwähnenswert ist auch die Art der Verabschiedung des Hauptrhythmus, der zum letzten Mal in den Takten 79 und 80 im *forte* in den tiefen Instrumenten auftaucht, dann beantworten ihn Piccolo und Flöte in höchsten Höhen im *piano*, damit verflüchtigt er sich, löst sich förmlich in Luft auf.

Wie fernes Donnergrollen bleibt er allerdings in den ersten vier Takten der Reprise erhalten, tief im *piano* und deshalb konsequent der Pauke zugeteilt. Über 32 Takte (T. 85-117) folgt die Reprise wörtlich dem Verlauf der Exposition, so dass sich hinsichtlich der Instrumentierung keine neuen Fragen stellen. Unverhofft bricht im Takt 118 das Hauptthema, in seiner aus der Durchführung bekannten, aggressiven Version (dort Takt 79-80) hervor, *forte marcato* wird es von hohen Holzbläsern und Trompeten geradezu hinausposaunt, Fagotte, tiefes Blech und Schlagwerk halten mit

dem Hauptrhythmus dagegen. Die Streicher behalten zwar die anfängliche ostinate Sechzehntelbegleitung bei, hier wird sie aber in hektische Zweiunddreißigstel aufgelöst, das einst spielerische Element wird zur Zwangsjacke. So geht der Satz höchst angespannt zuende, das hohe Es der Trompeten, über zwei Takte ausgehalten, wirkt wie der Triumph des Bösen, bevor der Satz in düsterem c-moll schier zusammenbricht.

7.5.4 3. Satz

Der dritte Satz *Andantino mosso* beginnt mit einem Fugato aus vier hohen Stimmen, wofür sich die hohen Holzbläser Piccolo, Flöte, Oboe und Klarinette geradezu aufdrängen. Die zu seinem Thema gehörige Sechzehnteltriole mit anschließender Achtel erinnert zwar an den Hauptrhythmus des 2. Satzes, dies kommt aber erst zu Bewusstsein, wenn dasselbe Motiv im Takt 22 mit Eintritt des *Tutti* von den tiefen Instrumenten Bassklarinetten, Fagott, Pauke, Celli und Bässen eingeführt und beibehalten wird. So unscheinbar das Motiv zunächst erscheint, kommt ihm dennoch der Rang eines Hauptrhythmus für diesen Satz zu. Der aus dem Fugatobeginn abgeleitete Nachsatz (T. 23-29) liegt in den hohen Streichern, ein verspielter Kontrapunkt kommt in Englischhorn und Fagott dazu, womit eine klare instrumentale Abgrenzung zum solistischen Eingangsfugato der hohen Holzbläser geschaffen ist.

Das folgende zweite Fugato beginnt von unten, die Reihenfolge der Einsätze ist ansteigend: Violoncelli/Bässe mit Bassklarinetten, Fagott mit Bratschen, Flöte mit Klarinette und 2. Violinen, und schließlich Oboe mit 1. Violinen. Die harmonischen Füllstimmen werden von Hörnern und Trompeten ausgeführt. Den Nachsatz dieses zweiten Fugatos bildet eine *legato*- Passage, hier unterstützen die Posaunen mit halbtaktigen, eingeführten Terzen den etwas klagenden Charakter dieser Phrase. Die letzten vier Takte dieses Mittelteils gehören dem Hauptrhythmus und

sind wegen der zurückgenommenen Dynamik zum *piano* und der tiefen Lage der Pauke und den Bässen vorbehalten.

Bässe und Violoncelli tragen auch den Kontrapunkt vor, der nun, in der Reprise des Scherzos, zum Eingangsfugato der hohen Holzbläser hinzukommt (T. 57ff). Mit dem Beibehalten der Instrumentierung für den Kontrapunkt gelingt die Verschleierung des Endes und Beginns beider Abschnitte, ein wichtiges Anliegen Salgados in vielen seiner Sinfoniesätze.

Das *Trio* des Scherzos, ab Takt 78, ist eine *Passacaglia*, deren viertaktiges Thema naturgemäß in den tiefen Stimmen liegt, zu Beginn im Fagott und den Celli/Bässen. Über diesem *cantus firmus* steigen nacheinander die verschiedenen Kontrapunkte auf, zunächst im fünften Takt in Mittellage durch Englischhorn, Klarinette und Bratschen, vier Takte später kommen eine Oktave höher Oboe und Violinen hinzu. Der erste Höhepunkt ist im Takt 94 erreicht, hier verstärkt das gesamte Blech für vier Takte das allgemeine *forte*. Ein neuer Kontrapunkt - *staccato dolce* ist Salgados Spielanweisung - liegt in der Oboe, die beiden Klarinetten schlagen synkopisch nach, nur das Fagott bestreitet den *cantus firmus*, hier im *legato*, womit nach dem ersten Höhepunkt erneut eine kammermusikalische Atmosphäre herrscht (T. 102ff). Vier Takte später wiederholt sich dieses Quartett eine Oktave höher, die Melodie liegt demzufolge in Piccolo und Flöte, die nachschlagenden Achtel in den Oboen; der *cantus firmus* ist rhythmisch punktiert aufgelockert, Bassklarinette, Celli und Bässe unterstützen das Fagott dabei.

Der klangliche Höhepunkt der *Passacaglia* ist im Takt 110 erreicht, im *fortissimo* schreiten sowohl der punktierte Kontrapunkt als auch der *cantus firmus* einher, sämtliche Instrumente sind deshalb im Einsatz, einschließlich des Schlagwerks. In den vier folgenden Überleitungstakten (T. 114-117) wird in den Violoncelli der *cantus firmus* in oktavspringende *staccato*-Achtel aufgelöst, die übrigen Streicher bestreiten den doppelten

Kontrapunkt dazu. Diese vier Takte mussten den Streichern zugeteilt werden, um das folgende Holzbläserquartett klanglich abzugrenzen, welches das Oboenthema aus Takt 102 wiederaufnimmt. Dieses wird hier durch den Piccolo oktaviert, der *cantus firmus* im *legato* liegt in der Bassklarinette, um auch ihm eine klangliche Variante zuzugestehen. Die Passacaglia klingt mit einer viertaktigen Bestätigung des Hauptrhythmus in Celli und Bässen aus, bevor eine Fanfare, natürlich von der Trompete vorgetragen, zur Wiederholung des Scherzos ruft.

7.5.5 4. Satz

Es wurde bereits gesagt, dass die Satzbezeichnung *Allegro drammatico* etwas irreführend ist, denn das Drama entwickelt sich vor allem spielerisch, wie etwa in der italienischen Oper Rossinis, weshalb generell eine leichte, durchsichtige Instrumentierung angesagt ist. Das virtuose Hauptthema, mit einem charakteristischen, allgegenwärtigen dreitönigen Auftakt, umfasst zweieinhalb Oktaven, weshalb nur Violinen und Flöten es korrekt ausführen können. Der in Sechzehntel zerlegte Begleitakkord der Bratschen erinnert an den Zweiunddreißigstelsturm des zweiten Satzes, allerdings hat er hier Haydn'schen, undramatischen Charakter. Auch der erste *fortissimo*- Ausbruch in Takt 14 ist von leichter Natur, das schwere Blech bleibt deshalb ausgespart. Ein dreitaktiges Sechzehntel-*unisono* (T. 21-23) in 1. Violinen und Celli leitet zur Wiederholung des Hauptthemas über, diesmal nur der Flöte vorbehalten, denn die Begleitsechzehntel der Bratschen wandern hinauf in die Geigen (T. 24ff). Der Nachsatz führt diesmal nicht zum lärmenden *fortissimo*, spricht zum zweiten Thema, sondern eine *legato*-Kantilene aus Viertelnoten der Flöte beendet die Phrase. Englischhorn und Fagott steuern einen, aus dem Themenkopf gebildeten Kontrapunkt bei, und die Klarinette fügt die Sechzehntelbegleitung hinzu, unterstützt von der Harfe. Nun beginnt das Spiel von Neuem, eine Sexte hinaufversetzt, Violinen und Flöte mit dem Hauptthema, drei Hörner gestalten einen neuen Kontrapunkt, mit einer charakteristischen

punktierten Viertel mit angebundener Achtel. Dieser Takt verselbständigt sich nach beendetem Thema, er kommt viermal hintereinander (T. 45-48) jeweils vom Krebs des Themenkopfes des Hauptthemas begleitet. Um die Vielfalt in der viertaktigen Einheit zu gewährleisten, variiert hier die Instrumentierung ebenfalls taktweise. Selbst die Posaunen kommen zum Einsatz, vor allem zum Schluss der Phrase, den synkopisch gebundene Achtelpaare bilden.

Unmittelbar anschließend beginnt die Oboe ein neues Thema, wengleich dessen erste vier Noten dem Kopf des Hauptthemas entsprechen, weshalb es sich eher um eine Variante desselben handelt (T. 50-57). Die Violinen und Flöten nehmen es auf und verbinden es organisch mit der Musik des ersten Höhepunkts des Satzes (hier T. 63ff, zu Beginn T. 8ff), die elf Takte lang übernommen wird, bevor eine vierfache Wiederholung des Themenkopfes über einem ausgehaltenen, mit Quarte und Septime angereicherten, C-Moll- Akkord zu einem vorläufigen Abschluss führt. Wegen der tiefen Lage liegt das wiederholte Motiv in Fagott, Kontrafagott, tiefen Hörnern und Posaune.

Auch der nächste Anlauf entsteht aus dem Kopfmotiv des Hauptthemas, der monothematische Charakter des Satzes offenbart sich (T. 78ff). Klarinette und Violinen spielen fünf Takte lang mit dem Kopfmotiv, bevor sie in zwei Takten über zwei Oktaven zu einer Serie von Akkordschlägen hinaufstürmen. Diese *Tutti*- Schläge sind unterlegt mit dem Kopfmotiv, hier von allen tiefen Instrumenten einschließlich Kontrafagott und schwerem Blech intoniert (T. 85ff). Auch eine kräftige Unterstützung der Akkordschläge von Seiten der Harfe und des Schlagwerks darf nicht fehlen, zu deutlich erinnert die Passage an entsprechende Momente in fast allen restlichen Sinfonien Salgados', als dass sie mit einer schwächeren Instrumentengruppe denkbar wäre¹⁷³.

173 Z.B. Salgado, L. H., *Siebte Sinfonie*, 1. Satz, T. 293-295.

Nach erfolgtem Abstieg in das Mittelregister im *diminuendo*, der sich aus einer neuen Kombination von Sechzehnteln und Achteln aus dem Themenkopf zusammensetzt, stellen Holzbläser und Streicher ein daraus gewonnenes neues, fast lustig zu nennendes Thema vor (T. 93-98). Schon nach vier Takten wiederholt es sich in einer stark synkopierten, Spannung erzeugenden Version. Über zwei Anläufe in aufsteigenden Skalen wird eine dritte, fast definitiv klingende Variante erreicht, die mit dem Hauptthema nahezu identisch ist. Ihrer tiefen Lage wegen ist sie Fagott, Horn, Posaune und Celli zugeteilt, Harfe und hohe Streicher begleiten mit den vom Beginn her bekannten gebrochenen Sechzehntelakkorden. In den Folgetakten (T. 114-116) spricht das aus Takt 21 bekannte *unisono* ein Machtwort, die thematischen Spielereien zu beenden. Es ist wegen seiner *staccato*-Punkte nebst Akzenten hier allerdings stärker instrumentiert als beim ersten Auftritt, zu den Streichern kommen auch Flöte und Fagott hinzu. Damit ist das Ende der Exposition erreicht, etwas kleinlaut versuchen Oboe und Celli, das Spiel erneut aufzunehmen, aber die Phrase ist abfallend und mit *rallentando* versehen, die Energie ist dahin. Völlig einsam wird es, wenn das Solofagott *poco ritenuto* die Phrase nochmals anstimmt, eine Oktave tiefer und im *piano* auf einer Fermate verharrend, ein gedämpfter Beckenschlag erzeugt zusätzliche Ratlosigkeit. Definitiv geht hier ein Abschnitt zu Ende.

Mit einer elegischen Kantilene nimmt die Oboe den Faden wieder auf, zwar aus dem Themenkopf des Hauptthemas abgeleitet, aber mit fast gegensätzlichem, leicht klagendem Ausdruck, was die Instrumentenwahl begründet (T. 124). *Andante espressivo assai* ist die Tempo- und Interpretationsangabe, die Vorzeichen geben G-Moll als Tonart an. Es handelt sich hier also um den Beginn eines kontrastierenden zweiten Teils des Satzes, der sich in allen Parametern vom ersten absetzt. Die Oboenmelodie hat einen beredten, aus fortlaufenden gebundenen Sechzehnteln bestehenden Kontrapunkt, der, von tiefer Violoncelllage ausgehend, im zweiten Takt von der Bratsche in die Höhe geführt wird. Der Nachsatz der viertaktigen Oboenmelodie besteht aus einer Kette von getupften dreistimmigen Achtelakkorden, auf Flöte, Bratsche und

Violoncello verteilt, während die Klarinette die Sechzehntelgirlande fortsetzt. Die Flöte nimmt diese zweimal auf, um die Phrase zu beenden, was aber nicht recht gelingen will, denn sie bleibt auf der Dominante D-Dur hängen, die Tonika G-Moll bleibt ausgespart. Erst die Bassklarinetten bringt in tiefster Lage die Auflösung. Nun nimmt das Englischhorn das Oboenthema eine Oktave tiefer auf (T. 134ff), die Flöte steuert in höchster Höhe die Girlanden bei, ein zusätzlicher, leichter *staccato*-Kontrapunkt liegt im Fagott und den Violoncelli. Die Girlanden des Nachsatzes bestreitet hingegen die Klarinette, die getupften Akkorde dazu Oboen und Hörner (T. 138-140), in tieferer Lage dann Bratschen, Celli und Bässe (T. 140-143). Der Abgesang liegt wieder in der Flöte, die dieses Mal drei Versuche hat, um die Phrase zu beenden und beim dritten Mal die Grundtonart G-Moll erreicht (T. 142-148).

Die Oboe nimmt erneut den Faden auf mit einer eigentümlich befremdlich klingenden, klagenden Phrase über vier Takte hinweg. Die Ambivalenz des Ausdrucks hat ihre Ursache in der Begleitung: Harfe und Streicher im *pizzicato* unterlegen die Oboenmelodie mit Akkorden, die sowohl die Grundtonart G-Moll als auch die Dominante D-Dur enthalten (mit zusätzlichen dissonanten Noten), was nach Salgados Lehre den neutralen musikalischen Ausdruck erzeugt und die Moll- und Durcharakteristik der Akkorde auslöscht. Aus dieser gewissen Ratlosigkeit erlöst uns die Flöte mit einer ausgedehnten Solokadenz (T. 153-163). Salgado hat als Novum Solokadenz in fast allen seinen Sinfonien eingeführt. Für diese Kadenz kommt, wegen des großen Tonumfangs, nur die Flöte in Betracht. Allenfalls die Solovioline könnte diese Kadenz spielen, für diesen Fall hätte Salgado aber wahrscheinlich einige Akkorde eingefügt und die tiefen Töne auf der G-Saite miteingeschlossen, die für die Flöte außerhalb ihres Ranges lägen.

Das Englischhorn führt in die Sinfonie zurück, in wörtlicher Wiederholung der aus Takt 134 bekannten Passage (hier T. 163). Gleich anschließend wiederholt auch die Oboe das Thema, so wie sie es zu

Beginn des 2. Teils des Schlusssatzes tat, es besteht also eine rückläufige Satzentwicklung, eine weitere Vorliebe Salgados, die auch in späteren Sinfonien auftritt. Auch das klagende Oboenthema, das kurz vor der Flötenkadenz erklang, kommt erneut zu Wort, zunächst im *forte* (T. 184-187), weshalb auch Trompeten mitwirken, dann abgeschwächt in Flöte und Klarinette, beim dritten Mal nur noch vom Englischhorn in tiefer Lage vorgetragen. Zur *forte*- Passage stimmen die Hörner ein zusätzliches Lamento aus zwölfstönigen, langgezogenen Viertelnoten an, das Englischhornsolo begleitet hingegen ein fast bizarr zu nennender Oboenkommentar.

Der Verlauf der Reprise (T. 202-273) entspricht über 73 Takte hinweg wörtlich dem der Exposition (T. 1-73), auf die Instrumentierung braucht also nicht eingegangen zu werden. Es schließt sich eine kurze Coda an (T. 274ff), die zunächst einen dramatischen, zweitaktigen Stau erzwingt im *Molto ritenuto*, aus dem wie erlöst die sieben Schlusstakte hervorbrechen. Sie bestehen zunächst aus einer dreifachen Wiederholung des Kopfmotivs im *fortefortissimo*, mit Piccolo, Flöten, Trompeten und Militärtrommel als Protagonisten, gefolgt von den vier Schlussakkorden in C-Dur, mit dem Tritonus Fis angereichert. Die Harfe füllt die dazwischenliegenden Pausen mit wilden Arpeggien eines über C-moll verminderten Akkords aus, in dem natürlich auch das Es enthalten ist, nochmals die tonartliche Ambivalenz C- Moll - C- Dur verstärkend. Selten sind Salgados Schlussakkorde tonal eindeutig, vor allem der Tritonus und, wie in diesem Fall, auch die gleichzeitige Mollterz zur Durterz geben den Akkorden die erforderliche Stringenz und Schärfe, die er sich vorstellte.

7.5.6 Zusammenfassung

Die Instrumentierung der fünften Sinfonie von Luis Humberto Salgado war insofern problemlos, da es nicht einen einzigen Takt in der Sinfonie gibt, der instrumentationstechnisch unlösbar wäre. Im Gegenteil,

die Mehrheit der Themen, Phrasen, Passagen und Abschnitte drängen fast eine oder mehrere Lösungen auf, als hätte Salgado beim Komponieren des Klavierauszugs bereits den Orchesterklang im Ohr gehabt, was wahrscheinlich auch der Fall war. Oft galt es nur, bei wiederholten Abschnitten abwechselnde Instrumentierungen ins Spiel zu bringen und damit die größtmögliche Vielfarbigkeit zu erzielen. Salgado wiederholt selten wörtlich eine Phrase, entweder verändert er den Satz, indem er Ober- und Unterstimmen austauscht, neue Kontrapunkte einführt, die Dynamik verändert, oder eben die Instrumentierung, womit bereits eine generelle Richtlinie dafür gegeben ist, wie vorzugehen sei. Allerdings wiederholt er gern wörtlich die Exposition in der Reprise, was angesichts der ungewohnten, komplizierten Tonsprache seiner Sinfonien eine willkommene Hör- und Verständniserleichterung bedeutet. Natürlich hat jede Sinfonie ihren eigenen Tonfall, der C-Moll Grundton der Fünften hat eine gewisse Schwere und Düsternis, was bei der Instrumentierung berücksichtigt werden muss, trotz des *hedonistischen Geistes*, den Salgado ihr zuschreibt. Allerdings steht im Raum, wieweit diese Beschreibung ironisch gemeint ist, ebenso wie der Untertitel *Neoromantische* für die Sinfonie insgesamt. Auch die Untertitel der dritten und vierten Sinfonie können ironisch verstanden werden, denn hinter deren oberflächlichen Charakterisierung des Werks verstecken sich grandiose Kompositionen, die weit über die einschränkenden Untertitel hinausgehen. Der zweite Satz der Fünften ist zwar neoromantisch, seine gewaltige dynamische Entwicklung löst ungewollt viele extramusikalische Assoziationen aus, aber hedonistisch ist er höchstens in seinen ersten dreizehn Takten, danach wird er dramatisch und bitterernst. Hier hätte auch eine leichtere Instrumentierung nicht viel geholfen, der Notentext, selbst im Klavierauszug, spricht für sich. Dem dritten und vierten Satz mussten leichte, das heißt nicht mit Instrumenten überladene Instrumentierungen zgedacht werden, die ihren spielerischen, hedonistischen Charakter herausstellen. Bei solchen Sätzen besteht die Herausforderung, sich bei der Instrumentierung zu beschränken, Instrumentenverdopplungen womöglich zu vermeiden, darauf zu vertrauen, dass schon ein

Instrument oder eine Streichergruppe genügt, um eine Melodie oder eine Begleitstimme ausreichend zu Gehör zu bringen. Ebenso besteht die Gefahr, dynamische Anweisungen wie *fortissimo* mit Instrumenten zu überladen; *fortissimo* bedeutet bei weitem nicht, immer das volle Blech und Schlagwerk einzusetzen, schließlich kann auch ein Bläserquintett oder ein Streichquartett *fortissimo* spielen. Diese dynamischen Angaben sind höchst relativ und immer auf den musikalischen Zusammenhang bezogen, sie bedeuten nie eine Mindestmenge an Dezibels.

Eine gute Instrumentierung ist eine, der man nicht anmerkt, dass sie von einem Klavierauszug auf das Orchester übertragen wurde, sondern die so natürlich klingt, als könnte sie nicht anders gewollt sein. Wenn dies weitgehend gelungen ist, gebe ich mich zufrieden und hoffe, mit dieser Instrumentierung der Verbreitung der 5. Sinfonie von Luis Humberto Salgado einen Dienst erwiesen und ihr die Tür zu ihrer internationalen Verbreitung aufgestoßen zu haben.

8 Sechste Sinfonie für Streicher und Pauken (1968)

Die Entstehungsgeschichte der sechsten Sinfonie ist klar dokumentiert. Salgado hat auf dem Klavierauszug sowie auf der Orchesterpartitur jeweils Beginn und Ende der Ausarbeitung vermerkt, wie es seine Gewohnheit war. Demnach arbeitete er am Klavierauszug vom 6. März bis zum 15. April 1968 und an der Orchestrierung vom 20. April bis zum 1. Juni des gleichen Jahres, eine außerordentlich kurze Spanne für eine viersätzig Sinfonie voller Neuerungen, wie im Folgenden sichtbar werden wird. Die reduzierte Instrumentation, Streicher und Pauken, beruht womöglich auf seiner Bekanntschaft mit dem irischen Dirigenten Proinnsias O'Duinn, der von 1967 bis 1970 Dirigent des ecuadorianischen Nationalorchesters und einer der wenigen Zeitgenossen Salgados war, der seine Werke verstand und schätzte. Die im Kapitel über die fünfte Sinfonie erwähnte Anekdote, nach der O'Duinn die Partitur der *Fünften* als für das Orchester unspielbar ablehnte, hat Salgado möglicherweise dazu bewegt, eine Sinfonie für eine kleinere Besetzung zu komponieren, obwohl er normalerweise keine Rücksicht auf äußere Umstände nahm. Die *Sechste* war am 1. Juni 1968 fertig und O'Duinn hat sie zwei Monate später, am 2. August desselben Jahres, tatsächlich in Quito mit dem Nationalorchester uraufgeführt, eines der seltenen Gelegenheiten, bei der Salgado eines seiner größeren Werke hören konnte. Allerdings sind von ihm keine Kommentare zu dieser Aufführung überliefert, nur von Dritten, die am Ende dieser Untersuchung zu Wort kommen sollen.

Die *Sechste* geht in ihrer abstrakten Sprache, ohne festes tonales Zentrum und mit Melodien und Harmonien, die von pentatonisch bis zwölftönig reichen, über die zehn Jahre zuvor entstandene fünfte Sinfonie hinaus, welche trotz wichtiger zwölftöniger Abschnitte insgesamt im C-Moll- Bereich angesiedelt ist. Die unterschwellige E-Moll- Zugehörigkeit der *Sechsten* ist sehr diskret, auch sind in ihr keine nennenswerten ecuadorianischen Einflüsse auszumachen. Selbst der dritte Satz, der

einen tänzerischen Charakter in der Tradition des Scherzos hat, zeigt keine andinen oder nationalen Bezüge. Die Instrumentengruppen der Orchesterpartitur sind in doppelten Notensystemen notiert, was eine klangliche Differenzierung zwischen *Tutti* (Alle), Halborchester und Soloinstrumenten ermöglicht. Insgesamt benutzt Salgado also jeweils elf Pentagramme, zehn für das doppelte Streichquintett (1.Violine, 2.Violine, Bratsche, Violoncello, Kontrabass) und eins für die Pauken. Damit schafft er eine gewisse Analogie zu den klanglichen Differenzierungsmöglichkeiten eines großen Sinfonieorchesters mit seinen Streicher-, Holzbläser-, Blechbläser- und Schlagzeugfamilien.

Diese differenzierte Klangstruktur des Streichorchesters hat ihren Ursprung im Barock, nach dem Vorbild der *Concerti grossi* Arcangelo Corellis¹⁷⁴, in denen das *grosso* das *Tutti* (Alle) bedeutete, im Wechsel mit dem *concertino*, gebildet von zwei Violinen und dem *Basso continuo*, der sich wiederum aus einer Bassstimme und einem Harmonieinstrument, meistens dem Cembalo, zusammensetzte. Salgados sechster Sinfonie in ihrer Besetzung vergleichbare Werke des 20. Jahrhunderts sind Bela Bartoks *Divertimento* (1939), dieses aber mit vielen folkloristischen Bezügen und ohne Pauken, sowie das Konzert für Streicher, obligates Klavier und Pauken des Schweizer Komponisten Rafaele d'Alessandro (1944). Wir wissen allerdings nicht, ob Salgado diese Werke kannte.

174 Italienischer Komponist und Geiger (1653-1713).

8.1 1. Satz

Formschema des 1. Satzes:

| | | |
|--------------------------------------|------|-----------|
| Einleitung | Takt | 1 - 18 |
| Exposition – <i>Allegro risoluto</i> | | 19 - 103 |
| 2. Thema | | 19 - 53 |
| Nachsatz | | 54 - 78 |
| 2. Thema | | 79 - 103 |
| 1. Durchführung | | 104 - 174 |
| Reprise | | 175 - 260 |
| 1. Thema | | 175 - 209 |
| Nachsatz | | 210 - 234 |
| 2. Thema | | 235 - 260 |
| 2. Durchführung | | 261 - 286 |
| Coda | | 287 - 334 |



Abb. 8.1: 6. Sinfonie, 1. Satz, *Maestoso*, Einleitung, T. 1-4.

Der erste Satz in E-Moll beginnt mit einer *Maestoso*-Einleitung im 3/2- Takt, die zunächst eine feierlich düstere Stimmung erzeugt. Eine zweimalige Frage der Violoncelli und Bässe im 3/2- Takt beantworten die hohen Streicher im 7/2-Takt (jeweils ein 4/2- und ein 3/2-Takt), bevor das *Tutti* aus dem *piano* heraus eine sowohl dynamische als auch rhythmische Steigerung beginnt: im 11. Takt erscheint zum ersten Mal eine Vierteltriole auf der ersten Zählzeit, im 13. auf den ersten beiden

und im 15. auf allen drei Taktzeiten, womit ein *accelerando*-Effekt entsteht und als ein erster Höhepunkt das Ende der Einleitung erreicht wird. Das tonale Geschehen ist ambivalent, Salgado vermeidet eindeutige tonale Dur- oder Mollakkorde, stets ist eine zusätzliche Sekunde, Quarte oder Septime dabei, die eine zum traditionellen diatonischen System eindeutige Zugehörigkeit des Satzes verhindern; die tonale Mehrdeutigkeit ist in dieser Sinfonie Kompositionsprinzip. Dennoch gibt es Indizien, die das harmonische Geschehen in einen übergeordneten Plan einordnen, der sehr wohl in traditionellen Mustern zu verstehen ist: Die erste Phrase der Celli und Bässe ergibt E als tonales Zentrum, der letzte Akkord der Einleitung basiert auf H, also seiner Dominante. Die Grundlage des ersten Themas im anschließenden *Allegro* bildet wiederum E, das zweite Thema liegt im Bereich der Mollparallele (Cis), in der Reprise im Dominantbereich (H), der Satz endet in klarem E-Dur, also eine ganze Anzahl von Hinweisen dafür, dass auch die Polytonalität einem übergeordneten, den klassischen Regeln folgenden Schema gehorchen kann. Dieser funktionale Harmonieplan gibt dem Hörer eine unbewusste innere Sicherheit und führt ihn durch den harmonischen Dschungel der Polytonalität zu einem logischen Hafen. Es handelt sich schließlich um eine Sinfonie, deren Formprinzipien und inhaltlichen Traditionen Salgado nie abgeschworen hat, und nicht um eine Musikschöpfung mit offener Form, ohne Regeln und beliebigem Inhalt.



Abb. 8.2: 1. Satz, *Allegro festivo*, 1. Thema, T. 19-26.

Das der Einleitung folgende festliche *Allegro* im 2/4-Takt (T. 19ff) vermittelt Haydn'sche Spiel- und Hörfreude, das achttaktige Thema ist in zwei leicht verständliche identische Hälften geteilt, mit Ausnahme der

Schlussnote im letzten Takt. Der pentatonische Themakopf ist rhythmisch prägnant und könnte melodisch als H-Moll gehört werden, wäre da nicht die Begleitung. Deren harmonisches Fundament bildet ein rhythmisierter Orgelpunkt auf dem Ton E, die Mittelstimmen gehören in den A-Dur-Bereich, und das Thema erreicht im achten Takt das hohe B, also den Tritonus zum E, die schärfste Dissonanz im tonalen System. Man kann das harmonische Geschehen also nicht auf einen gemeinsamen tonalen Nenner bringen. Diese bitonale oder polytonale Struktur ist gewollt, gewiss eine Herausforderung an den Hörer, aber auch eine Befriedigung auf höherer Ebene, etwa als würde man in zwei Sprachen zugleich denken, was für viele Menschen durchaus geläufig ist. Im Nachsatz des Themas (T. 54ff) zeigt der Themenkopf in dreimaligem Anlauf seine rhythmische Energie, zunächst in den tiefen Instrumenten, dann in den hohen Violinen. Den Abgesang bildet eine große Kantilene im *fortissimo*, in der sich das Triolenmotiv der langsamen Einleitung versteckt (T. 66) und die schließlich auf einem ausgehaltenen Gis der Bässe zur Ruhe kommt.



Abb. 8.3: 1. Satz, 2. Thema, *Piu tranquillo e cantabile*, T.78-82.

Hier beginnt ein neuer Abschnitt (T. 79ff), Salgado verändert die Notation, aus dem 2/4-Takt wird ein 2/2-Takt *più tranquillo e cantabile* (ruhiger und gesanglich). Über dem gehaltenen Gis der Bässe stellt die Solobratsche das filigrane zweite Thema vor, man kann es entfernt der Tonart Cis-Moll zuordnen, obwohl Salgado klare diatonische Akkorde vermeidet. Rhythmisch ist der Themenkopf des zweiten Themas eine auftaktige Variante des ersten, was im weiteren Satzverlauf von Bedeutung sein wird. Das Violoncello nimmt das zweite Thema auf, dann führt es

die Violine spielerisch weiter. In diesem Abschnitt bleibt jedes zweite Pentagramm der Partitur leer, es ist also eine solistische Instrumentierung vorgesehen, nicht nur das Thema ist neu, auch der Klang des Orchesters reduziert sich auf ein intimeres Volumen.

Nach elf Takten nimmt das *Tutti* das zweite Thema auf (T. 91ff), zunächst in den zweiten Violinen, wegen der großen Anzahl der Gegenstimmen ist das aber nicht ohne Weiteres zu erkennen. Die Violoncelli ergreifen die Führung mit einer jambischen Variante des Themas, der leichte Zwei-Achtel-Auftakt wird auf die schwere Zählzeit verlegt, das filigrane Thema verwandelt sich dadurch in ein Energiebündel, die hohen Streicher schlagen mit *staccato*-Vierteln nach. Viola und Cello zitieren noch einmal die solistische Erstfassung des Themas, bevor die Solovioline zu einem ausladenden Solo ansetzt, schon im zweiten Takt den Rhythmus des ersten Themas zitierend. Damit wird auch das Solocello auf den Plan gerufen, das nun, dem Violinsolo untergeleitet, das erste Thema vollständig vorträgt, die Pauke gemahnt dazu an den ostinaten Grundton des Beginns (T. 111ff).



Abb. 8.4: 1. Satz, 1. Durchführung, T. 111-116.

Unwillkürlich befinden wir uns damit bereits in der Durchführung (ab T. 104ff), das thematische Material wird *verarbeitet*, also in neuen Kombinationen durchgeführt, mit neuen Gegenstimmen versehen, anders beleuchtet. Nach dem erwähnten Solo des Violoncellos tragen nun alle Celli und Bässe das erste Thema vor, von den zweiten Violinen kommentiert, stets im Schatten der virtuosen Solovioline (T. 123ff). Wenn schließlich das

Tutti dazukommt, geht es zunächst nur um den rhythmischen Themenkopf des ersten Themas (T. 134ff). Da ihn aber die zweiten Violinen um einen halben Takt zeitversetzt imitieren, verwandelt er sich automatisch in den Auftakt des zweiten Themas. Diese Engführung beider Themen wird nun viermal präsentiert, womit beide, zwar nicht in trauter Einheit, aber ganz im klassischen Sinn des Dialogs, den Anforderungen einer Durchführung gerecht werden.



Abb. 8.5: 1. Satz, Höhepunkt der 1. Durchführung, T. 155-161.

Im nächsten Abschnitt alternieren in Triller aufgelöste hohe Violinakkorde mit dem Themenkopf des ersten Themas in Celli und Bässen (T. 151ff), zweimal spielerisch, dann erweitert zu heroischer Geste im *fortissimo*. Damit ist der Höhepunkt der Durchführung erreicht. Danach erschöpft sich der Themenkopf in den Violinen, absinkend über einem rauschenden Sechzehntelwald in den Unterstimmen, welcher schließlich auf einem tiefen Cis zur Ruhe kommt.

Nicht aber so der Themenkopf selbst, rastlos beschleunigt er sogar und mündet atemlos in die Reprise (T. 175ff), wo nun das Thema wie erlöst in seiner originalen Version, im *richtigen* Tempo und mit der anfänglichen Begleitung seine ursprüngliche Unbefangenheit zurückerlangt. Das tiefe Cis als Vorbereitung zur Reprise, diese mit dem Grundton E, musste also Dominantfunktion ausüben, wie so oft bei Salgado als plagaler, dem Subdominantbereich angehörender Akkord. Die Reprise folgt wörtlich dem Geschehen der Exposition, moduliert aber vor dem Wiederauftreten des zweiten Themas in den Bereich von Fis als Dominante von H, dessen

Umfeld das zweite Thema zugeordnet werden kann, womit wir uns also im traditionellen harmonischen Ablauf einer klassischen Sinfonie befinden, so wenig das auch im Detail beim (einmaligen) Hören nachvollziehbar ist.

Das zweite Thema (T. 235) trägt in der Reprise nur noch den Hinweis *più tranquillo e cantabile*, der 2/4- Takt bleibt hier erhalten und wird nicht wie zuvor zu 2/2, diese Veränderung ist jedoch nicht hörbar, nur lesbar, der musikalische Kontext ist derselbe wie in der Exposition. Nach dem Vortrag des Themas verändert sich die Instrumentierung gegenüber der Parallelstelle in der Exposition, die Pauke tritt hinzu, im Abstand von kleiner Sekunde und des Tritonus' zu den Bässen, und provoziert damit Dramatik. Der Übergang vom zweiten Thema hin zur Durchführung wird ebenfalls noch wiederholt (T. 261 ff), führt aber nicht zu der jetzt erwarteten Coda. Stattdessen beginnt unerwartet eine zweite Durchführung.



Abb. 8.6: 1. Satz, 2. Durchführung, T. 264-270.

Diesmal begleitet das aus der ersten Durchführung bekannte Violinsolo nicht das erste Thema im Violoncello, sondern eine dreifache Wiederholung des zweiten Themas, die zwischen Bass und Violoncello alterniert. Dann stürzen Violine und Violoncello in rasanten Sechzehnteln nieder und beginnen *con anima* eine virtuose *spiccato*- Passage (T. 271ff), welche nur noch die ersten drei Noten des ersten Themas benutzt. Der mitreißende Effekt dieses Rhythmus' ist aus der *Holbergssuite* für Streichorchester von

Edward Grieg¹⁷⁵ bekannt, mag Salgado diese gekannt haben oder nicht. Die Solovioline setzt die Idee zunächst etwas verändert fort, um dann in vier waghalsigen Skalen zur Coda aufzusteigen.

Die Coda (T. 287) zieht erneut das Tempo an, *con brio* (mit Feuer), und bringt das Hauptthema nun eine Oktave höher im *forte*, auch die Pauke begleitet mit hämmernden Achteln, das zu Beginn so freundliche Thema zeigt sich hochdramatisch. Auch die erneute Rücknahme ins *piano* kann ihm die Unschuld nicht mehr zurückgeben, hektische *pizzicati* der übrigen Violinen treiben die Solovioline im höchsten Register voran. Erneut behaupten sich *Tutti* und Pauke mit dem jetzt verlängerten Hauptthema, dann bereitet ein letztes *crescendo* die Schlusstakte vor, der abgerissene Themenkopf und ein Paukenwirbel münden in den E-Dur-Schlussakkord.

Rückschauend kann man feststellen, dass dieser erste Sinfoniesatz einerseits in der Tradition des klassischen Sonatenhauptsatzes steht, sowohl in formaler Hinsicht mit Einleitung, Exposition, Durchführung, Reprise und Coda, als auch im Harmonieplan mit E-(Dur) als Grundtonart und den Seitenthemen in der Mollparallele oder der Dominante, andererseits aber bedeutende Neuerungen aufweist, die ihn von der klassischen Tradition abheben. Vor allem ist die allgegenwärtige Polytonalität ein Novum, das die erwähnte harmonische Struktur stark relativiert, aber auch in formaler Hinsicht gehen die doppelte Durchführung und die dazugehörigen weitläufigen Violinkadenzen neue Wege. Wenn in diesem Satz das fast gleiche Violinsolo zwei verschiedene Durchführungen erlebt, die erste dem ersten Thema gewidmet, die zweite dem zweiten, ist das absolut neu und unerhört, außerdem für den unbefangenen Hörer schwer zu erfassen, nur die Partituranalyse kann darüber Klarheit verschaffen. Salgados Vorliebe für Solokadenzen in Sinfoniesätzen geht hier neue Wege, denn der Kadenzcharakter der Violinsoli ist augenfällig, ihre Einbindung in den kompositorischen Kontext allerdings ist neu.

175 Edward Grieg (1841-1907), norwegischer Komponist und Pianist.

8.2 2. Satz

Der zweite Satz *Adagio espressivo* hat zunächst kein einheitliches Metrum, 4/4- und 3/4- Takte wechseln sich ab, was dem melodischen Verlauf der drei zu Beginn stehenden Violinsoli eine schwebende, wie improvisierte, Freiheit verleiht. Die zweite Violine präsentiert im ersten Takt ein zwölftöniges, martialisches Thema, akzentuiert, punktiert, synkopisch und *crescendo* einen *fortepiano*-Akzent im zweiten Takt anstrebend, von wo ab sie im *piano* fortfährt, ihre Reihe vervollständigt und im achten Takt zur Ruhe kommt.



Abb. 8.7: 2. Satz, *Adagio espressivo*, 1. Thema, T. 1-5.

Als tonales Zentrum dieser Melodie ist C auszumachen, schwankend zwischen Dur und Moll, denn auf den betonten Taktzeiten ist in diesen acht Takten dreimal E und dreimal Es zu vernehmen. Zwei darüberliegende Soloviolin begleiten dieses Thema vom zweiten beziehungsweise vierten Takt an, ebenfalls fast rein zwölftönig jede von ihnen. Eine der beiden führt im achten Takt einen neuen Gedanken ein: acht elegante Sechzehntel führen zu einem ausdrucksvollen Sekundseufzer zweier Viertelnoten (T. 8ff).



Abb. 8.8: 2. Satz, 2. Thema, T. 8-11.

Die tiefen Instrumente greifen diesen Gedanken in umgekehrter und veränderter Form auf, verändert, da sich taktweise das Metrum ändert, wie zu Beginn dieses Abschnitts erwähnt wurde. Bei der dritten Wiederholung erscheint das Thema im *forte* des ganzen Orchesters, unterlegt vom martialischen Thema des Beginns; der Satz erhält also schon in seinem dreizehnten Takt Durchführungscharakter. Das martialische Thema bringt gegen Taktende eine rhythmische Variante aus zwei Sechzehnteln mit folgender Achtel, die von den Violinen aufgegriffen wird, und, zu einem dreitaktigen Orchestertutti ausgebaut, als ein neuer thematischer Block betrachtet werden kann. Dann beginnen die Violoncelli von Neuem mit einer fragend im *piano* aufsteigenden Figur (T. 17), die von den Violinen zweimal übernommen wird und unvermittelt in das martialische Anfangsthema mündet, aber nur, um mit dem Akzent auf dem zweiten Takt eine neue Version desselben auszulösen (T. 21ff), die sich nun, wie befreit, viertaktig aussingen kann, zunächst in den Violinen, dann, rhythmisch variiert, in den Violoncelli und Bratschen (T. 25ff). Dem schließt sich *piu mosso* (*schneller*) ein eloquentes Violinsolo aus fortlaufenden Sechzehnteln an (T. 29ff), im *pizzicato* begleitet. Der letzte Sechzehnteltakt wandert dann solistisch durch die verschiedenen Streichergruppen bis zum Violoncello. Hier nimmt ihn das *Tutti* auf (T. 39) und führt ihn volle zehn Takte lang aus, abwechselnd *staccato* und *legato*.

Der nächste Abschnitt (T. 49ff) kehrt zum Anfangstempo zurück und in den Violoncelli und Bässen zum ersten Thema, in seiner vom Takt

25 her bekannten Ausprägung. Darüber liegt ein Choral von zweiten Violinen und Bratschen, die ersten Violinen zerlegen diesen zusätzlich in *spiccato*- Arpeggien. Diese fünftaktige Phrase wird in veränderter Instrumentierung wiederholt und kommt dann auf einem ausgehaltenen Akkord zur Ruhe, mit dem tiefen Es als Fundament und einem D-Moll Akkord darüber, die Solovioline zerlegt diesen wie improvisierend in einem kapriziösen Arpeggio (T. 59). Der Vorbereitungstakt mit folgendem Ruhepunkt wiederholen sich noch einmal, wieder auf dem tiefen Es verharrend, diesmal mit einem F-Moll- Akkord darüber, der zusätzlich mit seiner Sexte und None angereichert ist – wenn man ihn denn überhaupt funktional erklären möchte und nicht vorzieht, ihn als polytonal einzustufen –, wieder von der Solovioline kommentiert. Diese beiden Kadenzen stellen klar einen Ruhe- und Wendepunkt im Satzgeschehen dar, der eine Erwartungshaltung hervorruft.

