



Jorge Campos Serrano (Quito, 1961)

Magíster en Composición Musical y Musicología (1992) y doctor en Composición Musical (1994) por el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, y magíster en Musicología del siglo xx (2000) por la Universidad París IV La Sorbona. Desde 1999 reside en París donde trabaja como compositor asociado en el Centre d'Etudes et de Recherche Pierre Schaeffer. Ha sido compositor miembro de la Unión de Compositores y del Ministerio de Cultura de Rusia, del Museo de Arte Contemporáneo de Moscú y del Ensemble Orquestal de París. Ha publicado *Del poema sinfónico al poema electrónico* (Universidad du Littoral) y *La Música espectral* (Universidad de Marne la Vallée y la Universidad Central del Ecuador). Ha sido profesor de composición y música electroacústica en la Universidad de Marne la Vallée y la Universidad du Littoral en Francia. Actualmente es profesor de la Universidad Central del Ecuador (2018) y profesor titular de la Universidad de Los Hemisferios (2017).



El compositor Gerardo Guevara en el nacionalismo musical ecuatoriano.

Un análisis de la obra *Fiesta* para piano

Composer Gerardo Guevara in Ecuadorian musical nationalism.
An analysis *Fiesta* for piano

Jorge Campos Serrano

Universidad de Los Hemisferios
camposser@yahoo.fr

Resumen

En el presente trabajo se estudia una de las obras musicales más representativas del músico Gerardo Guevara, uno de los compositores ecuatorianos más importantes del siglo xx. En la primera parte, se aborda la trayectoria artística y la formación académica del compositor y, sobre todo, se intenta sistematizar el estudio de los diferentes periodos estilísticos que sugiere su fecunda obra musical. Asimismo, se explora sus particulares formas de alineamiento con el nacionalismo musical ecuatoriano y las diversas estrategias compositivas que usó para crear una obra musical sincrética, el albazo *Fiesta*, en la cual los elementos de la música de tradición oral adquieren una significación alejada de las tendencias localistas y folclóricas. Este trabajo pone en evidencia cómo el compositor va más allá de los géneros populares ecuatorianos al crear un universo musical hasta entonces inaudito, en el cual, la utilización de elementos musicales, tales como la pentafonía y la forma musical, genera obras nuevas y trascendentes en constante búsqueda de *universalidad*. En la segunda parte, se analiza el albazo *Fiesta*, una pieza musical escrita para piano, que evidencia de manera concreta las técnicas empleadas por el compositor en lo relativo a los aspectos melódicos y armónicos.

Palabras clave

Gerardo Guevara; música ecuatoriana; nacionalismo; análisis musical; piano: albazo

Abstract

The present research studies one of the musical works that is most representative of the musician Gerardo Guevara, one of the most important Ecuadorian composers of the 20th century. The first part of



43

Recibido:

19/06/19

Aceptado:

28/06/19

the paper addresses the artistic trajectory and academic formation of the composer and, above all, aims to systematize the study of different stylistic periods suggested by his fruitful musical works. The paper additionally explores his particular forms of alignment with Ecuadorian musical nationalism and diverse strategies of composition that he used to create a syncretic musical work, *Fiesta* in the *albazo* style, in which the elements of an oral musical tradition acquire a meaning distanced from localizing and folklorizing tendencies. This research shows how the composer goes beyond popular Ecuadorian genres to create a previously inaudible musical universe, in which the use of musical elements, such as pentatonicism and musical form, generate new and transcendent works in constant search of "universality." The second part of the paper addresses the analysis of *Fiesta*, an *albazo* musical piece written for piano, that demonstrates concretely the techniques employed by the composer in relation to melodic and harmonic aspects.

Keywords

Gerardo Guevara; Ecuadorian Music; Nationalism; Musical Analysis; Piano; Albazo

INTRODUCCIÓN

Numerosos compositores académicos ecuatorianos han utilizado en sus obras los elementos que posee la tradición musical local para producir obras musicales en las que se refleja un gran sincretismo de la música de tradición oral y de las formas y estructuras, más o menos sofisticadas, heredadas de la música europea.

Es incuestionable que la música ecuatoriana es diversa en sus diferentes manifestaciones. Cada región del Ecuador ha producido sus ritmos y géneros característicos que ilustran la pluriculturalidad musical del país. El objetivo de este trabajo es reafirmar o cuestionar la teoría sobre el sistema de pensamiento musical ecuatoriano expuesto en la década de los setenta por el compositor Gerardo Guevara, en la cual afirma que el sistema de pensamiento musical que rige la música ecuatoriana es esencialmente pentáfono. Se realizará un análisis del *albazo Fiesta* para piano, una de las obras más representativas de Guevara, con el fin de encontrar diversos elementos estilísticos que permitan contrastar esta teoría.

1. EL NACIONALISMO MUSICAL EN EL ECUADOR

El doctor Gustavo Lovato (2011), en su artículo sobre el nacionalismo musical en el Ecuador, define lo siguiente:

El nacionalismo, ideológica y políticamente, comprende una variedad de elementos y categorías que lo convierten en una compleja manifestación de las sociedades modernas desde la mitad del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX, y en algunos casos una manifestación de controversias actuales cuando

hablamos de naciones que luchan por la liberación territorial y la identidad cultural. Culturalmente hablando, para que exista nacionalismo debe existir una cultura que se opone a la otra y que en determinado momento se impone creando un conflicto mediante el cual una cultura se hace dependiente de la otra planteándose una relación de dependencia. (p. 83)

Vemos que el autor señala la necesidad de una oposición cultural como condición para el surgimiento del nacionalismo en una sociedad pluricultural, con lo cual se establece una relación de dependencia de una cultura sobre otra. Ello se ve reflejado en la creación musical de los compositores nacionalistas en el Ecuador, puesto que sus trabajos compositivos revelan cómo cada creador ha asimilado el conflicto de confrontación entre las dos culturas: por un lado, la europea y, por otro, la tradicional o local.

