



**UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

**Escuela de Artes Sonoras**

Proyecto de investigación con componente performático

**Una mirada al proceso compositivo de Gerardo Guevara:**

**Análisis musical de sus obras vocales basadas en poesía**

**dentro del periodo de 1960 a 1970**

Previo la obtención del Título:

**Licenciado en Artes Musicales y Sonoras**

Autor:

Br. Kevin Andrés Esparza Yépez

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2020



## **Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación**

Yo, Kevin Andrés Esparza Yépez, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Artes Musicales. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación\* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

\*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

## **Miembros del tribunal de defensa**

Norberto Bayo

Tutor del Proyecto de investigación con componente performático

Rafael Guzmán

Miembro del tribunal de defensa

Juan Carlos González

Miembro del tribunal de defensa

## **Agradecimientos**

Agradezco sinceramente al maestro Gerardo Guevara por ayudarme con las partituras, las entrevistas y a su esposa María Jaramillo por sus recomendaciones y buena voluntad. También a la maestra Elina Felix por darme sus apreciaciones sobre mi trabajo en base a su experiencia y a mi tutor Norberto Bayo por guiarme en el proceso de escritura de esta tesis.

## **Dedicatoria**

A mis padres:

Patricia Yépez y Marco Esparza.

## **La obra vocal de Gerardo Guevara en los años sesenta.**

### **Resumen**

El presente trabajo pretende caracterizar la obra vocal en formato voz y piano del compositor ecuatoriano Gerardo Guevara en la década de los sesenta. Para ello, se realizó un estudio comparativo de algunas de sus obras, elegidas en base a criterios cualitativos de manera que se evidencien las características principales de estas composiciones en dicha época. En estas obras, Guevara expone un nacionalismo evolucionado con respecto a los primeros compositores nacionalistas ecuatorianos. Él coloca al mismo nivel varios elementos de la música indígena y la música occidental para crear obras experimentales que son musicalizaciones de poemas de importantes poetas ecuatorianos. A través del uso de la pentafonía andina y la armonía cuartal crea su propio lenguaje compositivo en el que, a través del uso del sonido-ruido y emancipado de la armonía tonal tradicional, aplica los conceptos de paisaje sonoro y de música concreta. Se utilizó un diseño de investigación narrativo y etnográfico para contextualizar la década de los sesenta y realizar un análisis musical dirigido a la interpretación de dichas obras en un concierto didáctico.

### **Palabras Clave**

Nacionalismo musical, vanguardia musical, identidad.

## **Gerardo Guevara's vocal compositions in The Sixties**

### **Abstract**

This thesis aims to characterize the vocal works for voice and piano format of the Ecuadorian composer Gerardo Guevara in the sixties. For this, a comparative study of some of his works, chosen based on qualitative criteria was carried out so that the main characteristics of these compositions are evidenced at that time. In this works Guevara exhibits an evolved nationalism compared to the first Ecuadorian nationalists. He disposes a variety of indigenous and western music elements at the same level of importance to create experimental pieces which are poem's musicalizations of important Ecuadorian poets. Through Andean pentaphony and quartal harmony Guevara creates his own compositive language in which, using sound-noise and avoiding traditional tonal harmony, applies the concepts of sound scape and concrete music. A narrative and ethnographic research design was used to contextualize the sixties and make a musical analysis for the interpretation of these works in a didactic concert.

### **Key words**

Nationalism, avant-garde, identity.