Folgerichtig setzt die erste Violine ihr Solo fort, auf die von Takt 29 her bekannte Passage zurückgreifend, hier allerdings im 3/4- Takt und begleitet von einer bedeutenden Kantilene der zweiten Violine und Bratsche, die der ersten Violine ihre Vorrangstellung nimmt. Nun fährt Salgado mit einem weiteren Rückgriff fort, diesmal auf die dreitaktige *Tutti*-Passage von Takt 14. Statt der fragend im *piano* aufsteigenden Figur in Violoncelli und Bässen kommt diese hier im *fortissimo* und mit harten Akzenten versehen daher, wie erschrocken fahren die Violinen *piano sul tasto*¹⁷⁶ fort, dabei greifen sie auf die viertaktige Passage von Takt 29ff zurück. Gleich darauf (T. 75ff), wie nach einer erneuten Drehung des Kaleidoskops, zitiert Salgado die Takte 9 bis 12 vom Satzbeginn, um schließlich in einem letzten Aufruf das martialische Hauptthema zu beschwören. Auch dessen Begleiter aus Takt zwei kommt noch einmal zu Wort, allerdings nicht in der hohen Solovioline, sondern von Celli und Bässen karikierend im tiefsten Register angesiedelt. Damit geht der Satz zu Ende, über einem Paukenwirbel

176 Eine Spielanweisung für Streichinstrumente, bei der der Bogen die Saite über dem Griffbrett anstreicht, was besonders leise Töne erzeugt.

verhuscht eine zwölftönige *pizzicato*- Figur, der letzte Akkord wird über eine schon fast zu klassische Subdominant-Dominant-Kadenz hin zu einem C-Dur-Septakkord mit der Quart statt der Quint erreicht – auch ein Blues könnte so enden.

Zusammenfassend erscheint der zweite Satz wie eine kollektive Improvisation, seine verschiedenen Elemente werden kaleidoskopartig miteinander kombiniert, ohne einem klassischen Formschema zu gehorchen, sei es der Sonatenform, der dreiteiligen Liedform oder einem Variationsmodell. Dieses Formprinzip wird *offene Form* genannt, im Gegensatz zu den erwähnten *geschlossenen Formen*. Die vielen Themen oder Gedanken dieses Satzes, oft nur einen Takt lang, selbst Fragmente davon, erfahren immer neue, oft unverhoffte, Verknüpfungen und Vermischungen, die zwar eine logische, natürliche Kette von Ideen ergeben, aber keine irgendwie zyklische Form. Ein neues salgadianisches Experiment stellt sich damit vor, ein deklamatorischer, scheinbar aus dem Stehgreif geschaffener Satz, seine innere Ordnung aus der geschickten Anordnung heterogener Elemente gewinnend, als erzählte Scheherazade.

8.3 3. Satz

Dem dritten Satz sei ein Formschema vorangestellt, denn hinter seinem harmlosen Titel *Allegretto poco mosso* und seiner ansprechenden Musik verbirgt sich ein komplizierter Satzaufbau, der allenfalls in Mahlers großen *Scherzi* Vorbilder oder Vergleiche hat, aber die Erwartungen an ein herkömmliches Scherzo sprengt. Am ehesten lässt sich die Form dieses Satzes als ein Rondo verstehen, mit alternierenden Ritornellen und Couplets, sowie einem aus dem Rahmen fallenden zentralen Trio.

Formschema zum 3. Satz:

| | | |
|-----------------------------|------|-----------|
| Ritornell A | Takt | 1 - 28 |
| Couplet 1 | | 29 - 58 |
| Ritornell B | | 59 - 85 |
| Couplet 2 | | 86 - 115 |
| Trio | | 116 - 140 |
| Couplet 3 (= Couplet 2) | | 141 - 162 |
| Ritornell C (= Ritornell B) | | 163 - 192 |
| Coda | | 193 - 200 |

Allegretto poco mosso, 6/8, ist der dritte Satz überschrieben, was in etwa bedeutet, er soll nicht schnell, aber auch nicht zu gemütlich genommen werden; er hat Scherzocharakter, auch wenn der Begriff als solcher nicht auftaucht. Die vorgegebene Tonart ist E-Moll, womit das Werk zu seiner Grundtonart zurückkehrt, ganz wie im klassischen sinfonischen Harmonieschema üblich. Sein erstes Thema ist aufs Engste mit dem *Allegro festivo* des ersten Satzes verwandt, der Rhythmus der ersten fünf Noten, deren Geschwindigkeit und auch deren Melodieverlauf sind fast identisch. Nur ist der dritte Satz im 6/8- Takt notiert, wodurch sich der halbtaktige Schwerpunkt von der dritten auf die vierte Achtel verlegt, die Musik also einen ternären, ausgesprochen tänzerischen Charakter annimmt, einer barocken *Gigue*¹⁷⁷ ähnlich. Auch die Fortsetzung des Themas ab dem dritten Takt mit halbtaktigen, also relativ langen Notenwerten, ist dem Verlauf des Themas aus dem ersten Satz ähnlich. Salgado schafft also eine klare Gedankenbrücke zwischen beiden Sätzen, die, nach dem fast formlosen, offenen zweiten Satz, klassische Erwartungshaltungen und Hörgewohnheiten befriedigt.

177 Siehe auch im Kapitel: L. H. Salgado: Sinfonie N° 3, *Rokoko*, Finale- *Fuga alla Giga*, S. 141ff.



Abb. 8.9: 3. Satz, *Allegretto poco mosso*, T. 1-6.

Wenigstens entsteht eine oberflächliche Hörbefriedigung, denn, nach den symmetrischen ersten beiden Takten, folgt in halbtaktigen Notenwerten zweimal eine dreitaktige Phrase, wodurch die metrische Hörerwartung etwas aus dem Gleichgewicht gebracht wird. Diese sechs Folgetakte des Themenkopfes spielen auch harmonisch und rhythmisch auf ihr Pendant im ersten Satz an, sie weisen fast durchweg den Grundton A und durchlaufende Achtel als Begleitrhythmus auf, also den gleichen Ostinatoeffekt. Nach der Wiederholung der ersten achttaktigen Phrase, ganz im Stil eines barocken Tanzsatzes, führt Salgado sofort drei neue Themen gleichzeitig ein (T. 10ff). Das hervorstechendste ist das der Violoncelli, dessen markanter punktierter Rhythmus im ersten Takt und ein synkopischer im zweiten die Aufmerksamkeit erregen. Die Violinen spielen dazu einen schwingenden, walzerverwandten Kontrapunkt, und die Bässe untermalen das Ganze mit einer ausdrucksvollen Melodie, die halbtaktige leichte Akzentuierung unterstreichend.



Abb. 8.10: 3. Satz, 2. Thema, T. 10-13.

Acht Takte dauert diese Unterbrechung, dann kehrt das Hauptthema zurück, aber deutlich verändert: der erste, tänzerische Takt erscheint vier statt zwei Mal, und zwar im aufsteigenden *crescendo*, der Nachsatz mit halbtaktigen Notenwerten moduliert zu einem Vollschluss nach E-Moll.

Damit beginnt eine neue Episode im zweiten *Scherzo*-Teil, wie man vermuten würde, hörte man den Satz unbefangen in klassischer formaler Erwartung (T. 29ff). Wie das oben erstellte Formschema jedoch zeigt, beginnt hier das erste Couplet im Ablauf eines Rondos, was zunächst auf dasselbe herauskommt. Das Solocello präsentiert das Hauptthema in seiner Umkehrung, also fallend statt steigend, und zusätzlich im Krebs, von hinten nach vorn gelesen, ein Rückgriff auf barocke Kompositionstechniken aus der Welt der Fuge. Außerdem erscheint das Cellothema hier in einer fast zwölftönigen Variante, ebenso wie der Kontrapunkt in der Solovioline, der aus halbtaktigen, also langen Noten besteht, die auf die Takte drei bis acht des Themas zurückführbar sind. Die Bratschen gesellen sich im dritten Takt dazu und nehmen das Cellothema auf, aber nun aufsteigend, um nicht zu sagen in der Umkehrung der Umkehrung.



Abb. 8.11: 3. Satz, 1. Couplet, T. 29-34.

Es folgt ein launisches Wechselspiel zwischen *forte*- und *piano*- Takten desselben Themas (T. 39ff), das abrupt auf einem *sforzato*- Akkord abbricht. Ein ausgehaltenes D der Bratschen bleibt liegen, darüber *improvisiert* die Solovioline etwas ratlos eine Sechzehntelpassage. Dann werden die Rollen vertauscht, die Bratsche spielt im *pizzicato* die Originalversion des Themas, das wie verträumt aus einer anderen Welt zu kommen scheint, die Violinen halten dazu eine Quint im Flageolett. Gebrochene fallende

Akkorde setzen das *pizzicato* bis zum tiefsten Ton des Kontrabasses, also bis zum E, fort. Unvermittelt nimmt die Solovioline fünfeinhalb Oktaven höher die gebrochenen Akkorde im Achtelrhythmus auf, führt sie über drei Oktaven nach unten und bereitet mittels der viertaktigen Wiederholung des Anfangsrhythmus die Rückkehr zum Hauptthema vor.

Wer hier (T. 59ff) eine wörtliche Reprise des Satzes erwartet hatte, wird nach acht Takten eines Besseren belehrt, denn das forsche, punktierte und synkopische Cellothema greifen zunächst die Violinen auf, bevor es die Violoncelli in die Höhe führen¹⁷⁸. Von hier ab geht das Scherzo tatsächlich wie in einer Reprise voran, bis zum Vollschluss in E-Moll (hier Takt 85, beim ersten Mal T. 28). Jedoch erfolgt wieder eine Überraschung: statt zu einer brillanten Schlusscoda setzen die Kontrabässe zu einer weiteren Version des Themas an, etwas behäbig im *Meno mosso* (T. 86). Damit wird ersichtlich, dass es sich bei diesem Satz nicht um einfaches Scherzomodell in A-B-A-Form handelt, sondern eher um ein Rondo, mit dem Hauptthema als wiederkehrendes Ritornell und dazwischen eingefügten Couplets. Mit dem behäbigen Thema der Kontrabässe beginnt also das zweite dieser Couplets, nicht leicht als solches auszumachen, da das Bassthema nichts anderes ist als das Hauptthema (T. 86ff). Im zweiten Takt fahren ihm die Violinen mit einem synkopischen Fanfarenrhythmus dazwischen und führen ein neues zweitaktiges Thema ein, das die Bratschen zwei Takte später wiederholen.

Abb. 8.12: 3. Satz, 2. Couplet, T. 86-90.

178 Siehe Notenbeispiel Abb. 8.10: 3. Satz, 2. Thema, S. 237.

Diesem folgt gleich ein weiterer neuer Gedanke (T. 98ff): Über einem dreimaligen stampfenden Orchesterrhythmus spielen die Violinen eine scharf synkopierte Floskel, die sich in ein kapriziöses Trio von zwei Soloviolen und einem Violoncello auflöst, basierend auf einer beschleunigten Version des *forschen* Cellothemas. Dieses Trio mündet in ein Sechzehnteltremolo der ersten Violinen im Tritonusabstand, was Spannung erzeugt (T. 107ff). Darüber stellen die zweiten Violinen ein Fünfftonmotiv im *pizzicato* vor, die Celli antworten in der Umkehrung. Nach acht Takten im *pizzicato*-Dialog laufen die Sechzehntel der Violinen in höchste Höhen davon und kommen auf einem dissonanten Akkord im *fortissimo* zum Stehen (Des-G-C), Celli und Bässe antworten ebenso abrupt und dissonant (T. 116). In die Stille schleichen sich die Violinen *pianissimo* mit einem *Tremolo glissando* eine Oktave hinunter, ein Effekt, der sich musikalischer Notation nahezu widersetzt.



Abb. 8.13: 3. Satz, (Trio), T. 116-121.

Ebenso widersetzt er sich einer formalen Hörerwartung, die Spannungspausen und die Abwesenheit von thematischem Material provozieren eine gewisse Ratlosigkeit. Hier geht es offenbar um etwas Anderes, Neues, das mit dem Vorhergehenden nicht im Zusammenhang steht. Der Einfachheit halber nennen wir diesen Abschnitt *Trio*, eine theoretische Hilfe, die dem Ersthörer natürlich fehlt. Das Cello bricht mit einem kapriziösen Sechzehntelaufstieg die Stille, verharrt dann auf dem hohen As, von wo es *Largo* eine langsame Kantilene in einsamer Höhe beginnt, nur von *pizzicati* im Bass und isolierten Sechzehntelgrüppchen in Viola und Violine begleitet; alle Stimmen bestehen übrigens aus

zwölftönigen Reihen, wenn auch unvollständigen. Das langsame Tempo, das Verlassen der Scherzoatmosphäre und das Eintauchen in eine andere, magische Welt sind Veränderungen im Satzgeschehen, die diesem Abschnitt einen Sonderstatus geben. Die zweite Violine unterstützt das Cello beim Schluss-*crescendo* der Kantilene, die Melodie reißt aber unvermittelt ab, und die Celli und Bässe unterbrechen ebenso abrupt und dissonant wie beim ersten Mal (hier T. 135, dort T. 116). Die Violinen wiederholen ihr fallendes, gehauchtes *Glissando* und das Cello versucht einen zweiten Anstieg zur Kantilene. Diese geht jedoch schon nach zwei Takten in die etwas behäbige *Meno mosso*- Version des Themas über, hier allerdings zwei Oktaven über der ersten Version der Bässe liegend, deshalb nicht ohne weiteres als solche identifizierbar (hier Violinen T. 141, dort Bässe T. 86). Die Erinnerung wird aber sehr wohl wachgerufen, wenn die Violinen erneut mit dem einprägsamen synkopischen Fanfarenrhythmus dazwischenfahren.

Nach dem langsamen, erst durch heterogene Elemente, dann durch die zweimalige Cellokantilene gekennzeichneten vorigen Abschnitt, kehrt der Satz also zu dem unmittelbar davorliegenden Couplet und nicht etwa zum Hauptthema zurück, was sicher auch erfahrenen Hörern Schwierigkeiten bei der formalen Einordnung bereitet. Von hier ab (T. 141) verläuft dieser Abschnitt gemäß der Vorgabe des Vorgängercouplets bis zum kapriziösen Duett von Violine und Violoncello, basierend auf der beschleunigten Version des *forschen* Cellothemas, so wie gehabt.

Nun beginnt etwas unvermittelt die Reprise (T. 163) des Satzes, womit spätestens - oder besser gesagt eigentlich erst hier - klar wird, dass es sich um einen Satz großer Dimensionen handelt, denn die vermeintliche Reprise von Takt 59 war eine Reprise des Ritornells im Sinne der Rondoform, der weitere Episoden folgten, aber nicht im Sinne eines einfachen Scherzos in A-B-A- Form. Die Reprise (das Ritornell) folgt über 24 Takte seinem Vorgänger, aber nicht dem ursprünglichen, von Takt 1 bis 24 (Ritornell A), sondern seiner erweiterten Version von Takt 59 ab (Ritornell B, hier T.

163-192). Damit hat der Satz vom zentralen langsamen und kapriziösen Teil ab eine rückläufige Form. Er schließt mit einer kurzen Coda (T. 193-200), die den Themenkopf des Hauptthemas dreimal wiederholt, aber unter Auslassung der schweren Taktzeiten, was ihm so kurz vor dem Ziel die gebotene Atemlosigkeit verleiht. Der synkopische Fanfarenrhythmus fährt zum letzten Mal dazwischen, dann endet der Satz mit vier wuchtigen Akkorden in E-Moll, um Septime und None erweitert.

Entgegen der Haydnschen Spiel- und Hörfreude, die dieser dritte Satz zunächst vermittelt, entwickelt er sich bald zu einem höchst komplexen Formmodell, mit heterogenen Inhalten in jedem Abschnitt und einem völlig unerwarteten Ablauf, der dem unbefangenen Hörer sicher gefällt, aber seine formale Einordnung fast unmöglich macht. Es handelt sich um eine Mischform, die am ehesten als Rondo bezeichnet werden kann, dessen ersten beiden Ritornellen und Couplets ein Zentralabschnitt folgt, das *Trio*, wenn man allgemein im Scherzoschema bleiben möchte, und ab dessen Ende der Satz sozusagen rückläufig noch einmal die vor diesem *Trio* stattgefundenen Couplets und Ritornells wiederholt und zum Abschluss eine kurze Coda anhängt. So hat auch dieser dritte Satz, wie der mysteriöse zweite mit seiner fast aleatorischen Konstruktion, ein doppeltes Gesicht: ein leicht verständlicher musikalischer Inhalt versteckt sich in einem formal hochkomplizierten Satzablauf.

8.4 4. Satz

Formschema zum 4. Satz:

| | | |
|---------------|------|-----------|
| Einleitung | Takt | 1 - 6 |
| Exposition | | 7 - 60 |
| 1. Thema | | 7 - 29 |
| 2. Thema | | 30 - 50 |
| Schlussgruppe | | 51 - 60 |
| Durchführung | | 61 - 76 |
| Reprise | | 77 - 118 |
| 1. Thema | | 77 - 99 |
| 2. Thema | | 100 - 118 |
| Coda | | 119 - 124 |

Das Finale - *Allegro con vita*, 4/4, trägt keine Tonartangabe, dennoch ist es ebenfalls dem E-Moll- Bereich zuzuordnen, wie sich im Satzverlauf herausstellen wird. Es beginnt mit einer zweitaktigen Einleitung aus durchlaufenden Sechzehnteln in den Violinen, die sozusagen *in miniatura* wesentliche kompositorische Elemente verraten: die erste Takthälfte stellt einen ausgefüllten E-Moll- Septakkord dar, allerdings mit dem Tritonus B statt der Quinte H, die zweite gehört dem Fis-Moll- Bereich an, mitsamt ihrer Begleitung in den Unterstimmen also die Doppeldominante von E-Moll zitierend, womit ein harmonischer Rahmen abgesteckt ist. Auch in rhythmischer Hinsicht haben die drängenden Sechzehntel strukturbildende Funktion. Sie münden im dritten Takt in ein energisches, ebenfalls zweitaktiges Motiv aus halben Noten, die wieder zwischen den Tönen E und B oszillieren, von Nachschlägen des *Tutti* angetrieben. Dann wird ein Drehmotiv, das die rhythmische Keimzelle der Hauptthemen des ersten und dritten Satzes aufnimmt, nicht weniger als sechsmal wiederholt, wobei es sich schließlich vom B ins H befreit, und damit vom spannungsgeladenen Tritonus in die natürliche Dominante von E-Moll gelangt. Damit ist die kurze, aus drei heterogenen Elementen

zusammengesetzte Einleitung beendet, die sowohl durch die aus dem ersten Satz übernommene Tritonusspannung eine harmonische, als auch eine motivische Verbindung zwischen beiden Ecksätzen und dem Scherzo herstellt, ein wichtiges Kompositionsprinzip im zyklischen Sinfoniekonzept Salgados.

Vom siebten Takt an kann sich nun ein veritables zweitaktiges Gesangsthema ausschwingen (T. 7ff), aus dem Drehmotiv und einer anschließenden ausdrucksvollen Achtelkette zusammengesetzt.



Abb. 8.14: 4. Satz, 1. Thema, T. 7-10.

Violoncello und Viola nehmen das Thema auf und spinnen es fort, bevor die Violinen den Rhythmus des Drehmotivs in einen punktierten verändern, und damit ein neues, vorwärtsdrängendes Element einführen (T. 13ff). Dieses führt zu einem energischen Gedanken der Bratschen, aus fest schreitenden Vierteln und dem jetzt punktierten Drehmotiv gebildet (T. 16-17). Eine freie Fantasie der fünf Solostreicher im *piano* über einer augmentierten Version des Gesangsthemas von Takt sieben schließt sich an und kombiniert die verschiedenen melodischen und rhythmischen Floskeln miteinander. Aus ihrer zunehmenden Verdichtung resultiert eine drängende Sechzehntelkette, die in ein zweites, fast heroisches Thema mündet, von den zweiten Violinen vorgetragen und mit einer rauschenden, energischen Sechzehntelbegleitung unterlegt (T. 30ff).



Abb. 8.15: 4. Satz, 2. Thema, T. 30-33.

Diese Sechzehntel entwickeln Eigenleben und entladen sich im ersten *fortissimo* des Satzes, wobei die Pauke nicht fehlen darf (T. 36). Eine leichte (*liviano*) Version des heroischen Themas in der Solovioline schließt sich an, danach vom Violoncello übernommen, die Sechzehntelbegleitung bleibt nun, in virtuoser Form, der Solovioline vorbehalten. Dieser bewegten Episode über das zweite Thema folgt nun, sehr kontrastierend, ein rhythmischer Block: Die Violoncelli und Bässe stellen einen martialischen, mit bissigen Vorschlägen versehenen Gedanken vor, das Orchester begleitet mit harten Schlägen auf jeder Zählzeit (T. 51ff). Der dreitaktige Nachsatz in den hohen Streichern kombiniert das Drehmotiv des Anfangs mit einer harten Synkope auf dem letzten Achtel jedes Taktes, wie eine asymmetrische Antwort auf die tiefen Streicher. Danach leitet die Solovioline besänftigend in den nächsten Abschnitt über: *Allegro con grazia*, die Durchführung (T. 61ff). Von der Solovioline in der kurzen Überleitung angedeutet, ruft sich das Gesangsthema mit dem Drehmotiv des Satzbeginns in Erinnerung, begleitet vom Themenkopf des zweiten, heroisch benannten Themas.

Abb. 8.16: 4. Satz, Durchführung, *Allegro con grazia*, T. 61-64.

In der Form eines Fugatos wechseln sich beide Elemente taktweise ab, zunächst tritt zur Solovioline die Solobratsche, im dritten Takt kommt das Solocello hinzu, später die zweite Violine. Mit dem sich verdichtenden Satz kommen auch neue Gedanken auf, die Bratsche hebt zu einer Kantilene an (T. 68), von den zweiten Geigen verändert imitiert, wobei für einen Moment das Thema des Finalsatzes aus Mozarts Jupitersinfonie aufleuchtet (T. 73-74). Unermüdlich wiederholt dazu die Solovioline das Drehmotiv, womit sie unbemerkt in die Reprise überleitet (T. 77ff), unbemerkt vor allem, weil die *pizzicato*-Begleitung hier neu ist und eher wie ein weiteres Element der Durchführung wirkt als dass sie die Rückkehr zur Reprise verdeutlichen würde.

Die Reprise folgt wörtlich dem Verlauf der Exposition und schließt auch das zweite, heroische Thema sowie den Aufschwung zum *fortissimo*-Ausbruch ein (hier T. 106, beim ersten Mal T. 36). Dieses heroische Thema behält nun aber seinen grandiosen Charakter bei, im *tutti* vorgetragen mit der Spielanweisung *forte*, durch die rauschenden Sechzehntel und Gegenakzente in der Pauke verstärkt, ganz anders als bei der früheren, solistischen *liviano*-Fortführung. Der *fortissimo*-Ausbruch wird in veränderter Tonart ebenfalls wiederholt, die dramatischen Elemente gewinnen die Überhand. Noch einmal kehren Solocello und Solobass zur eleganten Version dieses Themas zurück (T. 114ff), auch die Solovioline steuert ihre virtuosens Sechzehntelpassagen bei. Dann unterbricht aber das Drehmotiv in den tiefen Streichern mit einer martialischen, heftig akzentuierten Version die Kantilene. Ein neuer Sechzehntelsturm führt nochmals zu seiner letzten, dreifach variierten Ausführung, bevor die tiefen Streicher in fallenden Sechzehntelquintolen zum tiefen E abstürzen. Damit ist der Schlussakkord erreicht, die Pauke hat das letzte Wort mit dem gehämmerten Kopfmotiv.

Betrachtet man die sechste Sinfonie als Ganzes, kann sie einerseits als erneute Bestätigung von Salgados klassischem Sinfoniekonzept gesehen werden, mit der üblichen Folge der vier Sätze und einem harmonischen

Schema, das hinter Polytonalität, Atonalität und Zwölftönigkeit die Grundtonart E-Moll durchscheinen lässt, im zweiten Satz das terzverwandte C-Dur. Andererseits weist sie aber bedeutende Neuerungen auf, die sie von ihren Vorgängerinnen abhebt. Zunächst einmal ist die Beschränkung auf Streicher und Pauken sicher maßgeblich dafür, dass der lyrische Charakter in dieser Sinfonie insgesamt überwiegt, ebenso haben die vielen kammermusikalischen Passagen den Zweck, verschiedene Klangebenen, dynamische Abstufungen und Kontraste zum Streichertutti zu erzeugen, um das Hörerlebnis möglichst abwechslungsreich zu gestalten. In formaler Hinsicht sind die drei ersten Sätze überraschend, besonders die beiden mittleren. Im ersten Satz ist die zweite Durchführung ungewohnt. Der zweite Satz hat eine offene Form, seine vielfältigen Elemente lösen sich in freier Anordnung untereinander ab, ohne einem Formkorsett zu gehorchen, jede zyklische Erwartung bleibt auf der Strecke, eine geschlossene Form, wie sie sonst Salgados langsame Sätze aufweisen, suchen wir hier vergebens. Der dritte Satz ist besonders anspruchsvoll für den Hörer, denn trotz seiner unschuldigen, Haydnschen Melodik und Rhythmik hat er einen hochkomplizierten Satzablauf, der an den verschachtelten Aufbau von Mahlers Scherzi erinnert. Das Finale schließlich ist überwiegend lyrisch angelegt, selten unterbrechen kurze rhythmisch dominante Blöcke die langen kontrapunktistischen, gesanglichen Episoden, nur die kurze Coda schafft den dramatischen Ausgleich und das nötige Gewicht zum Sinfonieende. Sicherlich ist bemerkenswert, dass die *Sechste*, ebenso wie die *Fünfte*, keine ecuadorianisch volkstümlichen Einflüsse zeigt.

9 Sinfonie Nr. 7 (1970)

Auf dem Klavierauszug der siebten Sinfonie vermerkte Salgado: *Begonnen am 20. Dezember 1969. Hommage zum 200. Geburtstag Beethovens. Die Partitur gehört dem Beethovenhaus in Bonn.* Auf der letzten Seite ist zu lesen: 16. Februar 1970. Es sind sogar die Daten für die Fertigstellung der Komposition der einzelnen Sätze vermerkt: 1. Satz - 18. Januar 1970, 2. Satz - 30. Januar 1970, 3. Satz - 9. Februar 1970, 4. Satz - 16. Februar 1970. Auf der zweiten Seite der mit blauem Kugelschreiber sehr sauber angefertigten Orchesterpartitur steht am unteren Rand: *Die Orchestrierung am 30. Juli 1970 begonnen, auf der letzten Seite des vierten Satzes dann: Quito, 3. September 1970.* Damit ist die Entstehungsgeschichte der Niederschrift genau belegt. Erneut überrascht, wie schnell Salgado beim Komponieren war, in weniger als zwei Monaten schrieb er eine viersätzigige Sinfonie, ebenso reichten ihm fünf Wochen für die Orchestrierung, die Partitur hat immerhin 84 Seiten. Er hat wohl genau geplant, wie er bei dieser Komposition vorgehen wollte, fast exakt ein Jahr vor dem 200. Geburtstag Beethovens am 16. Dezember 1970 begann er mit der Niederschrift des Klavierauszugs, zweieinhalb Monate vor dem Termin beendete er die Orchesterpartitur, Zeit genug, um sie rechtzeitig nach Bonn zu übersenden. Das übernahm der vielfach ausgezeichnete ecuadorianische Schriftsteller Hernán Rodríguez Castelo¹⁷⁹, der sie dem damaligen Vorsitzenden des Vereins Beethovenhaus, Hermann J. Abs¹⁸⁰, übergab¹⁸¹. Rodríguez Castelo schreibt in seinem Nachruf auf Salgado:

179 Hernán Rodríguez Castelo (1933 - 2017) , ecuadorianischer Schriftsteller, Mitglied der Real Academia Española.

180 Hermann Josef Abs, deutscher Bankier, von 1938 bis 1945 Vorstandsmitglied, von 1957 bis 1967 Vorstandssprecher sowie von 1967 bis 1976 Aufsichtsratsvorsitzender der Deutschen Bank AG, Vorsitzender des Vereins Beethoven-Haus 1960-1994.

181 Die Originalpartitur ist im Beethovenhaus Bonn unter der Nummer: C 253 / 26 registriert. Siehe auch Abb. 14.2 und Abb. 14.3 im Anhang dieser Untersuchung, die zwei mit dieser Übergabe zusammenhängende Briefe abbilden. S. 357 - 358.

Ich persönlich vermisse diesen illustren Ecuadorianer, diesen großen Lateinamerikaner, sehr und erinnere mich gerne an ihn. Erinnerungen, in denen seine unbestreitbare Größe mit einer beeindruckenden Bescheidenheit verschmilzt. Wie damals, als er mir, als würde er mir etwas geben, das kaum etwas wert ist, seine Siebte Symphonie überreichte, damit ich sie nach Bonn mitnehmen sollte, als ecuadorianische Hommage zu Beethovens Zweihundertjahrfeier. Dann, aus diesem unverrückbaren Hintergrund von authentischer und großer Bescheidenheit, sprossen die Antworten, klar und natürlich. – „Ihre Form und Struktur?: Die Form ist traditionell, in vier Sätzen. Was ihre Struktur betrifft, so hat sie eine modernistische und zeitgenössische Tendenz. –In welcher Linie der Zeitgenossenschaft stehen Ihre Werke?: Neodiatonismus bis hin zum Postserialismus. Jenseits von Schönberg¹⁸².

9.1 1. Satz

Formschema des 1. Satzes:

| | | |
|---------------------------------------|------|-----------|
| Einleitung <i>Adagio sostenuto</i> | Takt | 1 - 36 |
| Exposition – <i>Allegro con anima</i> | | 37 - 106 |
| 1. Thema | | 37 - 47 |
| Fortspinnung | | 47 - 63 |
| 2. Thema | | 64 - 70 |
| Wiederholung 1. Thema | | 71 - 86 |
| 3. Thema | | 86 - 106 |
| Durchführung | | 107 - 185 |
| 3. Thema | | 107 - 116 |
| Bratschenthema | | 117 - 124 |
| 3. Thema | | 125 - 145 |
| 2. Thema | | 146 - 152 |
| 1. Thema | | 153 - 164 |

182 Hernán Rodríguez Castelo: *Ha muerto la gran figura de la música nacional*, in: *El Tiempo*, Quito, Dezember 1977.

| | |
|-----------------------|-----------|
| 3. Thema | 165 - 176 |
| Überleitung | 177 - 185 |
| Reprise | 186 - 287 |
| 2. Thema | 186 - 206 |
| Fortspinnung | 206 - 212 |
| 2. Thema | 213 - 219 |
| Wiederholung 1. Thema | 220 - 236 |
| 3. Thema | 236 - 256 |
| 2. Durchführung | 257 - 287 |
| 3. Thema | 257 - 266 |
| Bratschenthema | 267 - 276 |
| 3. Thema | 277 - 287 |
| Coda | 288 - 297 |

Die langsame Einleitung *Adagio sostenuto* des ersten Satzes hat abstrakten Charakter, ohne definierte Tonalität und ist ohne Vorzeichen notiert, was natürlich nicht als C-Dur missverstanden werden darf! Sie beginnt wie eine Suche nach thematischem Material, ein kurzes Motiv der Violoncelli, das sich ab dem dritten Takt zu einem Thema ausweitet, wird vom Fagott beantwortet oder ergänzt, womit die ersten melodischen und rhythmischen Elemente vorgestellt sind: eine fallende Linie, aus Vierteln und Achteln zusammengesetzt, die eine Achteltrirole und einen punktierten Rhythmus auf dem Taktschwerpunkt als Charakteristika aufweisen.

Adagio sostenuto

Abb. 9.1: 7. Sinfonie, 1. Satz, *Adagio sostenuto*, Einleitung, T. 1-7.

Das *crescendo* im sechsten Takt führt zu einem ersten *forte*- Akkord, der die Polytonalität – in diesem Fall Bitonalität – der Komposition exemplarisch vorführt: Über dem Grundton G der Bässe erhebt sich auf der ersten Takthälfte ein G-Moll-Akkord in Fagott, Klarinette und Oboe, der sich scheinbar in der zweiten Takthälfte nach D-Dur auflöst, zählt man das Fis der Flöten dazu. Da aber die Bässe ihr G und die Flöten ihr fis den ganzen Takt lang halten, kann von einer Auflösung nicht die Rede sein, Tonika und Dominante erklingen gleichzeitig, wie es schon in der Einleitung der vierten Sinfonie der Fall war¹⁸³. Wie Salgado in seinem Artikel über den *Neutralen musikalischen Ausdruck*¹⁸⁴ erklärt, wird der emotionale Gehalt einer Tonart, den sie im traditionellen Dur-Moll-System hervorrufen würde – das Angenehme der Durtonarten, das Schmerzliche der Molltonarten – ausgelöscht, wenn zwei oder mehrere verschiedene Tonarten sich überlagern, es entsteht vielmehr der *neutrale Ausdruck*. Salgado sagt weiter, im selben Artikel:

Diese Neutralisierung der polaren Gefühle (Dur und Moll, d.Ü.) wird – mehr oder weniger stark – auf polyphone Konstruktionen ohne durchgehende melodische Linie ausgedehnt, ... da allein die Tatsache der Überlagerung von Tonebenen – seien es biplane oder triplane Harmonien – ausreicht, um die Empfindung aufzuheben, die jede von ihnen isoliert hervorrufen würde. Die polytonale diskursive Entwicklung kann uns also durch ihre Neuartigkeit, Überraschung und glücklichen Entdeckungen erregen, aber sie kann die Fasern nicht zur Ekstase oder zum euphorischen Paroxysmus bewegen. Der Grad der künstlerischen Sensibilität steht in direktem Zusammenhang mit der Musikkultur des Zuhörers.

In diesem Sinne ist es angebracht, die polytonalen Elemente der Sinfonie als neutralen Ausdruck zu genießen, ohne den Versuch zu unternehmen, sie im traditionellen diatonischen Dur-Moll-System analysieren oder irgendwie *unterbringen* zu wollen.

183 Siehe: Vierte Sinfonie, 1. Satz, Takt 9ff, S. 154.

184 L. H. Salgado: *Expresión musical neutra*, in: *El Comercio*, Quito, 70er Jahre des 20. Jh. Nachdruck in: *Opus*, año III, Banco Central del Ecuador, Quito, 31. Januar 1989, S. 109-110.

Eine rhythmisch-melodische Figur in den hohen Streichern, aus vier Zweiunddreißigsteln und einer Achtel zusammengesetzt, unterbricht die anfängliche ruhige Bewegung, ein tiefer Posaunenakkord schlägt nach, dann greifen die Hörner die vorherige Kantilene wieder auf (T. 8-9). Aber schon im nächsten Takt wiederholt sich die Unterbrechung, diesmal geht ein Trompetensolo daraus hervor, das virtuos die Zweiunddreißigstelbewegung in die Kantilene zurückführt.

The musical score shows four staves. The top staff is for strings (Streicher), starting with a mezzo-forte (mf) dynamic and a complex rhythmic figure. The second staff is for horns (Hörner), starting with a piano (p) dynamic. The third staff is for trumpets (Trompete), starting with a piano (p) dynamic and a virtuosic solo. The bottom staff is for tubas (Posaunen), starting with a fortissimo (ff) dynamic. The score includes various dynamics (mf, p, f, fp) and articulation marks.

Abb. 9.2: 1. Satz, Einleitung, Zweiunddreißigstelfigur, T. 8-11.

Die Streicher greifen diese auf, bevor sie in den solistischen Holzbläsern durchgeführt wird, nun jedes Mal mit einem Zweiunddreißigstelauftakt, in freier Anordnung der erwähnten Elemente: fallende Linie, Achteltriole und punktierter Rhythmus. Ein energisches *crescendo* führt in nur einem Takt vom *piano* zu einem bitonalen *fortissimo*-Akkord, dem zwei weitere kadenzartige Takte mit in Viertelbewegung zerlegten Akkorden folgen und das Ende dieses ersten Einleitungsabschnitts markieren.

Der nächste Abschnitt (T. 23ff) *crescendo ed animato*, im 6/4- Takt, setzt zunächst die Viertelbewegung zerlegter Akkorde über einer ausdrucksvollen Basslinie in etwas rascherem Tempo fort. In viertaktigem *crescendo* wird ein zweiter *fortissimo*- Höhepunkt erreicht, von dem ab herabstürzende Achtelketten ein dramatisches Element einführen. Die Achtelketten schwingen in erneutem akkordischen Viertelpuls aus, nun aber deutlich langsamer, denn der 6/4- Takt wird bei gleichbleibendem Puls zu einem 2/2- Takt, *Risolto* ist der Abschnitt betitelt. Nach einer

kurzen Spannungspause klopfen die Zweiunddreißigstel wieder an, wegen des zügigeren Tempos nun als Sechzehntel notiert. Ein chromatisch steigendes, auftaktiges Motiv in den Violinen bereitet in den letzten vier Takten der Einleitung das folgende *Allegro con anima* vor.

Ein verspieltes, fast tänzerisches Hauptthema (T. 37ff), *staccato* auf synkopiertem Rhythmus, Leichtigkeit und Transparenz vermittelnd, bestreitet die ersten beiden Takte des *Allegros*, im dritten Takt von den Trompeten *legato* fortgesetzt.

The image shows a musical score for the transition to the main theme of the first movement of Mahler's Symphony No. 7. The score is in 3/4 time and shows the piano accompaniment and the entry of the trumpets and trombones. The tempo changes from 'Risoluto' to 'Allegro con anima'. Dynamics range from mp to f. The trumpets and trombones play a staccato melody starting in the third measure.

Abb. 9.3: 1. Satz, Übergang zum *Allegro con anima* (Hauptthema), T. 34-39.

Die drei Takte wiederholen sich fast wörtlich, wie Frage und Antwort. Der Trompetentakt wird nun *staccato* vom *Tutti* aufgegriffen und mit einem viertaktigen Nachsatz erweitert (T. 44ff), dessen zweifach punktierter Anfangstakt samt der folgenden ausdrucksvoll absteigenden Viertelkette später noch eine Rolle spielen wird. Die Oboe erweitert den Themenkopf, bestehend aus zwei Achteln mit folgender Viertel, zu einem neuen Ansatz. Die Violinen greifen ihn auf, über einer chromatisch drängenden Bassbegleitung. Während zunächst die Flöte und dann die Klarinette spielerisch mit Imitationen des Themas fortfahren (T. 55ff), entwickeln die Streicher die chromatische Basslinie zu einem zweitaktigen Kontrapunkt weiter, bevor Oboe und Trompete ins zweite Thema überleiten.



Abb. 9.4: 1. Satz, 2. Thema, hier im Englischhorn in der Oberstimme des unteren Pentagramms, T. 64-68¹⁸⁵.

Das Englischhorn will ein ernsteres zweites Thema etablieren (T. 64ff), aber schon nach acht Takten reißt das allgegenwärtige Hauptthema wieder die Führung an sich. In absteigenden Wiederholungen verliert es zwar allmählich an Kraft und versiegt fast in tiefen Celli und Bässen, aber die Trompete greift es energisch auf (T. 84ff) und die Violinen verwandeln es in ein neues, drittes Thema (T. 86ff).



Abb. 9.5: 1. Satz, 3. Thema, T. 86-89.

Dieses ist dem ersten in seiner spielerischen Achtelbewegung verwandt, aber *legato* und ohne synkopische Unterbrechungen gehalten. Sein Nachsatz erweitert sich zu einer ausdrucksvollen Kantilene (T. 93ff), die an die Holzbläsersoli der Einleitung erinnert (dort T. 11ff). Ein *ritardando* lässt die Exposition dann in ernstem F-Moll ausklingen.

¹⁸⁵ Das Thema des Englischhorns liegt in der Mittelstimme, es begleiten Violinen und Violoncelli.

Die Durchführung beginnt in einem ruhigeren Tempo, *Calmo* überschrieben, zögernd übernimmt die Bassklarinete den Themenkopf, apart von Flötentupfern und leisen Gongschlägen begleitet. Klarinette und Geigen antworten mit einer ausdrucksvollen, zwölftönig fallenden Achtelgirlande, die in der Wiederholung von Celli und Bässen übernommen wird. Diese kommen auf einem tiefen A zum Stillstand. Die Viola ergreift nun das Wort und drängt mit einem virtuosen, chromatischen Sextolensolo nach oben (T. 117ff), an den zweiten Abschnitt der Einleitung erinnernd, als sich ebenfalls der binäre Takt in einen ternären verwandelte. Es folgt ein viertaktiges Solo der Flöten, das vom Themenkopf des Hauptthemas begleitet ist, aber auftaktig, die beiden Achtelnoten fallen auf den schwachen Taktteil. In dieser Form begleiten sie auch im folgenden Orchester-*Tutti* das heroische Nachsatzthema aus dem Beginn der Exposition, das wie dort von der Trompete angeführt wird (hier T. 130ff, dort T. 44ff). Nach kurzem Anlauf wiederholt sich dieses nochmals in reduzierter Instrumentation, um dann im *piano* dem zweiten Thema Platz zu machen, das in der Exposition vom Englischhorn vorgetragen wurde, hier, einen halben Ton höher, von der Oboe. Ebenso wie dort raubt ihm auch hier nach acht Takten das Hauptthema den Platz, allerdings nur mit dem Themenkopf, denn im Folgetakt wird es von der Zwölftongirlande der Violinen besänftigt, die zu Beginn der Durchführung der Bassklarinete geantwortet hatte (hier T. 154, dort T. 111). Noch einmal lärmt der Themenkopf, besänftigen die Violinen, dann übernehmen die Holzbläser das Hauptthema (T. 157ff), diesmal, um das andere Themabestandteil, nämlich den Synkopenrhythmus, herauszustellen. Sämtliche Bläser stimmen drei Takte lang in ihn ein, nur die Kontrabässe und das Becken halten mit dem Grundrhythmus dagegen. Dieser Effekt ist geeignet, das metrische Empfinden des Hörers aus der Bahn zu werfen, ähnlich der berühmten Passage in der Durchführung des ersten Satzes der dritten Sinfonie Beethovens, wo hemiolische Akkordschläge den Hörer ebenfalls metrisch verunsichern, ihn *aus dem Takt bringen*¹⁸⁶.

186 Ludwig van Beethoven: 3. Sinfonie, 1. Satz, T. 248ff.

Nun ergreifen die Violoncelli das Wort, und zwar mit dem gesangvollen Nachsatz des dritten Themas (hier T. 165, dort T. 93), die Violinen begleiten mit der Achtelgirlande im *staccato*. Nach vier Takten wiederholt sich diese Phrase mit exakt vertauschten Rollen. Ein letztes Mal stürzt die Achtelgirlande in den Violinen und der Harfe über zwei Oktaven hinab, dann wird sie unvermittelt vom anfänglichen Klopfmotiv aufgefangen, welches in der Einleitung in Zweiunddreißigsteln notiert war, vor der Exposition in Sechzehnteln, hier als Achteltriolen, was in etwa denselben akustischen Effekt hat, da es jeweils in einem schnelleren Grundtempo notiert ist.