[...] musicalmente hablando, y más precisamente en el Ecuador, el surgimiento del nacionalismo se produce por la oposición de dos culturas completamente distintas, la europea y la local o tradicional. Siendo este el punto de partida, el desarrollo del nacionalismo musical depende de cómo se desenvuelve este conflicto en la obra de creadores que asimilan las dos culturas y las transforman en las obras que son finalmente productos musicales en algunos casos con contenidos altamente sofisticados. (Lovato, 2011, p. 759).

Por su parte, Viteri sostiene que la aparición del nacionalismo musical en el Ecuador es el resultado de la confrontación de dos culturas completamente opuestas que se integran, se fusionan de una manera fecunda y dan como resultado obras musicales innovadoras y originales.

Desde una perspectiva cultural el nacionalismo surge en base a la oposición de una cultura hacia otra. Musicalmente hablando, en Ecuador el surgimiento del nacionalismo hace su aparición cuando se confrontan dos culturas musicales completamente opuestas, por un lado la cultura musical tradicional, fundamentada por la tradición oral, y por otra la cultura musical europea, basada en la escritura musical.

El surgimiento y desarrollo del nacionalismo musical en el Ecuador es el resultado de la fusión de estas dos tendencias estéticas, en donde los compositores integraron estos dos universos sonoros opuestos para producir obras sintéticas reflejo de esta fusión musical única y muy original. (Viteri, 2017, p. 6).

Entre los primeros compositores nacionalistas ecuatorianos, según Viteri, aparecen varias generaciones de compositores que asumen este conflicto musical y cultural integrando a sus composiciones musicales tanto los elementos de la música europea como los de la música basada en la tradición oral ecuatoriana. Destacan así los siguientes:

Francisco Salgado Sixto María Durán, Segundo Luis Moreno, quienes se formaron en el Conservatorio Nacional de Música con maestros italianos. En una segunda generación de compositores nacionalistas ecuatorianos figuran Luis Humberto Salgado, Carlos Bonilla Chávez, Claudio Aizaga, Gerardo Guevara, entre otros. Entre las obras musicales nacionalistas del compositor Luis Humberto Salgado, quien fue maestro de Gerardo Guevara, destacan la *Sinfonía andina* y la *Suite Atahualpa*. (Viteri, 2017, p. 6).



A propósito del compositor Gerardo Guevara, Lovato (2011) explica:

Con Gerardo Guevara el nacionalismo se vuelve radical, extremo, no admite posturas intermedias, lo indígena es el lenguaje puro y lo puro es por lo tanto lo más importante en un discurso cargado de emotividad sincera que rompe con la tradición europea y dibuja un horizonte personal único y pragmático. Lo vernáculo es lo más importante y de ello, el danzante y el yumbo, el pentafonismo en su grado más extremo y la formación acórdica que no utiliza la tríada como eje fundamental, sino la superposición de quintas y cuartas, dibujan el rasgo más profundo en este carácter único e irreprochable de hombre más de aquí que de allá. (p. 78)

1.1. El compositor Gerardo Guevara

El compositor ecuatoriano Gerardo Guevara Viteri nació en Quito el 23 de septiembre de 1930. Su padre trabajó como conserje del Conservatorio Nacional de Música, lo que le permitió tener un acercamiento con la música desde muy temprana edad.

Sus estudios formales los inició a los quince años en la clase de Luis H. Salgado; posteriormente, los continuó en Guayaquil en 1952 con el profesor húngaro Jorge Raycki, y tomó contacto con la música del compositor y musicólogo Béla Bartók.

En 1959 recibió una beca de la Unesco que le permitió trasladarse a París para continuar sus estudios de composición musical en la École Normale de Musique de Paris, donde tuvo como guía a la maestra Nadia Boulanger, profesora de muchos compositores que posteriormente trascendieron en la escena compositiva mundial. Después, Guevara se graduó como director de orquesta y continuó sus estudios en la Universidad de Sorbonne. Su estancia en Francia duró 12 años, luego de los cuales regresó a Ecuador en donde asumió los cargos de director del coro de la Universidad Central del Ecuador y director de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador. En 1973 fundó la sociedad de autores y compositores ecuatorianos. Se desempeñó también como director del Conservatorio Nacional de Música entre los años de 1980 y 1988.

La producción musical del compositor Gerardo Guevara es muy numerosa, así como sus escritos para una infinidad de revistas y publicaciones relacionadas con la cultura. Desde el punto de vista pedagógico, Guevara ha influenciado a varias generaciones de compositores ecuatorianos, lo cual lo constituye en uno de los compositores más importantes del Ecuador en el siglo xx.

A sus 84 años sigue insistiendo en la composición de la música que considera propia. Trabaja en la fusión de ese "hecho artístico" desde los ritmos andinos y cantos indígenas que descubrió con su nacimiento en el Conservatorio Nacional de Música. Allí, se construyó su postura ante el mundo con el que se integró al proceso de academización de la música tradicional ecuatoriana andina. Para el músico, componer o descomponer, como irónicamente dice que hace, es un ejercicio de libertad. Su práctica inició con la curiosidad por los pianos, con la

que se diferenció de sus 11 hermanos. Su curiosidad ascendió con una beca otorgada por el entonces director del conservatorio, Dr. Sixto María Durán, para estudiar oboe. Luego, el atractivo de la música subió de escala con las clases que recibió el maestro de los investigadores y compositores de música nacional de la época: Luis Humberto Salgado, Ángel Honorio Jiménez y José Ricardo Becerra. (Alarcón, 2017, p. 44).

Guevara se califica ante todo como un compositor nacionalista, aunque sus ponencias estéticas van mucho más allá del nacionalismo. Así, Robert Stevenson (1989) se refiere en los siguientes términos al trabajo compositivo de Guevara: "El compositor Guevara Viteri se ha inspirado en estilos europeos." (p. 120).