## Índice General

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación .....	II
Miembros del tribunal de defensa .....	III
Agradecimientos.....	IV
Dedicatoria.....	V
Resumen.....	VI
Abstract.....	VII
Índice General .....	8
Introducción .....	10
Capítulo I Planteamiento del problema .....	11
Objetivo General .....	12
Objetivos Específicos: .....	12
Formulación del Problema: .....	12
Justificación de la investigación.....	12
Hipótesis de la investigación.....	13
Capítulo II Marco Teórico .....	15
Antecedentes .....	15
El poblamiento de América.....	17
Época de la Colonia.....	19
La música nacional .....	20
Música popular y música folclórica.....	21
Usos y funciones de la música .....	22
Pentafonía.....	24
Armonía Cuartal .....	27
La cosmovisión andina .....	28
Ritmos y géneros musicales del Ecuador.....	28
Sanjuanito.....	29
Albazo .....	30
Danzante.....	31
Pasillo.....	32
Relación entre música y texto .....	33
Musicalización de la poesía .....	34
Paisaje sonoro.....	34
Música concreta.....	35
Capítulo III Metodología. ....	36
El análisis musical para la interpretación.....	37
La partitura como texto.....	38
Metodologías de análisis.....	38

Capítulo IV Contexto histórico y cultural.....	39
Contexto histórico de Europa en los años 60.....	41
La música concreta.....	43
Contexto histórico del Ecuador en los años 60.....	44
Nacionalismo musical.....	45
Capítulo V Luís Gerardo Guevara Viteri.....	46
Biografía.....	46
El joven migrante.....	49
Retorno.....	50
Pensamiento musical de Gerardo Guevara.....	50
Los poetas.....	51
Jorge Carrera Andrade.....	51
Capítulo VI Descripción y Análisis de los datos.....	54
Obras vocales de Gerardo Guevara.....	54
Mi sanjuanito, 1958.....	54
Geografía, 1960.....	58
Poema.....	60
Tierras, 1960.....	61
Poema.....	62
El Hombre Planetario, 1962.....	64
Poema.....	66
Danzante del destino, 1967.....	68
Poema.....	69
Se va con algo mío, 1967.....	70
Poema.....	71
Capítulo VII Concierto.....	73
Propuesta de obras.....	74
Capítulo VIII Conclusiones y recomendaciones.....	77
Conclusiones.....	77
Recomendaciones.....	79
Bibliografía.....	79
Anexos.....	82
Partituras.....	82
Mi sanjuanito.....	82
Geografía.....	86
Tierras.....	90
El hombre planetario.....	96
Danzante del destino.....	102
Se va con algo mío.....	106
Entrevistas.....	111

## Introducción

El interés por realizar esta investigación surgió de la intuición del autor de este trabajo de investigación, en su calidad de cantante, por descubrir nuevo repertorio del compositor Gerardo Guevara para su interpretación. Durante el año 2013 integré el coro de la Escuela Politécnica del Ejército (ESPE) en donde se cantaban obras del mencionado compositor tales como *Despedida* y *Se va con algo mío* bajo la dirección del maestro Eugenio Auz.

Posteriormente integré el coro de la Universidad de las Artes, donde se incluyó en el repertorio la obra *Apamuy Shungo* de Guevara bajo la dirección de la maestra Yasmine Yaselga. Esta experiencia previa fue particularmente importante para mí, porque me di cuenta de la calidad del trabajo compositivo del maestro Guevara. Las sonoridades de estas obras llamaron mi atención, porque tienen elementos característicos de las músicas populares de raigambre indígena, mismas que forman parte de mi identidad sonora como ecuatoriano, ya que residí durante mi infancia y adolescencia en la provincia de Imbabura.

Mediante la revisión de diversos catálogos de la obra del maestro Guevara, nos encontramos con un grupo de obras para formato de voz y piano compuestas en los años sesenta. Considerando que en esta época Guevara residió en París surgió la curiosidad por saber qué características tenían estas composiciones.

## Capítulo I

### Planteamiento del problema

El objeto de nuestra investigación es el abordaje de Gerardo Guevara en la composición de obras para voz y piano en los años sesenta del siglo XX. Durante esta década, Guevara compone una variedad de obras para diversos formatos, pero nos enfocaremos en uno en específico: voz y piano. Escogimos obras que, por sus elementos constitutivos, consideramos caracterizan esta época compositiva e ilustran su pensamiento musical durante la misma.