Zusammen mit dem aufsteigenden Auftaktmotiv in den Violinen ist damit die Reprise erreicht (T. 186ff). Sie folgt zunächst wieder einmal wörtlich dem Verlauf der Exposition. Kurz vor dem Einsatz des dritten Themas verlängert Salgado die Überleitung der Trompeten um einen Takt, um so die Modulation in die Grundtonart zu erhalten, eine Quart höher als die Parallelstelle in der Exposition. Auch von hier ab folgt die Reprise der Exposition und schließt sogar wesentliche Teile der Durchführung mit ein, womit, wie schon in der sechsten Sinfonie¹⁸⁷, die Form des klassischen Sonatenhauptsatzes bedeutend erweitert wird. Sowohl die *Calmo*-Passage mit der zögernden Bassklarinette taucht erneut auf (hier T. 257ff, dort T. 107ff), als auch das drängende Bratschensolo im Triolenrhythmus (hier T. 267ff, dort T. 117ff). Wenn das *Tutti* dieses Thema aufgreift, wird es hier, in der Reprise, allerdings um vier Takte erweitert. Damit erscheint auch das folgende heroische Nachsatzthema noch gewaltiger, zudem wird es mit einem erneuten kurzen Triolenaufschwung wiederholt. Die darunterliegenden hämmernden Achtel gewinnen die Überhand und bestimmen das Geschehen in der kurzen Coda (T. 288ff). Ein martialisches Paukensolo, das nochmals den Triolenrhythmus aufnimmt, beendet den Satz, zusammen mit dem von Salgado geliebten Harfenglissando. Er endet auf einem B-Dur-Akkord mit zugefügter None, womit diese Tonart

187 Siehe: L. H. Salgado, *Sinfonie No. 6*, 1. Satz, zweite Durchführung ab T. 264ff, S. 230ff.

als Grundtonart des Satzes angesehen werden kann, der Halbschluss in F-Moll vor der Durchführung hätte damit Dominantfunktion, was hinter der Polytonalität im konkreten Satzverlauf eine übergeordnete diatonische harmonische Strategie erkennen lässt, ähnlich wie in den vorherigen Sinfonien.

9.2 2. Satz

Der zweite Satz greift zunächst die Einleitung des ersten Satzes auf, allerdings bedeutend erweitert, in anderer Instrumentierung und angereichert durch Harfenkommentare. Während der erste Teil der Einleitung zum ersten Satz 22 Takte umfasst, sind es hier 36, da vor allem die melodischen Elemente, beginnend mit dem ersten Cellothema, wiederholt und erweitert werden.

The image shows a musical score for the beginning of the second movement, 'Adagio sostenuto', measures 1-5. The score is in 4/4 time and F major. It features four staves: Oboe (top), Fagott/Horn (middle), Violoncello (bottom), and Harfe (right). Dynamics include *f*, *mf*, *p*, and *p*. The Harfe part is marked with a 12-measure rest.

Abb. 9.6: 2. Satz, *Adagio sostenuto*, Beginn, T. 1-5.

So beantworten die Violoncelli ihre erste Intervention im dritten Takt selbst (T. 8), bevor das Fagott diese Antwort aufnimmt und fortführt. Ebenso erfolgt die Zweiunddreißigstelunterbrechung durch Violinen und Bratschen zweimal, vom Hörnersatz und einer erneuten Wiederholung des Cellothemas durch die Oboe getrennt. Auch nach der zweiten Unterbrechung fahren Oboe und Hörner mit ausdrucksvollen Erweiterungen ihrer Melodien fort (T. 19ff), stets aus dem Material des ersten Celloeinsatzes gewonnen. Dann führt die Flöte die Zweiunddreißigstelbewegung in die Kantilene zurück, die

Trompete wiederholt diesmal die virtuose Figur. Die Streicher greifen das melodische Geschehen auf, bevor die solistischen Holzbläser das Eingangsthema durchführen, und dabei wie im ersten Satz jedes Mal mit einem Zweiunddreißigstelauftakt die fallende Linie, die Achteltrirole und den punktierten Rhythmus in freier Anordnung wiederholen (T. 29ff). Schließlich führt ein energisches *crescendo* in nur einem Takt vom *piano* zu einem bitonalen *fortissimo*-Akkord, womit vorerst die Analogie zum ersten Satz endet, denn hier beginnt ein neuer Abschnitt (T. 37).

Quasi andantino ist die Tempobezeichnung für den folgenden ternären, im 9/8- Takt notierten Block. Über einem zweitaktigen *Ostinato* von vier chromatischen Noten in den Bässen, wie in einer barocken *Passacaglia*¹⁸⁸, angereichert mit einer schwingenden Begleitung in den Bratschen, entfalten die Violinen eine zarte, fast tänzerische Melodie über sechs Takte.



Abb. 9.7: 2. Satz, *Quasi andantino*, T. 37-41ff.

Wenn die Bratschen diese Melodie wiederholen, fahren die Violinen mit einem synkopischen Kontrapunkt fort, die Textur verdichtet sich. In dieser Form wird die Phrase wiederholt, wobei mit Unterstützung der Oboe dieser neue Kontrapunkt das Übergewicht bekommt und in einem *forte*-Ausbruch endet (T. 57). Die Holzbläser halten über zwei Takte einen Des-Dur- Akkord mit augmentierter Quint und großer Septime, über dem die Harfe mit den gleichen Tönen arpeggiert und damit einen Moment heftiger Spannung erzeugt. Diese wird gelöst durch eine neuerliche Variante des Gesangsthemas, von den Holzbläsern *forte* vorgetragen und

188 Siehe auch: L. H. Salgado, *Sinfonie Nr. 5*, 3. Satz, T. 78ff, S. 196ff.

von Violinen und Bratschen mit einem expansiven, neuen Kontrapunkt versehen (T. 59ff). Auch diese Version wird wiederholt, um dann noch einer weiteren Variante Platz zu machen: Die Celli singen das Thema, die Oboe übernimmt die schwingende Begleitung und Harfe und Violinen transportieren die viertönige *Passacaglia*-Linie in höchste Höhen, durch *tremolo* und *glissandi* verfremdet (T. 71ff). Anders instrumentiert wird auch diese Version wiederholt und plötzlich mit kapriziösen Gegenstimmen der Holzbläser versehen (T. 80ff), die sich aus *staccato*-Achteln und fallenden Zweiunddreißigsteln zusammensetzen und damit Elemente des ersten Satzteils in Erinnerung rufen. Vier *staccato*-Akkorde beenden den Gesangsteil und mit sanften Gongschlägen kehrt der Satz zu seinem Anfang zurück (T. 85ff).

Die Reprise des *Adagios* im 4/4- Takt folgt wörtlich der Exposition, mit Ausnahme der soeben eingeführten zusätzlichen kapriziösen Zweiunddreißigstelfiguren der Holzbläser, deren Beibehalt damit die Verbindung zum Mittelteil herstellt. Das Schlusscrescendo der Reprise gipfelt aber nicht im polytonalen, gehaltenen Akkord, sondern entlädt sich überraschend in einem *Allegro* im 6/4- Takt, mit einem Drehmotiv in Viertelbewegung, das entfernt an den Nachsatz des ersten Themas im ersten Satz erinnert (hier T. 121, im 1. Satz T. 45). Nach drei Takten im *fortissimo* verliert es seine Wucht und läuft langsam aus, langgehaltene Flötentöne und retardierende Harfenarpeggien führen es erneut in das *Adagio*-Tempo des Beginns zurück. Zwei polytonale Seufzerakkorde, abwechselnd in Holzbläsern und Streichern, werden jeweils von der Harfe in zerlegter Form wiederholt und steigen über drei Oktaven in die höchsten Regionen des Orchesterklangs auf, ein ätherisch subtiles Satzende andeutend, aber eine *forte*- Bestätigung der Seufzerakkorde zerstört die Illusion; sie lösen sich nicht auf, sondern bleiben so bitonal stehen wie sie sind. Gewissermaßen als Krönung endet der letzte Takt, im *fortissimo* und mit Unterstützung des vollen Schlagwerks, auf einem bitonalen Akkord über dem Grundton G, aus dem G-Moll- und dem C-Moll- Akkord zusammengesetzt, der somit wiederum gleichzeitig als Tonika und Dominante gelesen werden kann,

oder einfach als *neutraler musikalischer Ausdruck* im Sinne Salgados, wie zu Beginn dieses Kapitels erklärt wurde.

9.3 3. Satz

Der dritte Satz, *Allegretto non troppo* im 6/8- Takt, hat eine ungewöhnliche Struktur, die über die eines einfachen Scherzomodells hinausgeht, ähnlich dem dritten Satz der sechsten Sinfonie. Deshalb sei hier ein Formschema vorangestellt, das die vielfältigen Themen und Verknüpfungen verdeutlicht.

Formschema zum 3. Satz:

| | | |
|--|------|-----------|
| Exposition | Takt | 1 - 19 |
| 1. Thema, <i>Allegretto non troppo</i> | | 1 - 8 |
| 2. Thema (Violas), <i>a la Gigue</i> | | 9 - 19 |
| Durchführung | | 20 - 60 |
| 1. Thema | | 20 - 30 |
| Mittelteil im 3/4- Takt | | 31 - 38 |
| 2. Thema | | 39 - 60 |
| Reprise | | 61 - 83 |
| Trio | | 84 - 135 |
| 1. Thema, fugiert | | 84 - 91 |
| 2. Thema, <i>Albazorhythmus</i> | | 92 - 115 |
| 1. Thema, fugiert | | 116 - 124 |
| 2. Thema, <i>Albazorhythmus</i> | | 125 - 135 |
| Reprise | | 136 - 154 |
| Coda | | 155 - 162 |

Der dritte Satz, *Allegretto non troppo* im 6/8- Takt, beginnt wörtlich mit der klopfenden Zweiunddreißigstelfigur, die bereits aus Takt zehn des Sinfoniebeginns bekannt ist, hier allerdings in neuen Kleidern, der 6/8-

Takt und die auftaktige Platzierung geben ihm tänzerischen Charakter. Das wird aber erst deutlich, nachdem die Klarinette ihr elegant-kapriziöses Thema vorgestellt hat, und der Begleitrhythmus seinen auftaktigen Charakter offenbart.



Abb. 9.8: 3. Satz, *Allegretto non troppo*, Hauptthema, T. 1-5.

Nach Beendigung des fünftaktigen Klarinettenthemas gewinnt dieser Begleitrhythmus die Oberhand in einem kurzen, symmetrischen Thema, das ihn sowohl zu Beginn als auch am Ende enthält (T. 7-9). Sofort schließt sich ein dritter Gedanke in den Bratschen an, der die sechs Achtelnoten eines Taktes so aufteilt, dass auf der zweiten und fünften jeweils zwei gebundene Sechzehntel für eine tänzerische Atmosphäre wie bei einer barocken *Gigue* sorgen¹⁸⁹. Dieser Gedanke wird auch gleich in barocker Manier verarbeitet, seiner dreitaktigen Aufwärtsbewegung schließt sich die Umkehrung, die Abwärtsbewegung an.



Abb. 9.9: 3. Satz, Bratschentema, T. 9-14.

189 Siehe auch: L. H. Salgado: *Dritte Sinfonie*, 4. Satz Fuga alla Giga, S. 141ff.

Der Zielton dieses Gedankens wird nun vom ersten Thema als Absprung benutzt, gleichzeitig erscheinen das Kopfmotiv des Klarinettenthemas und der klopfende Begleitrhythmus, der in dreifacher Wiederholung zunächst die Repetition dieser Exposition des Scherzos einleitet, danach auch dessen Fortsetzung (T. 20ff).

Im zweiten, dem B- Teil dieses *Scherzos*, denn auch wenn diese Bezeichnung nicht angegeben ist, handelt es sich in Form und Inhalt um ein solches, werden nun die drei verschiedenen thematischen Elemente wie in einer Durchführung verarbeitet. Die Flöte beginnt mit dem Hauptthema, wird aber von den zweiten Geigen mit einer Variante des Klopfrhythmus unterbrochen, hier in eine fünftönige Drehfigur über dem Ton B verwandelt. Die ersten Violinen beantworten das leicht verlängerte Motiv etwas rauh, im *staccato*. In einem vierfachen Anlauf, begleitet vom *Gigue-Motiv*, erreichen sie ein *forte des tutti*. Nun ändert sich der Takt bei gleichbleibender Bewegung, der binäre 6/8- Takt verwandelt sich für acht Takte in einen ternären 3/4- Takt (T. 31ff). Die *staccato*- Sechzehntel werden zu einer Kette, die sich über fünf Oktaven hinabwindet, von *staccato*- Akkorden in Achtelbewegung begleitet. Mit dem erneuten Wechsel zum 6/8- Takt übernimmt sofort das *Gigue-Motiv* die Führung (T. 39ff), in spielerischer Gegenbewegung zwischen hohen und tiefen Instrumenten. Die Pauke mahnt mit dem Klopfrhythmus, der auch die nächsten vier Takte in den Blechbläsern dominiert, auch wenn die Violoncelli jeweils in der zweiten Takthälfte mit dem *Gigue-Motiv* antworten. Die nächsten fünf Takte gehören von neuem diesem Motiv, so wie vorher in Gegenbewegung zwischen hohen und tiefen Stimmen, aber in der Umkehrung, hier steigt das Motiv in den Violinen und fällt in den Violoncelli.

Man sieht, wie genau Salgado den Einsatz seiner Motive steuert, verwandelt, austauscht, eben komponiert, ganz im Sinne der Beethovenschen durchbrochenen Technik, nämlich Themafragmente durch verschiedene Instrumente laufen zu lassen, sowie der motivischen Arbeit, mehrtaktige Phrasen aus den gleichen Keimzellen, Motiven,

zusammenzusetzen. Erneut prallen nun der Klopfrhythmus und das *Gigue*-Motiv aufeinander (T. 53ff), aber im *fortissimo* und komprimiert, womit sie den Höhepunkt dieser Durchführung darstellen. Die Energie entlädt sich in einer abstürzenden Sechzehntelkette der Violinen, vom Klopfrhythmus aufgefangen, der im *diminuendo* sogar zweimal in jedem Takt erscheint. Sein letzter Einsatz gehört der Pauke, die im *piano* in die Reprise des Scherzos überleitet. Diese Reprise (T. 61ff) mag überraschen, erwartet man doch nach dem zweiten Teil des *Scherzos* ein *Trio*, aber wie schon im Scherzo der sechsten Sinfonie, so verlangt auch hier ein besonderer Inhalt eine besondere Form. Im Falle der *Siebten* hat der zweite Teil des Scherzos einen derart ausgeprägten Durchführungscharakter, dass die Reprise hier einen beruhigenden Faktor darstellt, der das Scherzo in seine ursprüngliche, spielerische Form zurückführt, bevor an etwas Neues gedacht werden kann. Mit dieser – ersten – Reprise wird sozusagen das Drama der Durchführung vorübergehend beschwichtigt. Wenn jedoch die Celli und Bässe am Ende dieses A-Teils des Scherzos das Klarinettenthema zitieren, erfolgt das hier im *forte*, fast aggressiv, ebenso wird aus dem Klopfen des Hauptrhythmus ein Hämmern, gefolgt von vier stark synkopierten, äußerst energischen Schlusstakten in Es-Moll (T. 78ff).

Nun kann das *Trio* folgen, *Poco più mosso*, also etwas schneller, es beginnt mit einem fugierten Dialog zwischen Klarinette und Violoncelli. Die Celli setzen mit einem Seufzermotiv aus zwei halbtaktigen Noten ein, gefolgt von fünf gebundenen Auftaktachteln, die zum nächsten Seufzer hinführen. Die Klarinetten tun dasselbe, aber in umgekehrter Reihenfolge, beide Linien sind zwölftönig und in Gegenbewegung gesetzt.

Abb. 9.10: 3. Satz, Trio - *Poco più mosso*, T. 84-89.

Nach fünf Takten übernehmen die Oboe den Klarinettenpart und die Bratschen den Cellopart, im neunten Takt verwandelt die Flöte die Achtelbewegung in den Auftakt für einen neuen Gedanken: Ein tänzerisches, fast jubelndes – ebenfalls neuntaktiges - Thema erscheint in Holzbläsern und Trompeten, sehr chromatisch durchsetzt und im dritten und vierten Takt synkopisch, an den andinen *Albazo*¹⁹⁰ erinnernd.



Abb. 9.11: 3. Satz, *Albazo*-Thema, T. 92-97.

Die Streicher begleiten *unisono* mit dem abwechselnd steigenden und fallenden Fünftonmotiv, hier aber *staccato*, weshalb die Verwandtschaft nicht ohne weiteres zu erkennen ist. Zu dem tänzerischen Thema spielen Oboe und zweite Trompete eine Gegenstimme, die erst im Nachsatz deutlich hörbar wird, wenn das *Piccolo* sie im Kontrapunkt zu den Violinen vorträgt (T. 102ff). Die Bratschen übernehmen das Violinthema nach fünf Takten, nun führt die Harfe die Gegenstimme der Fünftonbewegung aus. Sogleich erweitert sie diese zu einem virtuos aufsteigenden Solo, das unerwartet in die Reprise des Trios mündet (T. 116ff). Klarinette und Violoncelli nehmen ihr anfängliches, fugiertes Duett wieder auf, diesmal vervollständigen die Flöten die Klarinettenseufzer zu dreistimmigen Akkorden, die Bratschen tun dasselbe für die Celli. Die Harfe verstärkt beide Stimmen gleichzeitig, wobei sie aus den Seufzern *glissandi* macht. Der Aufstieg zum tänzerischen, synkopierten zweiten Thema gebührt diesmal der Violine, während Englischhorn, Klarinette und Waldhorn kammermusikalisch begleiten (T. 124). Zu Ende dieser liebenswürdigen

190 Siehe Einleitung: *Tabelle der traditionellen Rhythmen ecuadorianischer Volksmusik*, S. 37.

Melodie tauchen die ersten Anzeichen des Klopfrhythmus auf, wie schon vor der ersten Reprise bereitet er nun auch hier den Übergang in die zweite, endgültige, vor.

Noch einmal ziehen die drei Elemente dieses Scherzos an uns vorüber: das elegante, kapriziöse Klarinetten Thema, der symmetrische Block des Klopfrhythmus' und das *Gigue- Thema* mit seinen Kontrapunkten. Ebenso wie in der ersten Reprise zitieren die Celli und Bässe am Ende dieser zweiten das Klarinetten Thema im *forte*, nicht wie eine Bestätigung, sondern wie eine Unterbrechung. In der Tat wird hier das launige Spiel des Scherzos abgebrochen, es folgt die Coda (T. 155ff), die die Schlusstakte der ersten Reprise auf das Doppelte, neun Takte, erweitert, womit die synkopischen Akkordfolgen und der gehämmerte Rhythmus den Satz noch eindrucksvoller beenden als vor dem *Trio*, Harfenglissandi eingeschlossen sowie eine klare Bestätigung der Tonart Es-Moll.

9.4 4. Satz

Formschema zum 4. Satz:

| | | |
|--|------|-----------|
| Einleitung (Fanfare und Harfenkadenz) | Takt | 1 - 28 |
| Exposition | | 29 - 150 |
| 1. Thema (<i>Allegro brillante</i>) | | 29 - 38 |
| Nachsatz (Violinsolo) | | 39 - 54 |
| Wiederholung des 1. Themas | | 55 - 36 |
| 2. Thema – Choral (<i>Quasi andantino</i>) | | 95 - 118 |
| Nachsatz 2. Thema | | 119 - 149 |
| Reprise | | 150 - 187 |
| 1. Thema | | 150 - 159 |
| Nachsatz (Violinsolo) | | 160 - 175 |
| Wiederholung des 1. Themas | | 176 - 187 |
| Coda (<i>Grandioso</i>) | | 188 - 200 |

Der vierte Satz *Allegro maestoso* im 2/4- Takt hat die Tonartangabe B-Dur, womit sich der Tonartenkreis der vier Sätze geradezu klassisch schließt: Der erste Satz, obwohl ohne Tonartangabe, gehört dem B-Dur-Raum an, vertritt also die Tonika, der zweite, auch ohne Tonartangabe, mit G-Moll die Mollparallele, der dritte in Es-Moll die Subdominante und das Finale erneut die Tonika. Formal ist er dem Finale der *Fünften* ähnlich, ebenfalls ohne Durchführung, aber mit großer Einleitung und Coda. Eine martialische Blechbläserfanfare überrascht uns zu Beginn des Finales, die drei Trompeten stellen sie vor, bestehend aus einem synkopischen Sechzehnteltakt mit angehängtem ganztaktigen Akkord. Im dritten Takt antworten die Posaunen, im selben Rhythmus aber mit leicht verändertem Melodieverlauf. Das Wechselspiel wiederholt sich, diesmal im *piano*, neuerdings melodisch verändert, wodurch sich, trotz des statischen Fanfarenrhythmus', ohne weiteres auch ein melodischer Verlauf erkennen lässt.



Abb. 9.12: 4. Satz, *Allegro maestoso*, Einleitungsfanfare, T. 1-9.

Im achten Takt verkürzt sich die Fanfare auf ihren synkopischen Beginn aus drei gleichen Noten, die Posaunen antworten nun schon im nächsten Takt, beim dritten Mal sogar in halbtaktigem Wechsel. Die Trompeten beenden dieses Frage- und Antwortspiel mit einer dreistimmigen fallenden Skala, woraufhin alle gleichzeitig noch einmal die Fanfare anstimmen, nun im vollen sechsstimmigen Satz, auch Tuba, Trommel, Glocke und Pauke unterstreichen den Höhepunkt dieser festlichen Einleitung. Nun improvisiert die Harfe eine Kadenz, zunächst endet eine zweistimmige, aufsteigende pentatonische Akkordfolge in einem bitonalen Akkord, der dann in fallenden Arpeggien in seine Bestandteile zerlegt wird und auf

dem tiefen Grundton B landet. Die Blechbläser wiederholen noch einmal den Beginn der Fanfare, eine Fermate auf dem letzten Akkord erzeugt Erwartungshaltung.

Diese wird befriedigt mit dem nun einsetzenden *Allegro brillante* (Salgado benutzt die spanische Schreibweise) (T. 29ff), dessen Hauptthema nichts anderes ist als die etwas beschleunigte Fanfare, allerdings mit einem eingeschobenen Vierteltriolentakt, der das Starre des Fanfarenrhythmus fast tänzerisch aufweicht. Auf der anderen Seite ist die Melodie nur mit ihrer Oktave und Quinte harmonisiert, was ihr einen archaischen, modalen Charakter verleiht. Die Instrumentierung ist extravagant: nur Piccolo, Flöten, Oboen und Glockenspiel stellen das Thema im Diskant vor, Celli und Bässe antworten mit einem rumpelnden Sechzehnteltakt drei Oktaven tiefer.



Abb. 9.13: 4. Satz, *Allegro brillante*, Hauptthema, T. 29-36.

Mit einem Glissando und einer virtuoson Zweiunddreißigstelrakete als Auftakt laden Harfe und Flöte zur Wiederholung ein, wie so oft bei Salgado ändert sich in dieser zweiten, symmetrischen Themahälfte nur der Schlussakkord. Den Nachsatz bildet ein ausgedehntes, sechzehn Takte anhaltendes Violinsolo in fortlaufenden Sechzehnteln (T. 39ff), nur von einem dreistimmigen Klarinettensatz begleitet. Jeweils zwei Folgetakte beginnen mit dem gleichen gebundenen Sechzehntelpaar, dann fällt die Linie zweimal um eine kleine Terz, um in der gleichen Weise wieder aufzusteigen, weshalb die Takte dreizehn und vierzehn den Anfangstakten dieses Solos entsprechen, bevor es virtuos aufsteigt zum hohen B (T. 55ff). Hier wiederholt sich das Hauptthema in etwas angereicherter Instrumentierung,

stets die Terz vermeidend, Celli und Bässe halten erneut tief dagegen. Anstatt des Violinsolos stellt sich nun ein neues, zwölftaktiges Thema in den Violinen vor, sehr synkopisch, fast jazzig, auch die Cellobegleitung in springenden Achteln erinnert an einen *Ragtime*. Eine viertaktige Antwort in den Bläsern klingt, ohne die rhythmischen Feinheiten des Violinthemas, wie das Resümee der Bigband nach einer Soloimprovisation. Die Oboen und danach die Klarinetten nehmen das virtuose Violinthema auf, nun jeweils zweistimmig, dann führt der verkürzte Bläserkommentar, jetzt aber im klassischen Rhythmus: zwei Sechzehntel plus zwei Achtel, ohne synkopische Feinheiten, im *ritardando* in den nächsten Abschnitt.

Quasi andantino ist dieser betitelt (T. 95ff), also deutlich langsamer, ihm kommt die Funktion des zweiten Themas zu. Die Blechbläser des Satzbeginns stimmen hier einen achttaktigen Choral an, der wie eine gedehnte und rhythmisch begradigte Version der Eingangsfanfare klingt, mit einem kapriziösen Kommentar der Oboe im vierten und achten Takt, der den Rhythmus der Überleitung aufnimmt.



Abb. 9.14: 4. Satz, *Quasi andantino*, T. 95-102.

Erneut ergreift nun die Solovioline mit durchlaufenden Sechzehnteln das Wort, wegen des langsameren Tempos hat ihr Solo hier einen etwas ratlosen Charakter, wie deplatziert. Wie sehr Salgado in jeder Passage auf die Details achtet, zeigt sich an der Begleitung der Celli und Bässe zum Violinsolo: Sie ist dieselbe wie die der dritten Trompete und Posaune beim vorausgegangenen Blechbläserchoral, womit das Violinsolo eigentlich zur Begleitung der Wiederholung des Chorals wird. Schauen wir genau hin, korrespondieren die Spitzentöne des Violinsolos tatsächlich denen

der ersten Trompete des vorausgegangenen Chorals, den launischen Oboenkommentar eingeschlossen, womit es sich als gar nicht deplatziert, sondern als figurierte Variante des Chorals herausstellt. Nun greifen die Blechbläser den Choral wieder in seiner ursprünglichen Version auf, Harfe, Becken und Basstrommel bereichern die Instrumentierung, auch der Oboenkommentar wird durch seine Wiederholung in der Umkehrung auf jeweils zwei Takte erweitert.

Das kanonische, taktweise Wechselspiel mit diesem zunächst so unbedeutend erscheinenden Motiv – dem Oboenkommentar – weitet sich unversehens zu einer ausdrucksvollen Kantilene aus, die hohen Instrumente antworten den tiefen mit der Umkehrung desselben Motivs, eine weitere kompositorische Meisterleistung ganz im Beethovenschen Stil, nämlich aus unscheinbaren Keimzellen Funken zu schlagen, ihr kompositorisches Potenzial und ihren emotionellen Gehalt zu erahnen und optimal auszuschöpfen. Noch einmal kommt der Choral in seiner figurativen Version zum Tragen (T. 125ff), hier verstärken der Piccolo die Violine und die Fagotte Celli und Bässe, statt des kapriziösen Oboenkommentars steuern diesmal Horn und Viola eine gesangvolle Gegenstimme bei. Ein viertaktiger Nachsatz moduliert von F-Moll nach C-Moll, und über einem gleichmäßig schreitenden Grundrhythmus – der übrigens dem *Andante* aus Beethovens siebter Sinfonie entnommen sein könnte – verdichten Violine und Flöten ihre Sechzehntel zu einem fast schmerzhaften, chromatischen Knäuel. Klarinette und Fagott versuchen, es solistisch abwechselnd zu entwirren, doch bleiben sie im chromatischen Engpass gefangen, nur mühsam steigt ihre Linie in sechs Takten um eine Quinte, um im gleichen chromatischen Nachsatz zu enden, aus dem sie entwuchs. Dieser expandiert jedoch und explodiert geradezu nach einem angehängten fünften Takt in einem Quintakkord, über dem die Violinen und Bratschen in pentatonischen Quinten und im synkopischen Rhythmus des zweiten Themas zwei Oktaven dramatisch aufsteigen (hier T. 147, dort T. 65), womit die Reprise erreicht wird.

Die Reprise (T. 150ff) folgt dem Verlauf der Exposition, mit dem kleinen Unterschied, dass ihren ersten drei Takten derselbe Quintakkord unterliegt wie in den drei vorbereitenden Takten, allerdings in der höchsten Region der Violinen und Violen, als Flageolett notiert.



Abb. 9.15: 4. Satz, Aufstieg zur Reprise und deren Beginn, T. 147-152.

Der weitere Verlauf der Reprise schließt auch das lange Violinsolo mit der Klarinettenbegleitung ein, ebenso von Neuem das darauffolgende Hauptthema, das aber nach dem dritten Takt unterbrochen wird, denn es mischt sich nochmals der Quintakkord mit dem synkopierten Aufstieg der Streicher ein, bevor das Thema seine zweite Hälfte vervollständigen kann. Auch hier folgt derselbe Aufstieg, diesmal zur *Grandioso*-Wiederholung des Themas mit triumphaler Schlusswirkung, die *Coda* anzeigend. Im *fortissimo* des ganzen Orchesters entwickeln die leeren Quinten des Themas dramatische, archaische Wucht, geben ihm etwas ehern Unverschnörkeltes. Ein letztes Mal winden sich die Streicher synkopisch empor, und eine erneute Transformation des Themas, nämlich seine ersten drei augmentierten Noten, verbunden mit dem Triolentakt, beendet wuchtig das Werk.

Schon die mächtige Blechbläserfanfare zu Beginn des Finales führt uns in eine archaische Welt gotischer Kirchen, ebenso dessen langsame Version als zweites Thema des Satzes, die andine Pentatonik wird hier mit der mittelalterlichen modalen Harmonik verschmolzen, aber weder das eine noch das andere Element sind letztlich bestimmend für den

Satzverlauf, sondern gehen im persönlichen Stil Salgados auf, der diese Einflüsse wie stets für die spezielle Tonsprache eines Satzes benutzt und ebenso frei damit umgeht wie Stravinsky mit orthodoxen Modellen oder Bartók mit ungarischen. Die Einflüsse bestehen, sie sind hörbar, aber sie begrenzen den Komponisten nicht, weshalb es müßig ist, den Satz als andin-pentatonisch oder neo-modal einstuft zu wollen, der persönliche Kompositionsstil Salgados sprengt diese Grenzen, so wie jedes Genie in seinem Werk seine Herkunft und seine erlernten Einflüsse hinter sich lässt und etwas Neues, Ungehörtes, Unerhörtes in die Welt stellt.

Salgado hat diese Sinfonie 1970, zum 200-jährigen Geburtstag Beethovens, mit vollem Recht dem Bonner Genie gewidmet, als Ebenbürtiger, der zwei Jahrhunderte später die universelle und zeitlose Gültigkeit des Sinfoniemodells seines Idols mit einer kraftvollen, brillanten Neunerserie kongenial bestätigte.

10 Sinfonie Nr. 8 (1972)

Mit der achten Sinfonie gedachte Salgado des hundertfünfzigsten Jahrestages der Schlacht von Pichincha, die Ecuador 1822 die Unabhängigkeit von Spanien brachte. Er beendete das Werk 1972, obwohl er die kompositorische Arbeit bereits im Februar 1967 begonnen hatte, noch vor Fertigstellung der sechsten und siebten Sinfonie und ungeachtet der Fülle anderer Kompositionen aus diesen Jahren, was seine Gewohnheit bestätigt, an mehreren Werken gleichzeitig zu arbeiten. Aus der ersten Seite des Klavierauszugs geht hervor, dass die *Achte* ursprünglich *Movimiento sinfónico para orquesta y piano obligado* (Sinfoniesatz für Orchester und obligates Klavier) betitelt war, dies hat Salgado später aber durchgestrichen und durch *Sinfonía N° 8* ersetzt. Wann diese Entscheidung fiel, wissen wir nicht, jedenfalls noch vor der Niederschrift des ersten Satzes, denn von einem geplanten Klavierwerk ist darin nichts zu erkennen.

Ebenso ist im Klavierauszug zu sehen, dass die Niederschrift des ersten Satzes am 5. Februar 1967 begann, zwei Tage später, am 7. Februar war er fertig notiert. Dann erfolgte eine viereinhalbjährige Pause, denn der zweite Satz trägt am Ende die Anmerkung: 18/IX/71, also 18. September 1971. Der dritte Satz war am 23. Oktober 1971 fertig, aber das *Finale* trägt als Datum: 4. August 1971, wonach es also vor dem zweiten und dritten Satz entstanden sein muss. Vor allem überrascht an der Datierung, dass der erste Satz in zwei Tagen notiert war, da es aber keine Skizzenbücher oder Hinweise auf vorbereitende kompositorische Arbeiten gibt, bleibt die eigentliche schöpferische Arbeit im Dunkeln, wie bei allen Werken Salgados. Die Notation des Klavierauszugs ist außerordentlich sauber, kleine Fehler sind sorgfältig verbessert, dasselbe gilt für die Orchesterpartitur und den vollständigen Stimmensatz von Salgados Hand. Salgado selbst brachte den ersten Satz seiner achten Sinfonie im Mai 1972 mit dem Orchester des Konservatoriums von Quito zur Uraufführung, im

Teatro Sucre in Quito¹⁹¹, eines der wenigen Male, an denen er zumindest einen Teil eines seiner Orchesterwerke hören konnte. Sicher hätte er die Stimmen der ganzen Sinfonie nicht angefertigt, wenn von vornherein klar gewesen wäre, dass nur der erste Satz zur Aufführung kommen würde. Warum die anderen Sätze ausblieben, bleibt im Dunkeln, einer der Gründe könnten die technisch-musikalisch begrenzten Fähigkeiten des Konservatoriumsorchesters gewesen sein. In diesem Zusammenhang sei an die wenige Jahre zurückliegende Anekdote erinnert, nach der der damalige Chefdirigent des ecuadorianischen Nationalorchesters, Proinsias O'Duinn, Salgados fünfte Sinfonie als *unmöglich für unser Orchester* beurteilte¹⁹². Das Orchester des Konservatoriums dürfte kaum besser ausgestattet gewesen sein als das Nationalorchester. Auch hatte Salgado gelegentlich in der für ihn typischen, sarkastischen Weise Zweifel geäußert, dass seine Orchesterwerke in seinem Land jemals angemessen aufgeführt werden könnten, was ihm nicht nur Freunde unter den Musikern einbrachte und zu dem Ruf, seine Werke seien unspielbar, nicht unwesentlich beitrug¹⁹³. Er und O'Duinn waren dem Ecuador ihrer Zeit weit voraus. Man darf nicht vergessen, dass Ecuador erst 1956 ein nationales Sinfonieorchester bekam, was bis in die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts zeitweise auf 35 Musiker schrumpfte und zu Lebzeiten Salgados nie über das notwendige Instrumentarium und die notwendige Anzahl qualifizierter Musiker verfügte, die seine Sinfonien hätten aufführen können - und wollen, muss leider hinzugefügt werden. Dieser schwierige Beginn eines Orchesterlebens in Ecuador hatte in Europa etwa 200 Jahre zuvor stattgefunden, auch Haydn, Mozart und Beethoven hatten mit den gleichen Schwierigkeiten zu kämpfen. Beethovens Eroica erlebte ihre Uraufführung in einem Privatkonzert, sie wurde vom Beethovenschüler Ferdinand Ries schlicht weg als *fürchterlich* bezeichnet...¹⁹⁴.

191 Hinweis in: Pablo Guerrero Gutiérrez: *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, Band II, Quito, 2004-2005, S. 1245.

192 Siehe im Kapitel: *Sinfonie N^o. 5*, S. 183.

193 So berichtet von A. Rodas: *Luis Humberto Salgado, El Primero*, in: *Opus*, No. 31, Quito 1989, S. 9.

194 Jean et Brigitte Massin: *Beethoven, Fayard*, Paris, 1967, S. 154 (spanische Version).

Doch zurück zu Salgados achter Sinfonie. Kurioserweise war es nicht diese Symphonie, die Salgado 1972 beim Wettbewerb für symphonische Werke einreichte, der von der Kommission zur Hundertfünfzigjahrfeier der Schlacht von Pichincha ausgeschrieben wurde, sondern eine neue, vereinfachte Version seiner ersten Symphonie, der *Andina*, mit dem Titel *Sinfonie volkstümlicher Rhythmen (Sinfonia de ritmos vernaculares)*, mit der er den ersten Preis gewann. Obwohl er mit der Komposition der *Achten* weit genug fortgeschritten war, um sie rechtzeitig zum Wettbewerb hätte einreichen können, zog er es vor, mit einer volkstümlicheren Sinfonie sicher zu gehen, verstanden (und prämiert) zu werden. Hingegen setzt Salgado in der Hommage an das historische Ereignis der Schlacht von Pichincha mit seiner *Achten* nicht auf eine Rückkehr zur populären oder gar militärischen Musik, sondern führt seinen reifen persönlichen Stil fort, indem er einige wenige melodische und rhythmische Elemente populären Ursprungs mit einer abstrakten bis atonalen Tonsprache und modernistischen Techniken, einschließlich Schönbergs Dodekaphonie, verbindet. Formal folgt die Sinfonie dem klassischen Modell vier kontrastierender Sätze mit thematischen Bezügen untereinander. Beide Ecksätze der achten Sinfonie sind in E-Moll notiert, der zweite ist freitonal und der dritte endet in H-Moll, trägt allerdings ebenfalls keine Tonartangabe.

10.1 1. Satz

Formschema des 1. Satzes:

| | | |
|--------------------------------------|------|----------|
| Einleitung <i>Adagio</i> | Takt | 1 - 35 |
| Jubelthema | | 12 - 15 |
| Exposition – <i>Allegro con brio</i> | | 36 - 79 |
| 1. Thema (<i>Sanjuanito</i>) | | 36 - 59 |
| 2. Thema | | 60 - 79 |
| Durchführung | | 80 - 110 |
| 1. Thema | | 80 - 110 |

| | |
|-------------------------------|-----------|
| Hauptrhythmus | 97 - 98 |
| Reprise | 111 - 287 |
| 1. Thema | 111 - 138 |
| 2. Thema | 139 - 171 |
| Kadenz | 172 - 181 |
| 2. Durchführung | 182 - 287 |
| 1. Thema variiert | 182 - 187 |
| Jubelthema aus der Einleitung | 188 - 191 |
| Einleitungsbeginn | 191 - 192 |
| Coda | 193 - 205 |

Die *Achte* beginnt mit einer langsamen Einleitung, deren wenige Einzelaktionen wie improvisiert ein kammermusikalisches Gewebe flechten, als schaue Anton von Webern über die Schulter. Die Solovioline beginnt mit einem *pizzicato*-Akkord und einem lang ausgehalten hohen E. Der Akkord setzt sich aus den Tönen G, Fis, A, E zusammen. Es folgt das Fagott, mit einer verspielten Sechzehnteltriole, deren erste zwei Noten H und D den Violinakkord zu einem E-Moll-Sechstakkord mit zusätzlicher Quarte und None vervollständigen. Er kann aber auch ganz einfach bitonal verstanden werden, ohne ihn im diatonischen System analysieren zu wollen, und damit einen *neutralen musikalischen Ausdruck* besitzen, so wie Salgado oft bitonale oder polytonale Akkorde erklärt hat¹⁹⁵.

The image shows a musical score for the beginning of the Adagio section of the 8th Symphony, first movement. The score is in 4/4 time and features three staves: Violine (top), Fagott (middle), and Hörner und Trompeten (bottom). The Violine part starts with a pizzicato chord (mf) and a long note (f). The Fagott part starts with a triplet (mf). The Hörner und Trompeten part starts with a triplet (p).

Abb. 10.1: 8. Sinfonie, 1. Satz, Einleitung Adagio, T 1-4.

195 Siehe auch im Kapitel 9: Siebte Sinfonie, S.252.

Das Fagottsolo fällt, nach seinem verspielten Eingang, in *staccato*-Achteln mit einem punktierten Auftakt bis zum tiefen F, über dem die Klarinette den Violinakkord arpeggiert aufgreift und im nächsten Takt den punktierten Rhythmus des Fagotts volltaktig platziert und dann elegant synkopisch auf der Untersexta landet. Nun wiederholen zwei gestopfte Hörner und zwei Trompeten viermal den Eingangsakkord, auch die Solovioline repetiert ihn mit ihrem winzigen Eingangssolo, damit ist das Terrain harmonisch klar abgesteckt. Auch das Fagott wiederholt seine Phrase, nun auf H endend, also der Dominante der Haupttonart, die Flöte repetiert das Klarinettensolo und, zusammen mit dem schweren Celloinsatz im fünften Takt, stellt sich nun auch die melodisch-rhythmische Keimzelle der Klarinette als thematisch relevant heraus. Die Tuttistreicher verstärken *forte pesante* diesen Hauptrhythmus und schon im achten Takt verwandeln ihn Celli und Bässe in eine über vier Takte aufsteigenden Gegenbewegung, die in den ersten *fortissimo*-Ausbruch des ganzen Orchesters mündet und die so *gewonnene* Bassbewegung in ein strahlendes, jubilierendes Thema verwandelt (T. 12ff). Es ist eines dieser festlichen Themen, die andine Lebensfreude ausdrücken, hier vielleicht den patriotischen Stolz über die hundertfünfzig Jahre zuvor erreichte Unabhängigkeit, ohne allerdings auf bestehende populäre Vorlagen zurückzugreifen.



Abb. 10.2: 1. Satz, Einleitung *Jubelthema*, T. 12-14.

Was auf dem Titelblatt der ersten Sinfonie ausdrücklich erwähnt wird: *Originalthemen des Autors*, das gilt auch hier. Die Trompeten, Posaune

und Tuba wiederholen die beiden festlichen Takte in noblem Glanz, das Englischhorn fügt einen etwas ernsten Nachsatz hinzu (T. 16-18). Im folgenden, etwas schnelleren Abschnitt *Andante espressivo* stellt die Oboe dann ein neues Thema vor, das aus dem Themenkopf des Jubelthemas und dem Nachsatz des Englischhorns zusammengesetzt ist und als interessantes Detail auf der dritten Zählzeit eine Vorschlagsnote besitzt, fast immer bei Salgado ein Hinweis auf eine volkstümliche Anregung (T. 19ff). Die Violinen schmücken dieses Thema figurativ mit einer Sechzehntelkette aus, deren Spitzentöne den Melodietönen des Oboensolos entsprechen, ebenso während dessen Fortführung durch die Klarinette, eine Technik, die Salgado schon im *Finale* der siebten Sinfonie angewandt hatte¹⁹⁶. Eine neue Variante dieses Gedankens schließt sich im 5/4- Takt (ein Dreiertakt und ein Zweiertakt) an, trotz ihrer Unregelmäßigkeit der andinen Tradition nicht fern¹⁹⁷. Nun wiederholen die Trompeten ihre noble Version des Jubelthemas, gefolgt von einem verkürzten Nachsatz des Englischhorns, aber die Hörner unterbrechen mit ihrem vierfach repetierten Eingangskkord und rufen den Beginn der Einleitung in Erinnerung. Das einsame Violinsolo, auch die Improvisationen von Fagott und Klarinette kehren wieder, schließlich verstummt das Geschehen auf einem hohen E der Violine über einem tiefen E des Fagotts, somit wird das folgende *Allegro* erwartet (T. 36ff).