Alarcón Fabre (2017), al referirse a la literatura pianística del compositor, específicamente al comentar los *Tres preludios para piano*, afirma lo siguiente:

Guevara en sus Tres preludios para piano (Recitativo, Albazo y San Juanito) exhibe un pensamiento evolucionado a partir de las células rítmicas de los géneros ecuatorianos. Usa la pentafonía con un apoyo de la armonía quartal un propio lenguaje que lo podríamos llamar "lenguaje guevariano", que como él mismo expresa, ya no es un nacionalismo exagerado, folclórico, sino un nacionalismo universal. (p. 35)

Y en cuanto a los diferentes periodos estilísticos del compositor Gerardo Guevara, Alarcón (2017) señala:

- Visto desde esta clasificación, los tres periodos compositivos de Guevara, fácilmente pueden ser identificados con las siguientes palabras claves:
- Primer periodo, el folclor y curiosidad.
 - Segundo periodo, autodescubrimiento y ratificación de su lenguaje musical.
 - Tercer periodo, mixtura. (p. 38)

En estos análisis, hemos podido apreciar un trabajo entramado y sintetizado de lo popular ecuatoriano y de las formas musicales europeas a través del lenguaje típico de Guevara, lo que nos envía a la música de Bartók, en cuanto al hecho de buscar una universalidad de la música tradicional, pues su música además de auténtica debía aspirar a la modernidad de su tiempo.

El compositor húngaro Béla Bártok (1997), por otro lado, argumenta del siguiente modo:

[...] no basta insertar en esa música culta tiempos o imitaciones de temas campesinos, porque así terminaríamos haciendo un trivial enmascaramiento del material popular. Es necesario, sí, transferirle la atmósfera de la música creada por los campesinos. (p. 97)

La estética musical de Guevara se fundamenta esencialmente en la utilización del sistema de pensamiento modal, con un uso complejo de los planos melódicos basados en intervalos de quintas, acompañados de un sistema armónico de superposición de cuartas, la denominada armonía quartal que se autoengendra del sistema de pensamiento modal y, específicamente, de la pentafonía.



Alarcón (2017), al referirse al lenguaje musical guevariano, argumenta:

Guevara utiliza de manera consciente enfoques teóricos musicales convencionales, que confirman su lenguaje musical, sin embargo, utiliza de manera inconsciente enfoques estéticos de Jean Jacques Nattiez y de Theodor Adorno conducido por su sensibilidad artística. (p. 41)

En efecto, Nattiez (1987) afirma que “la obra musical no es solamente el texto, o conjunto de estructuras, es también los procesos que le han dado origen y los procesos a los cuales estos dan lugar: los actos de interpretación y percepción” (p. 158).

Por otra parte, algunas reflexiones de Theodor Adorno (2003) con respecto a la estética mencionan que esta “es la organización objetiva de todo lo que aparece dentro de una obra de arte como algo que habla con coherencia” (p. 56). Posteriormente, añade que: “Lo que convierte a las obras de arte existentes en algo más que existencia no es algo existente, sino su lenguaje. Las obras auténticas hablan aunque renuncien a la apariencia, desde la ilusión fantasmagórica hasta el último hálito del aura” (p. 57).

El compositor Guevara expresa que su lenguaje musical no busca un nacionalismo exagerado, folklórico, si no que al contrario, a través de su estilo musical, tiende hacia un nacionalismo universal (Alarcón, 2017, p. 61). A diferencia de sus antecesores, Guevara va más allá de la pentafonía, la cual se convierte en un elemento generador de su universo armónico, melódico y evidentemente tímbrico. El compositor utiliza pulsaciones rítmicas transformadas y metamorfoseadas para crear planos y texturas rítmicas inéditas.

El investigador musical Pablo Vásconez (2001) en su libro *Sonidos y silencios en el tiempo* manifiesta que Guevara “representa a la llamada ‘transición’ entre la primera generación de compositores nacionalistas y la nueva generación con la influencia de la música experimental contemporánea” (p. 235). En cuanto a su estilo musical, afirma:

En su estilo se percibe la condición propia de su generación: de una parte, la presencia de la tradición mestiza e indígena que marca la música popular (y la académica hasta entonces), y de otra, el lenguaje de la música académica del siglo xx como son el serialismo, atonalismo, minimalismo y música concreta”. (p. 235)

En cuanto a su obra compositiva, señala que “entre sus obras populares se destacan los pasillos *Despedida*, *Se va con algo mío*, pero también danzantes, yumbos y sanjuanitos” (p. 236).

En cuanto a su obra académica, argumenta:

[...] se mencionan especialmente obras para orquesta de cámara, como *Ismos*, que presenta los estilos musicales académicos del siglo xx; *De mestizo a mestizo*, donde plantea musicalmente el mestizaje; y *Siglo xx*, en la que se superponen diversos estilos, incluso jazz con himnos de la Revolución rusa y canciones populares. Estos elementos perfilan la multiplicidad cultural en la

que el "mestizo" se ve inmerso en la actualidad. En la suite *Galería siglo xx de pintores ecuatorianos* incursiona en el atonalismo y en elementos de la música concreta. (p. 236)

1.2. El espíritu nacionalista del compositor ecuatoriano Gerardo Guevara

Los maestros de composición de Gerardo Guevara jugaron un papel importante hacia su inclinación por un estilo nacionalista pero depurado, complejo y completamente original; estos fueron Luis H. Salgado en el Conservatorio Nacional de Música de Quito y Jorge Raycki en el Conservatorio de Guayaquil.

Con sus creaciones musicales, Guevara recoge lo esencial de los elementos musicales de tradición oral, especialmente de la sierra ecuatoriana: la utilización sistemática de tonalidades menores y el uso del sistema de pensamiento musical pentáfono, para crear un universo sonoro inédito e innovador.

En los textos de sus canciones, muy a menudo utiliza el quichua, revitalizando de esta manera sus raíces ancestrales. A continuación, citamos un fragmento del texto del yumbo *Apamuy Shungo*, obra compuesta en 1957 y que traducida al español significa 'entregando el corazón'.