Casi todas las obras seleccionadas son musicalizaciones de poemas de Jorge Carrera Andrade, Jorge Enrique Adoum y Medardo Ángel Silva. Cada una de estas obras tiene una combinación de elementos que le dan una personalidad propia. Estos poemas tratan temáticas reivindicativas de los pueblos históricamente oprimidos, que se insertan en ideologías indigenistas y nacionalistas.

Durante los años sesenta Guevara residió en Francia, donde estudió composición musical con Nadia Boulanger y trabajó junto a Pierre Shaeffer en su grupo de investigación de la música concreta. Se graduó como director de orquesta y recibió el título de musicólogo. En esta época compuso un significativo número de obras, algunas de ellas llaman la atención, porque exhiben un alto grado de experimentación sonora, de desarrollo de un lenguaje musical propio, de relación con la poesía y utilización de elementos folclóricos (de la música ecuatoriana) característicos de la música nacional ecuatoriana. Todas estas particularidades hacen de estas obras un objeto de estudio interesante por su valor histórico, patrimonial y pedagógico. Las obras seleccionadas son: *El hombre planetario*, *Geografía*, *Tierras*, *Danzante de la ausencia*, *Mi sanjuanito* y *Se va con algo mío*.

Al realizar esta investigación nos hemos propuesto los siguientes objetivos:

### **Objetivo General**

El objetivo general es caracterizar la obra para formato voz y piano de Gerardo Guevara en los años sesenta.

### **Objetivos Específicos:**

1. Describir los elementos musicales presentes en una selección de obras compuestas para voz y piano.
2. Explicar cómo aborda Gerardo Guevara la composición de las obras.
3. Analizar las obras seleccionadas, en el contexto de los años sesenta.

A partir de estos objetivos se plantean las siguientes preguntas de investigación:

### **Formulación del Problema:**

¿Qué caracteriza a la obra en formato voz y piano de Guevara en la década de los sesenta?

### **Justificación de la investigación**

Este trabajo surge por la necesidad de encontrar repertorio de música ecuatoriana para interpretar en formato de voz y piano. En nuestra búsqueda por los archivos de partituras en la residencia del maestro Guevara encontramos muchas obras para dicho formato, algunas de ellas muy conocidas como *Despedida* o *Apamuy Shungo*. De este archivo nos llamó especialmente la atención un grupo de obras de los años sesenta que tenían letra del poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade en formato barítono y piano y otras obras para formato soprano y piano con letra de Jorge Enrique Adoum y Medardo

Ángel Silva. Obras como *El hombre planetario* o *Tierras* no son conocidas ni forman parte del repertorio de los pensum de estudio de las universidades del Ecuador. Esto es debido a la falta de un archivo de sus obras, la dificultad interpretativa que implican y la preferencia por obras de los compositores extranjeros en su mayoría del Barroco.

Este estudio se realiza para que los intérpretes, musicólogos, compositores y demás actores del medio musical ecuatoriano, que estén interesados en esta obra; primero, tengan un aporte para realizar sus interpretaciones con mayor criterio y segundo, encuentren un material de apoyo para investigaciones futuras. Es importante conocer la producción musical vocal de Guevara de los sesenta, ya que la misma aborda temas relacionados con la composición musical en el Ecuador como lo son: las diversas corrientes compositivas, la identidad o identidades sonoras, el nacionalismo musical, las relaciones entre poesía y música, entre otros.

Revisamos las partituras y nos dimos cuenta de su particularidad puesto que se observa un trabajo minucioso y detallado, experimentación y gran creatividad. El material fonográfico de algunas de estas composiciones resultó escaso y casi en ninguna se encontró grabaciones de la época en que fueron compuestas.