Dieses *Allegro con brio* (rasch mit Feuer) beginnt mit einem Trompetensolo über dem aus der Einleitung bekannten Grundakkord E-Moll + None. Hier wird er in springende Streicherachtel aufgelöst und erzeugt zusammen mit dem zweimal pro Takt gespielten *pizzicato*-Akkord der Solovioline eine festlich – entspannte Atmosphäre.

196 Siehe im Kapitel: Siebte Sinfonie, 4. Satz *Finale*, Takt 103ff, S. 269.

197 Der andine Tanz *Chimbeña* hat ein 5/8- Metrum.

Abb. 10.3: 1. Satz, *Allegro con brio*, 1. Thema, T. 36-39.

Das achttaktige Trompetensolo beginnt mit dem Eingangsmotiv des Fagotts aus der Einleitung: Einer Sechzehnteltriolen, gefolgt von zwei *staccato*-Achteln. In der dritten Wiederholung dieses Themenkopfes erweitert sich das Motiv um eine Sechzehntelpassage und zwei Auftaktachtel, die auf einen ersten Schwerpunkt hinzielen, den Beginn des dritten Taktes. Während die beiden Anfangstakte den natürlichen Melodieschwerpunkt zum Taktbeginn mit einer Pause aussparen, wird er hier eingelöst, mit zwei springenden Achteln und angehängter Viertel, dem typischen *Sanjuanito*-Rhythmus. Zur idiosynkratischen Verstärkung hat die erste, schwere Achtel noch einen ebenso charakteristischen kurzen Vorschlag, womit diese Melodie ihren regionalen, andinen Bezug deutlich zu erkennen gibt. Dennoch kann dieses Trompetensolo nur in einem sinfonischen Kontext bestehen, denn schon seine technischen Anforderungen gehen weit über die Grenzen der Volksmusik hinaus, ebenso seine achttaktige Ausdehnung. Die Nutzung folkloristischer Elemente darf also nicht als Rückfall in die Volksmusik verstanden werden, sondern im Gegenteil bedient sich ein sinfonisches Konzept für seine Themengestaltung gewisser volkstümlicher Anregungen, mehr nicht.

Nach der Wiederholung der ersten vier *Sanjuanito*-Takte fährt die Trompete mit einem viertaktigen ausdrucksvollen Nachsatz aus aufsteigenden halbtaktigen Noten fort, der gleichzeitig bereits die Grundlage für die Wiederholung des Themas in Piccolo und Violinen bildet, danach, zweistimmig, in den Oboen. Dann greifen die Bratschen

das Thema auf, nun schon verändert und im dritten Takt mit einer markigen Viertelsynkope und neuerlich mit der andinen Vorschlagsnote versehen, danach die Celli, die zum ersten Mal die Achtel ins *legato* beschwichtigen, aber ohne die Vorschlagsnote zu vergessen. Während dieser Streichervarianten wandert die klopfende Achtelbegleitung in die Holzbläser.

Mit dem *ritardando* der Violoncelli ist der Übergang zum zweiten Thema vollbracht, die Violinen stimmen es *più tranquillo* in D-Moll an und verwenden dabei dreimal den kurz zuvor von den Bratschen angedeuteten synkopischen Rhythmus, ebenso die Vorschlagsnote (T. 60ff).



Abb. 10.4: 1. Satz, 2. Thema *Più tranquillo*, T. 60-64.

Den dreitaktigen Nachsatz dieses fünftaktigen Themas gestaltet die Oboe mit Klarinetten- und Hörnerbegleitung und wiederholt dabei den letzten Takt des Violinthemas. Dieser ist rhythmisch identisch mit dem Jubelthema aus der Einleitung, welches auch folgerichtig im Anschluss erklingt und so eine weitere direkte thematische Brücke zum Satzbeginn schlägt. Hier, im *Allegro*, erfolgt die Notation allerdings in doppelten Notenwerten, verglichen mit der Einleitung, der akustische Effekt ist aufgrund des veränderten Tempos derselbe. Die Flöte wiederholt nochmals das zweite, synkopische Thema, womit das Ende der Exposition erreicht ist.

Die Durchführung (T. 80ff) verarbeitet zunächst das erste Thema, geheimnisvoll im *pianissimo* und in seiner Umkehrung kommt es in der

Klarinette daher, mit einem schreitenden Kontrapunkt in Bassklarinette und Kontrabässen versehen. Im dritten Takt nimmt die Oboe das Thema auf und verlängert die *staccato*-Achtel vom Ende des Themas auf vier Takte. In dieser Phase der Ausarbeitung des thematischen Materials spart Salgado übrigens die Vorschlagsnoten aus, hier herrscht der universelle Geist der Sinfonie, nicht der regionale der Volksmusik. Dazu kommt noch ein zweiter Kontrapunkt in den hohen Violinen, bestehend aus klagenden, halbtaktigen Flageolets. Diese Abfolge wiederholt sich in veränderter Instrumentation, nun haben Trompete und Violinen das Thema, Horn, Cello und Piccolo bestreiten die beiden Kontrapunkte. Abrupt kommt dieser idyllische Triogesang zum Stehen durch vier harte Viertelschläge im *tutti*, gefolgt vom Synkopenrhythmus und fünf Auftaktachteln zum nächsten harten Schlag, nur von den Blechbläsern und Schlagzeugern ausgeführt, weshalb er sogleich den Eindruck eines Hauptrhythmus erweckt, wie es so oft in Salgados Sinfonien geschieht (T. 97). Wie erschrocken reagieren die Holzbläser mit dem Hauptthema, im *unisono* über vier Oktaven verteilt, hängen im dritten Takt jedoch den aus dem ersten Takt der Einleitung stammenden punktierten Rhythmus an. Auch die Trompeten erinnern sich an den Beginn der Sinfonie: Sie schmettern hier die vier wiederholten Achtel, die sie schon im dritten Takt der Sinfonie zusammen mit den Hörnern gespielt hatten. Überspitzt, nämlich aufs Engste zusammengepresst, werfen auch Hörner und Pauke den Rhythmus ein.

The image shows a musical score for measures 96-99. It consists of a piano part and several percussion parts. The piano part has two staves. The right hand has a series of accented eighth notes, and the left hand has a similar pattern. The maderas part has a steady eighth-note accompaniment. The cornio part has a series of quarter notes. The timbal and metales parts have a series of quarter notes. The score is marked with sfz and f dynamics.

Abb. 10.5: 1. Satz, Durchführung, Hauptrhythmus, T. 96-99.

In schönster Durchführungsmanier sind hier also wesentliche Elemente der Einleitung mit dem Hauptthema des *Allegros* verbunden, ein Ohren- und Augenschmaus für alle Freunde Beethovens, in vorderster Reihe natürlich Salgado, dem Schöpfer dieser *Hommage par excellence*. Die Trompeten beenden diesen Abschnitt mit einer absteigenden Linie in Flatterzunge, dann lädt die Pauke mit doppeltem Achtelauftakt zum nächsten Durchführungsabschnitt ein (T. 106ff). Wieder erklingt das Hauptthema, diesmal in der Flöte, aber gleich mit dem gesangvollen Kontrapunkt der Trompete, der dem Thema bei seiner ersten Vorstellung unterlag, hier allerdings im aparten Englischhorn- und Bratschentimbre (hier T. 107ff, dort T. 44ff). Die Violoncelli fügen eine bewegte *pizzicato*-Begleitung hinzu, auch die Solovioline mischt ihr Miniatursolo vom Sinfoniebeginn ein, die klopfenden Begleitachtel liefern hier die Hörner. Dann übernimmt die Trompete das Hauptthema, womit wahrhaft unmerklich die Reprise erreicht ist (T. 111ff).

Der Beginn der Reprise ist deshalb so verschleiert, weil das Hauptthema schon vier Takte vorher in der Flöte erklang - ist die veränderte Instrumentierung eine ironische, bewusste Irreführung des Hörers, oder sollte man einfach die Reprise vier Takte früher ansetzen? Außerdem führen die Violoncelli unverdrossen ihre *pizzicati* fort und der Kontrapunkt aus halben Noten kommt schüchtern im Glockenspiel, wie aus den Sternen, dazu. Man nimmt den Eintritt der *echten* Reprise also erst wahr, wenn er schon vorbei ist, ein erneutes Beispiel für Salgados Kunst des unmerklichen Übergangs eines Formteils in den nächsten. Die folgende Wiederholung des Themas in Piccolo und Violinen folgt allerdings der Exposition, die sinfonisch-klassische Formwelt ist wieder in Ordnung. Auch das Oboenduett und die Variante der Bratschen folgen dem Modell; nach den zwei Folgetakten der Violoncelli wird es allerdings dramatisch: anstatt der *legato - ritardando*-Überleitung ins zweite Thema greifen die tiefen Instrumente nochmals die Bratschenvariante auf und stürmen zum synkopierten Takt, nun im *fortissimo* des Tutti, mitsamt seiner Wiederholung in der Unterquinte. Erst dann können die Violoncelli *piano ritardando* in das

zweite Thema – und in die Haupttonart E-Moll – überleiten. Das zweite Thema der Violinen wird hier allerdings vom ersten begleitet, auf Flöte und Klarinette aufgeteilt, ein weiteres kontrapunktistisches Meisterstück (T. 139ff). Der dreitaktige Nachsatz ist nun um einen Takt erweitert und wird zunächst auf der Oberterz wiederholt, dann erneut im *forte* und stellt dabei seine beiden Anfangstakte, den punktierten Rhythmus und den typischen Andinovorschlag heraus. Damit wird aufs Beste das heroische Thema vorbereitet, das nun *fortissimo* im ganzen Orchester erklingt (T. 156ff). Nur die tiefen Instrumente halten mit einem neuen Kontrapunkt dagegen, der nichts anderes ist als eine Variante des Hauptthemas. Den Nachsatz bildet, wie in der Exposition, das zweite Thema, hier ebenfalls wiederholt, und mit dem ersten Thema als Kontrapunkt in Flöte und Klarinette.

An dieser Stelle folgt normalerweise eine Coda, stattdessen hört man einen Gongschlag (T. 173) und dann eine rasche Kadenz zweier Soloviolin, eine von ihnen wiederholt obsessiv den Themakopf, die zweite hält mit zwölftonigen, in Sechzehntelbewegung gebrochenen Akkorden dagegen, so gelangen sie vielfältig modulierend über zweieinhalb Oktaven absteigend in ihre tiefste Tonlage. Geradezu begierig greift das *Tutti* diese Bewegung auf und verwandelt sie abermals in ein neues Thema, zwar dem Hauptthema verwandt, aber launisch zwischen 4/4 und 2/4 alternierend und fast blind voranstürmend. Alle Anzeichen sprechen dafür, dass eine zweite Durchführung im Gange ist (T. 182ff). Nun unterbricht unvermittelt das Jubelthema aus der Einleitung *maestoso fortissimo* das Treiben (T. 188ff), herrisch Einhalt gebietend, aber ebenso unverhofft verschwindet es geradezu nach drei Takten im *piano*. Die vier Hörnerachtel aus der Einleitung rufen mahnend, die Solovioline antwortet mit ihrem Miniatursolo aus Takt eins, aber das langsame Tempo der Einleitung kann sich nicht mehr halten, es war nur eine letzte kurze Erinnerung, ein *Dèjà vu* vor der *Coda*, die nun *Allegro con vita*, also schneller als zuvor, einsetzt (T. 193-205).

Ein letztes Mal tritt auch das Hauptthema des *Allegros* in Erscheinung, zusammen mit seinem Kontrapunkt aus der Durchführung, zunächst in Klarinetten und zweiten Geigen, dann, in Engführung, als wolle ein Fugato beginnen, in Oboe und ersten Violinen. Ein mächtiges *crescendo* deutet an, dass für weitere Durchführungen kein Platz mehr ist, der dritte Anlauf des Themas mündet in den Hauptrhythmus, der sich nun endlich, in vierfacher Wiederholung durchsetzen kann (T. 200-203). Ein letzter Ansturm der Holzbläser führt zum Schlusstakt, der nochmals den punktierten Rhythmus des ersten Taktes zitieren möchte, was aber im allgemeinen *fortefortissimo* schier unmöglich erscheint, fast geht er in ihm unter.

Aber auch an diesem Detail, obwohl wegen der orchestralen Klangstärke fast unhörbar, kann die strenge thematische Disziplin des Komponisten Salgado bewundert werden, denn den letzten Takt mit der Reverenz an eine thematische Kleinigkeit des ersten zu beenden, verlangt einen kühlen, klaren Kopf. Insgesamt hat dieser Satz, nach seiner abstrakten, einen fast suchenden Eindruck hinterlassenden Einleitung, einen spielerischen, freundlichen Charakter, zu dem sicher die beiden leicht verständlichen, ins Ohr gehenden Themen wesentlich beitragen. Es kann aber auch beobachtet werden, dass die so unscheinbaren, wie improvisiert klingenden Soli der ersten Takte der Sinfonie sämtliche Keimzellen für die weitere thematische Entwicklung des Satzes in sich tragen, der daher auch durch seine inhärente Logik, fast Zwangsläufigkeit des Ablaufs, besticht. Selbst winzige Details, wie die wenigen Vorschlagsnoten im zweiten Thema und in dessen Variante der Bratschen haben eine strukturelle Funktion, denn sie rufen äußerst dezent den andinen Charakter dieses Themas hervor, der, zusammen mit dem Jubelthema, dem historischen Anlass der Komposition Rechnung zollt.

Insgesamt kann dieser Satz aber auch ohne die Gedankenverbindung an eine hundertfünfzig Jahre zurückliegende Schlacht gehört werden,

die wenigen *national* bezogenen Elemente sind auch ohne dieses extramusikalische Wissen verständlich und gehorchen musikalischer Logik. Man muss also keine Uniform anziehen, um dem Satz gerecht zu werden, Salgado hat nur sehr behutsam den ecuadorianisch - historischen Bezug seiner Musik ausgedrückt, ein unbefangener Hörer muss ihn gar nicht kennen, um den Satz verstehen und genießen zu können. Die Tatsache, dass das erste Thema des *Allegros* von der Trompete vorgestellt wird, ist möglicherweise nur ein weiterer winziger Fingerzeig auf den historischen militärischen Anlass. Jedenfalls ist dieser Rückschluss nicht zwingend. In formaler Hinsicht überrascht von Neuem die Experimentierfreude Salgados, speziell der kaleidoskopartige Einschub der Violinkadenz und wesentlicher thematischer Keimzellen aus dem Satzbeginn vor der Coda ist neuartig und gleichermaßen konsternierend wie überzeugend.

10.2 2. Satz

Der zweite Satz, *Grave*, 6/4, ohne Tonartangabe, führt den experimentellen, suchenden Charakter seines Pendants aus der siebten Sinfonie fort, aber in zugespitzter, radikaler Form, teilweise an die experimentelle europäische Musik der 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts erinnernd. Damit läge dieser Satz im Trend der Zeit, selbst für die Maßstäbe der europäischen Avantgarde. Dennoch bestimmen die abstrakten, aus scheinbar isolierten, heterogenen Elementen zusammengesetzten Fragmente seines Beginns nicht die Komposition insgesamt, sondern sind Keimzellen, die, in einen traditionelleren Zusammenhang gebracht, sich ohne weiteres mit den auskomponierten Passagen des Satzes vertragen, sozusagen ihre Anstifter sind. Gewissermaßen bilden diese zunächst isolierten, zusammenhanglosen Ideen und Einwüfe die Urmaterie, aus der sich nach und nach strukturierte Phrasen entwickeln, fast so, wie wir uns die Entstehung des Universums nach dem Urknall vorstellen, *per aspera ad astra*, vom Chaos zur Struktur.

Wurde in der Einleitung behauptet, dass die vier Sätze der *Achten* thematische Bezüge untereinander haben, so bestätigt dies aufs Schönste der Beginn des zweiten Satzes. Seine ersten vier schnellen Noten, wieder von der Violine vorgestellt, sind nichts anderes als der *pizzicato*- Akkord, mit dem der erste Satz begann, aber in umgekehrter Reihenfolge.

Abb. 10.6: 2. Satz, *Grave*, Beginn, T. 1-3.

Die Violoncelli antworten, erst rauh, dann sanft, die hohen Streicher fügen ein *pizzicato glissando* hinzu. Aus diesen drei, den ersten Takt bildenden Keimzellen, erwächst der zweite Takt, schon eine Fortführung, denn die Celli erweitern ihre Einwürfe zu einem volltaktigen zweistimmigen Solo, erneut auf einer Septime innehaltend, wie schon beide Male zuvor. Darüber zitiert die Klarinette ihr erstes Solo aus dem ersten Satz, in komprimierter Form, nur noch das Arpeggio und die punktierte Achtel mit Auflösung sind beibehalten. Die Violinen wiederholen ihr *pizzicato glissando* in umgekehrter Richtung und die Celli beenden diesen ersten dreitaktigen Abschnitt auf einem langen tiefen Cis. Dieses Cis wird im nächsten Takt *Allegretto* zum neapolitanischen Des¹⁹⁸, über dem die Flöte ein Solo improvisiert, das auf einem langen G endet. Der Tritonus Des und G bilden, nach dem Neapolitaner, den Ersatz für den Dominantakkord, weshalb folgerichtig der nächste Takt mit dem tiefen C in den Bässen beginnt. Wir befinden uns aber nicht in der *Achten Sinfonie* Salgados, wäre dies C gleichbedeutend mit C-Dur. Vielmehr ist es der Beginn einer chromatischen Basslinie, die bis

198 Von einem *Neapolitaner* spricht man, wenn in einer Kadenz die Quinte des Subdominantakkords durch die kleine Sexte ersetzt wird.

zum As absinkt. Das tut sie in einem überraschenden *Albazo*-Rhythmus im 6/8- Takt, zu dem Trommel und Klarinetten die typische punktierte Achtelbewegung und die chromatische Harmonisierung beisteuern. Allerdings endet dieser *Albazo*-Versuch schon nach zwei Takten im neuen Abschnitt *Risoluto* mit drei dissonanten Akkorden, die als Auftakte für ein etwas erzwungen wirkendes Jubelthema dienen, das wie aus dem Nichts höchste Freude ausstrahlen möchte, was aber wegen der chromatischen, polytonalen Begleitung nicht recht gelingen will, ein fast Mahlerischer Effekt von Doppelbödigkeit.



Abb. 10.7: 2. Satz, *Jubelthema Risoluto*, T. 9-16.

Nach sechs Takten ist es aus mit dieser übertriebenen Proklamation, ein D-Moll- Akkord mit großer Septime unterbricht abrupt die Prozession, die Violinen produzieren Geräusche hinter dem Steg und einen *tremolo-glissando* – Abrutsch, wie eine Grimasse zum Vorhergehenden.

Ein neuer Abschnitt (T. 18ff), *Poco sostenuto*, kehrt zum *Albazo*-Rhythmus im 6/8-Takt zurück, aber in stark verfremdeter, entfremdeter, Weise. Die Kontrabässe beginnen mit dem Rhythmus im D-Moll- Bereich, mit der Spielanweisung, zwischen *pizzicato* und *arco* abzuwechseln und auf der sechsten Achtel mit dem Handteller auf den Klangkörper zu schlagen. Im fünften Takt kommen Flöten und Trompete hinzu, aber eine rechte Melodie über diesem befremdlichen Rhythmus will sich nicht einstellen, es bleibt bei einem kurzen Akkord pro Takt. Es folgen vier Takte, in denen sich der punktierte Kopfrhythmus des *Albazo* halbtaktig im *crescendo* verdichtet, schließlich auch in eine eintaktige Melodie mündet, die sich aber schon

im Folgetakt *piano* zurücknimmt und ausblendet. Nun versuchen es die Bratschen *forte sonoro* mit großer Geste, tatsächlich etablieren sie eine viertaktige Melodie (T. 31ff). Nur deren erster Takt hat noch den *Albazo*-Rhythmus, die weiteren setzen die Melodie mit halbtaktigen Noten fort, die von zwei Hörnern chromatisch dissonant nachschlagend ausgefüllt werden, mit jeweils zwei Sechzehnteln und einer Achtel auf den schwachen Taktzeiten. Oboe und Fagott greifen in dissonantem Dialog die langsame Kantilene der Bratschen auf, von den Violoncelli mit dem nun ständig wiederholten *Albazo*-Kopfrhythmus unterlegt, dessen Schwerpunkttöne den Bläserdialog melodisch und harmonisch zum Trio ergänzen. Mit einem hemiolischen Takt als Vorbereitung wird nun ein weiterer klanglicher Höhepunkt erreicht, *energico* stellen die hohen Instrumente einen neuen, schwingend fallenden *Albazo* vor, von den tiefen Instrumenten in Gegenbewegung mit dem kurz zuvor von den Hörnern eingeführten Begleitrhythmus bedrängt (T. 41ff). Letzterer behauptet sich im dritten Takt, die Melodie muss angesichts des Rhythmus' zunächst schweigen, bevor sie im vierten Takt im *piano* ihren Gesang vervollständigen kann. Der Begleitrhythmus bleibt jedoch in den Fagotten überhängig und leitet in den nächsten Abschnitt über, ein kaum erwartetes *Allegro giusto* im 3/4-Takt (T. 47ff).

Dieser Abschnitt hebt zwar mit dem punktierten *Albazo*-Rhythmus an, enttäuscht jedoch die Hörerwartung, da der zu erwartende binäre 6/8-Takt zu einem schnelleren ternären Puls verkürzt wird, bei gleichbleibender Geschwindigkeit der Achtel. Über einer chromatisch fallenden Linie der Fagotte und Violoncelli steigen die Violinen mit dem ins Tänzerische beschleunigten punktierten Rhythmus über zwei Takte zu zwei volltaktigen Noten auf. Unter diesen setzen die tiefen Instrumente den punktierten Rhythmus bestätigend fort. Die Bratschen antworten dem Violinthema im selben Rhythmus, aber in fallender Linie, dazu singt das Englischhorn eine langsame Melodie, die Phrase endet in fast zu heilem D-Dur. Nun ergreift das gestopfte Horn im *Poco adagio é misterioso* mit einer ausdrucksvollen, aus D-Dur gewonnenen aber zwölftönigen Kantilene die

Führung (T. 57ff), begleitet abwechselnd von Violoncelli und Celesta mit einer eleganten, eloquenten Figur.



Abb. 10.8: 2. Satz, *Poco Adagio è misterioso*, T. 57-63.

Diese Figur wäre eine ideale *Albazo*- Begleitung, stünde sie im 6/8-Takt, im aktuellen 3/4-Takt jedoch ist sie synkopisch, also atypisch für den Tanzrhythmus. Das dritte Horn steigert die Phrase in dreitaktigem *crescendo*, in noblem *forte* wiederholt nun das ganze Orchester die Hornmelodie, die tiefen Instrumente halten mit dem eloquenten Kontrapunkt dagegen.

Dann werden die Rollen vertauscht, die tiefen Instrumente haben das Thema, die hohen den Kontrapunkt, beide Stimmen in der Umkehrung des Originals. Nach vier Takten Überleitung und Ausdünnung des Klangs nehmen die Violinen im *piano* das Hornthema nun wieder in seiner Originalfassung auf, die Oboe begleitet mit einem neuen, chromatisch angereicherten Kontrapunkt, das Fagott variiert dazu die erste Gegenstimme zu einem virtuosensolo. Die Violinen blenden sich mit aparten Trillern aus, dann geht dieser Abschnitt im Holzbläusersatz zuende, das Fagott beendet sein Solo besänftigend im *legato*.

Nach diesem eher orchestralen Abschnitt folgt nun wieder ein intimer, kammermusikalischer, *Lento* überschrieben (T. 99ff). Fagotte, Flöten und Hörner bilden jeweils apart dissonante, ausgehaltene Klangteppiche, dazu stellt zunächst die Trompete, dann die Posaune ein ausdrucksvolles Motiv vor: Zwei Sechzehntelauftakten folgt eine *staccato*- Triole, die sich in eine expressiv fallende Achtselsteme auflöst, also ein retardierender

Rhythmus aber mit steigender melodischer Intensität. Danach improvisiert das Englischhorn *librement* eine Kadenz, bevor Flöte und Celesta das Trompetenmotiv aufnehmen. Das Fagott fährt *sonoro* (klangvoll) mit einem Resümee der Kadenz dazwischen, ein Takt, der unvermittelt *risoluto* vom ganzen Orchester *unisono fortissimo* aufgegriffen wird (T. 107). Nun übernehmen die Hörner mit der Spielanweisung *Stürze hoch (pabellón en alto)* das Trompetenmotiv, als Auftakt zu einer fast marschartigen Hymne, zunächst überlagert von zwei Takten des *fortissimo*- Motivs, dann von einem synkopisch drängenden. Das *crescendo* führt zu einem weiteren *Tutti*-Ausbruch mit drei Takten frenetischen Marschrhythmus'. Sie modulieren zu einer polytonalen Dissonanz, die sowohl den vollständigen D-Dur-Akkord enthält (mit kleiner None) als auch den G-Moll-Akkord, einer für Salgado typischen Konstellation bei dramatischen Höhepunkten (T. 116). Dieser ominöse Akkord wird in den nächsten drei Takten gegenläufig arpeggierend und im *diminuendo* von Flöte und Klarinette ohne melodischen Zusatz sechsmal wiederholt, gewissermaßen erklärt. Nur die Pauke steuert noch den Marschrhythmus bei. Schon im *piano* angelangt, übernimmt das Glockenspiel die Arpeggien zu einem ausdrucksvollen Violinsolo, beide Instrumente modulieren nun taktweise und kosten Viertel für Viertel den gesamten harmonischen Spielraum der zwölf Halbtöne aus, um schließlich erneut auf dem erwähnten multitonalen Akkord zu verharren.

Nun folgt ein spezieller Moment (T. 127): Ein melodisches Solo der Schlaginstrumente ohne Tonhöhe, den Viertelgang der Solovioline aufnehmend, ihn gewissermaßen abstrakt fortsetzend. Eine Melodie ohne Tonhöhen entspricht in etwa den ersten abstrakten Gemälden von Kandinsky, sechzig Jahre früher geschaffen, die auf die Gegenständlichkeit des Dargestellten verzichten¹⁹⁹. So wie Kandinsky seine Abstraktionen gern mit musikalischen Argumenten begründete, mag Salgado bei diesem Schlagzeugsolo an Farben gedacht haben, jedenfalls ist der Effekt malerisch, poetisch und – musikalisch.

199 Wassily Kandinsky (1866-1944), russischer Maler und Kunsttheoretiker, Wegbereiter der abstrakten Malerei.

Abb. 10.9: 2. Satz, Schlagzeugsoli und Beginn der Coda, T. 127-134.

Der Satz geht so filigran zuende, wie er begann. In bester Tradition Anton von Weberns präsentiert das Fagott ein viertaktiges, aus vier halben und zwei ganzen Noten bestehendes Thema²⁰⁰. Es wird nun rückläufig, das heißt mit seinem letzten Ton beginnend, von fünf verschiedenen Instrumenten rhythmisch verändert und über vier Oktaven verteilt wiederholt, jedes Instrument spielt dabei nur einen Ton. Derselbe Vorgang wiederholt sich, das Fagott beginnt aber einen halben Ton höher und spielt die Umkehrung seiner Melodie. Die Antwort ist genau wie beim ersten Mal aufgeteilt, nur komplettieren die fünf Instrumente die Töne des Fagottsolos zur vollständigen Zwölftonreihe, anstatt sie zu wiederholen. Nun greift das Violoncello diese Viertelbewegung mit einer Variante des Fagottsolos auf, diesmal antworten zunächst die tonlosen Schlagzeuge, wie gehabt, dann das Streichquintett, jedes Instrument für sich, und stellen zum letzten Mal den polytonalen Akkord in den nun leeren Raum, ein pointilistisches Tongemälde äußerster Zartheit.

Dieser aus vielen heterogenen Elementen bestehende Satz ist sicherlich der abstrakteste aller neun Sinfonien, selbst die wenigen traditionellen Passagen, seien es Anspielungen auf einen *Albazo* oder einen Marsch, wirken unreal, ohne wirklichen Zusammenhang mit ihrem Genre. Nicht weniger als fünfzehn verschiedene Tempoangaben beleuchten das

²⁰⁰ Anton von Webern, siehe S. 160.

Rhapsodische dieses Satzes, kaleidoskopartig wechseln die Abschnitte untereinander, ohne zyklischen Zusammenhang, in loser Anordnung der Ereignisse. Nur das Finale der *Vierten* weist mit 22 Tempowechseln einen ähnlich rhapsodischen Ablauf auf. Dass der Satz dennoch nicht auseinanderfällt, dass die Sequenz der Ideen folgerichtig wirkt und sie organisch ineinander übergehen, wie ein verschachteltes Märchen, das zugleich aus alter und neuer Zeit berichtet, macht die Größe Salgados aus und seine besondere Fähigkeit, musikalische Ideen heterogenen Ursprungs wie in einem Schmelztiegel vereinigen zu können. Aus der Sicht des Kondors überschaut er gleichzeitig das historische Ecuador wie die moderne Musikszene Europas und verbindet beide zu einem harmonischen Ganzen, einsam auf der Höhe seiner Zeit.

10.3 3. Satz

Formschema zum 3. Satz:

| | | |
|--|------|-----------|
| Einleitung | Takt | 1 - 10 |
| Exposition | | 11 - 36 |
| Thema (<i>Albazo</i> -Thema), <i>Allegretto con anima</i> | | 11 - 34 |
| Wiederholung | | 11 - 36 |
| Durchführung | | 37 - 60 |
| Thema - Variante (Flöthema) | | 37 - 51 |
| Mittelteil im 3/4- Takt (Posaunenthema) | | 52 - 66 |
| 1. Reprise | | 67 - 92 |
| Trio (<i>Perpetuum mobile</i>) | | 93 - 152 |
| Überleitung - <i>Energico</i> | | 153 - 156 |
| 2. Reprise | | 157 - 182 |
| Coda | | 183 - 190 |

Aus der delikaten Stille nach dem Ausklingen des zweiten Satzes reißt uns ein dissonanter fortissimo- Akkord des ganzen Orchesters, der zwar wie erschrocken über seinen eigenen Lärm bis zum *piano* diminuiert, aber nur, um mit einem ähnlich dissonanten, allerdings kurzen Akkord, zu antworten. Beide Akkorde enthalten sämtliche zwölf Halbtöne der Oktave. Wie verängstigt wagt das Fagott nach einer Schrecksekunde ein schüchternes Solo *mezza voce* (mit halber Stimme) im 3/2- Takt, nach seiner Wiederholung antwortet die Posaune ebenfalls *sotto voce* (unterhalb der normalen Stimmstärke). Über ihrem Schlusston Des versuchen die Violinen einen chromatischen Aufstieg in schneller Sextole, die Bratschen formen daraus einen ersten Gedanken im 4/4- Takt (T. 7): Vier Sechzehntel und eine Achteltriole *staccato*, gefolgt von einer punktierten Viertelnote mit angebundener Achtel und akzentuierter Schlussnote sind schon ein richtiges Thema. Die Violinen wiederholen ihre Sextole eine Quint höher und im *forte*, genug Impuls für die Violoncelli, um sich des Bratschenthemas zu bemächtigen und den delikaten Wechsel zwischen Sechzehnteln und Triolen zu vertiefen und im *accelerando-rallentando* (beschleunigend-verlangsamend) für jedwede Geschwindigkeit brauchbar zu machen. Wir haben es also wieder mit einer Einleitung zu tun, einer tastenden Suche nach thematischem Material und der angemessenen Geschwindigkeit für einen dritten Satz, dem traditionell die Funktion des Tanzsatzes zukommt, zwischen langsamem und Finalsatz.

Das korrekte Tempo ist im folgenden 6/8- Takt *Allegretto con anima* (T. 11ff) erreicht, die Violoncelli tragen einen spielerisch vergnügten, viertaktigen *Albazo* vor, nur von Fagotten und Bässen begleitet. Da es sich unverwechselbar um einen Tanz handelt, ist die Bezeichnung *Scherzo* für den Satz angemessen, auch wenn Salgado sie nicht erwähnt. Während die erste Themahälfte, also Takt eins und zwei, zu einem *mezzoforte* crescendiert, verbleiben die restlichen beiden Takte im *piano*, aber im letzten Takt drückt Salgado mit der kurzen Vorschlagsnote auf der betonten ersten Achtel dem Thema noch seinen andinen Stempel auf. Die hohen Streicher

antworten im *pizzicato* mit drei Takten durchlaufender Achtel, wobei der dritte Takt im Hemiolenrhythmus²⁰¹ eine elegante Verlangsamung darstellt.



Abb. 10.10: 3. Satz, *Allegretto con anima*, Albazo-Thema, T. 11-16.

Die Celli vervollständigen ihr Thema – wie so oft bei Salgado fast identisch mit dem ersten Teil, nur am Schluss modulierend –, diesmal antworten die hohen Holzbläser mit den *staccato*-Achteln. Unter Führung der Klarinetten hängen diese auch gleich den Nachsatz an, der sich launisch aus stetig steigenden *staccato*-Achteln, abwechselnd mit trochäisch²⁰² gebundenen Takten, zusammensetzt (T.23ff). Im allgemeinen *crescendo* wird der Höhepunkt dieses ersten Scherzo-Teils erreicht, ein A-Dur-Sept-Non-Akkord mit zusätzlicher Quarte im *fortissimo*, anders ausgedrückt: ein polytonaler Akkord über dem Grundton A, von dem der Nachsatz über drei Takte wieder absteigt, um in den beiden letzten beiden Takten den Kopfrhythmus des *Albazo* wiederaufzunehmen. Dadurch ergibt sich die Wiederholung dieses ersten Scherzoteils vollkommen organisch, fast zwingend. Beim zweiten Mal hängt das Horn *poco ritardando* noch eine nostalgische Repetition der beiden Schlusstakte an.

Der zweite Teil des Scherzos beginnt mit einem Piccolosolo *piano leggiero* (T. 37ff), welches den *Albazo*-Themenkopf über vier Takte

201 Eine Hemirole (griechisch ἡμιόλιος, *hēmiólíos anderthalb*) ist eine Sonderform der Synkope. Dabei wird das Betonungsschema eines Taktes durch Akzentverschiebung so aufgehoben, dass der Schein einer neuen, anderen Taktart entsteht.

202 Ein trochäischer Rhythmus besteht aus einer langen Note, gefolgt von einer kurzen. Das Gegenteil ist der jambische Rhythmus, bei dem eine kurze Note einer langen vorausgeht.

hinweg leicht verändert aufnimmt. Die auffälligste Veränderung ist eine Sechzehnteltriole auf dem zweiten Taktschwerpunkt, im 6/8-Takt also auf der vierten Achtel, dieselbe Sechzehnteltriole mit der der erste und zweite Satz begannen, und die auch im *Allegro* des ersten Satzes themenbildend ist, die hier also auch zyklische Bedeutung hat. Es begleiten die hohen Violinen im *tremolo*, zwischen tonalen Intervallen und Tritonus abwechselnd.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for Piccolo, marked with a piano (*p*) and *leggiere* dynamic. It features a rhythmic pattern of sixteenth notes with a triplet of sixteenth notes on the second beat of each measure. The bottom staff is for Violinen, showing a harmonic accompaniment with chords and intervals.

Abb. 10.11: 3. Satz, 2. Teil, T. 37-41.

Ab dem fünften Takt bleibt nur noch diese zweite Takthälfte bestehen, das Drehmotiv mit der Sechzehnteltriole entwickelt einen unwiderstehlichen Sog, der im siebten und achten Takt auch die übrigen Holzbläser in seinen Bann zieht. Diese reißen nun auch noch die tiefen Streicher mit und das Drehmotiv verwandelt sich in ein kraftvolles Thema (T. 45ff), von den hohen Holzbläsern und Streichern mit einem tänzerischen Rhythmus begleitet, der im vierten Takt die Hemiolen aus der Antwort auf das Hauptthema zitiert. Diese stürmische Bewegung gipfelt in einem *sforzato*-Akkord, einem A-Dur Sextakkord mit großer Septime - was nichts anderes bedeutet, als dass Cis und C gleichzeitig erklingen - um in drei weiteren Takten zu einem Vollschluss in A-Moll hinab zu stürzen.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for Trompete 3, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The middle staff is for Posaune, marked with a forte (*f*) dynamic. The bottom staff is for Kontrafagott/Tuba, marked with a forte (*f*) dynamic. All three parts feature a rhythmic pattern of sixteenth notes with a triplet of sixteenth notes on the second beat of each measure.

Abb. 10.12: 3. Satz, *l'stesso tempo*, Posaunenthema, T. 52-56.

Hier beginnt brüsk im 3/4- Takt die Posaune mit einem aus zwei *staccato*-Triolen und einem punktierten Marschrhythmus zusammengesetzten Thema (T. 52ff), das im dritten Takt in Form eines Fugatos von der Trompete aufgegriffen wird, Kontrafagott und Tuba kommentieren grummelnd. Das Piccolo und die tiefen Streicher wiederholen die fugierte Sequenz; nun kommentieren die hohen Geigen hinzu und nehmen dann zweimal den punktierten Marschteil des Themas auf, jedoch im *legato* und ausdrucksvoll um eine Oktave absinkend. Ständig begleitet die Triole, nun ausdrucksvoll phrasiert und mit angehängter Viertelnote ein eigenständiges Begleitmotiv darstellend. Wenn dieses Motiv viermal im *diminuendo* wiederholt wird (T. 64ff), ist klar, dass ein neuer Abschnitt ansteht.

Dieser neue Abschnitt ist die Reprise des ersten Scherzoteils, wieder im 6/8- Takt, allerdings nicht von den Violoncelli angeführt, sondern von den Geigen, die ja auch die Überleitung bewerkstelligt hatten, weshalb ein Wechsel der Instrumentation unbegründet gewesen wäre. Wie schon in der siebten Sinfonie, erweitert Salgado also die traditionelle Scherzform um die Reprise des ersten Teils vor dem *Trio*, um der intensiven Durchführungsarbeit im zweiten Scherzoteil ein *leichtes* Gegengewicht zu geben. In dieser vorgezogenen Reprise begleiten die Celli das Thema der Violinen mit einer ausdrucksvollen Gegenstimme im *pizzicato*, die Bratschen übernehmen den originalen Kontrapunkt der Fagotte. Die Antwort in *staccato*- Achteln geben die Holzbläser, inklusive der aparten Hemiole im dritten Takt. Nach der Wiederholung in der gleichen Instrumentierung folgt der Nachsatz wie in der Exposition des *Scherzos*, mit dem nostalgischen Nachruf des Horns in H-Moll, die andine Vorschlagsnote eingeschlossen.

Nun beginnt das *Trio* (T.93ff) mit einem ausgedehnten Violinsolo *Più vivo*, nicht weniger als sechsundfünfzig Takte ununterbrochener Sechzehntel, also ein veritables *Perpetuum mobile*²⁰³. Die hektische

203 Bezeichnung für Instrumentalstücke virtuosen Charakters, die mit hohem Schwierigkeitsgrad von Anfang bis Ende in gleichbleibenden, kleinen Notenwerten und schneller Bewegung (daher der Name) laufen.

Spannung, die davon ausgeht, ergreift auch vom darunterliegenden Geschehen Besitz, einem Duett der Fagotte, unterstützt von Bratschen und Violoncelli im *pizzicato*.



Abb. 10.13: 3. Satz, Trio, *Piu vivo*, T. 93ff.

Es handelt sich um einen Tanzsatz, der taktweise binär und ternär alterniert, vor allem die hemiolischen Takte bringen rhythmische Unruhe, da sie synkopisch zum Geigensolo verlaufen. Ab dem neunten Takt kommen Klarinetten und zweite Geigen mit einer neuen Gegenstimme dazu (T. 101ff), trochäischer Rhythmus und Achtelgruppen wechseln unregelmäßig ab, auch verschränkt in den verschiedenen Stimmen, weshalb ein durchlaufender Achtelpuls spürbar ist. In diesem dichteren Begleitsatz unterstützt das Glockenspiel die Spitzentöne des rasenden Violinsolos. Die nächste sechstaktige Phrase gestalten, neben der unablässigen Violine, Hörner und Flöten (T. 109-114). Während die Hörner die Volltakte mit Auftakten markieren, schlagen die Flöten hemiolisch nach. Dann ergreifen Horn und Violoncello das Wort, über einem ausdrucksvollen *cantus firmus* des Cellos - Salgado verlangt dafür *molto vibrato* - spielt das Horn eine ebenso ausdrucksvolle, chromatisch durchsetzte Achtelkantilene, die zunächst auf ihren vierten Takt hinzielt, im achten Takt ihren melodischen Höhepunkt hat und in zwei angehängten Takten *diminuendo* zum melodischen Tiefpunkt absinkt.

Abb. 10.14: 3. Satz, Trio, Doppelter Kontrapunkt von Horn und Violoncello, T. 114-118.

Diese Episode markiert den Höhepunkt des *Trios*, denn obwohl nur drei Instrumente zu hören sind, ist ihre große Ausdruckskraft ohne weiteres sinfonisch und, wegen der unermüdlichen Solovioline, im wahrsten Sinn des Wortes mitreißend. Nur drei Instrumente? Daher kommt schließlich der Name *Trio*, in seinen Ursprüngen war dieser Part stets drei improvisierenden Musikern vorbehalten, im Gegensatz zum *Tutti* des Hauptteils des Tanzsatzes; in der Tiroler Volksmusik der Dorfkapellen besteht dieser Brauch bis heute.

Von hier ab verläuft das *Trio* rückläufig, zunächst wiederholt sich die Episode der volltaktigen Hörner mit nachschlagenden Flöten (T. 125-132), dann das ursprüngliche hemiolisch durchsetzte Duett der Fagotte mit *pizzicato*- Verstärkung (T. 133-148). Damit blendet sich auch das *perpetuum mobile* der Solovioline aus, die Begleitung zum viertaktigen Nachsatz von Oboe und Hörnern muss das zunächst ebenso rasende Violoncello übernehmen, bevor es sich in Achtelbewegung *diminuendo* beruhigt. Es folgen vier Überraschungstakte mit der Spielanweisung *energico*: der Themenkopf des *Albazo* ruft sich lautstark in Erinnerung, darunter der ebenso typische, punktierte *Albazo*- Rhythmus. Doch die Pauke gemahnt zur Vernunft, im *piano* wiederholt sie das Kopfmotiv, um damit die korrekte, leisere, Atmosphäre für die Reprise des Scherzos zu schaffen.