Jatun rupay can apamuy cansay cunuy
Jatun rupay cuyaranchi, tucuy shungo.
Tarpuranchi allpa, ricu ranchi churi
Tayta yucapag, tayta tucuy pag
Jatun Rupay. (Lovato, 2015, p. 25)

Que en español significa:

Gran Sol, tú eres vida y calor
Gran Sol, te adoramos con todo corazón
Sembraremos la tierra
Cuidaremos tus hijos
Padre mío, padre de todos. (Lovato, 2015, p. 55)

1.3. Principales géneros musicales utilizados por Gerardo Guevara

Sobre los principales géneros musicales utilizados por el compositor Gerardo Guevara en su producción musical, Godoy (2007) comenta:

A finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, se da un proceso de consolidación de algunos de los géneros musicales existentes, e innovaciones musicales regionales. En la mayoría de ellos se evidencia el sentimiento nacionalista de la época.

Los géneros musicales andinos utilizados por el compositor Gerardo Guevara no constituyen un fin en sí mismo, son medios a través de los cuales el compositor refleja su espíritu o carácter nacionalista en este caso. Cabe indicar que, lo andino es un vocablo que no alude exclusivamente a la zona geográfica atravesada por la cordillera de los Andes, es un proyecto de identidad e integración y un proceso cultural dinámico. La música andina es la música de



estos pueblos, de estas culturas, como resultado de la evolución del tiempo, por indios, criollos, mestizos, entre otros, por una sociedad injustamente jerarquizada, es una música actual y en constante renovación. (p. 39)

Entre los principales géneros musicales utilizados por el compositor Guevara, destacan los siguientes:

- a. El yaraví: Es un canto andino escrito generalmente en compás de 6/8, con un carácter triste que a menudo lo encontramos en tonalidad menor.
- b. El danzante: Constituye una danza andina que encontramos en varias regiones andinas del Ecuador, como las provincias de Imbabura, Cotopaxi y Chimborazo. Es posible transcribirlo en compás de 6/8; predomina un carácter religioso.
- c. El yumbo: Es una canción y baile mestizo en compás de 6/8, en el cual predomina una energía y un carácter guerrero.
- d. La tonada: Es una danza popular de compás binario de 6/8, mayormente en tonalidad menor.
- e. El albazo: Es una danza con texto de carácter dinámico en compás binario compuesto de 6/8 en tonalidad menor.
- f. El aire típico: Es una danza con texto de carácter alegre en compás de 3/4, 3/8 o 6/8, y con tempo vivo.
- g. El sanjuanito: Es una danza con texto en compás binario simple de 2/4 y en tonalidad menor, practicada especialmente en la región andina.
- h. El pasillo: Es una canción y baile popular en compás ternario simple de 3/4, generalmente en tonalidad menor y con predominio de la pentafonía andina.

Guevara (1991), en la introducción de su cancionero popular *Vamos a cantar*, afirma lo siguiente sobre el origen de las dos danzas fundamentales de la música ecuatoriana (el yumbo y el danzante):

El primer problema encontrado es la dualidad de significado de las palabras *yumbo* y *danzante*, puesto que se refieren, en el caso del yumbo, al hombre, poblador de una parte del oriente ecuatoriano, y a la danza que, posiblemente, se refiere también a ese hombre que viene del oriente y que la introdujo en la sierra, y que por esta razón llevaba este nombre. (p. 45)

Guevara continúa indicando lo siguiente:

[...] lo que sí es digno de tomarse en cuenta es que hay yumbo como danza en Imbabura, Pichincha, Cotopaxi y Chimborazo, en algunos casos el yumbo está en compás binario de 2/4. Dependiendo de la ceremonia a la que acompaña el yumbo, la danza se inicia con el llamado *toque fuerte* con el redoble del tambor o del bombo y una frase libre del pingullo. (Moreno, 1949, p. 55)

En lo que concierne al danzante, Guevara (1991) afirma:

[...] muy parecido es lo que sucede con el danzante, pues el término genérico puede referirse al hombre que danza o al ritmo correspondiente, así mismo

hay danzante en varias provincias y según las transcripciones de Segundo Luis Moreno el tiempo es más bien movido y similar al del yumbo. (p. 47)

En cuanto al género musical albazo, que es el objeto de nuestro estudio, Guevara (1991) sostiene lo siguiente:

Es en la ciudad donde se produce el mestizaje musical, es la guitarra la encargada de hacerlo en dos aspectos fundamentales:

1. El concepto de tonalidad. Si bien los cantos indígenas tanto de la sierra como del oriente tenían un centro tonal, un punto de apoyo melódico, las referencias armónicas eran desconocidas. El mundo sonoro de la guitarra es armónico, por lo tanto, al mismo tiempo que iba aprehendiendo las melodías andinas, pentafónicas, de expresión rítmica simple, la guitarra añadía los acordes. De esta manera, el ámbito sonoro de nuestra música se acrecentó.

2. La guitarra es un instrumento de cuerda, en el que el punteado y el rasgado son característicos y estos elementos, especialmente el segundo, influyeron directamente en el aspecto rítmico de nuestra música.

Los ritmos, producto de la influencia de la guitarra son en primer lugar la tonada, luego el albazo, después el aire típico y posiblemente el *capishca*. (p. 48)

El compositor continúa afirmando sobre el albazo en estos términos:

El albazo es un yaraví que va ganando en velocidad hasta convertirse de lamento en danza. El ritmo es básicamente el mismo, pudiendo existir variantes guitarrísticas, e incluso cambios al compás de 3/4, lo que aumenta la gracia de este ritmo festivo, tan en boga hasta nuestros días. (p. 48)


2. ANÁLISIS FORMAL DEL ALBAZO FIESTA PARA PIANO

Una de las obras más conocidas e interpretadas de Gerardo Guevara es el albazo *Fiesta*, compuesto para piano en el año 1955. Esta obra, representativa del compositor, aún no ha sido analizada en su totalidad en cuanto al análisis formal, armónico y estructural con el fin de extraer sus estilemas. La recurrencia a los géneros musicales ecuatorianos constituye una constante en sus obras como se observa, por ejemplo, en sus preludios para piano compuestos en los años 50.

Pablo Guerrero (2002), define el albazo de la siguiente manera:

[...] es una danza mestiza que se ejecutaba en las serenatas al alba, anunciando el inicio de las fiestas populares, de allí procede su nombre. Escrita en compás 6/8, sus células rítmicas son generalmente la misma del yaraví, pero cuyo tempo es *allegro*, *moderato* o *allegro-moderato*. (p. 245)

CUADRO 1.

Nombre	Cultura / época / región	Metro y compás	Filiación / influencia	Función	Ejemplo	Ritmo característico
Albazo*	Mestiza / Indígena / s.XVIII - XXI // Andina	Binario compuesto, 6/8	Su fuente es el Yaraví / Bomba / Cachullapi	Baile cantado de pareja suelta	<i>Pajarillo</i> / Tradicional. <i>Morena la ingratitud</i> / J. Araújo	

Fuente: Guerrero, 2002, p. 25.



El preludio n° 2 de Guevara, que constituye un albazo, con su patrón rítmico característico, lo podemos observar en el siguiente fragmento:

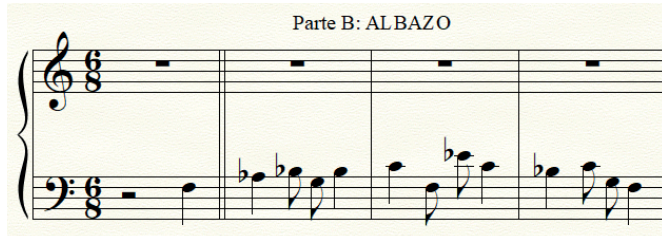


Figura 1. Fuente: Alarcón, 2017, p. 52.

Fiesta se inicia con una pequeña introducción de cuatro compases que se repiten dos veces, la tonalidad aparente es de re menor (al menos en la introducción). Seguidamente, tenemos una primera parte (a la cual denominaremos parte A) de 22 compases que se repiten, igualmente, dos veces. La parte A es seguida de una parte B, la cual tiene una dimensión de 33 compases que también se repiten dos veces.

En consecuencia, podemos esquematizar la forma general de la obra *Fiesta* de la siguiente manera:

- Introducción de la obra (4 compases)
- Parte A (22 compases)
- Parte B (33 compases)

2.1. Introducción de la obra

La introducción empieza con un pequeño ostinato rítmico que introduce, de esta manera, el carácter rítmico propio del albazo, el cual, en cierto modo, nos reenvía a los ostinatos bartokianos —sobre todo de *Mikrokosmos*, evidente en el volumen 6, danza n° 149, que comienza de la misma manera—. En realidad se constituye de dos acordes de re menor con séptima menor.



Figura 2. Fuente: Elaboración propia.

Un detalle importante es que constatamos la presencia de las quintas, que inician el discurso musical de la introducción y de toda la obra, las cuales le aportan un carácter neutro desde el punto de vista armónico —ya sabemos la predilección del compositor por este tipo de intervalo generador, presente en muchas de sus obras—, lo que nos dirige a la

utilización de la armonía de cuartas y quintas que constituyen el caballo de batalla del compositor a través de todo su trabajo, especialmente en sus obras para piano. Al respecto, Ortiz (2000) afirma:

[...] la obra para piano de Gerardo Guevara no es en sí misma una gran obra, comparada con el resto de obras que Gerardo Guevara tiene, sin embargo, no deja de ser un aporte muy importante para la literatura pianística en el contexto musical ecuatoriano y latinoamericano. (p. 16)

Observamos también el uso de la pentafonía anhemitónica, es decir, de una escala pentafónica sin semitonos en el primer compás del ostinato rítmico, a partir de la nota re (re, fa, sol, la, do).

En los c. 3-4 la pentafónica está basada sobre la nota la (la, do, re, mi sol), que también constituye una pentafonía anhemitónica. El musicólogo Parker (2010) se refiere a la pentafonía de la siguiente manera: "La escala pentatónica o pentáfona es la sucesión de cinco sonidos o alturas diferentes dentro de una octava. Se clasifican en hemitónicas 1: las que tienen uno o más semitonos, y anhemitónicas 2: aquellas que no contienen semitonos" (p. 325).

En cuanto al universo armónico de Guevara, podemos agregar que Enric Herrera (1995) define a esta armonía así:

La armonía cuartana, está constituida por superposiciones de intervalos de cuarta, lo que puede conferirle a esta armonía una cierta ambigüedad como ocurre con los acordes, los que se construyen con intervalos equidistantes [...] La polaridad en esta armonía se encuentra vinculada a la voz más activa melódicamente. A tres voces podemos tener las siguientes combinaciones: justa-justa (05-05), justa-tritono (05-06), tritono-justa (06-05). (p. 192)

El motivo melódico de la introducción está justamente construido sobre la base de mixturas de cuartas ascendentes. Primero, aparecen en camino gradual, para posteriormente generar un salto melódico de tercera, que llega a su punto culminante en una quinta justa al final del c. 3, y concluir con una cadencia igualmente en intervalos de cuarta en el compás siguiente, en la tonalidad de re menor.

Desde el punto de vista armónico, podemos constatar la presencia de una escordatura tonal, es decir, de la tonalidad inicial de re menor en el c. 1 se pasa a mi bemol mayor; el segundo grado es alterado descendiendo un semitono; y, finalmente, se introduce la dominante menor con séptima de la tonalidad principal de la introducción: re menor.

2.1.1. Plan armónico de la introducción

Una secuencia armónica característica de la música popular ecuatoriana es aquella que utiliza el segundo grado alterado en un semitono descendente, seguido de la dominante menor.

re menor mi bemol mayor la menor 7 re menor (con cuarta)

2.2. Análisis de la parte A

2.2.1. Análisis melódico del primer motivo o motivo principal



Figura 3. Fuente: Elaboración propia.

Desde el punto de vista melódico, constatamos la aparición del primer motivo, el cual se presenta en contratiempo. Este se caracteriza por una alternancia de intervalos de tercera y de cuarta en los dos primeros compases; y se reitera a manera de secuencia en los dos siguientes compases, pero esta vez solo con intervalos de cuarta.