Die Reprise, wie der Name schon sagt, nimmt das Geschehen des Scherzobeginns auf, allerdings nicht die Originalversion vom Satzbeginn, sondern die der ersten, dem Trio vorangestellten, Reprise. Auch hierbei mit

bedeutenden Veränderungen, denn das Violinthema wird von der Oboe verdoppelt, ebenso die Begleitstimmen von den restlichen Holzbläsern, in die antwortenden Achtel mischen sich auch Hörner und Posaune ein. Insgesamt kommt das Scherzo also klangverstärkt daher, vielfarbiger. Der Nachsatz der Klarinetten folgt allerdings wörtlich dem Original. Eine kurze Coda beschließt äußerst energisch und *animato* den Satz, sie beginnt mit den vier Takten, die das Trio mit der Reprise verbanden (hier T. 183-186, dort T. 153-156). Dem folgen zwei Takte, die in Fagotten, Pauke und Bässen den Kopfrhythmus synkopisch verfremden, schließlich führt eine zwölftönige *staccato*- Sechzehntelrakete zum Schlusstakt, der nochmals den Kopfrhythmus zelebriert.

10.4 4. Satz – Final

Formschema des 4. Satzes:

| | Takt | |
|--|-----------|--|
| Exposition – <i>Allegro con brio</i> | 1 - 58 | |
| 1. Thema | 1 - 30 | |
| 2. Thema | 31 - 44 | |
| Schlussgruppe | 45 - 58 | |
| 1. Durchführung | 58 - 100 | |
| Überleitung | 90 - 100 | |
| 1. Reprise (2. Thema) | 101 - 287 | |
| 2. Thema | 101 - 114 | |
| Schlussgruppe | 115 - 135 | |
| 2. Durchführung | 136 - 160 | |
| Fanfare | 136 - 139 | |
| 1. Thema | 140 - 153 | |
| Flatterzunge und <i>falsches</i> zweites Thema | 154 - 160 | |
| 2. Reprise (1. Thema) | 161 - 182 | |
| Coda | 183 - 205 | |

Das Finale *Allegro con vita* ist ein fast monothematischer Satz im 2/4-Takt, wie Salgado ihn auch für die Finali der fünften und siebten Sinfonie benutzte. Monothematisch insofern, als seine drei verschiedenen Themen alle vom selben Kernmotiv ausgehen: vier *staccato*-Achtel, von denen eine durch eine Pause oder zwei Sechzehntel ersetzt werden kann, was eine große Bandbreite an Varianten ermöglicht, die den Unterschied zwischen den drei Themen ausmachen, so unbedeutend sie bei flüchtigem Hinsehen erscheinen mögen.



Abb. 10.15: 4. Satz, Beispiele für die Verteilung von Achteln und Sechzehnteln im Final.

Formal experimentiert Salgado weiter mit der Sonatensatzform. Wie schon in den ersten Sätzen der siebten und achten Sinfonie überraschen eine zweite Durchführung und die veränderte Reihenfolge der Themen in der oder den Reprisen. Beim Hören ist von diesen Experimenten nichts zu spüren, alle Abschnitte und Phrasen gehen so harmonisch ineinander über, als habe ein Sonatensatz nie anders ausgesehen. Das erste Thema weist wegen seiner Geschwindigkeit und zwei kurzen Vorschlägen schon im ersten Takt auf eine Verwandtschaft mit dem *Sanjuanito* hin, die virtuose Melodieführung der Oboe und das mit vierzehn Takten außerordentlich lange Thema markieren jedoch die Distanz der Welt der Sinfonie zu seiner lokalen Inspirationsquelle.

 A musical score for the first theme of the 4th movement, *Allegro con vita*. The score is for Oboe and Bassoon. The Oboe part is in the upper staff, and the Bassoon part is in the lower staff. The tempo is *Allegro con vita*. The score starts with a piano (*p*) dynamic and includes a mezzo-forte (*mf*) section. The Oboe part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Bassoon part provides a rhythmic accompaniment. The score is labeled with 'Oboe' and 'Fagott' (Bassoon).

Abb. 10.16: 4. Satz, *Allegro con vita*, 1. Thema, T. 1-8ff.

Während die erste Melodiehälfte nur aus Achtelpaaren und Sechzehntelgruppen zusammengesetzt ist, hat die zweite Hälfte auch eine akzentuierte Viertel und zwei jambisch synkopierte Schlusstakte. Die durchsichtige Begleitung beschränkt sich nacheinander auf ein Fagott, zwei Flöten und zwei Klarinetten. Zu den letzten beiden Takten trägt das Horn einen launischen Kommentar bei. Dieses Instrument wird noch weitere Gelegenheiten zu kleinen, aber strukturbildenden Zwischenrufen haben. Piccolo und Violinen wiederholen das Thema, dazu übernehmen die Violoncelli die anfängliche Fagottbegleitung, aber schon durch die Bratschen zum dreistimmigen Satz erweitert. Nach und nach kommen weitere Stimmen dazu, zum ersten jambisch-synkopischen Takt sogar ein Glockenschlag, zudem wird das Thema um zwei Takte verlängert und stellt dabei den Synkopenrhythmus heraus. Mit diesem eröffnen Oboe und Flöte sogleich ein zweites Thema (T. 31ff), das nur aus fortlaufenden *staccato*-Achteln besteht, aber ab dem vierten Takt auf der vierten Achtel jedes Taktes entweder einen *Andino*-Vorschlag oder einen synkopisch übergebundenen Akzent aufweist. Beide Elemente steuern Spielfreude und andinisches Lokalkolorit bei, was Pauken, Glockenspiel, sowie Glocken- und Beckenschläge noch erheblich verstärken.

Abb. 10.17: 4. Satz, 2. Thema, T. 31-37ff.

In diesem abermals vierzehntaktigen Thema sind nur der siebte und letzte Takt Ruhepunkte im quirligen Treiben, aber genau in diesen beiden Takten kommentieren zunächst das Horn und am Ende Celli und Bässe mit einer neuen Kombination von drei Achteln und zwei Sechzehnteln,

einer Figur, die augenblicklich thematische Bedeutung gewinnt. Vor allem die kleine Horneinmischung im siebten Takt ist vielleicht kaum wahrzunehmen, aber gerade das macht die Güte einer Komposition aus, auch unterschwellig immer thematisch zu sein. So erscheint es völlig natürlich, weil durch das Horn vorbereitet, wenn nun, von den Celli und Bässen ausgehend, sämtliche Orchestergruppen dieses eintaktige Motiv aufnehmen und in einem *crescendo* über vier Takte zum ersten Höhepunkt des Satzes führen (T. 49ff), ein nur viertaktiges Jubelthema – als sei es zum Jubeln noch zu früh. Den Ausklang dieses Themas besorgt von Neuem das eintaktige Motiv mit einer speziellen rhythmischen Variante, denn die übergebundene Synkope, die den Nachsatz charakterisierte, ist hier auf Sechzehntelsynkopen, also die Hälfte ihres Wertes zusammengezogen, ein kapriziöser Abschluss dieses Komplexes und damit der Exposition.

Da das Horn das Spiel mit dem neuen Motiv – drei Achtel und zwei Sechzehntel – gleich fortsetzt (T. 58ff), ist der Beginn der Durchführung verschleiert, ebenso durch die Tatsache, dass der Horneinsatz bereits im letzten Takt der vorhergehenden Schlussgruppe erfolgt, ohne dessen Ende abzuwarten. Ein Effekt, den schon Beethoven genauso ironisch im ersten Satz der *Eroica* vor Beginn der Reprise benutzte²⁰⁴. Zunächst wird das Motiv mit zwei ausdrucksvoll gebundenen Vierteln kombiniert, dann folgen sechs gebundene Sechzehntel als Auftakt für eine zweite Viertelbindung: ein veritables drittes Thema ist aus den ersten beiden entstanden. Die Klarinette und die Celli begleiten mit demselben thematischen Material, in unterschiedlicher Reihenfolge zusammengesetzt, sodass der Eindruck eines dreistimmigen Fugatos entsteht.

204 Ludwig van Beethoven: 3. Sinfonie, 1. Satz, T. 394-395.

Abb. 10.18: 4. Satz, Beginn der Durchführung, T. 58-64.

Nach zwölf Takten verdichtet sich der Satz durch hinzukommende Instrumente, plötzlich attackieren Celli und Bässe mit den gebundenen Sechzehnteln und zwei angehängten Vierteln im *forte* (T.75ff), die hohen Instrumente antworten alle zusammen mit einer neuen Floskel, aus demselben Material gewonnen, nun aber mit den zwei Sechzehnteln auf der zweiten Achtel. Diese Kleinigkeiten zu erwähnen mag pedantisch wirken, aber ein monothematischer Satz lebt von ihnen, von der Vielfalt in der Einheit. Mit dieser Variante hat der zweite Teil der Durchführung begonnen, der im nächsten Abschnitt nun sehr schön beide rhythmischen Varianten kombiniert (T. 84ff):

Abb. 10.19: 4. Satz, Durchführung, zweiter Teil. T. 84-90.

Während die hohen Instrumente eine weitere Kombination des Kopfmotivs mit gebundenen Vierteln vorstellen, halten die tiefen Instrumente mit der neuen rhythmischen Floskel dagegen, im Thema erklingen also die zwei Sechzehntel am Taktende, in der Begleitung zu Beginn. Ein allgemeines *sforzato* beendet dieses motivische Spiel (T. 90), es bleiben die Violoncelli übrig mit einer ostinaten taktweisen Wiederholung des 6/16 –Motivs, das sich zunächst recht forsch behauptet,

um dann im *diminuendo rallentando* etwas kläglich in den tiefsten Registern des Instruments zu verschwinden. Mit Unterstützung von Fagotten, Hörnern und Pauke frischt es sich *a tempo* auf, und begleitet die hohen Holzbläser beim Einstieg in das zweite Thema, jenes, welches sich durch taktweise abwechselnde Vorschlagsnoten mit überhängenden Synkopen auszeichnet (hier T. 101ff, dort T. 31ff). Da dieses zweite Thema wörtlich wie in seiner Exposition erklingt (hier T. 101, dort T. 31) ist guter Rat teuer, wie es hier einzustufen ist. Eine wörtliche Wiederholung gehört nicht in eine Durchführung, hier aber die Reprise anzusetzen würde andererseits bedeuten, dass diese auf den ganzen Komplex des ersten Themas verzichtet. Da es nicht die erste Reprise in der Musikgeschichte wäre, die so verfährt – man denke an Bruckner – ist diese Einordnung wohl die angebrachteste. Auch die anschließende Schlussgruppe folgt zunächst der Exposition, allerdings bleibt das viertaktige Jubelthema aus, stattdessen wird das von den Celli und Bässen begonnene Motiv der drei Achtel mit zwei Sechzehnteln durch das ganze Orchester über vier Oktaven in die Höhe geführt, um von dort genauso wieder abzustiegen, zwar mit mächtigen Viertelakkorden unterlegt, aber ohne Jubelthema. Dann gerät es drei Takte lang ins Stocken (T. 126-128), aber die Trompeten retten die Situation, nun mit seiner Krebsform: zwei Sechzehntel und drei Achtel, fünf Mal wiederholt. Ein Paukenwirbel gibt nun den Anstoß zum Ansturm auf eine Blechbläserfanfare, die zunächst den Eindruck des Jubelthemas erweckt, aber statisch auf zwei Akkorden stehenbleibt (T. 136-139).



Abb. 10.20: 4. Satz, Durchführung, *Fanfare*, T. 134-139.

Wie erschrocken zucken Sechzehntel in den hohen Streichern nach, dann erinnert sich das Fagott etwas schüchtern an den Beginn des Hauptthemas: vier Achtel mit zwei Vorschlagsnoten. Bei der vierten Wiederholung helfen die Violoncelli mit und es kommen immerhin die ersten fünf Takte des Themas zustande. Horn und Piccolo schlagen im *crescendo* nach, dann staut sich das Geschehen erneut auf einem von Salgados Lieblingsakkorden, wenn es spannend werden soll: über dem B der Posaune erklingt der Tritonus E in den Hörnern und die große Septime A in der Trompete, dissonanter geht es nicht! Vom selben Akkord ausgehend, fallen Piccolo und Flöten in drei Takten dramatisch chromatisch mit Flatterzunge ab, ganz ähnlich den Trompetentakten mit Flatterzunge zu Ende der Durchführung des ersten Satzes (hier T. 154-156, im ersten Satz T. 104-105). Sie landen mitten im zweiten Thema, und zwar im synkopisch überhängenden, hier mit der Vorschlagsnote angereicherten Taktpaar. Aber nur vier Takte dauert die Erinnerung, dann blendet sich das Thema aus, und die Oboe setzt mit dem Hauptthema ein, die *echte* Reprise ist erreicht (T. 161ff). Salgado hat also, nach der auf das zweite Thema beschränkten ersten Reprise, eine weitere Durchführung eingeschoben, ähnlich wie im ersten Satz der siebten Sinfonie.

Auch der Eintritt der zweiten, *echten* Reprise ist verschleiert, wie schon der Beginn der Durchführung, denn Hörner und Posaune fahren unverdrossen weitere fünf Takte mit derselben *staccato*- Begleitung fort, die sie gerade vorher zum *falschen* Einsatz des zweiten Themas beigesteuert hatten. Die Reprise des Hauptthemas ist zwar notengetreu, aber zwischen Oboe und Flöte aufgeteilt und hat eine angereicherte Begleitung, vor allem eine durchgehende Basslinie. Die Wiederholung des Themas durch Piccolo und Violinen gelangt aber nicht mehr bis an ihr Ende, nach dreimaligem Anlauf stürmt eine Sechzehntelkette zum *fortissimo* des ganzen Orchesters hinauf, das sich als eine synkopierte Kurzform der Blechbläserfanfare aus der Durchführung herausstellt (hier T. 189-190, dort T. 136-139, siehe auch vorheriges Notenbeispiel). Damit ist die Coda erreicht, und zugleich schon deren Höhepunkt.



Abb. 10.21: 4. Satz, Höhepunkt der Coda. T. 188-193.

Von diesem nicht nur kompositorischen, sondern auch klanglichen Höhepunkt stürzen die hohen Instrumente in zwölftönigen, komplizierten Sechzehntelpassagen über fünf Oktaven zum tiefen E hinunter, die tiefen Instrumente halten mit einer chromatischen Basslinie dagegen. Damit ist das Ende der Sinfonie erreicht, schmetternde Sechzehntelgruppen alternieren zwischen Blechbläsern und dem Rest des Orchesters, eine letzte Variante des Hauptrhythmus, nur noch aus der ersten Achtel und zwei Sechzehnteln auf der vierten Zählzeit bestehend, beenden, plagal harmonisiert, das Finale.

Die interessante formale Übereinstimmung der beiden Ecksätze der *Achten*, die sogar dieselbe Taktzahl von 205 Takten aufweisen, hat sicher keine pädagogischen Gründe, aber die Absicht, ein neuartiges Formmodell für den Sonatensatz herzustellen, und zwar am besten gleich zweimal in derselben Sinfonie. Die Idee, die Reprise zwischen erstem und zweitem Thema aufzuteilen und damit Platz für eine zweite Durchführung zu schaffen, ist völlig neu und einmalig, es gibt dafür keine Vorgänger – und wohl auch keine Nachahmer. Allenfalls Anton Bruckner und Gustav Mahler haben in ihren Riesensätzen ähnliche formale Experimente gemacht, die Salgado eventuell inspiriert haben könnten. Aber jeder von ihnen tat es in anderer Weise, den jeweiligen inhaltlichen Notwendigkeiten angepasst. Salgado blieb ein Komet am ecuadorianischen Musikhimmel, dem niemand auf gleicher Höhe folgen konnte. Unter seinen komponierenden Landsleuten und Nachfolgern hat er einen ähnlich abschreckenden Effekt

gehabt wie zu seiner Zeit Beethoven, nach neun meisterlichen Sinfonien wollte niemand mehr Sinfonien schreiben, das Vorbild war zu gewaltig. In Ecuador hat es nach Salgado, zumindest bis heute, 45 Jahre nach seinem Tode, keine nennenswerten Versuche in dieser Hinsicht gegeben.

11 Sinfonie Nr. 9 *Synthetische Nr. 2* (1975-1977)

Wie die zweite Sinfonie entwickelt sich auch die *Neunte* in einem einzigen Satz, weshalb Salgado beiden die Bezeichnung *synthetische* gab²⁰⁵. Zur zweiten Sinfonie kommentierte er: ...*Meine synthetische Sinfonie ... verdichtet die Charakteristika der symphonischen Hauptsätze in einem*²⁰⁶. Sicherlich kann diese Aussage auch auf die neunte Sinfonie angewandt werden, nicht umsonst tragen beide den gleichen Untertitel. Den Klavierauszug beendete Salgado am 27. Juli 1975, die Orchestrierung begann er am 12. Oktober 1975, schloss sie jedoch erst zwei Jahre später ab, am 20. Oktober 1977, anderthalb Monate vor seinem plötzlichen Ableben. Mit einem hohen Grad an Abstraktion und Konzentration sowie mehreren in der dodekaphonen Technik konstruierten Themen verzichtet Salgados letzte Sinfonie auf andine Anspielungen, vielmehr bietet sie ein freies Spiel abstrakter Ideen, eine Tendenz, die ab seiner *Fünften* zunahm. Dennoch ist Salgados Musiksprache, sein Ton, sein Stil den anderen Sinfonien ähnlich, auch wenn diese nicht ecuadorianisch klingt, so klingt sie doch unverwechselbar nach Salgado. Eine exquisite Instrumentation, manchmal reduziert auf wenige Stimmen des Orchesters, unterstreicht die Strenge des thematischen Materials und dessen Ausarbeitung. Auch finden sich verschiedene stilistische Elemente der Vorgängerinnen wieder, es seien nur Fanfare, Harfenkadenz, *perpetuum mobile*, Schlagwerksolo und eine Vorliebe für fugierte Einsätze und kontrapunktische Ausarbeitung der Themen genannt.

Die Formanalyse ergibt vier größere Abschnitte, die eine Mischung aus Sonatensatz und Sinfonieabfolge darstellen. Der erste Teil ist eine Exposition mit Wiederholung, der zweite eine Durchführung mit neuem thematischen Material, der dritte eine langsame Episode und der vierte ein Scherzo mit angehängter Coda. Man könnte einwenden, um eine

205 Siehe auch: Fußnote zur zweiten Sinfonie, S. 117.

206 L. H. Salgado: *El sinfonismo contemporáneo*, in: *El Comercio*, Quito, 30. Juni 1957, S. 12.

Sinfonie sein zu wollen, fehle ein entsprechender Finalsatz, aber es gibt viele dreisätzliche Sinfonien, schon von Mozart gleich mehrere. Gegen eine Einstufung in andere geläufige Kategorien wie Sinfonisches Gedicht, Fantasie oder dergleichen sprechen die strenge Ausarbeitung des Materials, die durchbrochene Arbeit, das motivische Denken, die zyklischen Abschnitte, eben die klassische sinfonische Arbeitsweise und Anordnung des Materials. So kann man Salgados eigener Einordnung seiner *Neunten* als Sinfonie nur zustimmen, sie ist zwar einsätzig, *synthetisiert*, aber vollständig in formaler Hinsicht und emotionalem Anspruch. Ebenso kann man Salgados Gabe bewundern, elegante Überleitungen zwischen den verschiedenen Abschnitten zu komponieren, die die verschiedenen emotionalen Welten der Sinfonie harmonisch miteinander verbinden, anstatt ihre Gegensätzlichkeit durch Pausen zwischen voneinander getrennten Sätzen zu unterstreichen. In dieser Kunst des Übergangs liegt eine der Stärken Salgados, - man weiß von seiner Bewunderung für Wagner -, zudem zeigten schon die drei vorherigen Sinfonien seine formale Experimentierfreudigkeit, die mit der *Neunten* einen krönenden Abschluss fand.

Formschema zur 9. Sinfonie:

| | | |
|--|------|-----------|
| Exposition – <i>Allegro quasi maestoso</i> 4/4 | Takt | 1 - 53 |
| 1. Thema | | 1 - 9 |
| Nachsatz | | 10 - 25 |
| 2. Thema | | 26 - 30 |
| Schlussgruppe | | 31 - 43 |
| Klimaxthema | | 40 - 43 |
| Durchführung | | 44 - 150 |
| 1. Thema | | 44 - 76 |
| Doppelkadenz | | 77 - 98 |
| Ankündigung des Adagiothemas | | 99 - 103 |
| Marschthema | | 104 - 141 |
| Höhepunkt | | 142 - 150 |

| | |
|---------------------------------------|-----------|
| Quasi Adagio misterioso | 151 - 215 |
| Überleitung zum Scherzo | 216 - 232 |
| <i>Allegro scherzando</i> | 233 - 302 |
| Reminiszenz an das Durchführungsthema | 303 - 334 |
| Klimax des Scherzos mit Harfenkadenz | 335 - 344 |
| Coda Marschthema aus der Durchführung | 345 - 347 |
| <i>Allegro con brio</i> | 348 - 355 |

Die *Neunte* beginnt, *Allegro quasi maestoso* im 4/4- Takt ohne Tonartangabe, mit einem kurzen *sforzato*- Akkord des Orchesters, der über dem Grundton B im Tritonusabstand drei Quartan und die kleine None übereinanderschichtet: E, A, D, G, H, also nur polytonal verstanden werden kann. Sofort stellen die vier Hörner ihren Themenkopf vor: zweimal eine steigende punktierte Sechzehntel mit zwei fallenden *staccato* Achteln als Abschluss. Der polytonale Akkord wird, zusammen mit einem plagalen Auftakt, bestätigt, die Violoncelli versuchen eine vermittelnde *legato*- Antwort auf das Hornmotiv, aber der nächste Quintolenauftritt der Violinen ruft zum martialischen Anfangstakt zurück, sowohl der Eingangssakkord als auch der Hornsatz wiederholen sich.

The image shows a musical score for the beginning of the Ninth Symphony, measures 1-3. The tempo is *Allegro quasi maestoso*. The score is in 4/4 time. The top staff is for the Horns (Hörner) and the bottom staff is for the Celli/Bässe (mf). The Horns play a motif of a dotted sixteenth note followed by two eighth notes. The Celli/Bässe play a more complex, legato line. The Violinen (Violins) are also indicated with *sfz* dynamics.

Abb. 11.1: 9. Sinfonie, Beginn, *Allegro quasi maestoso*, T. 1-3.

Mit dem nächsten, modulierenden Auftakt werden die Hörner jedoch gewissermaßen vorangetrieben, ihr Motiv verkürzt sich nun auf die Hälfte, nur eine punktierte Sechzehntel und eine Achtel bleiben übrig,

dasselbe wiederholt sich nochmals eine Stufe höher, dann schwingen sich die Hörner zu einem exponierten Quart-Sept-Non- Akkord auf, dessen Energie sich im Folgetakt in einem nun kompletten Thema ergießt: fünf punktierte, steigende Sechzehntelakkorde hintereinander und eine virtuos fallende Sextole im *staccato*. Diese endet abrupt auf dem nächsten Taktbeginn (T. 6), wiederum mit einem der Lieblingsakkorde Salgados: Es erklingen, von unten nach oben G, Cis, A, Fis, es sind also Tritonus, große Septime und None vereint. Dieser Akkord ist, wie alle anderen bisher aufgetretenen, bitonal, er könnte dem A-Dur- Bereich zugeordnet werden (mit zugefügter Sexte) oder dem Fis-Moll- Bereich, mit kleiner None, aber beide Auslegungen werden ihm nicht gerecht, denn er ist eben bitonal und besitzt damit den *musikalisch neutralen Ausdruck*, wie Salgado es nennt²⁰⁷. Das Hauptmerkmal dieses Akkords, sowie seiner sieben Vorgänger in diesem Beginn, ist der komplette oder teilweise Einschluss von Tritonus, großer Septime und None, was ihm einen scharfen, gespannten Glanz verleiht, über den die traditionellen diatonischen Akkorde nicht verfügen.

Nach einer Schrecksekunde, die die fast drei Viertel lange Pause nach dem Hörnerakkord hervorruft, wiederholt die Oboe den Quintolenauftritt der Violinen (hier T. 6, dort T. 2), die Hörner gehorchen mit ihrem nächsten Einsatz, aber nur noch in der Kurzfassung vom vierten Takt, die Violoncelli wollen mit ihrem *legato*- Beitrag vermitteln, allerdings ohne Erfolg, eine weitere Pause unterbricht das Geschehen. Erneut versucht es die Oboe mit der Quintole, nun antworten die Hörner mit einer ganztaktigen Phrase, viermal den punktierten Rhythmus wiederholend, in aufsteigendem *crescendo*. Jetzt kommt auch das ganze Orchester zum *crescendo* hinzu, Fagotte und Celli mit dem vorstehenden Hörnertakt in absteigender Bewegung, die hohen Instrumente mit den kurzen, akzentuierten Akkorden auf jedem Viertelschlag. Dieses erste *crescendo* mündet in ein neues Thema, von den ersten Violinen vorgetragen, in sanfter Wellenbewegung zwölftönig *legato* (gebunden) absteigend - der erste lyrische Gedanke nach

207 L. H. Salgado: *Expresión musical neutra* (Der neutrale musikalische Ausdruck) in: *El Comercio*, Quito, 70er Jahre des 20. Jh. Siehe auch im Kapitel: 7. Sinfonie, S. 252.

dem martialischen Beginn (T. 10-11). Hier kann man formal den Nachsatz ansetzen, wenn man den strengen Satzanfang vom folgenden Geschehen trennen möchte.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Violinen' and the bottom staff is labeled 'Celli/Bässe'. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 6/8 time signature. The top staff features a melodic line with slurs and accents, while the bottom staff provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The notation includes various dynamics and articulation marks.

Abb. 11.2: 9. Sinfonie, Nachsatz, T. 10-12.

Zur Violinmelodie behalten die übrigen Instrumente den martialischen Rhythmus bei, zur Bitonalität kommt hier also so etwas wie die Bi-Expressivität hinzu. Die Violoncelli und Bässe nehmen die Sechzehntelbewegung der Violinen auf, allerdings *non legato*, in einer bogenförmigen, ausdrucksvollen, stark chromatischen Linie, die im Wiederholungstakt in die Höhe expandiert. Fagotte und Violinen begleiten mit den Viertelschlägen, nun abgemildert ohne Akzente, was die melodische Komponente betont. Für die nächsten drei Takte übernehmen wieder die Violinen die Sechzehntelbewegung, jeweils zur Taktmitte hin im *crescendo*, Fagotte und Celli verwandeln die Viertelbewegung in einen weniger strengen Rhythmus, aus jeweils zwei Achteln und einer Viertel zusammengesetzt. Schon melden sich die Hörner wieder mit ihrem scharf punktierten Motiv, allerdings im *piano* und auf drei Noten reduziert, wie abgemildert durch den vorangegangenen Nachsatz (T. 17-18). Die Violoncelli antworten wie zu Beginn, auch nur mit einer kurzen Floskel, deren wesentlicher Teil eine Sechzehnteltriole ist. Diese wird im Folgetakt von der Oboe aufgegriffen, kehrt dann aber ins Violoncello zurück und wächst sich zu einer durchgehenden Sextolenlinie aus, die vom *forte* zum *piano* in die tiefste Region des Violoncellos absinkt und dort zu einem Zweitonmotiv erstarrt: Nur noch die kleine Terz C und Es alternieren. Dazu kommt eine weitere kleine Terz als Synkope *pizzicato* in den Bässen: C - A, beide Intervalle bilden zusammen einen unvollständigen verminderten

Akkord, der wegen seiner harmonischen Ambivalenz stets Spannung erzeugt (T. 20). Dieses Binom, Sextole und *pizzicato*- Nachschläge, wandert nun aufsteigend durch alle Streicher, sogar das Glockenspiel mischt sich im dritten Takt ein, und *folgerichtig* vervollständigen Trompete und Posaune am Ende des dritten Taktes mit einem akzentuierten Fis den verminderten Akkord (T- 22).

The image shows a musical score for three instruments: Glockenspiel, Violinen, and Trompete/Posaune. The Glockenspiel part is in the upper staff, featuring a series of eighth notes with a '7' above each note, indicating a specific fingering or articulation. The Violinen part is in the middle staff, marked 'mf', and consists of a series of eighth notes grouped in pairs with a '3' above each pair, indicating a triplet. The Trompete/Posaune part is in the lower staff, marked 'f', and features a series of eighth notes grouped in pairs with a '3' above each pair, also indicating a triplet. The score is written in a single system with three staves.

Abb. 11.3: 9. Sinfonie, Trompeten und Posaumenthema, T. 22-23.

Mit diesem Einsatz, gefolgt von der *staccato*- Sextole und dem martialisch punktierten Eingangsrhythmus, kehrt das Geschehen zu seinem Beginn zurück, genau gesagt zum ersten vollständigen Hornsatz von Takt fünf. Hier greifen Trompete und Posaune das Thema in umgekehrter Reihenfolge auf, dem gehaltenen Fis folgen erst die Sextole und dann die punktierten Sechzehntel. Horn und Tuba wiederholen das Trompeten- und Posaunduo. Nun kommt Leben in die begleitende Sextolenbewegung, hochchromatisch treiben Celli und Bässe sie eine Oktave in die Höhe, wo sie erneut in einer sich um den Ton A drehenden Figur erstarrt, die zur Begleitung für das zweite Thema wird (T. 26-30). Dieses wird von Flöte, Oboe und Klarinette in verminderten Sext- oder Quartsextakkorden vorgetragen, aus einer Zwölftonreihe gebildet. Ein dreimaliger, sich weich aufschwingender Achtelauftakt geht in einer fallenden Kantilene auf, zwölftönige Nostalgie.

The image shows a musical score for the 9th Symphony, 2nd Theme, measures 26-29. The score is in 3/4 time and features a complex texture. The top staff is for woodwinds (Holzbläser), the middle for strings (Streicher), and the bottom for trumpets (Posaunen). The woodwinds play a melodic line with slurs and accents. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes with triplets. The trumpets play a melodic line with slurs and accents. The score is marked with 'p' (piano) and 'stacc.' (staccato).

Abb. 11.4: 9. Sinfonie, 2. Thema, T. 26-29.

Die Posaunen greifen die Kantilene auf, verhärten aber im zweiten Takt durch aufsteigend synkopierte Akkorde deren Charakter. Prompt kehren im Folgetakt die vier harten Viertelschläge zurück, auch die Sextolenbegleitung verliert ihren statischen Charakter, die Violinen drängen sie über zwei Oktaven hinauf, wo sie sich an die Viertelschläge anpasst und in das äußerst bewegte Thema der Schlussgruppe mündet (T. 32).

Rhythmisch kann dieses Schlussgruppenthema als Synthese der beiden Hauptthemen angesehen werden, denn es enthält sowohl den markanten Anfangsrhythmus der Hörner als auch die wiegenden Achtel des zweiten Themas, aber sein großer Tonumfang und die nervöse Begleitung im doppelten Kontrapunkt lassen keine Zeit für solche Betrachtungen, es herrscht höchste Spannung. Eine der Gegenstimmen liegt in der Oboe, die andere in den Bratschen, die nun die Sextolenbewegung virtuos ausweiten und damit sehr zum erregten Charakter der Passage beitragen.

Abb. 11.5: 9. Sinfonie, Schlussgruppenthema, T. 32-35.

Im dritten Takt steigert sich die Bewegung noch, die vier Achtel des Themas ziehen sich zu Sechzehnteln zusammen, das Thema verstärken nun auch die hohen Holzbläser, ein Hörnerchoral begleitet (T. 34-35). Diese Viertaktgruppe wird nun im *crescendo* wiederholt, es behauptet sich deren zweites Taktpaar, das nun im *fortissimo* des ganzen Orchesters noch zweimal wiederholt wird, vielfältig mit Gegenstimmen angereichert und mit einer chromatisch unerbittlich absteigenden Bassstimme versehen. Damit ist der klangliche Höhepunkt der Exposition erreicht. In einem fast kammermusikalischen Nachspiel wird nun der Klang entschlackt (T. 44ff). Das Solocello greift nochmals das viertaktige Schlussgruppenthema auf mit einer synkopischen Variante im dritten und vierten Takt, solistische Holzbläser begleiten zunächst mit den virtuosen Sextolen, dann mit dem Hörnerchoral. Die allgemeine Erregung scheint jedoch noch nicht abgekühlt zu sein, denn alle Streicher treten zu einer erneuten Repetition hinzu, auch die letzte, dreifache Wiederholung des Synkopentakts schwächt den Impuls kaum ab, sodass die nun unvermittelt einsetzende Wiederholung der Exposition keinen emotionalen Bruch bedeutet.

Die Wiederholung der Exposition, also der bislang erfolgten Entwicklung über 53 Takte hinweg, ist wörtlich, was wegen der Dichte des Satzes, der vielfältigen Gegenstimmen und der schon nach einem oder ganz wenigen Takten wechselnden Ideen auch dringend notwendig für das Hörverständnis ist. Die Durchführung (T. 54ff) beginnt verschleiert mit dem letzten Takt der Exposition, dem Synkopentakt, seine letzten drei Sechzehntel lösen sich in eine im *diminuendo* fallende Skala auf, die

im *piano* auf einer neuen Variante dieses Taktes landet, nämlich seiner Umkehrung, die Melodielinie steigt nun. Bratschen und Celli greifen die Idee auf, und schon ist das Durchführungsthema geboren.

The image shows a musical score for the 9th Symphony, Durchführungsthema, measures 59-62. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano part with 'martellato' markings and a brass part with 'ff' markings. The piano part is labeled 'f Streicher/Horn' and 'Celli/Bässe'. The brass part is labeled 'ff Posaune/Tuba'.

Abb. 11.6: 9. Sinfonie, Durchführungsthema, T. 59-62.

Energisch drängen die Bratschen und Celli es mit synkopierten Akzenten nach oben zu einem verminderten *fortissimo*- Akkord, Posaune und Tuba antworten ebenso markiert. Die Begleitung besteht aus einer *martellato*, also gehämmert zu spielenden Akkordfolge aus Achtelnoten in den hohen Streichern und Hörnern. Nun greifen die hohen Instrumente das neue Thema auf und bauen es zu einer viertaktigen Phrase aus, deren letzter Takt eine fallende Sechzehntelkette im *martellato* ist. In derselben Technik steigen in diesem Takt gegenläufig die tiefen Instrumente ein, behaupten dann das Thema einen Takt lang, bevor es die Hörner zu einer neuen Version erweitern, sechs Synkopen in Folge drängen über einer chromatischen Basslinie voran. Diese Bewegung endet abrupt auf einem bitonalen *Tremolo*- Akkord der Streicher, der, wie so oft in Salgados Sinfonien, die große Septime G-Fis enthält (T. 69). Im langsameren Tempo *meno mosso ma espressivo* stellt das Solocello im Folgetakt eine weitere Variante des Durchführungsthemas vor, nun nostalgisch im *legato* nach unten abfallend.

Damit ist die Durchführung in eine neue Phase eingetreten, ungeachtet desselben thematischen Materials herrscht nun eine magische Welt der *Tremoli* in langsamem Grundtempo. Ein rascher Flötenauftakt provoziert einen neuen *Tremolo*-Akkord, nun auf Ges, mit den gleichen

Charakteristiken. Das Solocello besteht auf seiner Kantilene, auf drei Takte ausgedehnt, um schließlich *sonoro é ritardando* auf dem tiefen Cis auszuharren. Die Solovioline kommt hinzu mit einer arpeggierten Kadenz (T. 77), daraufhin wechselt das Cello zum tiefen C, neuerlich antwortet die Violine, leicht verändert. Beide beginnen einen ausdrucksvollen Dialog, zwischen gesprungenen Sechzehntelsextolen und zwei gebundenen Achteln alternierend, der *crescendo poco a poco* zu einem neuen Tremolo-Akkord der Streicher führt. Dieser provoziert nun im *forte crescendo* drei Takte gehämmerter Sechzehntelsextolen, Becken und Triangel verschärfen den Klang (T. 86-88). Abrupt endet die Bewegung in einem bitonalen harten Achtelakkord (er enthält sowohl G-Moll als auch D-Dur), nur die Bässe schlagen noch mit dem Triolenrhythmus nach. Über volle zehn Takte hinweg kommt diese Bewegung *stentando allargando* (verlangsamend und verbreiternd) zur Ruhe, eine weitere Reduktion der Grundgeschwindigkeit führt in den nächsten Abschnitt *quasi adagio misterioso* (T. 99ff). Die drei tiefsten Register der Holzbläser, Englischhorn, Bassklarinette und Kontrafagott stimmen ein Duett an (Bassklarinette und Kontrafagott spielen dieselbe Linie), in der klagenden zwölfstönigen Melodie des Englischhorns ragen die ausdrucksvollen gebundenen Sexten und der punktierte Rhythmus im zweiten und vierten Takt heraus.

Quasi adagio misterioso
 Englischhorn
 Bassklarinette/Kontrafagott
 Tuba/Pauke

Abb. 11.7: 9. Sinfonie, Quasi adagio misterioso, T. 99-104.

Nur sechs Takte dauert diese mysteriöse *Adagio*-Welt, dann fallen überraschend Tuba und Pauke mit dem vorherigen Triolenrhythmus darüber her und wenden das Blatt zu einem *Allegro energico*. Mit diesem

Allegro energico im 4/4 Takt (T. 105ff) stellt die Durchführung nun das Gegengewicht zu den vorherigen retardierenden Momenten her, vom Solo des Violoncellos bis zu dem des Englischhorns (von T. 99-104), denn das neue *Allegro* ist rascher als das Grundtempo des Beginns, *Allegro maestoso*. Tuba und Pauke fahren mit ihrem Triolenrhythmus fort, nun wegen des schnellen Grundtempos in größeren Notenwerten notiert, darüber stimmt die Posaune ein wiederum zwölftöniges Marschthema an, wie gern bei Salgado aus punktierten Achteln und Triolen zusammengesetzt.

Abb. 11.8: 9. Sinfonie, *Allegro energico*, Marschthema, T. 105-107.

Im zweiten Takt kommt das Horn mit einer Gegenstimme dazu, im vierten Takt die Trompete, und zwar zunächst mit einer Imitation des dritten Taktes des Posaunenthemas und einem neuen hinzugefügten Synkopenakzent, erst zwei Takte später wiederholt sie es von Beginn an, nun im dreistimmigen Trompetensatz (T. 110-112). Die hohen Holzbläser übernehmen den Staffelstab, aber nicht das Posaunenthema, sondern die zwei Trompetentakte, die jenem bei seinem Einsatz vorausgingen (hier T. 113-114, dort T. 108-109). Das Ende ihrer Intervention, eine punktierte Achtel mit angehängter Viertel, bleibt als neues inspirierendes Motiv bestehen. Die Holzbläser stellen es vor, um einen Halbton steigend, die Streicher antworten, um einen Halbton fallend, dasselbe wiederholt sich in zurückgenommener Dynamik. Vollends im *piano*, entwickeln die Streicher daraus ein neues, zweitaktiges Thema, gleich nach der Punktierung eine Synkope einfügend, bevor eine Achtelkette zum *forte* ansteigt (T. 117-118). Sie endet in der vorausgehenden Bläserversion des Motivs, nun einen Halbton höher.

Haben bislang sämtliche Varianten des Marschthemas und ihre motivischen Reduktionen als gemeinsamen Nenner die punktierte Achtel auf schwerem Taktteil gehabt, sei es auf der ersten oder der dritten Viertel eines Taktes, zieht Salgado sie in der nächsten Spielart um eine Viertel vor, sodass sie nicht mehr schwertaktig, sondern auftaktig verwendet wird (T. 119). Dadurch erhält sie eine ungewohnte Leichtigkeit, hingegen gewinnt der folgende Synkopenrhythmus an Gewicht, da er nun auf die schwere Taktzeit gerät. Da Salgado aber *piano leggiero* beim ersten Auftritt des Themas in dieser Form vorschreibt, geht die tänzerische Leichtigkeit nicht verloren.

Als wäre so viel Charme ungebührlich, tritt erneut die Posaune mit der Originalversion des Marschthemas in Aktion, begleitet von der Tuba mit der ersten Gegenstimme, die zu Beginn dieser Sektion das Horn blies (hier T. 122, dort T. 106). Damit beginnt ein regelrechtes Fugato, im dritten Takt setzt die Trompete ein, der Posaune verbleibt der Kontrapunkt. Zwei Takte später folgen die hohen Holzbläser, diesmal komplettieren die Trompeten den dritten Takt des Themas. Nun folgen die Holzbläser den Trompeten wie beim ersten Mal (hier T. 129, dort T. 113), aber schon nach drei Takten hat Salgado eine neue Überraschung bereit: Er fährt unverhofft mit dem weit zurückliegenden ersten Durchführungsthema der Violoncelli fort (hier T. 132, dort T. 59), was nicht ohne Weiteres zu erkennen ist, denn der Marschcharakter mit der charakteristischen Achtelpunktierung ist beiden Themen gemein, es fehlen dem Cellothema nur die *staccato*-Triolen. Diese kommen jedoch gleich dazu, der punktierte Achtelrhythmus und eine *staccato*-Triole kombiniert erscheinen gleich sechsmal hintereinander in den Bässen (T. 135-137). Alle hohen Instrumente spielen dazu eine Akkordkette in Viertelnoten, deren Oberstimme zwölftönig ist, auf drei 4/4-Takte verteilt ergibt sie genau die vollständige Reihe der zwölf Halbtöne einer Oktave.

Nun vertauscht Salgado die Instrumentierung. Die hohen Instrumente stellen eine expandierte Version des Durchführungsthemas vor, aus

dem synkopierten Sprung der kleinen Terz des Originals wird erst eine Quarte, dann eine Quinte, was einen Zuwachs an Spannung bedeutet, die sich nun endlich im Folgetakt im dreifachen *fortissimo* entlädt (T. 140ff). Damit ist der klangliche Höhepunkt der Durchführung und der ganzen Sinfonie erreicht, dies bleibt das einzige *fortefortissimo* des Werks. Vier Takte lang spielt das ganze Orchester eine zu Sechzehnteln verdoppelte Achtelkette in voller Lautstärke, die hohen Instrumente fallend, die tiefen in Gegenbewegung. Im dritten Takt intonieren die Blechbläser und Bässe darüber eine Fanfare im *unisono*, die zweimal die Achtelpunktierung und sechs chromatisch fallende Achtel enthält, womit sie gewissermaßen die Quintessenz aus den vielfältigen Varianten, die das Kopfmotiv in der Durchführung erfahren hat, ziehen (T. 142ff).



Abb. 11.9: 9. Sinfonie, Höhepunkt *fortefortissimo*, T. 142-144.

Dieser ausgedehnte Höhepunkt kulminiert mit einem Akkord im *sforzato* auf der dritten Zählzeit des vierten Taktes (T. 143), der wie viele wichtige Akkorde in dieser Sinfonie bitonal ist, über dem As der Bässe erhebt sich ein C-Dur- Akkord, ganz ähnlich dem Sinfoniebeginn, stets die Reibung einer großen Septime einbeziehend.