2.2.2. Análisis armónico del motivo principal

Desde el punto de vista armónico, observamos la presencia de quintas justas que se perfilan en un movimiento descendente desde el registro agudo hasta el registro medio del piano.

En el c. 5 se presenta una alternancia de las tonalidades de si bemol mayor y la tonalidad de sol menor; en el c. 6, continúa la alternancia armónica entre la menor y fa mayor; en el c. 7, se observa una alternancia tonal entre la tonalidad de sol menor y de mi bemol mayor; y, finalmente, el discurso armónico se dirige hacia la tonalidad de fa mayor y do mayor con séptima, para de esta manera terminar la primera frase.

En la segunda frase, el discurso armónico se torna hacia una tonalidad lejana de re bemol mayor, en donde constatamos varios cambios de registros. Los registros graves del piano se alternan con los registros medios, lo cual se efectúa a manera de estrategia para reforzar el carácter armónico de este pasaje en la nueva tonalidad de re bemol mayor; de esta manera, se dinamiza el plano acompañativo de la segunda frase que finalmente se detiene en un calderón en el c. 12.

La primera parte de *Fiesta* concluye en el c. 16, donde, desde el punto de vista armónico, el compositor retoma las tonalidades de origen, es decir, la menor y re menor.

A partir del c. 17 el compositor introduce una suerte de transición (en los c. 17-20), en donde reencontramos la alternancia armónica entre dos tonalidades, las tonalidades de si bemol mayor y de la menor que se repiten dos veces. Esta sección tiene como función estructural conducirnos al estribillo del albazo (el cual inicia en el c. 21 y se extiende hasta el c. 26) delimitado por la presencia de la doble barra de repetición.

2.2.3. Análisis melódico de la parte A

Encontramos las melodías con características de pentafonía, por el uso predominante de terceras menores y segundas en el discurso melódico; además, el dibujo melódico utiliza la denominada pentafonía ampliada, descrita por Leo Brouwer en su libro *Síntesis de la armonía contemporánea*. El uso de las terceras y segundas también está presente en la llamada melodía universal, descrita por el musicólogo Humberto Sagreso en su libro *El núcleo melódico*.

En los c. 5-6, se observa una pentafonía basada en la nota re (re, fa, sol, la, do) presente en la voz superior. En la voz inferior, tenemos un plano melódico secundario elaborado en función de la armonía del pasaje.



Figura 4. Fuente: Elaboración propia.

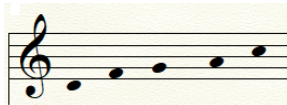


Figura 5. Escala de pentafonía sobre re. Fuente: Elaboración propia.

En los c. 7-8, la voz superior se manifiesta a través de una pentafonía en si bemol (si \flat , do, mi \flat , fa, la \flat), mientras en la voz inferior advertimos la presencia de una pentafonía en fa, basada en el principio de transposición, una cuarta más baja que la voz original



Figura 6. Fuente: Elaboración propia.



Figura 7. Pentafonía sobre fa y si bemol. Fuente: Elaboración propia.

En los c. 9-12, tanto en la voz superior como en la voz inferior se utiliza la pentafonía basada en re bemol (re \flat , mi \flat , fa, la \flat , si \flat).



Figura 8. Fuente: Elaboración propia.

En los c. 13-16, encontramos la pentafonía sobre la (la, do, re, mi, sol).



Figura 9. Fuente: Elaboración propia.



Figura 10. Pentafonía sobre la. Fuente: Elaboración propia.

En los c. 17-20, encontramos una suerte de penfafonía ampliada muy típica del compositor, basada en la tonalidad de re menor (re, mi \flat , fa, sol, la, do).

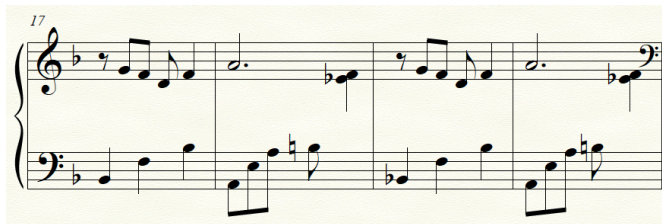


Figura 11. Fuente: Elaboración propia.

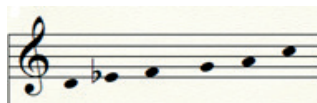


Figura 12. Pentafonía ampliada de re con mi bemol. Fuente: Elaboración propia.

En los c. 21-26, el compositor utiliza una secuencia armónica diatónica sobre la base de un pedal rítmico en la. Hacia el c. 25, el compositor introduce una cadencia clásica que consiste en dominante-tónica.



Figura 13. Fuente: Elaboración propia.

2.3. Análisis de la parte B

2.3.1. Análisis melódico de la parte B

En los c. 27-30, encontramos la pentafonía en si bemol, pentafonía elíptica de la nota fundamental, es decir, si bemol: sib, do, re, fa, sol.



Figura 14. Fuente: Elaboración propia.

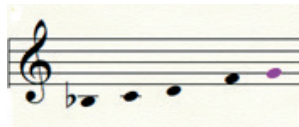


Figura 15. Pentafonía sobre si bemol. Fuente: Elaboración propia.

En el c. 31, se utiliza la pentafonía en do (do, re, mi, sol, la).



Figura 16. Fuente: Elaboración propia.



Figura 17. *Pentafonía sobre do.* Fuente: Elaboración propia.

En el c. 32, se utiliza la pentafonía ampliada sobre re bemol, elíptica del re bemol, es decir, el compositor prescinde de la nota fundamental, e introduce el sol bemol (reb, mib, fa, lab, sib, solb).



Figura 18. Fuente: Elaboración propia.

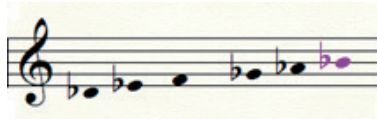


Figura 19. *Pentafonía sobre re bemol.* Fuente: Elaboración propia.

En los c. 33-34, el compositor utiliza una escala hexafónica a partir de la nota sol bemol (solb, lab, sib, do**b**, mib, fa).



Figura 20. Fuente: Elaboración propia.

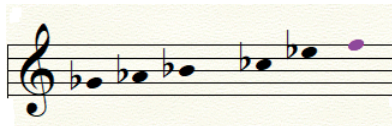


Figura 21. *Hexafonía sobre sol.* Fuente: Elaboración propia.

En los c. 35-36, el compositor utiliza la pentafonía sobre mi menor (mi, sol, la, si, re).





Figura 22. Fuente: Elaboración propia.

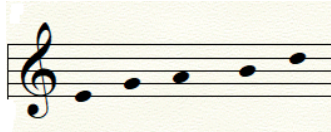


Figura 23. Pentafonía sobre mi. Fuente: Elaboración propia.

En los c. 37-38, se utiliza una pentafonía sobre re (re, mi, sol, do, re).



Figura 24. Pentafonía sobre mi. Fuente: Elaboración propia.

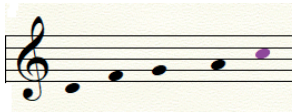


Figura 25. Pentafonía sobre mi. Fuente: Elaboración propia.

En los c. 39-40, observamos una pentafonía basada en si bemol (si \flat , do, re, fa, sol).



Figura 26. Fuente: Elaboración propia.



Figura 27. Pentafonía sobre si bemol. Fuente: Elaboración propia.

En los c. 41-45, se utiliza una pentafonía sobre si bemol (si b, do, re, fa, sol), sobre un pedal armónico de la bemol y si bemol, lo cual evoca las manchas debussystas, muy presentes en esta pieza.

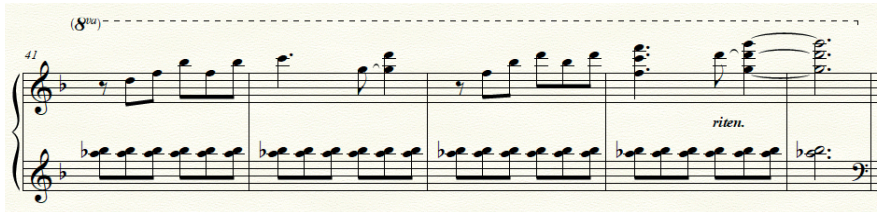


Figura 28. Fuente: Elaboración propia.



Figura 29. Pentafonía sobre si bemol. Fuente: Elaboración propia.

En los c. 46-49, Guevara alterna la pentafonía de la, (la, do, re, mi, sol) con la pentafonía de re, (re, fa, sol, la, do).



Figura 30. Fuente: Elaboración propia.

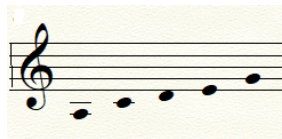


Figura 31. Pentafonía sobre la. Fuente: Elaboración propia.

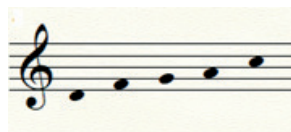


Figura 32. Pentafonía sobre re. Fuente: Elaboración propia.

2.3.2. Esquema formal de la parte B

La sección B de *Fiesta* se extiende desde el c. 27 hasta el c. 45, posteriormente, el compositor incrusta una parte de la primera sección de la pieza, de tal manera que, los c. 46 al 49 son idénticos a los c. 13 al 16 de la parte A de la obra. Seguidamente, encontramos una transición que nos conduce de manera idéntica hacia una suerte de *estribillo* con el cual el compositor concluye la pieza, seguida de una pequeña coda de dos compases, en donde constatamos la presencia de estratos acórdicos por quintas, que nos reenvían directamente al ostinato inicial con el cual se inició la pieza. Esta pequeña coda, tiene la finalidad de reforzar el carácter conclusivo del final de la obra.

2.3.4. Análisis armónico de la parte B

En el c. 27, con el cual se inicia la parte B de la obra, el compositor utiliza una inflexión tonal al VI grado, si partimos del hecho que la tonalidad principal de la obra es re menor, lo cual confirma la armadura general de la pieza, y advierte una modulación hacia la tonalidad de si bemol mayor que se mantiene durante un compás. En el compás siguiente, el compositor introduce la séptima en el bajo, creando de esta manera las típicas *debuysistas* (la^b-si^b) y originando un acorde de si bemol con la séptima en el bajo, que se mantienen durante tres compases seguidos, lo cual aporta una coloración armónica típicamente impresionista.

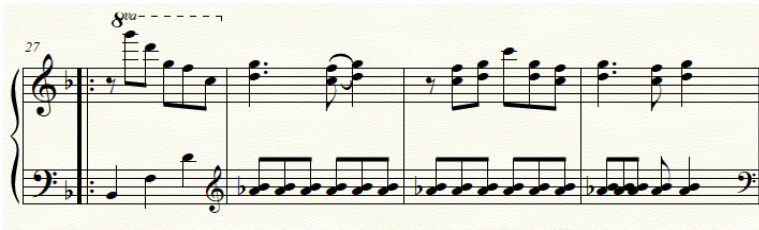


Figura 33. Fuente: Elaboración propia.

Lo mismo ocurre en el c. 31, donde se retoma la tonalidad de la menor y los tres compases siguientes (sol^b-la^b) se impregnan de las marcas impresionistas. En el c. 32, se introduce un acorde de fa menor con novena menor, con la novena en el bajo; este pasaje tiene un carácter de secuencia descendente si^b-la.



Figura 34. Fuente: Elaboración propia.

En los c. 35-39, nos encontramos con secuencias armónicas que van desde mi menor, fa mayor, sol mayor, la menor, hasta si bemol mayor.



Figura 35. Fuente: Elaboración propia.

A partir del c. 40 se retoman las manchas debussystas, la bemol y si bemol, en un acorde de si bemol con séptima menor, en el cual la nota disonante se encuentra en el bajo. Esta estructura acórdica se mantiene durante seis compases hasta el compás 45, donde prácticamente se termina la parte B de la pieza.