Von hier ab beginnt ein Ausschwingen der gestauten Energie, halbtaktige Akkordschläge werden mit Sextolenauf takten des Piccolos und der Violinen vorbereitet, zunächst komplett, dann auf vier Auftaktnoten reduziert. Noch einmal setzen Posaune und Tuba zum Marschthema an, aber dieses klingt schon nach Abschied und endet mit einer fallenden Sekunde zweier gebundener Viertel im *diminuendo*. Diese Viertel, deren

Abstand untereinander nun jeweils zu einer fallenden Sexte erweitert ist, kombiniert mit den viertönigen Auftakten, gestalten die Überleitung in einen nächsten Abschnitt. Das Motiv wandert durch alle Holzbläser und kommt schließlich auf dem tiefen C des Fagotts zum Stillstand. Darüber intoniert die Bassklarinette, hier allerdings steigend, das langsame zwölftönige Thema mit den ausdrucksvollen Sextintervallen, das sich kurz vorgestellt hatte, bevor die lange Durchführung des Marsches begann (hier T. 151, dort T. 99). Wir befinden uns also wieder im 2/4- Takt des *quasi Adagio misterioso*. Im Gegensatz zum ersten Auftritt, kommen hier apart dissonante, arpeggierte Harfenakkorde dazu, auch endet das Thema mit der gleichen fallenden Sekunde, mit der die Posaunen sich vom Marschthema verabschiedeten.

The image shows a musical score for the 'Quasi adagio misterioso' section of the 9th Symphony, measures 151-155. It consists of three staves: Bass Clarinet (Bassklarinette), Harp (Harfe), and Bassoon (Fagott). The Bass Clarinet part is marked 'pp' and 'mf'. The Harp part is marked 'pp'. The Bassoon part is marked 'p'. The score is in 2/4 time and features a melodic line in the Bass Clarinet and Bassoon parts, and arpeggiated chords in the Harp part.

Abb. 11.10: 9. Sinfonie, *Quasi adagio misterioso*, (2. Mal), T.151-155.

Ebenfalls ist bemerkenswert, dass die Überleitung zum *Quasi Adagio* nicht weniger als sieben Mal das fallende Sechstintervall benutzt, bevor es, in der Umkehrung, zum zentralen Charakteristikum des folgenden *Adagio*-Themas wird. An der sogfältigen Beachtung dieser verbindenden Elemente wird Salgados Kunst der Übergänge deutlich, das gleiche Motiv kann einem martialischen Umfeld angehören, aber auch einer elegischen Gesangsperiode, nicht das Motiv an sich ist charakteristisch, sondern das Umfeld, in dem es angewandt wird. Nach der Bassklarinette wiederholt zunächst die Oboe das *Adagio*-Thema, dann das Fagott, begleitet von geheimnisvollen hohen *Tremoli* der Violinen. Die fallende Schlusssekunde des Fagotts repetiert das einsame Horn, auf einen leisen Gongschlag hin

gleiten die Violinen hinab, und das *Adagio*-Thema wandert in Fagotte, Violoncelli und Bässe, und zwar im *staccato* und im taktweisen Kanon, was ihm einen unwirklichen Charakter verleiht, es seiner elegisch kantablen Substanz beraubt.

Auch die fallende Sekunde ändert ihr Gesicht, im vierstimmigen Hornsatz klingt sie klagend, einsam antwortet die Harfe mit einem bitonalen Arpeggio (T. 176). Der Hornsatz wandert über die Oboen bis in die Flöten hinauf, jedes Mal mit dem gleichen Harfenkommentar, es wird einsam in der Sinfonie, sie reduziert sich auf Einzelinstrumente. Nun bleibt das Harfenarpeggio ohne Unterbrechung bestehen, zwei Hörner stimmen darüber einen traurig-schönen Dialog an, Englischhorn und Bassklarinette nehmen diesen auf und beenden ihn mit der fallenden Sekunde, nun über drei Takte ausgedehnt. Da verstummt auch die Harfe, das Fagott versucht nochmals einen Sekundschrift, noch einmal antwortet brav die Harfe, aber es reicht nur noch zu fallenden Arpeggien, die Musik kommt fast zum Erliegen (T. 195). Nun nimmt das Fagott in tiefster Lage das *Adagio*-Thema auf, mit der fallenden Sekunde beginnend, *a piacere, senza espressione* (frei, ohne Ausdruck) schreibt Salgado vor, also sozusagen blutleer, ein Thema am Ende seines Lebens. Wunderbarerweise erwacht es aber erneut im Englischhorn, als hätte es das Fagottsolo im Traum gehört, und zwar in seiner Originalgestalt, die es vor langer Zeit bei seinem ersten Auftreten in der Durchführung hatte: Das Englischhorn führt, Bassklarinette und Kontrafagott begleiten, es erlebt seine Auferstehung in den tiefsten klanglichen Regionen des Orchesters. Wir sind Zeuge eines musikalischen Experiments mit großem philosophischen Hintergrund, Tod und Auferstehung eines musikalischen Themas.

Nun erwachen auch die übrigen Orchesterinstrumente, Oboe und Violinen erinnern an die *staccato*-Variante des Themas, mit einem ausdrucksvollen Kontrapunkt in Horn und Bässen versehen und einer synkopischen Bereicherung im Melodieverlauf, die vier Takte später, bereits im *forte*, den ursprünglich elegischen Charakter des Themas ins

Gegenteil verwandelt, hier ist daraus ein energisches, marschartiges Thema geworden (T. 207ff). Die Violoncelli greifen es auf und treiben es voran, das *Quasi Adagio misterioso* gehört der Vergangenheit an. Die neue Tempoangabe *risoluto* beginnt mit einem zweitaktigen, synkopischen Appell, dem folgt eine dreitaktige Blechbläserfanfare, deren harter Abschluss eine abstürzende Sechzehntelpassage in Klarinette, Fagott und Violinen auslöst. Die Violinen setzen sie fort, nun ansteigend und etwas vorsichtig im *diminuendo e rallentando* auf eine Drehfigur um den Ton F reduziert. Sofort greifen Flöte, Oboe und Klarinette diese Figur im beschleunigten Tempo *Allegro scherzando* auf und beginnen damit eine neue Episode in der Sinfonie, die Salgados Bezeichnung *Scherzo* voll gerecht wird. Im dreistimmigen Satz stürmen sie atemlos in einem *perpetuum mobile* dahin, das an das Violinsolo im *Trio* der achten Sinfonie erinnert (hier T. 233ff, in der Achten: 3. Satz, T. 93ff).

The image shows a musical score for the 'Allegro scherzando' movement of the 9th Symphony, starting at measure 233. It consists of two staves. The upper staff is for 'Holzbläser' (Woodwinds) and the lower staff is for 'Streicher' (Strings). The woodwinds part is marked 'p leggiero' and features a complex, rhythmic pattern with dynamic markings 'p', 'mf', and 'p'. The strings part is marked 'p' and features a simple, rhythmic accompaniment with dynamic markings 'p' and 'mf'.

Abb. 11.11: 9. Sinfonie, *Allegro scherzando*, T. 233ff.

Die Begleitung übernehmen die Streicher, die zweiten Violinen mit einer gebundenen Achtelkette, die sich um den Ton D dreht, aber sich nicht weiter als eine kleine Terz von ihm entfernt. Noch reduzierter ist die Viertelbegleitung der Bratschen und Celli, der Tonumfang ihrer Begleitung beträgt gerade einmal eine Sekunde, sprich zwei Halbtönschritte. Der neunte Takt bringt eine Abwechslung mit einem Akzent auf der zweiten Zählzeit in den Bässen, sie halten den Ton C zweieinhalb Takte und steigen dann mit zwei Sekundschritten eine Quarte hinab, um erneut auf dem

tiefen G über vier Takte zu verharren. Damit ist die erste 16- taktige Phrase des Scherzos vorüber. Nun wiederholt sie sich in den drei Solobläsern, allerdings mit leicht veränderter Begleitung: die Harfe übernimmt die Achtelkette der zweiten Geigen, weniger beschränkt im Tonumfang, die Hörner imitieren den Minimalsatz der Bratschen und Celli, aber nun vierstimmig. Wiederum unterbrechen die Bässe im neunten Takt, modulieren aber ihren zweiten ausgehaltenen Ton zu E und steigen im letzten, sechzehnten Takt der Phrase, mit vier *staccato*- Achteln ab zum tiefen G.

Hier unterbrechen nun auch die drei Holzbläser zum ersten Mal ihre rasende Jagd (T. 265ff). Die Violinen und Bratschen greifen nacheinander die Sechzehntelbewegung auf, aber nur als Begleitfloskel, es sind die Violoncelli und Bässe, die mit dem *perpetuum mobile* der Holzbläser fortfahren. Nach vier Takten übernehmen die Violinen für sechs Takte die Figur, die Fagotte begleiten nun schon mit einem strukturierten Begleitmotiv, aus zwei Achteln und einer Viertel zusammengesetzt. Aber die tiefen Streicher lassen nicht locker, erneut bemächtigen sie sich der Melodie. Im fünften Takt greift allerdings imponent das Horn mit ein und benutzt die letzten vier Sechzehntel als Auftakt für ein bravouröses Signaltheema (T. 280ff), die hohen Instrumente begleiten wie verdutzt synkopisch. Auf dem Zielton des Horn- und Cellothemas, über drei Takte ausgehalten und mit einem Gongschlag verstärkt, erinnern sich Flöte und Oboen des Scherzothemas und fallen, etwas ratlos mit Sechzehntelgeschnatter ein, aber ohne eine melodisch sinnvolle Linie, als hätte ihr Scherzo die Orientierung verloren, im *diminuendo* blenden sie sich gleich wieder aus. Im *pianissimo*-Ambiente übernehmen nun Violinen und Bratschen den dreistimmigen Scherzosatz, im *pizzicato* eine mysteriös - hektische Atmosphäre beschwörend (T. 287ff). Sie kommen aber nur bis zum neunten Takt, denn erneut akzentuieren die Bässe das tiefe, ausgehaltene C. Die drei Solobläser übernehmen das *perpetuum mobile*, wiederum unterbrechen die Hörner, hier mit scharfen Signaltönen im Viertelabstand, die selbstsicher eine neue Entwicklung ankündigen.

In den tiefen Holzbläsern und Streichern erscheint erneut das punktiert synkopische Cellothema vom Beginn der Durchführung (T. 303ff), unheimlich schleicht es sich aus dem *piano* heran, aber schon im dritten Takt bemächtigt es sich des Scherzos mit wilden Akzenten, es reißt selbst Posaunen, Tuba und Schlagzeuge mit.

The image shows a musical score for the beginning of the Scherzo in the 9th Symphony, measures 302-306. The score is in 2/4 time and features a complex, syncopated rhythmic pattern. The top staff is for woodwinds (Holzbläser), the bottom staff for horns (Hörner). Dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf). Labels for 'Fagotte/Bässe' and 'Tuba' are also present.

Abb. 11.12: 9. Sinfonie, Durchführungsthema im Scherzozusammenhang, T. 302-306.

Dieses Thema erscheint darum *erneut*, weil es schon einmal am Ende einer großen Entwicklung, nämlich der des Marschthemas in der Durchführung, aus dem Nichts kam und das Geschehen an sich riss (dort T. 132). Wie erschrocken repetieren es die Flöten, sich des Scherzos vergessend. Nochmals beginnt dasselbe Thema in den tiefen Streichern, dann greifen es Oboe, Klarinette und Trompete wie hysterisch in unkontrollierbaren Synkopen auf, zusätzlich droht eine chromatisch steigende Basslinie von unten, und es kommt prompt zur rhythmischen Katastrophe. Das 2/4- Metrum des *Scherzos* zieht sich zu einem 9/16-Takt zusammen, der Puls wird also um 25 Prozent schneller, was für den unvorbereiteten Hörer fast einem metrischen Kollaps gleichkommt. Nach drei Takten ist der Spuk zunächst vorbei, Flöten und Oboen bringen über fünf Takte mit einem regulären, quadratischen Sechzehntelrhythmus im 2/4- Takt wieder Ordnung in den Ablauf.

The image shows a musical score for the 9/16 episode in the 9th Symphony, measures 311-316. The score is in 9/16 time and features a complex, syncopated rhythmic pattern. The top staff is for woodwinds (mf), the bottom staff for strings (mf). Dynamics range from mezzo-forte (mf) to fortissimo (sf) and piano (p).

Abb. 11.13: 9. Sinfonie, 9/16- Episode, T. 311-316.

Doch noch ein zweites Mal erscheint der 9/16- Takt, diesmal von den Hörnern angeführt, von neuem eine Herausforderung für den unbefangenen Hörer, denn die drei verkürzten Takte sind so schnell vorüber, dass die Anpassungsfähigkeit des Gehörs an das neue Metrum klar überfordert ist. Nun stellen die Violinen den 2/4- Takt wieder her, darunter bereiten Fagott und Tuba ein fast herrisches, zwölfstimmiges, im Viertelrhythmus unbarmherzig voranschreitendes Bassthema vor, das während der letzten zwei Takte von allen Blechbläsern unterstützt wird und in den *katastrophalen* Schlussakkord des *Scherzos* mündet. Dieser ist in einer Weise polytonal gestaltet, dass er fast nur aus kleinen und großen Sekundreibungen besteht. Während des herrischen Bassthemas behielten zwar Flöten, Harfe und Violinen einen durchgehenden Sechzehntelrhythmus bei, um das *Scherzo* zu retten, dieser besaß aber keine eigene thematische Energie mehr, wie von der Basslinie versklavt, beschränkte er sich auf taktweise Wiederholungen ein und desselben Motivs. Aus dem *Katastrophenakkord* ragen wie Blitze im Viertelabstand Schlagzeugsoli heraus, von den Holzbläsern dissonant unterstützt, entfernt an das abstrakte Ende des zweiten Satzes der *Achten* erinnernd. Ein zweiter, ebenso dissonanter Akkord schließt sich an, aber nun im *fortissimo-piano*, weshalb sich ein langes Harfenarpeggio ausbreiten kann, das die einzelnen Töne des liegenden Blechbläserakkordes in taktweise wechselnder Abfolge gewissermaßen erklärt, ihn analytisch auseinandernimmt.

Spätestens hier ist die *Coda* der Sinfonie erreicht, wenn man sie nicht schon beim *Katastrophenakkord* ansetzen möchte. Harfe und Blechbläser enden gemeinsam auf einem polytonalen Akkord, es folgt eine Spannungspause, und, wie Phönix aus der Asche, erklingt das Marschthema aus der Durchführung, unter Führung der Trompete und im vollständigen Bläsersatz, sowie mit Unterstützung des Schlagwerks. Die Holzbläser wiederholen es noch einmal in reduzierter Form, mit einer punktierten Achtel und zwei Achteltriolen, und unterstreichen damit seine wesentlichen motivischen Bausteine. Mit diesem Auftreten des Themas am gewissermaßen neuralgischen Punkt der Sinfonie ist sein Anspruch

als Hauptthema endgültig besiegelt, auch wenn sein erstes Erscheinen bis zum Takt 105 auf sich warten ließ, allerdings waren seine Kernbestandteile schon seit Sinfoniebeginn in den ersten Hörnersoli gegenwärtig.

Mit der Tempoangabe *Allegro con brio* im 6/8- Takt ist nunmehr der letzte Abschnitt der Sinfonie erreicht (T. 348ff). Während die Violinen über vier Takte bereits einen zerlegten D-Dur Akkord zelebrieren, allerdings polytonal harmonisiert, halten die tiefen Instrumente zum letzten Mal mit einem scharfen Synkopenrhythmus dagegen, bevor der vorbereitende Dominantakkord die Schlussakkorde freigibt. Als könnte es nicht anders sein, schmückt Salgado dieses tiefe A der Dominante reich aus, über ihm erklingen B, Cis, E und Fis, der A-Dur- Akkord ist also mit der Sexte und der kleinen None angereichert. Die Harfe arpeggiert ihn eifrig vier Mal, zwei strahlende D-Dur- Akkorde beschließen dann die *Neunte*, und damit das sinfonische Schaffen Salgados.

12 Fazit

Der Gesamtüberblick über die neun Sinfonien Salgados hat gezeigt, dass sie zweifellos eine Sonderstellung im gesamten Oeuvre des Komponisten darstellen, an ihnen lässt sich das Wachsen und Weiterentwickeln kompositorischer Vorgaben ablesen, wie an keinem anderen Genre in seinem Schaffen. Keine andere Werkgattung weist neun mehrsätzliche Kompositionen auf. Die drei Klavierkonzerte zeigen eine ähnliche musikalische Entwicklung, auch die Trilogie der *römischen* Opern *Eunice*, *El Centurión* und *El Tribuno* weisen ebenfalls eine zunehmende Abstraktion oder Radikalisierung der musikalischen Sprache hin zur Atonalität auf, was als eine generelle Tendenz im Schaffen Salgados anzusehen ist. Aber nur die Sinfonien erreichen neun Beispiele, sehr verschiedenartig in ihrer individuellen Zielsetzung und Ausarbeitung, aber dennoch, wie einem geheimen Plan folgend, schrittweise fortschreitend in der Vervollkommnung eines Gattungsmodells. So sind sie ohne weiteres als Zyklus zu verstehen, denn sie unterliegen einer, schon vor der ersten Sinfonie erdachten, grundlegenden Theorie der Komposition oder einem schöpferischen Grundgedanken, der die Verschmelzung andiner Urelemente mit einem international gültigen, dem 20. Jahrhundert angemessenen Stil beinhaltet, sind aber dennoch so verschieden untereinander, dass keine die Wiederholung einer anderen ist, sondern Ihre Andersartigkeit die größtmögliche Vielfalt in der zyklischen Einheit garantiert. An ihnen lässt sich der innere Werdegang des Komponisten Salgado wie an einer Serie von Röntgenbildern ablesen, die intervallisch über einen Zeitraum von 35 Jahren aufgenommen wurden.

Wenn an Beethovens Sinfonien ihr besonderer Ton, das Menschliche, das Sprechende, über die Musik hinausgehende charakteristisch ist, das unmittelbar außermusikalische Assoziationen wie Freiheit, Solidarität, Kampf oder Erlösung heraufbeschwört, trifft das für Salgados Sinfonien nur begrenzt zu. Allenfalls ist der zweite Satz der *Fünften* kämpferisch

oder tragisch im Beethovenschen Sinne, oder es erwecken Teile der *Ersten*, der *Andinen Sinfonie*, und wenige Augenblicke der *Vierten* und der *Achten* nostalgische, heimatliche oder patriotische Gefühle, aber der Grundton der Sinfonien Salgados ist kein humanistisch beschwörender, aufrüttelnder oder an die Massen gerichteter Appell. Sein Anliegen war ein rein musikalisches, aber dennoch in gewisser Weise prophetisches: eine Brücke zu schlagen zwischen seiner uralten, andinischen musikalischen Herkunft und dem internationalen musikalischen Geschehen im 20. Jahrhundert. Eine Brücke, über die Ecuador mit einer authentischen Stimme sich in das internationale moderne Konzertgeschehen einreicht, über die hinweg aber auch die interessierte Welt ein Stück Ecuadors kennenlernen kann, in der Musik seines größten Tonschöpfers. Darin mag vielleicht sein innerster Ansporn gelegen haben und auch sein größter Verdienst, das ewige Ecuador mit der modernen Welt verbunden zu haben.

Wie wir im Kapitel über die 2000-jährige transkulturelle Entwicklung der andinen Musik sehen konnten, ist diese uralte Musik mit einem uralten Weltbild verbunden, zu dem heliolatrische Religionen und eine naturverbundene, das Individuum mit dem Universum vereinende Philosophie gehören, Werte, die der spanischen Eroberung zum Opfer fielen und heute nur noch wenigen Traditionsträgern, *Erleuchteten*, bekannt sind und von ihnen bewahrt werden. In Salgados Sinfonien blitzen gelegentlich, wie Nordlichter oder Wetterleuchten, diese uralten Werte auf und erheben mahnend den Finger, ihrer nicht zu vergessen. Salgado sagte drastisch, er wolle den *Primitivismus mit dem Futurismus* verbinden. Primitiv heißt in diesem Sinn nicht einfältig, dumm, sondern ursprünglich, anzestral, die höchsten Werte andiner Weisheit bewahrend, und futuristisch ist eine von Salgado bevorzugte Beschreibung der Zwölftonmusik als Beispiel oder Symbol für zukunftsweisende Komposition. So sind seine geäußerten kompositorischen Vorhaben durchaus auch in einem Beethovenschen, über die Musik hinausgehenden Sinn zu verstehen, nämlich anzestrale andinische Philosophie durch seine Musik in die Modernität hinüberzuretten. Nicht ohne Grund ist es

gerade die andine anzestrale Musik, die sich bis heute fast unbeschadet als Träger und Vermittler des antiken andinen Denkens bewahrt hat, schon vor tausenden von Jahren hat sie dieses Denken begleitet und wortlos beschrieben und wunderbarerweise vermittelt sie bis heute eine Ahnung von der tiefen Weisheit, die hinter ihrer *primitiven* Pentatonik verborgen liegt. So führt Salgados Werk die musikalische Trägerrolle andiner Weisheit fort, seine neun Sinfonien lassen sie in immer neuem, vielfältigen Licht erscheinen, als klingende Boten universellen, in den Anden geborenen Denkens und Fühlens. Wie alle große Musik, bedarf sie keiner Worte, um sich verständlich zu machen, wieviel man von ihr versteht, hängt nur von der Bildung und Sensibilität des Zuhörers ab. In Salgados eigenen Worten: *Der Grad der künstlerischen Sensibilität steht in direktem Zusammenhang mit der Musikkultur des Zuhörers*²⁰⁸.

Mit diesem Satz weist Salgado auf das Hören der Musik als dessen eigentliche Rezeptionsmethode hin. Der alte Streit, ob die Musik erst besteht, wenn sie gehört wird, oder bereits, wenn sie in einer Partitur niedergeschrieben ist, wird damit wieder entfacht. Für Experten gehört das Partiturlernen sicher zu einem der größten Vergnügen und zum besten Weg, sich einem Musikwerk zu nähern. Auch wenn beim Lesen eine gewisse Klangvorstellung vom notierten Text entsteht, ist dennoch das Hörerlebnis, vor allem im direkten Kontakt der Musiker mit dem Hörer im Konzertsaal, der tiefe Sinn sinfonischer Musik. Das Hören der Musik ruft all die Bilder in unserem Geist hervor, löst die Endorphine und andere Substanzen in unserem Gehirn aus, die unseren psychischen Zustand verändern und oft erheben, die uns bereichert und beglückt aus dem Konzertsaal treten lassen²⁰⁹. Eine wissenschaftliche Annäherung an jedwede Musik muss notgedrungen auf diesen wesentlichen Aspekt des Musikgenusses, das Hören, verzichten, damit vielleicht auf ihre Essenz selbst, denn Wissenschaft ist nun mal sprachlich und damit auf

208 L. H. Salgado: *Expresión musical neutra*, in *El Comercio*, Quito, 10. Dezember, 1969.

209 Robert Jourdain: *Music, The Brain and Ecstasy*, William Morrow & Comp., New York, 1997, S.317ff.

die beschreibbaren Aspekte der Musik beschränkt. Sie kann nur auf das Mysterium der Musik verweisen und dazu einladen, ihr zuzuhören, in diesem Fall den neun Sinfonien von Luis Humberto Salgado.

Aus den Sinfonien Salgados spricht seine tiefe Verbundenheit mit seiner Heimat und die liebevolle Dankbarkeit, die er den musikalischen Ursprüngen vieler seiner Werke entgegenbrachte. Eine Haltung, die viele der größten Tonschöpfer charakterisiert, und dank derer viele der schönsten Kunstwerke mit nationaler Identität auf uns gekommen sind, seien es die von den Böhmen der Romantik, den Franzosen des Impressionismus oder der Großen des 20. Jahrhunderts, mit Bartók und Salgado in der ersten Reihe. Es wäre aber falsch, Salgado als einen bloßen Nationalkomponisten Ecuadors zu bezeichnen, denn sein persönliches kompositorisches Konzept war die Verschmelzung nationaler Anregungen mit modernen internationalen Kompositionstechniken wie der Polytonalität, einschließlich der Dodekaphonie. Dieser Einschluss europäischer Techniken hat ihm bei radikalen musikalischen Nationalisten den Vorwurf des Verrats oder Neokolonialismus eingebracht. National komponierende Kollegen wie Juan Pablo Muñoz Sanz (1898 – 1964) und Corsino Duran (1911 – 1975) griffen Salgado wegen seiner europäischen Tendenzen an, ähnlich dem Komponistenstreit in Brasilien von 1941, als der nationalistische brasilianische Komponist Camargo Guarnieri den 1937 nach Brasilien eingewanderten 12-Töner Hans-Joachim Koellreutter kritisierte²¹⁰. Während in Brasilien dieser Streit keine Lösung fand, hat ihn Salgado in Ecuador in Personalunion gelöst, durch die geschickte Anwendung seiner Verschmelzungstheorie, deren modernistische Elemente freilich seinen Gegnern viel zu weit gingen. Diese Angriffe gehen aber am Wesentlichen vorbei, denn Salgado war ein authentischer Tonschöpfer, der jedwede Inspiration, sei sie national oder international, in einen persönlichen Stil einfließen ließ, der einmalig und unverwechselbar ist, weshalb Salgado ebenso wenig in eine Schublade gehört wie Stravinsky oder Bartók. Als

210 Henrik Almon: *Modernismus, Nationalismus und die Dodekaphonie*, NZfM, August 2001.

authentischer, genialer Tonschöpfer steht er genau so einsam und genau so hoch auf dem lateinamerikanischen musikalischen Podest wie Revueltas, Ginastera, Villalobos, Copland usw. Seine nationale Herkunft war sicher, und ganz bewusst, eine Inspiration und stilistische Bereicherung seiner Tonkunst, aber keine Zwangsjacke, ebenso wenig wie es die europäischen kompositorischen Techniken waren, derer er sich bediente. Dass Salgado bis heute in Ecuador keine ebenbürtigen Nachfolger gefunden hat, liegt nicht daran, dass sein persönlicher Stil in irgendeiner Weise irrig gewesen wäre oder in eine Sackgasse geführt hätte, dass er zu sehr oder zu wenig Nationalist war, sondern einzig und allein daran, dass es Genies nicht im Dutzend gibt und niemand in Ecuador bislang ein vergleichbares Oeuvre aufweisen kann, gemessen an musikalischer Brillanz, geistiger Tiefe und menschlicher Größe.

13 Die 9 Sinfonien von Luis Humberto Salgado - Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte

Die Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte der neun Sinfonien von Luis Humberto Salgado kann nur als dürftig bezeichnet werden, zumindest zu Lebzeiten des Komponisten. Erst seit etwa 2017, vierzig Jahre nach seinem Tod, sind geringfügig höhere Aufführungszahlen einzelner Sinfonien zu verzeichnen, hoffentlich bedeutet der erste Gesamtzyklus des Sinfonieorchesters Cuenca, Ecuador, im Jahr 2019 einen Wendepunkt. Salgado selbst konnte nur den zweiten Satz der ersten Sinfonie²¹¹ und den ersten der *Achten*²¹² dirigieren, beide mit dem Konservatoriumsorchester in Quito, sicherlich mit den naturgegebenen technischen Beschränkungen eines nicht vollständig professionellen Klangkörpers. Die Uraufführung der *Sechsten* hat er wohl gehört, unter der Leitung von Proinnsias O'Duinn, der von 1967 bis 1970 Dirigent des nationalen Sinfonieorchesters Ecuadors war und einer der wenigen Zeitgenossen Salgados, die seine Werke verstanden und schätzten²¹³. Allerdings gibt es nur zwei Kommentare über diese Aufführung. Damit endet die persönliche akustische Begegnung Salgados mit einem der bedeutendsten Kapitel seines Schaffens, den neun Sinfonien. Dank der Veröffentlichung von Guillermo Meza aus dem Jahr 2018²¹⁴ gibt es eine detaillierte Liste der Aufführungen der neun Sinfonien, deren jahrelange Lücken eindrucksvoller sind als die wenigen aufgelisteten Daten, die hier mitgeteilt seien:

211 Siehe S. 106.

212 Siehe S. 273.

213 Siehe S. 223.

214 Guillermo Meza: *Cronología comentada de ejecución de obras de Salgado* (Kommentierte Chronologie der Aufführungen von Salgados Werken), *Fundación Luis Humberto Salgado*, Quito, 2018.

| | | | |
|------|------------------------------|---|--------------------|
| 1953 | 1. Sinfonie (nur 2. Satz) | Orch. des Nationalen Konservatoriums, Dir. Luis H. Salgado | Quito |
| 1954 | 2. Sinfonie | Nacionalorch. der USA, Dir. Howard Mitchell | Washington, USA |
| 1969 | 6. Sinfonie | Ecuadorianisches Nationalorch., Dir. Proinnsias O'Duinn (Irland) | Quito |
| 1972 | 8. Sinfonie (nur 1. Satz) | Orch. des Nationalen Konservatoriums, Dir. Luis H. Salgado | Quito |
| 1979 | 6. Sinfonie | Ecuadorianisches Nationalorch., Dir. Ernesto Xancó (Spanien) | Quito |
| 1998 | 7. Sinfonie | Ecuadorianisches Nationalorch., Dir. Alvaro Manzano (Ecuador) | Quito |
| 1999 | 7. Sinfonie | Ecuadorianisches Nationalorch., Dir. José Carlos Santos (Perú) | Quito |
| 2000 | 3. Sinfonie | Ecuadorianisches Nationalorch., Dir. Alvaro Manzano (Ecuador) | Quito |
| | 9. Sinfonie | Ecuadorianisches Nationalorch., Dir. Alvaro Manzano (Ecuador) | Quito |
| 2001 | 4. Sinfonie | Ecuadorianisches Nationalorch., Dir. Alvaro Manzano (Ecuador) | Quito |
| 2003 | 9. Sinfonie | Ecuadorianisches Nationalorch., Dir. Gerald Brown (USA) | Quito |

| | | | |
|------|-------------|--|--|
| | 6. Sinfonie | Amadeus Kammerorchester(Moskau), Dir. Freddy Cadena (Ecuador) | Moskau |
| 2004 | 7. Sinfonie | Ecuadorianisches Nationalorch., Dir. Gerald Brown (USA) | Quito Santiago, Chile Buenos Aires, Argentinien |
| | 7. Sinfonie | Sinfonieorch. Guayaquil, Dir. David Harutyunyan (Armenien) | Guayaquil, Ecuador |
| 2008 | 7. Sinfonie | Ecuadorianisches Nationalorch., Dir. Emmanuel Siffert (Schweiz) | Quito |
| 2013 | 7. Sinfonie | Sinfonieorch. Guayaquil, Dir. David Harutyunyan (Armenien) | Guayaquil, Ecuador |
| 2017 | 3. Sinfonie | Sinfonieorch. Guayaquil, Dir. Dante Anzolini (Argentinien) | Guayaquil |
| | 2. Sinfonie | Sinfonieorch. Guayaquil, Dir. Dante Anzolini (Argentinien) | Guayaquil |
| 2017 | 4. Sinfonie | Sinfonieorch. Cuenca, Dir. Michael Meissner (Deutschland) | Cuenca, Ecuador |
| | 1. Sinfonie | Sinfonieorch. Guayaquil, Dir. Dante Anzolini (Argentinien) | Guayaquil |
| 2018 | 1. Sinfonie | Sinfonieorch. Guayaquil, Dir. Dante Anzolini (Argentinien) | Guayaquil |
| | 2. Sinfonie | | |
| | 3. Sinfonie | | |
| | 8. Sinfonie | | |

| | | | |
|------|--------------------|--|--------------------|
| | 5. Sinfonie | Sinfonieorch. Cuenca, Dir. Michael Meissner (Deutschland) | Cuenca, Ecuador |
| 2019 | Die 9 Sinfonien | Sinfonieorch. Cuenca, Dir. Michael Meissner (Deutschland) | Cuenca, Ecuador |

Man sieht, dass es oft über Jahrzehnte hinweg bei der Uraufführung blieb, obwohl Stimmenmaterial verfügbar war, im Fall der *Sechsten* und *Achten* sogar von Salgados Hand. Ab 1998 stand eine erste digitale Version der *Siebten* zur Verfügung, allerdings gespickt mit Fehlern²¹⁵. Diese erste nicht handgeschriebene Version von 1998 erklärt die bevorzugte Behandlung, so gering sie sein mag, die die *Siebte* bei Aufführungen seit der Jahrtausendwende genoss. Ebenso dürftig ist naturgemäß die Rezeptionsgeschichte, denn ohne Aufführungen gibt es keine Rezensionen! So nimmt es Wunder, dass die Aufführung des zweiten Satzes der *Ersten* unter Salgados Leitung 1953 einen ansehnlichen Zeitungsartikel hervorrief, der wenige Tage später veröffentlicht wurde²¹⁶:

...seine klare nationalistische Zugehörigkeit inmitten einer europäischen Technik- und Orchesterpalette. (...) der zweite Satz der Sinfonía Ecuatoriana von Luis H. Salgado ist ein originelles Stück, das mit vollem Recht zu den höchsten nationalen Kompositionen zählt. Ohne Themen aus der ecuadorianischen Folklore übernehmen zu müssen, strahlt das gesamte Larghetto den Geist der Nationalität aus. Und die beiden Themen, aus denen es sich zusammensetzt, sind durch ihren Charakter, ihren Rhythmus und ihre Instrumentierung als Ausdruck des wahrhaft Nationalen innerhalb einer sehr modernen technischen und orchestralen Konzeption zu erkennen. Überraschend ist auch die unerwartete Verwendung von Instrumentenkombinationen, die sich der melodischen Linie und der polyphonen Handlung bestens anpassen.

215 Edición anónima, Biblioteca de la Orquesta Sinfónica Nacional.

216 Ohne Angabe des Autors, *Ein instrumentales und chorales Konzert bot das Musik- und Deklamationskonservatorium* in: *El Comercio*, Quito, 2. Mai 1953, S. 3.

Zur Uraufführung der *Sechsten Sinfonie* am 2. August 1968, der Salgado wahrscheinlich beiwohnte, gibt es zwei Zeitungsberichte in der Quitoer Zeitung *El Tiempo*, die hier mitgeteilt werden sollen:

P. Carlos Alberto Coba²¹⁷

Luis Humberto Salgado unter den großen Meistern²¹⁸

Letzte Woche hatten wir einen Termin im Kulturtempel²¹⁹, der ausschließlich der Würdigung der nationalen Werte diente: María Niles und Luis Humberto Salgado mit seiner Symphonie VI für Streichorchester und Pauken.

Wir freuen uns sehr über die Einladung von Hernán Rodríguez Castelo²²⁰, ein technisches Urteil über die Symphonie VI abzugeben, wofür wir sehr dankbar sind.

Sinfonie VI

In ihrer Struktur hat es Maestro Luis Humberto Salgado geschafft, alle zeitgenössischen technischen Verfahren zu mischen, von der traditionellen Form - über Polytonalität, Atonalität - bis hin zum Postserialismus, was uns mit seiner großen intellektuellen und kreativen Fähigkeit im universellen Bereich bekanntmachte.

217 Carlos Alberto Coba (*1937) ecuadorianischer Organist und Ethnomusikologe. Komponist religiöser und volkstümlicher Musik.

218 Carlos Alberto Coba: *Salgado está entre los grandes maestros*, in *El Tiempo*, Quito, 7. August 1968, S. 10. Zitiert nach: Pablo Guerrero Gutiérrez (Herausgeber): *Grandes compositores Ecuatorianos: Luis Humberto Salgado*, CONMUSICA, Konservatorium Franz Liszt, Quito, 2001, S. 57.

219 Das Sucre-Theater in Quito.

220 Hernán Rodríguez Castelo, ecuadorianischer Schriftsteller; derselbe, der zwei Jahre später dem Verein Beethoven-Haus in Bonn die VII. Sinfonie Salgados übergab. Siehe auch S. 249 und im Anhang S. 358.

Im ersten Motivo²²¹ Maestoso - allegro festivo - finden wir eine vorbereitende Einleitung, die dem Allegro festivo des ersten Satzes mit einem sehr hedonistischen Thema den Weg ebnet. Nach einer episodischen Phase waren wir erfreut, das expressive zweite Thema als dualistischen Kontrast in der Sonatenstruktur zu finden. In der groß angelegten Durchführung werden die anderen Themen gelegentlich überlagert, um allmählich zur Reprise zu führen, die mit einer energischen Codaperiode endet.

Der zweite Satz, Adagio espressivo, zeichnet sich in seiner allgemeinen Form dadurch aus, dass er sich eine sehr persönliche Struktur zu eigen gemacht hat: Er stellt die Bitematica (zwei Themen) als Exposition vor und entwickelt sich dann in Krebsform (Phrasen in einem rückläufigen Sinn, im Studium von Kontrapunkt und Fuge) und endet mit der Emission der ersten Takte, die in der modernen Technik als Polymetrie bezeichnet wird, die eine komplexe Orchesterleitung verursacht.

Der dritte Satz, Allegro con brio, ist von großer harmonischer und kontrapunktischer Komplexität. Wir haben erfreut festgestellt, dass die melodischen Linien auf alle Instrumentengruppen verteilt sind. Seine Form ist ein Rondo.

Die Besonderheit des Werkes liegt in den drei Pauken. Es gibt rhythmische Abhängigkeiten in Bezug zu den Streichern.

Luis Humberto Salgado steht auf einer Stufe mit den großen Meistern der zeitgenössischen Musik, mit denen, die ihre Heimat und ihren Namen verewigt haben.

Die kulturellen Einrichtungen und die Regierung sollten an der Verbreitung seiner Partituren interessiert sein, um der Welt die ecuadorianische Kultur zu vermitteln. Ein Volk wird aufgrund seiner kulturellen Ausdrucksformen betrachtet und respektiert.

221 Es sollte: Satz heißen. (Im Original steht: *motivo* statt *movimiento*).

Proinssias O'Duin verdient unsere herzlichen Glückwünsche für seinen enormen Einsatz für die Sache der Kultur.

Anmerkung: Es ist erstaunlich, dass der vierte Satz der 6. Symphonie in dieser Rezension nicht erwähnt wird.

*Jaime Manuel Mola*²²²

Sparen wir nicht mit unserem Beifall²²³

*...Der zweite Teil des Programms der Symphoniker*²²⁴ *wurde von Luis H. Salgados Sechster Symphonie für Streicher und Pauken eingenommen. Das vor kurzem entstandene Werk, das für Streicher, die mit dem zeitgenössischen Repertoire nicht vertraut sind, schwierig ist, ist für ein doppeltes Streichquartett*²²⁵ *konzipiert, mit neuartigen technischen Verfahren und im Geiste der internationalen musikalischen Sprache. Die Beteiligung der Pauken verleiht dem Werk eine interessante Ergänzung. Mit der Aufführung dieser Sinfonie ist es vor allem gelungen, das Publikum davon zu überzeugen, dass Ecuador einen erstklassigen Komponisten hat, der die Ehre verdient, seine Werke auf internationaler Ebene veröffentlicht zu sehen. Und es ist an der Zeit, dass die Einrichtungen, die sich hauptsächlich der Kultur widmen, die Verdienste der zweifellos guten Werke des Komponisten Luis H. Salgado (oder anderer, die vorgestellt wurden) untersuchen; mit unvoreingenommenen Kriterien auf der Suche nach der Möglichkeit der internationalen Verbreitung. Alle Länder verstehen es, ähnliche Werke zu verbreiten und die Namen ihrer Avantgarde-Komponisten weltweit bekannt zu machen [...].*

222 Jaime Manuel Mola (1918-1991), Komponist, Organist und Pädagoge. Im Jahr 1967 gründete er das Instituto Interamericano de Música Sacra in Quito, wo L. H. Salgado Professor war.

223 Jaime Manuel Mola: *No escatimemos nuestro aplauso*, in: *El Comercio*, Quito, 6. August 1968. Zitiert nach: Pablo Guerrero Gutiérrez (Herausgeber): *Grandes compositores Ecuatorianos: Luis Humberto Salgado*, CONMUSICA, Konservatorium Franz Liszt, Quito, 2001, S. 58.

224 Orquesta Sinfónica Nacional de Ecuador, Quito.

225 Es sollte heißen: Streichquintett.

Anmerkung: Die Erwähnung ... *schwierig für Streicher, die nicht an das zeitgenössische Repertoire gewöhnt sind ...* ist bemerkenswert. Er lässt Rückschlüsse auf die Qualität der Aufführung zu, ebenso wie die Tatsache, dass Jaime Mola in seiner Rezension ausschließlich auf die Komposition eingeht, aber mit keinem Wort auf die Ausführung derselben.

Diese drei Kommentare sind die einzig bekannten, die bislang zu einer teilweisen oder kompletten Aufführung einer Sinfonie Salgados erschienen sind. Zusätzlich sei ein Auszug eines vom ecuadorianischen, in Moskau ausgebildeten Dirigenten Diego Grijalva zusammen mit Olga Dovrovolskaya verfassten Artikels zitiert, der sich generell dem sinfonischen Schaffen Salgados widmet²²⁶:

Der wichtigste musikalische Beitrag des Komponisten Salgado bezieht sich auf sein symphonisches Werk. Gerade der symphonische Typus des musikalischen Denkens charakterisiert die schöpferische Individualität des Komponisten am besten. Durch seinen Symphonismus offenbart und verwirklicht Salgado seine theoretischen und ästhetischen Konzepte und seine technisch-musikalischen Neuerungen. Dort löst der Komponist auch grundlegende Probleme: Die Form und Dramaturgie des Ensembles, die Architektur des Werkes, die Melodien und das Genre. Die imaginär-metaphorische Welt seiner Sinfonien ist lebendig und vielfältig, beeinflusst von der Annäherung an populäre Genres. Sie definieren die spirituelle Atmosphäre von Salgados Musik, die das nationale Bild und das Wesen des ecuadorianischen Volkes umreißt. Das reiche Kolorit des symphonischen Orchesters wird meisterhaft eingesetzt. Die spezifische Charakteristik der musikalischen Bilder bezieht sich auf eine isolierte instrumentale Klangfärbung oder auf verschiedenen Orchestergruppen. Im Wesentlichen wird das expressive Potential der nationalen Rhythmen in Kombination mit der kontrapunktischen Technik genutzt. Salgados Dodekaphonie ist spezifisch, da sie auf autochthonen pentaphonischen Melodien basiert. So definiert sich die Originalität der

226 Diego Grijalva und Olga Dovrovolskaya: *Las sinfonías de Luis H. Salgado*, in *Letras del Ecuador*, Casa de Cultura Ecuatoriana, Quito, Julio 2015, zitiert nach: Guillermo Meza: *Ejecuciones de obras de Luis Humberto Salgado*, Fundación Luis Humberto Salgado, Quito 2018, S. 43.

klanglichen Färbung seines symphonischen Schaffens... Salgados Werk kann als ein Übergangsphänomen in der ecuadorianischen Musikkultur gesehen werden. Erst jetzt sind die Ecuadorianer bereit für die Wahrnehmung seiner Musik mit all der Komplexität ihres orchestralen polyphonen Gewebes, ihrer musikalischen Sprache und ihrer zeitgenössischen technischen Mittel. Die monothematische Konzeption, die Geburt-Keimwerdung eines Themas aus einem anderen und dessen anschließende Hinführung zum Konflikt, die ausgiebige Verwendung des Kontrapunkts als geeignetste Technik für die Verwendung der Reihe, die jedoch die Prinzipien der klassischen Sinfonie bewahrt, der Kampf der Gegensätze zur Erreichung eines neuen Bildes, die kontinuierliche Entwicklung des Themas, die Vereinigung der Prinzipien der Wiener und der Zweiten Wiener Schule, das Leitmotiv als Idée fixe, die Meisterschaft in der Durchführung, sei sie polyphon, thematisch, motivisch, klanglich, stilistisch oder dynamisch, die sehr sensible klangliche Wahrnehmung des Orchesters: Das sind die Grundwerte von Salgados symphonischen Schaffen... Die figurative, imaginäre und metaphorische Welt von Salgados Sinfonien ist klar in zwei Sphären unterteilt: Die erste ist landschaftlich, naturkontemplativ und präsentiert beschreibende Szenarien, die zweite entspricht einer inneren Welt der Angst, der Beklemmung, des Leidens, der unerfüllten Träume, der rhetorischen Befragung und der Suche nach sich selbst. Sie fällt, was die musikalische Umsetzung betrifft, mit der Monothematik und der kontinuierlichen Entwicklung zusammen... Konfrontiert mit der Ablehnung seiner Musik, verstand er, dass es seine Berufung und seine Pflicht war, genau diese Musik zu komponieren, wie er sie hörte, ohne die Notwendigkeit, sie zu erklären.