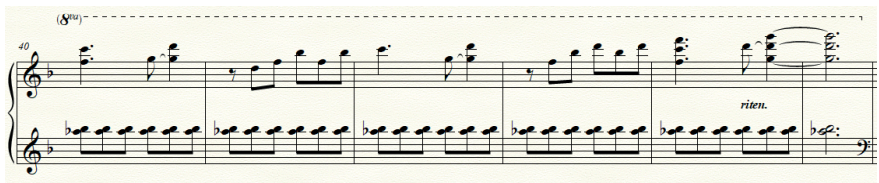


Figura 36. Fuente: Elaboración propia.

CONCLUSIONES

La música del compositor Gerardo Guevara es evidentemente compleja, tanto desde el punto de vista melódico como armónico.

La presencia de la pentafonía es una constante estilística en la obra del compositor, la cual va transformándose y metamorfosiándose en el curso de la obra de manera constante, originando perfiles melódicos completamente originales e inesperados.

Desde el punto de vista armónico, Guevara destila prácticamente todas sus estructuras armónicas de las mismas estructuras pentafónicas, es decir, la utilización sistemática de la pentafonía se refleja de manera directa tanto en la dimensión melódica como en la armónica, lo que aporta una gran solidez y coherencia al discurso musical.

De manera colateral, podemos observar también una tendencia con rasgos impresionistas, con texturas armónicas que nos reenvían a una estética de Debussy y de Ravel, y en las cuales podemos evidenciar sus rasgos de estilo parisino.

Lo realmente trascendente es cómo todos estos elementos se conjugan en una forma tradicional, en este caso el género popular de albazo, de

manera que lleva a dicho género musical a otra dimensión, en la cual le aporta nuevos elementos estilísticos que lo enriquecen y lo llevan a un plano que va más allá de lo local, y de lo folclórico, como en el caso de la música del compositor Béla Bartók. La música de Guevara alcanza la universalidad, y lleva así a la música ecuatoriana a esferas verdaderamente trascendentes y universales.

La presencia del compositor Gerardo Guevara en el nacionalismo musical ecuatoriano es importante, porque a través de su obra *Fiesta* para piano consolida una tendencia estético-musical, la cual ha sido continuada por nuevas generaciones de compositores ecuatorianos como Milton Estévez, Diego Luzuriaga, Pablo Freire, Marcelo Ruano y Julián Pontón, entre los más destacados.



REFERENCIAS

- Adorno, T. (2003). *La filosofía de la nueva música*. Frankfurt am Maine: Editorial Akal.
- Alarcón, A. (2017). *Análisis de los tres preludios para piano del compositor Gerardo Guevara* (Tesis de maestría). Universidad de Cuenca, Cuenca.
- Bártok, B. (1997). *Escritos sobre música popular*. Buenos Aires: Editorial siglo XXI.
- Bernal, C. (2010). *Metodología de la investigación*. Bogotá: Pearson Educación.
- Guevara, G. (1991). *Cancionero Vamos a cantar*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Guerrero, P. (1996). Luis Gerardo Guevara Viteri: significativa contribución a la música ecuatoriana. *Revista Archivo Sonoro*, 4, 2-16. Quito: Departamento de Desarrollo y Difusión Musical, Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA.
- Guerrero, P. (2002). *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito: Departamento de Desarrollo y Difusión Musical, Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA.
- Godoy, M. (2007). *Breve historia de la música del Ecuador*. Quito: Departamento de Desarrollo y Difusión Musical, Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA.
- Godoy, F. (2012). *Catálogo y Antología de la obra Coral de Gerardo Guevara* (Tesis de maestría). Universidad de Cuenca, Cuenca.
- Grijalva, D. (1999). *Grandes compositores ecuatorianos: Gerardo Guevara*. Quito: Cámara de Comercio, Conservatorio Franz Liszt.
- Herrera, E. (1995). Los acordes por cuartas. En E. Herrera, *Teoría musical y armonía moderna*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Lalama, R. (2011). *Ancestros e Identidad. Historia Prehispánica del Ecuador* (Tomo I). Guayaquil: Editorial Poligráfica.
- Lovato, G. (2011). Nacionalismo musical en el Ecuador. *Revista Nacional de Cultura, Letras, Artes y Ciencias del Ecuador*, 15-16 (tomo 3).
- Lovato, G. (2015). *Gerardo Guevara "Músico de cien pueblos y de las prodigiosas capitales"*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio.
- Morales, F. (1962). *Manual de Historia Universal Historia de América* (Tomo VI). Madrid: Espasa. Calpe S.A.
- Moreno, S. (1949) *Música y danzas del Ecuador*. Quito: Editorial Fray Jodoco Riecke

- Murrieta, K. (1992). *Quinientos años*. Guayaquil: Fundación Pedro Vicente Maldonado.
- Nattiez, J. (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. París: Christian Bourgois.
- Ortiz, M. (2000). *La música para piano de Gerardo Guevara*. Quito: Editorial Ministerio de Cultura y Patrimonio.
- Parker, B. (2010). *Good Vibrations: The Physics of Music*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Samaniego, F. (2008). *Ecuador en la memoria del mundo*. Quito: Artes Gráficas Señal Impreseñal.
- Stevenson, R. (1989). *La música en Quito*. Quito: Banco Central del Ecuador-Centro de Investigación y Cultura.
- Vásconez, P. (2001). *Sonidos y silencios en el tiempo: una apreciación de la música*. Quito: Colegio menor San Francisco de Quito.
- Vergara S. (2015). *Enfoque para el abordaje de la dirección orquestal, análisis estructural e interpretativo y montaje de obras orquestales de Gerardo Guevara* (Tesis de maestría). Universidad de Cuenca, Cuenca.
- Viteri, S. (2017). *El nacionalismo en el Ecuador*. Quito: Editorial del Departamento de Difusión Cultural de la Universidad Central del Ecuador.