Kommentar: Trotz vieler interessanter Details sind gewisse Einschätzungen, die in diesem Artikel geäußert werden, anzuzweifeln. Wenn gleich im ersten Satz eine Wertung innerhalb des Werkkatalogs Salgados' zugunsten der Sinfonien getroffen wird, kann das nur heißen, dass der Autor vielleicht die Opern, Konzerte, Kammermusik oder das Klavierwerk nicht genau kannte, denn die prinzipiellen kompositorischen Errungenschaften Salgados finden sich in seinem gesamten Oeuvre, eine Beschränkung auf die Sinfonien erscheint unangemessen. Die generelle Klassifizierung der thematischen Struktur der Sinfonien als *monothematisch*

ist schlichtweg falsch, nur wenige Sinfoniesätze sind monothematisch, mehrheitlich benutzt Salgado das Wechselspiel zwischen mindestens zwei Themen, oft mit bedeutenden Nachsätzen und Fortspinnungen, die gelegentlich den eigentlichen Themen den Rang ablaufen, ganz zu schweigen vom fast durchgehend kontrapunktierten Satz, der stets zusätzliches thematisches Material enthält. Was die *imaginäre und metaphorische Welt von Salgados Sinfonien* angeht, muss auch bezweifelt werden, ob sie einer *inneren Welt der Angst, der Beklemmung, des Leidens, der unerfüllten Träume, der rhetorischen Befragung und der Suche nach sich selbst* angehört, es gibt von Salgado keine diesbezüglichen Äußerungen, und die Sinfonien können auch ohne diese Anspielungen gehört, verstanden und genossen werden. So ist vielleicht der letzte Satz des Artikels der beste, wenn gesagt wird, *dass es seine (Salgados, d.Ü.) Berufung und seine Pflicht war, genau diese Musik zu komponieren, wie er sie hörte, ohne die Notwendigkeit, sie zu erklären*. Musik erklären zu wollen, ist immer schwierig und verleitet zu Fehlinterpretationen, die, einmal gedruckt, natürlich dem Genie Salgados nichts anhaben können, aber dem Verständnis seiner Werke und der Rezeptionsgeschichte nicht immer förderlich sind. Die besten Erklärungen zu seiner Musik hat Salgado selbst gegeben, umfangreich, tiefgründig und erschöpfend, mehr braucht es nicht, um ihn zu verstehen und bewundernd zu ihm aufzuschauen.

14 Anhang

Luis Humberto Salgado: Ecuatorianische Volksmusik (1952) MIKROSTUDIE (MICROESTUDIO)

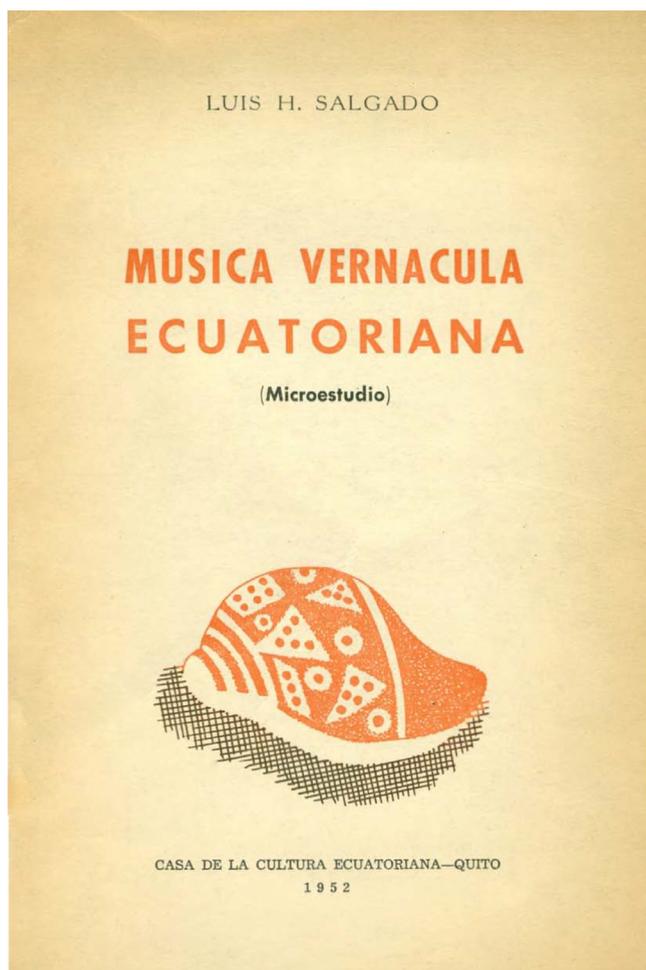


Abb. 14.1: Luis H. Salgado: *Ecuadorianische Volksmusik (Mikrostudie)*, Originalausgabe 1952.

14.1 KAPITEL I

ANDIN-ECUADORIANISCHE RHYTHMEN UND GESÄNGE

Obwohl der **Yaraví** eine Art indo-andine Ballade ist, die sich auf alle von den Inkas unterworfenen Völker erstreckt und den primitiven Namen **haravec** trägt, unterscheiden wir zwei Arten: die indigene (zusammengesetzt binäre, 6/8) und die kreolische (einfach ternäre, 3/4). Obwohl beide einen elegischen Charakter und ein Largetto-Tempo haben, unterscheiden sie sich nicht nur im Metrum, sondern auch in ihren Elementen: Der aborigene Yaraví steht im pentaphonischen Moll, während der kreolische neben dem Leitton auch die zweite und sechste Stufe der melodischen Molltonleiter und sogar chromatische Gestaltungen einführt.

Die gleiche Differenzierung ist auch beim **Sanjuanito** zu beobachten: der Sanjuanito der Weißen greift auf Mischungen von pentatonischen und melodischen Skalen zurück, als natürliche, durch den Kreolismus hervorgerufene Mischform; und der Sanjuanito otavaleño, ein echter (indigener, d.Ü.) Ausdruck dieses Genres des einheimischen Tanzes.

Der einfachen binären Form dieses Tanzes im 2/4-Takt und im Allegro Moderato-Tempo geht eine kurze Einleitung (als rhythmisches Substrat) voraus, die gleichzeitig als Zwischenspiel für die beiden Teile mit ihren jeweiligen Ritornellen dient. Der Tanz der **Abagos** ist rituell: er symbolisiert den Kampf zwischen Gut und Böse; er ist gemäßigt in der Bewegung und steht im Allgemeinen im Zweivierteltakt. Echte heliolatrische und vorinkasische Tänze sind der **Yumbo** und der **Danzante**. Die rhythmischen Zellen des ersten (Yumbo) sind im Wesentlichen trochäisch, d. h. sie bestehen aus einem langen, gefolgt von einem kurzen Wert, gehören dem zusammengesetzten binären Metrum an und bewegen sich im Allegretto Vivo-Tempo. Der Danzante hingegen, obwohl in der gleichen Taktart angesiedelt, unterscheidet sich in seiner Zelle: Sein Rhythmus ist jambisch, d.h. er besteht aus einem kurzen und einem langen Wert (umgekehrt zum vorherigen) und hat eine ruhigere und schwerere Bewegung.

Es scheint, dass die Verschmelzung dieser beiden Rhythmen als evolutionäre Konsequenz synkopische Elemente mit sich brachte; eine Kombination, die in einem echten kreolischen Tanz mit lebhaftem Geist gipfelte, dem **Aire Tipico**, der zusammen mit dem **Albazo** (3/4) und dem **Alza** zu den Vertretern des ecuadorianischen musikalischen Kreolismus wurde. Und vor allem der letztere zeichnet sich durch seine kapriziösen rhythmischen Alternativen aus, die oft Aspekte von Birhythmik aufweisen. Als Beispiel für die rhythmische Entwicklung ist die Existenz eines einheimischen Tanzes namens "Chimbeña" zu erwähnen, der im Amalgam-Takt (5/8) getanzt wird, d. h. in einer kombinierten Anordnung von ternärem und binärem Takt, wie sie im spanischen Zortzico zu beobachten ist.

Die "Chilena" ist, ehrlich gesagt, die Zamacueca, die aus dem Land des einsamen Sterns importiert wurde, aber mit der typischen Modalität unserer volkstümlichen Muse. Die "Tonada" ist in Ton und Struktur dem kreolischen Yaraví ähnlich: Sie unterscheidet sich von letzterem durch ihren binären Rhythmus und dadurch, dass ihre strukturelle Ergänzung in einer lebhaften und spritzigen Peroration endet. Aus den südlichen Provinzen Ecuadors stammen die "Chirimía" (eine Art Tanzante) und die "Curiquina" (ein primitiver Sanjuanito), die, wenn sie mit einer lebhaften und fröhlichen Periode enden, den pompösen Namen Fuga erhalten. Der "Pasacalle" schließlich, der in Wirklichkeit ein kreolischer Pasodoble ist und dessen Prototyp die sehr beliebte "Chulla Quiteño" ist, ist derzeit in Mode.

Der einfache Zweiertakt ist in den volkstümlichen Liedern üblich, während der Dreiertakt in Kompositionen dieser Gattung sehr selten zu finden ist. Die Harmonien, obwohl elementar und in einem engen Rahmen, sind suigeneris und zeigen häufig bimodale Akkorde in der Dominante des Grundtons.

14.2 KAPITEL II

DER EVOLUTIONÄRE PROZESS

Die pentatonischen Skalen in Dur und Moll sind eine der Entwicklungsstufen der Völker hin zum tonalen System. Um sich ein klares Bild von ihnen zu machen, genügt es, die schwarzen Tasten des Klaviers (ganz oder teilweise) durchzugehen, von den tiefen zu den hohen oder umgekehrt. Und wenn wir sie im Sinne ihrer Anordnung aufteilen, finden wir ihre zwei Modi.



In der indigenen Musik überwiegt im Allgemeinen das Moll, und das zugehörige Dur wird als vorübergehende Modulation wahrgenommen.

Wenn man sie jedoch den Rhythmen der charakteristischsten einheimischen Gesänge unterwirft, mit elementarer Begleitung und Harmonisierung zum besseren Verständnis, erhält man:

YARAVÍ



DANZANTE

Allegretto semplice

The musical score for 'Danzante' is in 6/8 time and B-flat major. It features a simple melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The piece is marked 'Allegretto semplice'.

YUMBO

Allegretto vivo

The musical score for 'Yumbo' is in 6/8 time and B-flat major. It features a more lively melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The piece is marked 'Allegretto vivo'.

SANJUANITO

Allegro moderato

The musical score for 'Sanjuanito' is in 2/4 time and B-flat major. It features a more complex melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The piece is marked 'Allegro moderato'.

Ein weiterer Schritt in Richtung des evolutionären Prozesses wird uns zur nächsten Stufe führen: dem Kreolismus als Produkt der musikalischen Rassenmischung zwischen Indoamerikanern und Spaniern.

Anhand der bereits erwähnten pentaphonischen Skalen möchte ich die Metamorphosen aufzeigen, die sie in den drei Arten kreolischer Tänze durchlaufen haben: zunächst den "Aire Tipico" - von einigen Folkloristen

auch "Rondeña" genannt -, dann den "Albazo" und schließlich den "Alza", der in Quito um 1840 aufkam. Ich schließe **de facto** den "Pasillo" aus, der ursprünglich aus der Republik Kolumbien stammt und in Ecuador nur eingebürgert wurde.

AIRE TÍPICO



ALBAZO



ALZA



Der musikalische Synkretismus überschreitet die Schwelle zur letzten Stufe, d. h. die Anwendung technischer Verfahren, die darauf abzielen, die volkstümliche Musik zu überhöhen, ohne ihr ihren Geist zu entziehen oder sie zu verwässern. Als willkürliches Beispiel transkribiere ich das Anfangsmotiv meiner ersten Aborigen-Rhapsodie mit dem Titel "Im Tempel der Sonne" aus dem Jahr 1932.

ANDANTE SOSTENUTO



Und schließlich sind die Moderne und die Ultramoderne und ihre Ableitungen unerschöpfliche Quellen harmonischer Bereicherung, die, geschickt eingesetzt, der regionalen Musik eine eigentümliche Exotik verleihen. Als der große Waldo Frank auf seiner Reise durch Quito (1949) mein "Cuarteto Vernáculo" hörte, drückte er seine Freude über "die gelungene Verbindung von indigener Musik und Modernismus" aus. Das Fragment, das ich hier aus meinem 1944 komponierten "Sanjuanito Futurista" wiedergebe, gibt eine Vorstellung von der verwendeten Technik, die bereits an das atonale System, d.h. an die "zwölf Töne", grenzt. Und damit beende ich den Prozess der ecuadorianischen Musik, hier auf synthetisierter Weise dargestellt.

FUTURISTISCHER SANJUANITO

The image shows a musical score for a piece titled "Futuristischer Sanjuanito". The music is written in 2/4 time and features a complex, rhythmic melodic line in the right hand and a complex harmonic accompaniment in the left hand. The dynamics are marked as *f marcato*. The score consists of two systems of four measures each. The first system has a melodic line starting on a quarter note, followed by a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The second system has a melodic line starting on a quarter note, followed by a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The left hand accompaniment consists of chords and single notes, with a prominent bass line in the final measure.

14.3 KAPITEL III

ATONALISMUS UND NATIONALISMUS

Schönbergs Schule, die eine Fülle junger Komponisten hervorbrachte, wurde „Zwölftonsystem“ genannt. Diese Bezeichnung ist etwas irreführend, denn die zwölf Klänge (Töne) finden sich seit den Anfängen der Musik, zum Beispiel in den Werken Monteverdis; im musikalischen Atonalismus hingegen spielen sie eine andere Rolle. Die wirksame Präsenz aller zwölf Klänge (Töne) ist unabdingbar, um wie in einem Kaleidoskop Motive und Figuren zu extrahieren und so die Beziehung zu ihrer Gesamtheit zu gewährleisten. „Jede musikalische Idee besteht aus zwölf Tönen und darf keinen einzigen Ton wiederholen, bevor nicht alle anderen verwendet worden sind“. Außerdem „kann jede Zwölftonreihe im zweistimmigen Kontrapunkt verwendet werden, d.h. mit vier (dreistimmigen, d. Ü.) Akkorden in jeder Reihe; oder in sechs Stimmen, mit zwei (sechsstimmigen, d. Ü.) Akkorden in jeder Reihe“. Daraus folgt natürlich, dass die Harmonie nichts anderes ist als die vertikal dargestellte Melodie.

Das Zwölftonsystem muss nicht zwangsläufig dissonant sein; obwohl die schönbergsche Schule perfekte Akkorde meidet, können sie im konsonanten Kontrapunkt und sogar in Dur- und Molldreiklängen verwendet werden. Das beweisen die „Studien in Schwarz und Weiß“ von Nicolas Slonimsky, die dem Unterzeichner (Salgado, d.Ü.) von ihrem Autor zugesandt wurden und in denen er sich in einem zweistimmigen Kontrapunkt ausdrückt: eine Stimme in weißen und die andere in schwarzen Tasten.

Daraus folgt, dass der Atonalismus für das Zwölftonsystem das ist, was die Tonalität für das Tonalsystem ist, ohne dass dies die absolute Unmöglichkeit einer Verschmelzung der beiden Systeme impliziert. Denn mehrere Komponisten, darunter Alban Berg, waren daran interessiert,

sich tonal auszudrücken, in der (12-Ton-, d.Ü.) Technik, die Gegenstand der vorliegenden Studie ist.

Es ist nicht verwunderlich, dass die drei Varianten und die Grundreihe die Summe von 48 verschiedenen Formen ergeben, wenn man sie mit 12 multipliziert, was die Töne der chromatischen Tonleiter sind; außerdem kann man denselben Gedanken in vier verschiedenen Phasen darstellen, was Ernest Krenek als "Vierfachheit" bezeichnet, und jede dieser Figuren parallel dazu zwölfmal modifizieren, je nach den transpositorischen Möglichkeiten der Reihe. Seine Kompositionstechnik ist von fugistischen Verfahren inspiriert. Daher erscheinen vielen Kritikern und Musikern die Werke, die im Rahmen dieser neuen Technik produziert werden, als in der Vulkanschmiede geschmiedet und werden als im Wesentlichen "zerebral" oder "anarchisch" kritisiert.

Es wurde auch gesagt, dass dies der Tod der volkstümlichen Musik und infolgedessen des musikalischen Nationalismus ist. Aber die These, die es vertritt, benutzt dieselben Mittel, die aus diesem neuen System hervorgehen, wie: Bitonalität, Polytonalität und Bimodalität, die, wenn sie mit Talent auf die nationale Folklore angewandt werden, einen erfolgreichen musikalischen Synkretismus ergeben, der zu einem polytonalen Nationalismus führt, wie in den Werken von Héctor Villalobos, García Caturla, Chávez usw. zu sehen ist.

Dasselbe 12-tönige Verfahren kann sogar mit dem primitivem Autochthonismus verschmolzen werden, indem aus der Pentaphonie musikalische Figuren, akkordische Gruppen und indigene Rhythmen extrahiert werden, die ihren andinen Ursprung unverkennbar machen. Diese Versuche haben mir glückliche Ergebnisse in großformatigen Werken beschert, indem sie (12-tönige Abschnitte, d.Ü.) als Elemente der Durchführung und als episodische Phrasen verwenden, die zur "Einheit in der Vielfalt" führen, als grundlegendes ästhetisches Prinzip für alle Kunstwerke. Darunter: "Consagración de las Vírgenes del Sol", ein

programmatisches Konzert für Klavier und Orchester; "Sinfonía Andino-Ecuatoriana"; "Concierto Fantasía" für Klavier und Orchester; "Primer Cuarteto en La Bemol" für Streicher; "Cumandá", eine Oper in drei Akten und sieben Szenen; "Día de Corpus", ein Opernballett in zwei Akten und vier Szenen und andere Instrumental- und Vokalkompositionen.

Noch tiefer in die Materie eindringend komponierte ich, neben anderen Stücken ökumenischen Charakters wie der "Sonata Dramática" für Klavier, auch einen "Sanjuanito Futurista", der sich streng an das Dodekaphonalsystem hielt und dazu diente, die Wahrheit meiner Hypothese zu beweisen (1942). Obwohl sich dieses revolutionäre System heute in einer Sackgasse befindet, wurde es stets als Laborexperiment in Betracht gezogen. Alle daraus abgeleiteten Ressourcen wurden von den zeitgenössischen Komponisten genutzt, wie z. B. die Bitonalität und Polytonalität, Produkte des Eckpfeilers Tritonus und der Ganztonakkorde.

Ich kann aber feststellen, dass die Bitonalität keine ausschließliche Folge dieses Systems ist; denn schon aus dem akustischen Phänomen der Resonanz lässt sich auf folgende Weise die Bitonalität ebenfalls gewinnen:

Betrachtet man die grosse None, z. B. von F, als Achse, die in diesem Fall die Note G ist, erhält man zwei Dreiklänge, einen Dur- und einen Moll-Dreiklang, wobei die Achsen-Note gleichzeitig die Quinte des C-E-G-Akkords und den Grundton des G-B-D-Akkords darstellt. Und wenn sie unabhängig voneinander behandelt werden, d. h. als Tonika-Akkorde ihrer jeweiligen Grundtöne, dann liegt ein Fall von Bitonalität vor.

Zum Abschluss dieser synthetischen Studie möchte ich als Epilog folgende Bemerkung anfügen: So wie wir in der Soziologie gesehen haben, dass der Lebenszyklus des Individuums eng mit dem Evolutionszyklus der Menschheit zusammenhängt, so muss auch der Komponist die verschiedenen Evolutionsstufen seiner Kunst umsetzen; und der seriöse Berufsmusiker in unserem Land muss versuchen, sich auf die Ebene zu

stellen, die der künstlerischen Entwicklungsstufe nahekommt. Und um das oben Gesagte zu bekräftigen, übertrage ich einen Satz von Slonimsky, der als Maxime betrachtet werden sollte: "Niemand ist gezwungen, in integralen Akkorden zu komponieren, aber jeder Musiker muss sich über die neuen Möglichkeiten informieren und die erzielten Ergebnisse nutzen".

14.4 KAPITEL IV

ANDIN-ECUADORIANISCHE SINFONIE

Ausgehend von dem allgemeinen Grundsatz, dass die Volkskunde als Teilgebiet der Ethnologie alles untersucht, was mit den künstlerischen Äußerungen, Bräuchen usw. eines Volkes zusammenhängt, kann der besondere Fall der ecuadorianischen Musikfolklore spezifiziert werden, die alles umfasst, was mit dem volkstümlichen Tonmaterial zusammenhängt, sowohl autochthoner als auch kreolischer Natur.

Zur autochthonen Musik gehören der **Yaravi**, eine Art indianische Ballade, die bei den Völkern des Hochlands, die von den Inkas unterworfen wurden, weit verbreitet ist, der **Sanjuanito**, ein Tanz mit mehr oder weniger lebhaften Bewegungen, und der **Danzante**, der im Vergleich zu den vorangegangenen Tänzen einen gemäßigten agogischen Charakter aufweist.

Zur kreolischen Musik gehören Tänze, die fröhlicher und lebhafter sind, wie der "**Albazo**", der "**Aire Típico**" (fälschlicherweise Cachullapi genannt), der "**Alza que te han visto**" und andere, die ich nicht erwähnen werde, um dem Zweck dieses Kapitels gerecht zu werden.

Die Verkündigung der vorstehenden Vorbemerkungen war für die Darlegung des Grundgedankens unerlässlich, der in monatelanger fleißiger Arbeit entwickelt und durch lange Erfahrung vertieft wurde.

Denn wenn es um die Anwendung neuer Verfahren in der komplexen Kunst der Komposition geht, muss man wie der Laborwissenschaftler vorgehen, der seine Formel erst dann angibt, wenn er die Synthese der chemischen Verbindung erreicht hat. Wenn also "die Theorie mit der Praxis vereint werden muss", muss letztere auch der ersteren untergeordnet werden: das Fehlen eines der beiden wird nur Theoretiker oder Empiriker hervorbringen.

Wenn man die oben erwähnten folkloristischen Elemente entsprechend der agogischen Affinität jedes der vier Sätze, die den allgemeinen Plan einer Symphonie bilden, verteilt, ergibt sich folgende Reihenfolge: 1. Sanjuanito, 2. Yaraví, 3. Danzante, 4. Albazo oder "Aire Típico" oder "Alza". Wenn wir nun jedes dieser Werke der strengen Form, der polyphonen und orchestralen Entwicklung und der Behandlung jedes Satzes der klassischen Sinfonie unterziehen, erhalten wir die Andin-Ecuadorianische Sinfonie, deren Aufbau im Folgenden vorgestellt wird.

Andin-Ecuadorianische Symphonie:

- 1) Allegro Moderato (Sanjuanito).
- 2) Larghetto (Yaraví)
- 3) Allegretto Semplice (Danzante-Scherzo)
- 4) (Finale) Allegro Vivo (Albazo, oder Aire Típico, oder Alza).

Dieses Verfahren, das für die großen, von der Sonatenform abgeleiteten Konzepte wie Quartette, Konzerte usw. gilt, habe ich in meiner Symphonie "Ecuador" angewandt. Ich habe sie so betitelt, weil sie die charakteristischsten autochthonen und kreolischen Melodien in sich vereint, und weil ich im vierten Satz (Finale) statt der traditionellen Rondoform die verkettete Suite aus Albazo, Aire Típico und Alza verwendet habe, die in einer vierstimmigen bi-tonalen und bi-rhythmischen Fuge endet. Die Tendenz ihrer (der Sinfonie, d.Ü.) Technik ist ultramodern, da sie sogar die futuristische Schule von Schönberg (System der "zwölf Töne")

in Phrasen und episodischen Perioden einschließt, denn "der Kontinent schließt den Inhalt nicht aus".

Es liegt auf der Hand, dass es töricht wäre, anzunehmen, dass die Orchestrierung der Volksmusikprodukte in der angegebenen Reihenfolge ausreicht, um eine Symphonie zu erhalten. Es wäre nicht einmal eine Suite, sondern nur eine Sammlung von Volksliedern!

14.5 ZWEI BRIEFE VOM BEETHOVENHAUS IN BONN ZUR 7. SINFONIE

Die beiden hier abgebildeten Briefe vom September 1970 enthalten Einzelheiten zur Übergabe der Originalpartitur von Salgados siebter Sinfonie an den Verein Beethoven-Haus in Bonn durch Herrn Hernán Rodríguez Castelo und das Dankschreiben, das im Namen von Herrn Hermann J. Abs verfasst wurde.

INTER NATIONES

11 BONN-BAD GODESBERG 1 · KENNEDYALLEE 91-103 · TELEFON 7001

Besucherdienst

Herrn
von H a r n i e r
Deutsche Bank
6 F r a n k f u r t

Durch Eilboten

Herrn Harnier z.K.
15.9.70

Betr.: Übergabe einer vom ecuadorianischen Komponisten Luis Salgado zum Gedenken von Beethoven komponierte Symphonie an den Beethovenverein.

Bezug: Unser heutiges Telefongespräch mit Ihnen

Sehr geehrter Herr von Harnier!

Herr Rodriguez, der auf Einladung der Bundesregierung vom 10. bis 25. September eine Reise durch Deutschland unternimmt, auf der er vom 19. bis 23. in Bonn weilen wird, möchte, wie Sie aus beiliegendem Botschaftsbericht vom 31.7. ersehen können, die obenerwähnte Komposition in Bonn übergeben.

Herr Prof. Schmidt Görg empfahl uns, Herrn Abs um sein Einverständnis zu bitten, diese Übergabe am Samstag, 19.9., kurz vor 11.00 Uhr vor der Vorstandssitzung stattfinden zu lassen.

In Erwartung ihrer freundlichen Nachricht, verbleiben wir

mit freundlichen Grüßen
i.A.

N. Kloene

Bonn-Bad Godesberg, den 15. 9.1970

(Dr. Ursula Kloene)

Programm :
Jutta Pouckert
Tel. : 700 309
Anlage : 1 Formblatt
1 Bericht

Luis Salgado

Peu/Rap

Estimado Sr. Salgado:

Con motivo de haberse celebrado la Junta del Consejo de Dirección General de la asociación "Beethoven-Haus" en la Casa de Beethoven en Bonn, el sábado día 19 de septiembre pasado, el Sr. Rodríguez hizo entrega a dicho Consejo de Dirección General de una sinfonía compuesta por Vd., con la que ha querido obsequiar a dicha Asociación.

Por la presente quisiera expresarle, en nombre del Consejo de Dirección General de la Asociación Beethoven-Haus, las más expresivas gracias por tan magnífico y acertado obsequio, precisamente en la conmemoración del segundo centenario de Beethoven.

Espero que en un futuro próximo se nos brinde la ocasión de estrenar su obra como homenaje a Beethoven.

Con la reiteración de nuestro agradecimiento, reciba la expresión de mi más alta consideración y estima.

Abb. 14.3: Entwurf für das Dankschreiben im Namen von Hermann J. Abs an L. H. Salgado zur Schenkung des Autographs der 7. Sinfonie an den Verein Beethoven-Haus in Bonn²²⁷.

Anmerkung: Der im Dankschreiben geäußerte Wunsch, in naher Zukunft Gelegenheit zur Aufführung des Werks (in Deutschland) zu haben, hat sich bislang (bis 2022) nicht erfüllt.

²²⁷ Deutscher Originaltext: Sehr geehrter Herr Salgado, Am letzten Samstag hatte sich der Vorstand des Vereins Beethoven-Haus Bonn zu einer Sitzung im Beethoven-Haus getroffen. Während dieser Sitzung kam Herr Rodriguez und überreichte dem Vorstand eine von Ihnen komponierte Symphonie, die Sie dem Beethoven-Haus Verein zum Geschenk gemacht haben. Im Namen des Vorstands des Vereins Beethoven-Haus möchte ich Ihnen für dieses großartigen und im Beethoven-Jahr so beziehungsvolle Geschenk sehr herzlich danken. Ich hoffe sehr, dass wir bald einmal Gelegenheit haben werden, dass Ihr Werk zu Ehren Beethovens zur Aufführung gelangen wird. Mit freundlichen Grüßen bin ich .

Ihr sehr ergebener.

15 Literaturverzeichnis

Quellen

- Salgado, Luis. H.: *Sinfonía Andina en sol menor*, Autograph, Historisches Archiv des Nationalmuseums in Quito, Nr. FM0033.012/B.
- Salgado, Luis. H.: *Sinfonía sintética en re menor*, Autograph, Historisches Archiv des Nationalmuseums in Quito, Nr. FM0033.003/A.
- Salgado, Luis. H.: *3ª Sinfonía A_D_H_G_E en Re Mayor*, Autograph, Historisches Archiv des Nationalmuseums in Quito, Nr. E-0359.
- Salgado, Luis. H.: *Cuarta Sinfonía -Ecuadoriana- en Re Mayor*, Autograph, Historisches Archiv des Nationalmuseums in Quito, Nr. FM0033.006.
- Salgado, Luis. H.: *5ª Sinfonía -Neo-Romántica-*, Autograph des Klavierauszugs, Historisches Archiv des Nationalmuseums in Quito, Nr. FM0033.008.
- Salgado, Luis. H.: *Sexta Sinfonía*, Autograph, Conservatorio de Música Ambato, ohne Registriernummer.
- Salgado, Luis. H.: *Séptima Sinfonía para orquesta plena -Homenaje al bicentenario natal de Beethoven-*, Autograph, Beethoven Archiv Bonn, Inv. Nr. C 253/26.
- Salgado, Luis. H.: *Sinfonía N° 8 -En conmemoración al Sesquicentenario de la Batalla de Pichincha-*, Autograph, Historisches Archiv des Nationalmuseums in Quito, Nr. FM0033.012/A.
- Salgado, Luis. H.: *Sinfonía sintética N° II*, Levantamiento Ra-Ga-Partituras/2000, Historisches Archiv des Nationalmuseums in Quito, Nr. E-0179.
- Salgado, Luis. H.: *Las 9 Sinfonías*, Partituren, Edition Michael Meissner, Cuenca 2017-2018.
- Salgado, Luis Humberto: *El esquema sinfónico*, in: *El Comercio*, Quito, 5.3.1967.
- Salgado, Luis H.: *Proyecciones de la música contemporánea*, in: *El Comercio*, Quito, etwa Sept.-Nov. 1960.
- Salgado, Luis H.: *Estructura de una orquesta sinfónica normal*, in: *El Comercio*, Quito, 1972.
- Salgado, Luis H.: *Música vernácula ecuatoriana - Microestudio*, hrsg. von Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito 1952.
- Salgado, Luis H.: *El sinfonismo contemporáneo*, in: *El Comercio*, Quito 30. Juni 1957.
- Salgado, Luis H.: *Vigencia de artículos musicográficos*, in: *El Comercio*, Quito, 1. Juni 1975.
- Salgado, Luis H.: *Expresión musical neutra*, in: *El Comercio*, Quito, 70er Jahre des 20. Jh. Nachdruck in: *Opus*, año III, Nr. 31, Banco Central del Ecuador, Quito, enero 1989, S. 109-110.

Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor: *Klangfiguren. Musikalische Schriften I*, Berlin, Frankfurt am Main 1959.
- Adorno, Theodor: *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, Frankfurt am Main 1963.
- Adorno, Theodor: *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt am Main 1962.
- Aizaga, Claudio: *Luis Humberto Salgado - El hombre*. Pedro Jorge Vera. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito 2004.
- Alarcon, Alex: *Primera fundación del Conservatorio Nacional de Música de Quito*, Quito 2016.

- Alarcón, Alex: Notas al programa: Concierto para piano y Orquesta N°1, IX° Concierto IIª Temporada 2017. Orquesta Sinfónica de Cuenca 2017.
- Alge, Barbara: The influence of German Musicology in the Work of Curt Lange, in: *Opus* 20, Nr. 1, (2014), S. 9-38.
- Allende-Blin, Juan: Musik vom anderen Planeten? Zu den Anfängen der neuen Musik in Lateinamerika, in: *Ein Leben aus Erinnerung und Utopie*, hrsg. Von Stefan Fricke und Werner Klüppelholz, Saarbrücken 2002, S. 99-114.
- Allende-Blin, Juan (Hrsg.): *Musiktradition im Exil. Zurück aus dem Vergessen*, Köln, 1993.
- Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London und New York 2006.
- Almeida, Andrea: La obra para piano de Luis Humberto Salgado en la Cultura musical del Ecuador. [unveröffentlichte Masterarbeit]. Staatskonservatorium Rimsky Korsakov in Sankt Petersburg 2017. <http://repositorio.educacionsuperior.gob.ec/handle/28000/5126>
- Almon, Henrik: *Diskurse über Kunstmusik in Brasilien während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Weimar 2019.
- Almon, Henrik: Modernismus, Nationalismus und die Dodekaphonie, *NZfM*, August 2001 (?).
- Andrade, Mário de: *Dicionário musical brasileiro*, hrsg. von Oneyda Alvarenga (1982-84) und Flávia Camargo Toni (1984-89), Belo Horizonte, Brasília und São Paulo 1989.
- Andrade, Mário de: *Pequena Historia da Música (Obras Completas 8)*, São Paulo 1944.
- Andrade, Mário de: *Nacionalismo Musical (Estado, 14.5.1939)*, in: (Obras Completas 7), São Paulo 1963, S. 293-297.
- Andrade, Mário de: *Ensayo sobre a música brasileira*, Sao Paulo 1928.
- Arias, E.: *Los métodos y técnicas de investigación cualitativos*. Universidad Católica del Norte, Kolumbien (2010). <https://www.ucn.edu.co/Biblioteca%20Institucional%20Cemav/Curso-basico-investigacion/11Tema7.html>
- Arias, F.: *El Proyecto de Investigación. Introducción a la metodología científica* (6). Editorial Episteme (2012).
- Arizaga, Rodolfo und Pompeyo Camps: *Historia de la música en Argentina*, Buenos Aires 1990.
- Asensi, José: *Análisis Musical Aplicado a la Composición*. Materiales Didácticos, Academia.edu, 20. November 2017. http://www.academia.edu/8185324/An%C3%A0lisi_Musical_Professor_Jos%C3%A9_V._Asensi_Materials_Did%C3%A0ctics
- Ayestarán, Lauro: *El Grupo Renovación de Buenos Aires*, in: *BLAM* 2 (1936), S. 431-35.
- Banco Central del Ecuador, Centro de Investigación y Cultura: *Opus - Revista de la Musicoteca del Banco Central del Ecuador*, Band 31. Banco Central del Ecuador, Quito 1989.
- Barriga, R.: *Grandes temas de Música Ecuatoriana*, Quito (23 de octubre de 2012). <https://rafaelbarriga.com/2012/10/23/24-de-octubre-grandes-albumes-vol-4-grandes-temas-de-musica-ecuatoriana/>
- Becerra-Schmidt, Gustavo: *Los años cincuenta en la música de vanguardia en Chile. Impresiones de un compositor, cuarenta años después, como homenaje tardío a Esteban Eitler*, in: *RMCh* 187 (1997), S. 45-48.
- Behage, Gerard: *La música en América Latina: Una introducción*, Caracas, Monte Ávila Editores 1983.
- Behar, Daniel: *Metodología de la Investigación*. Editorial Shalom, Lima 2008.
- Beltrán, M.: *Atahualpa o el ocaso de un imperio. Suite sinfónica para banda*. Luis Humberto Salgado. Partitura general. Municipio Metropolitano de Quito 2000.
- Bergson, Henri: *Philosophie der Dauer*, Felix Meiner Verlag, Hamburg 2013.
- Boadella, S., Miralda, F., Jeens, C., Poch, M: *Fundamentos de la interpretación histórica*. Universitat

Internacional Valenciana 2013.

- Bravo, Lucas: Luis Humberto Salgado. Investigación Musical EC., Cuenca 2019. <https://investigacionmusica.ec.blogspot.com/2021/05/luis-humberto-salgado-acerca-de-luis.html>
- Braz Gado, Adriano: Um estudo da técnica de doze sons em obras selecionadas: Hans Joachim Koellreuer e César Guerra-Peixe, Masterarbeit Universidade Estadual de Campinas, SP 2005.
- Buch, Esteban: L'avant-garde musicale à Buenos Aires: Paz contra Ginastera, in: *Circuit: musiques contemporaines* 17, Nr. 2 (2007), S. 11-33.
- Caro, Rodrigo: *Días geniales o lúdicos*, REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, España 1626.
- Carredano, Consuelo und Victoria Eli (Hrsg.): La música en Hispanoamérica en el siglo XX (Historia de la música en España e Hispanoamérica 8), Madrid 2015.
- Carillo, Julián: Revolución musical de Sonido 13, in: *BLAM* 4 (1938), S. 149-158.
- Cavalotti, Pietro: The Twelve-tone Method as the Musical Language of Emigrés: Hanns Eisler, Ernst Krenek and Stephan Wolpe during Their First Years in Exile, in: *Crosscurrents: American and European Music in Interaction 1900-2000*, hrsg. von Felix Meyer u.a., Basel 2014, S. 219-232.
- Celestini, Federico und Helga Mitterbauer (Hrsg.): *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers (Studien zu Inter- und Multikultur 22)*, Tübingen 2003.
- Claro Valdés, Samuel und Jorge Urrutia Blondel: *Historia de la Música en Chile*, Santiago de Chile 1973.
- Cook, Nicholas und García, Isabel: El análisis desde la perspectiva psicológica de Leonard Meyer. Oxford University Press. *Quodlibet: Revista de especialización musical*. Oxford 1999, N° 13, S. 90-105. <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/35960>
- Copland, Aaron: The Composers of South America, in: *Modern Music* 19, Nr. 2 (1942), S. 75-82.
- Corrado, Omar: *Vanguardias al Sur. La música de Juan Carlos Paz. Buenos Aires (1897-1972)*, Havanna 2010 und Bernal 2012.
- Corrado, Omar: *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*, Buenos Aires 2009.
- Correa de Azevedo, Lusi Héctor: La música de América Latina, in: *América Latina en su música*, hrsg. von Isabel Aretz, Mexico Stadt 1980, S. 53-70.
- Cortés, M., und Iglesias, M.: *Generalidades sobre Metodología de la Investigación*. Universidad Autónoma del Carmen. Ciudad del Carmen 2004.
- Danuser, Hermann: *Die Musik des 20. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7)*, Laaber 1984.
- d'Harcourt, Raúl und Margarita: "La musique des Incas et ses survivances", [o.O.] 1925.
- De Oliveira Pinto, Tiago: *Musik und Transkulturation: die Verbindung von Kultur, Geschichte und Gesellschaft in der Musikforschung*, Weimar 2020.
- De Oliveira Pinto: *Music as Living Heritage. An Essay on Intangible Culture*, Berlin 2018.
- Devoto, Daniel: La Agrupación Nueva Música (1945), in: *Las hojas (1940-1949)*, Buenos Aires 1950, S. 49-51.
- Diario Expreso: La Orquesta Sinfónica de Guayaquil estrena sinfonía sintética de Salgado, in: *Diario Expreso*, Quito, 7.9.2017, S. 12. <https://www.pressreader.com/ecuador/diarioexpreso/20170907/282067687087142>
- Douer, Alisa und Ursula Seeber (Hrsg.): *Wie weit ist Wien. Lateinamerika als Exil für österreichische Schriftsteller und Künstler*, Wien 1965.
- Dümling, Albrecht: *Música Viva in Brasilien. Komponist, Lehrer und Anreger: Hanns-Joachim Koellreutter*, in: *Música reanimata* 43 (2002), S. 1-4.
- El Universo: 'Octava Sinfonía' de Humberto Salgado eje de concierto sinfónico, in:

- El Universo, Guayaquil, 24.5.2018. <https://www.eluniverso.com/vida/2018/05/24/nota/6774761/octava-sinfonia-salgado-eje-concierto-sinfonico>
- Escobar, Roberto: *Músicos sin pasado. Composición y compositores de Chile*, Santiago de Chile u. a.1971.
- Fiebig, Paul (Hrsg.): Michael Gielen. Dirigent, Komponist, Zeitgenosse, Stuttgart und Weimar 1997.
- Filharmonia Warmińsko-Mazurska, Polen. Programmheft: Festival Internacional Salgado. 25.10. 2019. Odlotowe koncerty Ekwador. <https://filharmonia.olsztyn.pl/koncert/odlotowe-koncerty-ekwador/>
- Flores, G: 'Eunice', la ópera más vanguardista de Luis Humberto Salgado, in: *El Comercio*, Quito, 12.7.2018. <https://www.elcomercio.com/tendencias/eunice-opera-vanguardista-luishumbertosalgado-cultura.html>
- Floros, Constantin/Schmidt, Christian Martin/Schubert, Giseller: *Johannes Brahms – Die Sinfonien*, Schott 1998.
- Focke, Fré: La herencia de Arnold Schoenberg, in: *Pro Arte* 138 (1951), S. 4.
- Franze, Juan Pedro: Francisco Curt Lange cumple 70 años, in: *Revista Musical de Venezuela* 10, Nr. 28 (1989), S. 5-14.
- Fugellie, Daniela: *Musiker unserer Zeit, Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika*, München 2018.
- Fugellie, Daniela: *Spuren deutschsprachiger Musikkultur des 20. Jahrhunderts in lateinamerikanischen Archiven*, in: *Archive zur Musikkultur der Nachkriegszeit. Eine Bestandsaufnahme (Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit)*, hrsg. von Antje Kalcher und Dietmar Schenk, München 2016, S. 213-220.
- Fugellie, Daniela: *Luigi Nono: Al gran sol de la revolución. Algunos de sus encuentros con América Latina entre evolución y revolución de la nueva música (1948-1972)*, in: *Boletín Música. Casa de las Américas* 35 (2013), S. 3-29, <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/boletinmusica/35/tematicos.pdf>.
- Fundación Vicente Emilio Sojo (Hrsg.): *Revista Musical de Venezuela* 10, Nr. 28 (1989). *Publicación Homenaje al Doctor Francisco Curt Lange*.
- Fürst-Heidmann, Monika: Francisco Curt Lange. Pionier, Mittler, Nestor der Musikwissenschaft in Lateinamerika, in: *Ibero-Amerikanisches Archiv* 17. Nr.2/3 (1991), S. 245-258.
- Fürst-Heidmann, Monika: *Musik in Brasilien – Kampf gegen Windmühlen oder neue Impulse? Ein Gespräch mit dem deutsch-brasilianischen Komponisten Hans-Joachim Koellreutter*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 5 (1989), S. 11-17
- Gallac, Hector: La obra musical de Juan Carlos Paz, in: *BLAM1* (1935), S. 33-42.
- García, A.: Sinfonía Andina de Salgado ve la luz con la OSG. *El Comercio*, Guayaquil, 13.12.2017). <https://www.elcomercio.com/tendencias/sinfoniaandina-luishumbertosalgado-orquestaguayaquil-musica-estreno.html>
- García Muñoz, Carmen (Hrsg.): *Cartas de Juan Carlos Paz*, in: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 10/10 (1989), S. 313-320.
- Gienow-Hecht, Jessica (Hrsg.): *Music and International History in the Twentieth Century*, New York, 2015.
- Ginesi, Gianni: *Seguir el discurso. La entrevista en profundidad en la investigación musical. Sociedad de Etnomusicología, IASPM – España* 2018.
- Glocer, Silvia: *Acerca de los músicos judíos exiliados en la Argentina durante el nazismo. Biografías preliminares*, in: *Nuestra Memoria* 30/14 (2008), S. 17-40.

- Grassl, Markus und Reinhard Kapp (Hrsg.): Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Coloquiums Wien 1995, Wien, Köln und Weimar 2000.
- Grier, James: La edición crítica de Música. Historia, método y práctica. Akal Música, Madrid 2008.
- Grijalva, Diego: Luis Humberto Salgado: el compositor en el contexto nacional. [unveröffentlichte Dissertation auf russisch]. Instituto Estatal de Artes del Ministerio de Cultura de la República Federal Rusa 1999. <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/simfonicheskoe-tvorchestvo-l-u-salgado-kompozitor-v-kontekste-nacionalnoj.html>
- Grijalva, Diego: Luis Humberto Salgado, un dodecafonista andino. Cultura - Revista del Banco Central del Ecuador, Quito 2000. (Nº.8, S. 12- 21).
- Guerrero Gutierrez, Pablo: *Música de identidad: Apuntes sobre los géneros musicales vernáculos del Ecuador*, in: Edosonia Nº 10, Quito, August 2012.
- Guerrero Gutierrez, Pablo: Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica, 2 Bände, Quito 2001-2002.
- Guerrero, Fidel Pablo, Luis Humberto Salgado – El nacionalista de los Andes, Archivo Equinoccial de la Música, Quito 2016.
- Guerrero Gutiérrez, Pablo: Luis Humberto Salgado: Grandes Compositores Ecuatorianos, Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA, Quito, Januar 2001.
- Guerrero, Pablo: Historia Sonora del Ecuador en partituras Tomo Nº 7-c. Humberto Salgado: Catálogo. Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana. Quito, 2016.
- Guerrero, Pablo: Historia Sonora del Ecuador en partituras Tomo N.o 7-d. Humberto Salgado: Géneros musicales indígenas y populares en las creaciones del compositor ecuatoriano Luis Humberto Salgado. Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana, Quito, 2016.
- Guerrero, Pablo: Bibliografía de la música Ecuatoriana en línea. Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana. Quito, 2017. <https://bibliografiamusicaecuatorianaenlinea.wordpress.com/>
- Guerrero, Pablo: Cuadernos de Arte del Conservatorio Nacional de Música, Teatro y Danza, año I Nº 1, Quito, Juni 1962
- Guerrero Toro, Juan Agustín: La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875, Imprenta Nacional, Quito 1876.
- Guevara, Gerardo: Historia de la música del Ecuador. Ministerio de Educación, Quito 2002.
- Gurdián-Fernández, Alicia: El paradigma cualitativo en la Investigación Socio- Educativa. Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana. Agencia Española de Cooperación Internacional. San José, Costa Rica, 2007.
- Hába, Alois: La música de cuartos y sextos tonos como parte orgánica de la música checoslovaca y europea y como síntesis del desarrollo musical oriental y europeo, in: BLAM3 (1937), S. 275-288.
- Haefeli, Anton: Die Emigranten und ihr Einfluß auf die Profilierung und Politisierung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM), in: Musik in der Emigration. 1933-1945. Verfolgung – Vertreibung – Rückwirkung, hrsg. Von Horst Weber, Stuttgart und Weimar 1994, S. 136-152.
- Heitor, Luís: 150 Anos de Música no Brasil (1800-1950), Rio de Janeiro 1950.
- Heitor, Luís: Hans-Joachim Koellreutter, in: Música Viva 6 (1940), S. 1-3.
- Herrera Ortega, Silvia: El serialismo-dodecafónico en Chile, Diplomarbeit Universidad de Chile, Santiago de Chile 1985, Manuskript.
- Hess, Carol: Representing the Good Neighbor. Music, Difference and the Panamerican Dream,

- Oxford u.a. 2013.
- Hobsbawm, Eric: Nations and nationalism since 1780. Programme, myth, reality, Cambridge u.a. 1990.
- Hudson, Richard: The Ripresa, the Ritornello, and the Passacaglia, in: Journal of the American Musicological Society 24, no.3 (Autumn), 1971
- Hudson, Richard und Ellis Little, Meredith: *Sarabande*, New Grove Online
- Igoa, Enrique: Análisis Musical (Vorlesung am Real Conservatorio Superior de Madrid). Real Conservatorio Superior de Madrid. Madrid 2010. <https://rcsmmadrid.files.wordpress.com/2010/02/apuntes-segundo.doc>
- Jalowetz, Heinrich: On the Spontaneity of Schoenberg's Music, in: The Musical Quarterly 30/4 (1944), S. 385-408
- Jourdain, Robert: Music, The Brain and Ecstasy, William Morrow & Comp., New York, 1997
- Jumbo, Eddy: Análisis e interpretación del concierto para violoncello y Orquesta de Luis Humberto Salgado [Tesis de Maestría en Pedagogía e Investigación Musical no publicada]. Universidad de Cuenca, 2012. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/494>
- Karaian, Melikof: Stefan Eitler (1913-1960). Ein österreichischer Komponist in Lateinamerika, in: ÖMZ 2 (1982), S. 101-102.
- Kater, Carlos: Música Viva e H.J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade, Sao Paulo 2001.
- Karsten, Rafael: La lengua de los indios jívaros (shuar) del Oriente del Ecuador, Helsingfors, 1935
- Katunda, Eunice: Atonalismo, dodecafonia e música nacional, in: Fundamentos (1952), S. 60-85.
- Kim, Jin-Ah und Nepomuk Riva (Hrsg.): Entgrenzte Welt? Musik und Kulturtransfer, Berlin 2014.
- Koellreutter, Hans-Joachim: A propósito de arte social, in: Paralelos 6 (1947), S. 39-40.
- Krause, Bernd: *Untersuchungen zur Vortragsbezeichnung con brio unter besonderer Berücksichtigung der Werke Ludwig van Beethovens*, (Diss.), Münster, 1995, S. 286ff
- Krenek, Ernst: Universalism and Nationalism in Music, in: The New Mexico Quarterly Review (1944).
- Krenek, Ernst: Über neue Musik. Sechs Vorlesungen zur Einführung in die theoretischen Grundlagen, Wien 1937.
- Lange, Francisco Curt: Suma de las relaciones interamericanas en el campo de la musicología, in: BLAM 5 (1941), S. 11-22.
- Lange, Francisco Curt: El compositor argentino Juan Carlos Paz, in: BLAM 4 (1938), S. 799-829.
- Lange, Francisco Curt: Americanismo musical, Montevideo 1934.
- Lange, Francisco Curt: Arte musical latino-americano. Raza y asimilación, in: BLAM 1 (1935), S. 13-28.
- Lopes Gonçalves: A dodecafonia – Horizontes novos!, in: Música Viva 4 (1940), S. 3-5.
- López-Cano, R., y San Cristóbal, U.: Investigación Artística en Música. Conaculta, Fonca, Esmuc. ICM. Ciudad de México 2014. <http://www.esmuc.cat/spa/content/download/18867/158302/file/Investigaci%C3%B3n%20art%C3%ADstica%20en%20m%C3%BAstica.pdf>
- Lüsebrink, Hans-Jürgen: Kulturtransfer - neuere Forschungsansätze zu einem interdisziplinären Problemfeld der Kulturwissenschaften, in: Helga Mittelbauer und Katharina Scherke (Hrsg.) Ent-grenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart, Wien 2005, S. 23-41.
- Madrid, Alejandro: Los sonidos de la nación moderna. Música, cultura e ideas en el México posrevolucionario, 1920-1930, Havanna 2008.

- Madrid, Alejandro: In Search of Julian Carillo and Sonido 13, Oxford u.a. 2015.
- Mansilla, Silvina Luz: El discurso periodístico de Gastón Talamón en torno al nacionalismo musical argentino, in: *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño* 7 (2010), S. 67-74.
- Maranca, Lucia (Hrsg.): *Cartas a J.C. Paz*, Buenos Aires 1987.
- Mariz, Vasco: *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*, Brasilia 1970.
- Massin, Jean und Brigitte: *Beethoven*, Fayard, Paris 1967, S. 154 (spanische Version).
- Mauser, Siegfried: Emigranten bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt (1946-1951), in: *Musik in der Emigration. 1933-1945. Verfolgung – Vertreibung – Rückwirkung*, hrsg. Von Horst Weber, Stuttgart und Weimar 1994, S. 241-248.
- Mazuela, Maria: Introducción al Análisis Schenkeriano. Temas para la educación – revista digital, 2012. www.feandalucia.ccoo.es/andalucia/docu/p5sd9772.pdf
- Mayer-Serra, Otto: *Música y músicos de Latinoamérica*, 2 Bde., México 1947.
- Meo Laos, Verónica: *Vanguardia y renovación estética. Asociación Amigos del Arte (1924-1942)*, Buenos Aires 2007.
- Merno Montero, Luis: Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción, in: *RMCh* 189 (1998), S. 9-36.
- Metzer, David: The League of Composers. The Initial Years, in: *American Music* 15/1 (1997), S. 45-69.
- Meza, Guillermo: *Del mito al símbolo. Los arquetipos en la música de Salgado (La recuperación de la memoria perdida)*. Ediciones de la Fundación Luis Humberto Salgado. Quito 2007.
- Meza, Guillermo: *Cronología comentada de ejecución de obras*, Fundación Luis Humberto Salgado, Quito 2018.
- Meza, Guillermo: *Francisco Salgado – Himno a Mejía* Sociedad de Egresados del Mejía, Quito 2017.
- Milhaud, Darius: Brésil, in: *La Revue Musicale* 1 (1920), S. 60-61.
- Ministerio de Cultura y Patrimonio (Ecuador): Segunda temporada de la Orquesta Sinfónica de Cuenca abre con estreno mundial de la Quinta Sinfonía de Luis Humberto Salgado. Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito, 5.9.2018. <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/segunda-temporada-de-la-orquesta-sinfonica-de-cuenca-abre-con-estreno-mundial-de-la-quinta-sinfonia-de-luis-humberto-salgado/>
- Miño Grijalva, Cecilia: *Melodía inevitable: vida y tiempo del compositor Luis Humberto Salgado*. Municipio del Distrito Metropolitano de Quito FONSAL, Quito 2010.
- Moldenhauer, Hans und Rosaleen Moldenhauer: *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werks*, Zürich 1980.
- Monteros, Raimundo M^a: *Música autóctona de la Región Oriental del Ecuador*, Imprenta del Ministerio de Gobierno, Quito 1942.
- Moreno, Segundo Luis: *Historia de la música en el Ecuador*, Quito, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito 1930. (Neuaufgabe 1972).
- Moreno, Segundo Luis: *La música en el Ecuador*, Imprenta de la Escuela de Artes y Oficios, Quito, 1930. (2.Band de Serie: J. Gonzalo Orellana: *El Ecuador en cien años de independencia*, Imprenta de la Escuela de Artes y Oficios, Quito, 1930)
- Müller, Javiera: La promoción del arte nacional en la revista *Pro Arte*, in: *El semanario Pro Arte. Difusión y crítica cultural (1948-1956)*, hrsg. Von Patricio Arriaga u.a., Santiago de Chile 2013, S. 111-144.
- Muñoz, Carmen und Ana Maria Mondolo: Williams, Alberto, in: *DMEH*, Bd. 10, Madrid 2002, S. 1023-1027.
- Musgrave, Michael: (1989). *Music Analysis*, 8 (1/2), S. 177-186. Wiley, 1989. <http://www.jstor.org/>

- stable/854331
- Music Intervals. Proinnsías Ó Duinn. Music Intervals. www.musicintervals.com (2019).
- Nagore, María: El Análisis Musical, entre el Formalismo y la Hermenéutica. *Músicas al Sur*. Revista Electrónica de Música, Madrid, 2004. <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html#top>
- Negwer, Manuel: *Villa-Lobos. Der Aufbruch der brasilianischen Musik*, Mainz 2008.
- Neves, José Maria: *Música contemporânea brasileira*, São Paulo 1981.
- Nogueira Mendes, Sérgio: Cláudio Santoro: Serialismo dodecafónico nas obras da primera fase (1939-1946), (2007). http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_SNMendes.pdf.
- Ocampo, Estela: *El Impresionismo: pintura, literatura, música* (Segunda ed.). Editorial Montesinos, Barcelona, 1990.
- Oosterveen, Corina: *Bourrée, Bourrée, Bourrée*, Verlag der Spielleute, 1999.
- Orquesta Sinfónica de Cuenca: *Ciclo Salgado: Las Nueve Sinfonías [Arte]* CC, Sept. 2019. <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/orquesta-sinfonica-de-cuenca-ofrecera-el-ciclo-salgado-hito-en-la-historia-musical-del-pais/>
- Ortega, Juan Carlos: *Los elementos folclóricos y de vanguardia en las sonatas de cuerda de Luis Humberto Salgado*. [unveröffentlichte Dissertation] Universidad Estatal de Ohio 2012. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1343738160
- Ortiz, Fernando: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Havanna 1940.
- Osorio, Javier: Autonomía, institucionalidad y disputas por la hegemonía, in: *El semanario Pro Arte: Difusión y crítica cultural (1948-1956)*, hrsg. Von Patricio Arriaga u.a., Santiago de Chile 2013, S. 145-188.
- Paraskevaídis, Graciela: An Introduction to Twelve-tone Music and Serialism in Latin America, in: *Interface* 13 (1984), S. 113-147.
- Pass, Walter, Gerhard Scheit und Wilhelm Svoboda: *Orpheus im Exil. Die Vertreibung der österreichischen Musik von 1938 bis 1945*, Wien 1995.
- Paz, Juan Carlos: *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Buenos Aires 1955.
- Paz, Juan Carlos: *Alturas, Tensiones, Ataques, Intensidades*, 3 Bde., Buenos Aires 1972, 1987 und 1994.
- Paz, Juan Carlos: *Arnold Schoenberg o el fin de la era tonal*, Buenos Aires 1958.
- Paz, Juan Carlos: *La música en los Estados Unidos, Mexiko-Stadt und Buenos Aires* 1952.
- Paz, Juan Carlos: Hans Joachim Koellreutter y el Grupo >Música Viva<, in: *Latitud* 4 (1945), S. 16.17.
- Perle, George: La evolución de la serie tonal. El sistema modal de los doce tonos, in: *BLAM* 5 (1941), S. 421-434.
- Pfersmann, Andreas: *Brasilien*, in: *Wie weit ist Wien. Lateinamerika als Exil für österreichische Schriftsteller und Künstler*, hrsg. von Alisa Douer und Ursula Seeber, Wien 1995, S. 89-93.
- Placer, Xavier: *Modernismo Brasileiro. Bibliografía (1918-1971)*, Rio de Janeiro 1972.
- Plesch, Melanie: *Demonizing and Redeeming the Gaucho: Social Conflict, Xenophobia and the Invention of Argentine National Music*, in: *Patterns of Prejudice* 47/4-5 (2013), S. 337-358.
- Pohle, Fritz: *Musiker-Emigration in Lateinamerika. Ein vorläufiger Überblick*, in: *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*, hrsg. von Hanns-Werner Heister, Claudia Maurer-Zenk und Peter Petersen, Frankfurt a. M. 1993, S. 338-353.
- Ponce, Isadora: *Expresión estética y mestizaje en la obra de Luis Humberto Salgado*. [Tesis de pregrado de Sociología no publicada]. Pontificia Universidad Católica del Ecuador 2014.

- <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/12128>
- Presidencia de la República: Estreno de la ópera Eunice. Presidencia de la República. (12. 7. 2018) <https://www.presidencia.gob.ec/el-estreno-de-la-opera-eunice-en-cuenca-convoco-a-mas-de-150-artistas-en-escena/>
- Pujol, Sergio: Las canciones del inmigrante. Buenos Aires: Espectáculo musical y proceso inmigratorio. De 1914 a nuestros días, Buenos Aires 1989.
- Ragosnig, Konrad: *Handbuch der Gitarre und Laute*, Schott, Mainz 1978.
- Ramos, Francisco: La música del siglo 20. Colección música. Turner publicaciones, 2013.
- Reti, Rudolph: Die Entstehung der IGNM, in: ÖMZ 12/3 (1957), S. 113-117.
- Richter Ibáñez, Chistina: Mauricio Kagels Buenos Aires (1946-1957). Kulturpolitik - Künstlernetzwerk - Kompositionen, Bielefeld 2014.
- Rinke, Stefan: Im Sog der Katastrophe. Lateinamerika und der Erste Weltkrieg, Frankfurt a. M. 2015.
- Robles, Luis: Introducción al Análisis Musical Tema 1-8, in: Haciendo Música, 2017. http://www.haciendomusica.com/_enter.php?page=analisis.html
- Roca, Daniel: Análisis de partituras y análisis para la interpretación: dos modelos pedagógicos. Universidad de Alcalá de Henares. Aula de Música. Quodlibet, (49), 214 (3-21), 2011. https://www.academia.edu/2043201/An%C3%A1lisis_de_partituras_y_an%C3%B3n_dos_modelos_pedag%C3%B3gicos%Análisis_para_la_interpretaci%C3%B3n
- Rodas, Arturo: *Caminatas*, in Opus, Nr. 31. Musicoteca del Banco Central del Ecuador, Quito 1989.
- Rodas, Arturo: *Catálogo cronológico de las composiciones de Luis Humberto Salgado*, in Opus, Nr. 31, Musicoteca del Banco Central del Ecuador, Quito 1989.
- Rodas, Arturo: *Luis Humberto Salgado, El Primero*, in: Opus No. 31, Quito 1989.
- Rodríguez Castelo, Hernán: *Luis Humberto Salgado, por él mismo*, in: El Tiempo, Quito, 1970, S. 20 und 23.
- Rodríguez Castelo, Hernán: *Ha muerto la gran figura de la música nacional*, in: El Tiempo, Quito, Dezember 1977.
- Romano, Jacobo: Juan Carlos Paz, Mauricio Kagel, Francisco Kröpfl. Tres revitalizadores del arte musical argentino, in: Sonda 1 (1967), S. 3-14.
- Ross, Alex: *The rest is noise*, New York 2007.
- Rossi, Cristina: Vanguardia concreta rioplatense: Acerca del arte concreto y la música, in: ICAA Documents Project Working Papers. The Publication Series of Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art 1 (2007), S. 11-17.
- Salas Viu, Vicente: La Creación Musical en Chile 1900-1951, Santiago de Chile 1951.
- Salgado Ayala, Francisco: Manual de fraseología musical didascálica, Kapitel V, S. 67-72, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito 1958.
- Sandroni, Carlos: Mário contra Macunaíma. Cultura y Política em Mário de Andrade, São Paulo 1988.
- Santa Cruz, Domingo: Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX, hrsg. von Raquel Bustos Valderrama, Santiago de Chile 2008.
- Santa Cruz, Domingo: Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach, in: RMCh 40 (1950), S. 8-62.
- Sargent, David Henry: The Twelve-Tone Row Technique of Juan Carlos Paz, in: Yearbook for Inter-American Musical Research 11 (1975), S. 82-105.
- Scarabino, Guillermo: El Grupo Renovación (1929-1944) y la *nueva música* en la Argentina del siglo XX (Cuadernos de Estudio 3), Buenos Aires 2000.
- Schoenberg, Arnold: *Style and Idea*, New York 1950.

- Saula, Verónica: *El Estilo Técnico-Musical de los Conciertos para piano de Luis Humberto Salgado*. Facultad de Artes. Universidad de Cuenca 2011.
- Schiaffino, Ivonne: *Análisis musical de la ópera Eunice de Luis Humberto Salgado*. [Tesis de Maestría en Musicología no publicada]. Universidad de Cuenca 2017. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/28264>
- Senkman, Leonardo: *The Counter-Hegemonic Discourse of Brazilian and Argentinian Intellectuals, 1920-1940*, in: *Globality and Multiple Modernities. Comparative North American and Latin American Perspectives*, hrsg. von Luis Roninger und Carlos Waisman, Brighton 2002.
- Serracanta, Francesc: *Salgado. Historia de la Sinfonía*, Oktober 2020. <http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/ecuador/salgado/>
- Silva, Flávio: *Abrindo uma Carta aberta*, in: *Camargo Guarnieri. O tempo e a música*, hrsg. von dems., Rio de Janeiro 2001, S. 95-212.
- Slonimsky, Nicolas: *Problemas de la música moderna*, in: *BLAM 4* (1938), S. 851-858.
- Soldevilla Oria, Consuelo: *El exilio español (1808-1975)*, Madrid 2001.
- Straus, Joseph: *Twelve-Tone Music in America*, Cambridge u.a. 2009.
- Tabor, Michelle: *Juan Carlos Paz: A Latin American Supporter of the International Avant-Garde*, in: *Latin American Music Review* 9/2 (1998), S. 207-232.
- Tabor, Michelle: *Towards theories of twentieth century compositional practices: A translation of, and commentary upon, Juan Carlos Paz's: Introducción a la música de nuestro tiempo*, Diss. Florida State University 1986.
- Torres, Andrés: *Luis Humberto Salgado. Investigación Musical EC.*, Dezember 2020. <https://investigacionmusicaec.blogspot.com/2021/05/luis-humberto-salgado-acerca-de-luis.html>
- Torres, Rodrigo: *Memorial de la Asociación Nacional de Compositores. 1936-1986*, Santiago de Chile 1987.
- Turino, Thomas: *Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations*, in: *Latin American Music Review* 24/2 (2003), S. 169-209.
- Ulm, Renate (Hg.): *Die Symphonien Bruckners*, Bärenreiter, Kassel 2005.
- Ulm, Renate (Hg.): *Gustav Mahlers Symphonien*, Bärenreiter, Kassel 2007.
- Ulm, Renate (Hg.): *Die 9 Symphonien Beethovens*, Bärenreiter, Kassel 2009.
- Unión Panamericana: *Compositores de América: datos biográficos y catálogos de sus obras*. (Vol. 4). Secretaría General, Organización de Estados Americanos, 1958.
- Utz, Christian: *Komponieren im Kontext der Globalisierung. Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts*, Bielefeld 2015.
- Valenti Ferro, Enzo: *100 años de música en Buenos Aires. De 1890 a nuestros días*, Buenos Aires 1992.
- Veniard, Juan María: *Aproximación a la música académica argentina*, Buenos Aires 2000.
- Villa-Lobos, Heitor: *A música mationalista no govêrno Getulio Vargas*, o. O. und o. J. [ca. 1940], 69 S.
- Vyslouzil, Jirí: *Alois Hába in der Musikentwicklung des 20. Jahrhunderts*, in: *Gedanken zu Alois Hába* (Wort und Musik 35), hrsg. von Horst-Peter Hesse und Wolfgang Thiess, Salzburg 1996, S. 9-25.
- Walther, Johann: *Musikalisches Lexikon*, Leipzig 1732. Faks.-Nachdruck, Kassel: Bärenreiter, 1967.
- Weber, Horst: *Musik in der Emigration 1933-1945. Verfolgung - Vertreibung - Rückwirkung*, Stuttgart und Weimar 1994.
- Welsch, Wolfgang: *Was ist eigentlich Transkulturalität?*, in: *Hochschule als transkultureller*

- Raum? Beiträge zu Kultur, Bildung und Differenz, hrsg. von Lucyna Darowska und Claudia Machold, Bielefeld 2010, S. 39-66.
- Welsch, Wolfgang: Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today, in: Spaces of Culture. City, Nation, World, hrsg. von Mike Featherstone und Scott Lash, London 1999, S. 194-213.
- Werner, Michael: Transfer und Verflechtung. Zwei Perspektiven zum Studium soziokultureller Interaktionen, in: Ent-grenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart, hrsg. von Helga Mittelbauer und Katharina Scherke, Wien 2005, S. 95-107.
- Werner, Michael und Bénédicte Zimmermann: Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *Histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen, in: Geschichte und Gesellschaft 28 (2002), S. 607-636.
- Wojak, Irmgard: *Chile*, in: Wie weit ist Wien. Lateinamerika als Exil für österreichische Schriftsteller und Künstler, hrsg. von Alisa Douer und Ursula Seeber, Wien 1995, S. 121-125.
- Wong Cruz, Ketty: Luis Humberto Salgado: Sinfonías y Pensamiento Musical. Boletín Música, Revista de música latinoamericana y caribeña (13) 54-69. Casa de las Américas, 2003.
- Wong Cruz, Ketty: *Luis Humberto Salgado- un Quijote de la música*, Banco Central del Ecuador und Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito 2003- 2004.
- Wong Cruz, Ketty: *La Música Nacional*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito 2013.
- Zehner, Ivonne: Esteban (Stefan) Eitler zwischen Europa und Lateinamerika, in: Mozart und Südamerika. A Global View of Mozart. Kongressbericht, hrsg. von Jürg Stenzel, Salzburg 2003, S. 87-94.
- Zulueta, Jorge: La obra para piano de Juan Carlos Paz. Análisis y manuscritos, Buenos Aires 1976.

16 Abbildungsverzeichnis

| | | |
|------------|--|-----|
| Abb. 1.1: | Luis Humberto Salgado, etwa 1960. | 35 |
| Abb. 1.2: | Tabelle der Volksmusikgenres in Salgados Sinfonien. | 37 |
| Abb. 1.3: | Evolution Danzante – Yumbo – Yaraví. | 39 |
| Abb. 3.1: | Titelblatt der 1. Sinfonie in Salgados Handschrift. | 99 |
| Abb. 3.2: | 1. Sinfonie, 1. Satz – 1. Thema (Sanjuanito, T. 37-48). | 102 |
| Abb. 3.3: | 1. Satz, <i>Vorherrschermotiv</i> , T. 49-52. Hier in der Unterstimme des 3. und 4. Taktes. | 103 |
| Abb. 3.4: | 1. Satz, 2. Thema (Zwölftonthema), T. 93-96. | 103 |
| Abb. 3.5: | 2. Satz, 1. Thema, Yaraví, (T. 27-34). | 108 |
| Abb. 3.6: | 2. Satz, 2. Thema Piu mosso, con sentimento criollo, T. 77ff. | 108 |
| Abb. 3.7: | 3. Satz, Beginn (Salgados Autograph, T. 1-8). | 110 |
| Abb. 3.8: | 4. Satz, Engführung der Fuge im Tritonusabstand (T. 204-214). | 113 |
| Abb. 3.9: | Schluss der Sinfonia de ritmos vernaculares. (Handschrift Salgados, mit blauen Kugelschreiber-Korrekturen von ihm selbst). | 115 |
| Abb. 4.1: | 2. Sinfonie, Fanfare mit Streichernachhang, T. 3-6. | 120 |
| Abb. 4.2: | 2. Sinfonie, 1. Thema, T. 13-15. | 120 |
| Abb. 4.3: | 2. Sinfonie, 2. Thema, T. 20-25. | 121 |
| Abb. 4.4: | 2. Sinfonie, Albazo-Thema, T. 62-65. | 121 |
| Abb. 4.5: | 2. Sinfonie, Thema der Schlussgruppe, Sanjuanito, T. 153-157. | 123 |
| Abb. 4.6: | 2. Sinfonie, Ausschnitt aus der Durchführung. | 125 |
| Abb. 4.7: | 2. Sinfonie, Übergang zur Coda, (T.379-385). | 127 |
| Abb. 5.1: | 3. Sinfonie, Beginn der Sinfonie mit dem 5-Ton-Motto, (T. 1-4). | 132 |
| Abb. 5.2: | 1. Satz, 1. Thema, Allegro con anima, (T. 45-49). | 132 |
| Abb. 5.3: | 1. Satz, 2. Thema (Violoncelli), (T. 99-104). | 133 |
| Abb. 5.4: | 1. Satz, zusätzliches Durchführungsthema | 134 |
| Abb. 5.5: | 2. Satz, Grave - Zarabanda, Hauptthema (T. 1-3). | 137 |
| Abb. 5.6: | 2. Satz, Mittelteil Largo, (T. 17-20). | 137 |
| Abb. 5.7: | 3. Satz, Bourrée, (T. 1-6). | 139 |
| Abb. 5.8: | 3. Satz, Bourrée – Trio (T.81 ff). | 140 |
| Abb. 5.9: | 4. Satz, Fuga alla giga, Beginn von Bratsche und Cello, T. 1- 11. | 143 |
| Abb. 5.10: | 4. Satz, Trompetenthema Takt 68. | 144 |
| Abb. 5.11: | 4. Satz, Mittelabschnitt der Fuge, Comes in der Solovioline. | 146 |
| Abb. 6.1: | 4. Sinfonie, 1. Satz, Beginn, T. 1-4. | 153 |
| Abb. 6.2: | 1. Satz, Allegro con vita (sanjuanito), T. 21-23. | 155 |
| Abb. 6.3: | 1. Satz, Tranquillo e moderato, T. 64 – 70. | 156 |
| Abb. 6.4: | 1. Satz, 2. Thema (2. Sanjuanito), T. 85 – 88. | 156 |
| Abb. 6.5: | 1. Satz, 12-tönige überleitung zur Durchführung, T. 141-144. | 157 |
| Abb. 6.6: | 1. Satz, 12-tönige Akkordfolge, T. 261-265. | 160 |
| Abb. 6.7: | 1. Satz, Sanjuanito mit Kontrapunkt und gleichzeitigen Krebsformen, T.420-423. | 161 |
| Abb. 6.8: | 1. Satz, beide Sanjuanitos gleichzeitig. | 162 |
| Abb. 6.9: | 2. Satz, 1. Thema Andante cantabile, T. 1-8 | 164 |
| Abb. 6.10: | 2. Satz, 2. Thema Andantino con dulzura, T. 62-65 | 166 |
| Abb. 6.11: | 2. Satz, Trompetenthema (3. Thema), T. 68ff | 167 |
| Abb. 6.12: | 3. Satz, Hauptthema, T. 9-14 | 169 |

| | | |
|------------|---|-----|
| Abb. 6.13: | 3. Satz, 2. Thema, T. 35ff | 170 |
| Abb. 6.14: | 3. Satz, Trio, Andante sostenuto (Choral), T.95ff | 171 |
| Abb. 6.15: | 4. Satz, Allegro brillante, 1. Thema, T. 5-10 | 174 |
| Abb. 6.16: | 4. Satz, 2. Thema, T. 28-33 | 175 |
| Abb. 6.17: | 4. Satz, Hauptrhythmus, T. 93-95 | 176 |
| Abb. 6.18: | 4. Satz, auftaktige Variante des 2. Themas, T. 136-140 | 177 |
| Abb. 6.19: | 4. Satz, Hauptrhythmus mit Coral, T. 186-189 | 179 |
| Abb. 7.1: | 5. Sinfonie, 1. Satz, Allegro risoluto, 1. Thema, T. 1-5 | 186 |
| Abb. 7.2: | 1. Satz, Hauptrhythmus, T. 37, Auszug: T. 35-38 | 187 |
| Abb. 7.3: | 1. Satz, 2. Thema, T. 44-49ff | 188 |
| Abb. 7.4: | 1. Satz, Durchführung, Hauptthema als heftiger Walzer, T. 147ff | 189 |
| Abb. 7.5: | 2. Satz, 1. Thema, T. 1-4 | 191 |
| Abb. 7.6: | 2. Satz, 2. Thema, T. 14-16 | 192 |
| Abb. 7.7: | 2. Satz, 3. Thema, T. 34-36 | 192 |
| Abb. 7.8: | 1. Thema in der Durchführung, forte marcato, T.78-80 | 194 |
| Abb. 7.9: | 3. Satz, Andantino mosso, T. 1-7 | 195 |
| Abb. 7.10: | 3. Satz, Fugato, T. 29-35 | 196 |
| Abb. 7.11: | 3. Satz, Trio, (Passacaglia), T. 78-86 | 197 |
| Abb. 7.12: | 3. Satz, Trio, 2. Gegenthema, T. 102-106 | 198 |
| Abb. 7.13: | 4. Satz, Allegro dramático, Hauptthema, T. 1-8 | 200 |
| Abb. 7.14: | 4. Satz, 1. Höhepunkt, T. 11-19 | 200 |
| Abb. 7.15: | 4. Satz, Mittelteil, Andante espressivo assai, T. 124-130 | 202 |
| Abb. 8.1: | 6. Sinfonie, 1. Satz, Maestoso, Einleitung, T. 1-4 | 225 |
| Abb. 8.2: | 1. Satz, Allegro festivo, 1. Thema, T.19-26 | 226 |
| Abb. 8.3: | 1. Satz, 2. Thema, Piu tranquillo e cantabile, T.78-82 | 227 |
| Abb. 8.4: | 1. Satz, 1. Durchführung, T. 111-116 | 228 |
| Abb. 8.5: | 1. Satz, Höhepunkt der 1. Durchführung, T. 155-161 | 229 |
| Abb. 8.6: | 1. Satz, 2. Durchführung, T. 264-270 | 230 |
| Abb. 8.7: | 2. Satz, Adagio espressivo, 1. Thema, T. 1-5 | 232 |
| Abb. 8.8: | 2. Satz, 2. Thema, T. 8-11 | 233 |
| Abb. 8.9: | 3. Satz, Allegretto poco mosso, T. 1-6 | 237 |
| Abb. 8.10: | 3. Satz, 2. Thema, T. 10-13 | 237 |
| Abb. 8.11: | 3. Satz, 1. Couplet, T. 29-34 | 238 |
| Abb. 8.12: | 3. Satz, 2. Couplet, T. 86-90 | 239 |
| Abb. 8.13: | 3. Satz, (Trio), T. 116-121 | 240 |
| Abb. 8.14: | 4. Satz, 1. Thema, T. 7-10 | 244 |
| Abb. 8.15: | 4. Satz, 2. Thema, T. 30-33 | 245 |
| Abb. 8.16: | 4. Satz, Durchführung, Allegro con grazia, T.61-64 | 245 |
| Abb. 9.1: | 7. Sinfonie, 1. Satz, Adagio sostenuto, Einleitung, T. 1-7 | 251 |
| Abb. 9.2: | 1. Satz, Einleitung, Zweiunddreißigstellig, T. 8-11 | 253 |
| Abb. 9.3: | 1. Satz, Übergang zum Allegro con anima (Hauptthema) | 254 |
| Abb. 9.4: | 1. Satz, 2. Thema, hier im Englischhorn | 255 |
| Abb. 9.5: | 1. Satz, 3. Thema, T. 86-89 | 255 |
| Abb. 9.6: | 2. Satz, Adagio sostenuto, Beginn, T. 1-5 | 258 |
| Abb. 9.7: | 2. Satz, Quasi andantino, T. 37-41ff | 259 |
| Abb. 9.8: | 3. Satz, Allegretto non troppo, Hauptthema, T. 1-5 | 262 |
| Abb. 9.9: | 3. Satz, Bratschentema, T. 9-14 | 262 |
| Abb. 9.10: | 3. Satz, Trio - Poco piu mosso, T. 84-89 | 264 |

| | | |
|-------------|--|-----|
| Abb. 9.11: | 3. Satz, <i>Albazo</i> -Thema, T. 92-97 | 265 |
| Abb. 9.12: | 4. Satz, <i>Allegro maestoso</i> , Einleitungsfanfare, T. 1-9 | 267 |
| Abb. 9.13: | 4. Satz, <i>Allegro brillante</i> , Hauptthema, T. 29-36 | 268 |
| Abb. 9.14: | 4. Satz, <i>Quasi andantino</i> , T. 95-102 | 269 |
| Abb. 9.15: | 4. Satz, Aufstieg zur Reprise und ihr Beginn, T. 147-152 | 271 |
| Abb. 10.1: | 8. Sinfonie, 1. Satz, Einleitung <i>Adagio</i> , T. 1-4 | 276 |
| Abb. 10.2: | 1. Satz, Einleitung <i>Jubelthema</i> , T. 12-14 | 277 |
| Abb. 10.3: | 1. Satz, <i>Allegro con brio</i> , 1. Thema, T. 36-39 | 279 |
| Abb. 10.4: | 1. Satz, 2. Thema <i>Più tranquillo</i> , T. 60-64 | 280 |
| Abb. 10.5: | 1. Satz, Durchführung, Hauptrhythmus, T. 96-99 | 281 |
| Abb. 10.6: | 2. Satz, <i>Grave</i> , Beginn, T. 1-3 | 286 |
| Abb. 10.7: | 2. Satz, <i>Jubelthema Risoluto</i> , T. 9-16 | 287 |
| Abb. 10.8: | 2. Satz, <i>Poco Adagio è misterioso</i> , T. 57-63 | 289 |
| Abb. 10.9: | 2. Satz, Schlagzeugsoli und Beginn der Coda, T. 127-134 | 291 |
| Abb. 10.10: | 3. Satz, <i>Allegretto con anima</i> , <i>Albazo</i> -Thema, T. 11-16 | 294 |
| Abb. 10.11: | 3. Satz, 2. Teil, T. 37-41. | 295 |
| Abb. 10.12: | 3. Satz, <i>l'stesso tempo</i> , Posaumenthema, T. 52-56. | 295 |
| Abb. 10.13: | 3. Satz, <i>Trio</i> , <i>Piu vivo</i> , T. 93ff. | 297 |
| Abb. 10.14: | 3. Satz, <i>Trio</i> , Doppelter Kontrapunkt von Horn und Violoncello | 298 |
| Abb. 10.15: | 4. Satz, Beispiele für die Verteilung von Achteln und Sechzehnteln im Finale | 300 |
| Abb. 10.16: | 4. Satz, <i>Allegro con vita</i> , 1. Thema, T. 1-8ff | 300 |
| Abb. 10.17: | 4. Satz, 2. Thema, T. 31-37ff | 301 |
| Abb. 10.18: | 4. Satz, Beginn der Durchführung, T. 58-64 | 303 |
| Abb. 10.19: | 4. Satz, Durchführung, zweiter Teil. T. 84-90 | 303 |
| Abb. 10.20: | 4. Satz, Durchführung, Fanfare, T. 134-139 | 304 |
| Abb. 10.21: | 4. Satz, Höhepunkt der Coda. T. 188-193 | 306 |
| Abb. 11.1: | 9. Sinfonie, Beginn, <i>Allegro quasi maestoso</i> , T. 1-3. | 311 |
| Abb. 11.2: | 9. Sinfonie, Nachsatz, T. 10-12. | 313 |
| Abb. 11.3: | 9. Sinfonie, Trompeten und Posaumenthema, T. 22-23. | 314 |
| Abb. 11.4: | 9. Sinfonie, 2. Thema, T. 26-29 | 315 |
| Abb. 11.5: | 9. Sinfonie, Schlussgruppenthema, T. 32-35. | 316 |
| Abb. 11.6: | 9. Sinfonie, Durchführungsthema, T. 59-62. | 317 |
| Abb. 11.7: | 9. Sinfonie, <i>Quasi adagio misterioso</i> , T. 99-104. | 318 |
| Abb. 11.8: | 9. Sinfonie, <i>Allegro energico</i> , Marschthema, T. 105-107. | 319 |
| Abb. 11.9: | 9. Sinfonie, Höhepunkt <i>fortefortissimo</i> , T. 142-144. | 321 |
| Abb. 11.10: | 9. Sinfonie, <i>Quasi adagio misterioso</i> , (2. Mal), T.151-155. | 322 |
| Abb. 11.11: | 9. Sinfonie, <i>Allegro scherzando</i> , T. 233ff. | 324 |
| Abb. 11.12: | 9. Sinfonie, Durchführungsthema im Scherzozusammenhang. | 326 |
| Abb. 11.13: | 9. Sinfonie, 9/16- Episode, T. 311-316. | 326 |
| Abb. 14.1: | Luis H. Salgado: <i>Música vernácula ecuatoriana</i> (Ecuadorianische Volksmusik) (Mikroestudio), Originalausgabe 1952. | 345 |
| Abb. 14.2 | Ankündigungsschreiben zur Übergabe der 7. Sinfonie an den Verein Beethoven-Haus in Bonn. | 358 |
| Abb. 14.3: | Entwurf für das Dankschreiben im Namen von Hermann J. Abs an L. H. Salgado. | 359 |
| Abb. 17.1: | Michael Meissner beim Scannen von Salgados Partituren in der Zentralbibliothek Quito. | 376 |



Abb. 17.1: Michael Meissner beim Scannen von Salgados Partituren in der Zentralbibliothek Quito.



Michael Meissner, Geiger, Dirigent und Musikwissenschaftler, ist seit 2016 in Ecuador ansässig. Er hat u.a. Orchesterwerke von José Rolón, Silvestre Revueltas und Luis Humberto Salgado editiert, dirigiert und aufgenommen, 2019 die 9 Sinfonien Salgados für Brilliant Classics. Mit einer Dissertation über das sinfonische Schaffen von L. H. Salgado ist Michael Meissner 2022 am UNESCO Chair on Transcultural Music Studies der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar promoviert worden.