### **Hipótesis de la investigación**

Hemos planteado que Gerardo Guevara en sus composiciones para formato voz y piano de la década de los sesenta, puso en juego diversas corrientes y técnicas de composición al servicio de su creatividad. Él conocía muy bien la obra de Béla Bartók (1881-1945) y su nacionalismo musical con el cual se identificó y posteriormente durante su viaje a Francia adquirió experiencias importantes, por ejemplo, trabajar para Pierre Schaeffer -el precursor de la música concreta- que le harían buscar la experimentación sonora en sus composiciones. De esta manera Guevara desarrolla su propio lenguaje

compositivo para crear estas obras donde se evidencia un alto grado de experimentación sonora y una conciencia del concepto de paisaje sonoro. Además, hay una intertextualidad entre la poesía y la música ya que ambas artes se evocan entre sí.

## Capítulo II

### Marco Teórico

#### Antecedentes

Gerardo Guevara es uno de los mayores exponentes de la composición y la pedagogía musical en el Ecuador, ha incursionado en los estilos populares y académicos produciendo una extensa obra a lo largo de su carrera.

En las últimas dos décadas se han estado estrenando algunas de las obras de Guevara y se han hecho trabajos académicos analíticos y descriptivos como tesis de licenciaturas y maestrías. Dichas investigaciones han sido trascendentales para el desarrollo de la producción sonora del país puesto que aportan al conocimiento de estas obras dándoles difusión e incentivan a que surjan nuevos compositores que se inspiren en ellas.

Las investigaciones más importantes al respecto son:

1. Análisis de los tres preludios para piano del compositor Gerardo Guevara.<sup>1</sup>

En esta tesis se analizó tres obras para piano de Guevara con varios objetivos en mente: de divulgación, puesto que son obras poco conocidas y que no constan dentro del repertorio pianístico ecuatoriano; pedagógico, porque del análisis de las obras permiten su fragmentación y por consiguiente una mejor comprensión para enseñarse a alumnos de piano; hace un análisis estructural, armónico y melódico de los preludios; y finalmente de genera un archivo sonoro haciendo la grabación de dichas obras.

---

<sup>1</sup> Alex Alarcón Fabre, “Análisis de los tres preludios para piano del compositor Gerardo Guevara”. *Tesis de maestría en Pedagogía e Investigación Musical de la Universidad de Cuenca* (2017). <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/26708>.

2. Enfoque para el abordaje de la dirección orquestal, análisis estructural e interpretativo y montaje de obras orquestales de Gerardo Guevara.<sup>2</sup>

Esta tesis estudia en profundidad los rasgos estéticos propios del lenguaje musical del compositor, indaga en sus procesos compositivos y los vincula con conceptos específicos de la dirección orquestal para el montaje y la posterior interpretación de la obra orquestal “Galería siglo XX de pintores ecuatorianos”.

3. Influencia de la instrucción académica en la composición de pasillos: estudio comparativo de dos obras de los compositores Gerardo Guevara y Carlos Rubira Infante, para elaborar un patrón de comportamiento.<sup>3</sup>

Esta tesis realiza un análisis comparativo entre una composición de Gerardo Guevara y otra obra de Carlos Rubira Infante con el fin de averiguar cómo influye la instrucción académica en la composición de un pasillo.

4. Catálogo y antología de la obra coral de Gerardo Guevara.<sup>4</sup>

Este trabajo realiza un análisis musical profundo de las obras y arreglos corales que hizo Guevara sobre todo los que vienen de tradición popular y luego procede al montaje de las mismas. Los elementos que analiza son: género, forma, textura, características armónicas y rítmicas.

---

<sup>2</sup> Saula Vergara y William René, «Enfoque para el abordaje de la dirección orquestal, análisis estructural e interpretativo y montaje de obras orquestales de Gerardo Guevara». *Tesis de maestría en Pedagogía e Investigación Musical de la Universidad de Cuenca* (2015). <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/21925>.

<sup>3</sup> Blanca Andrea Santos Rodríguez, «Influencia de la instrucción académica en la composición de pasillos: estudio comparativo de dos obras de los compositores Gerardo Guevara y Carlos Rubira Infante, para elaborar un patrón de comportamiento». *Tesis de licenciatura de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil* (2014). <http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/2903>

<sup>4</sup> Freddy Vicente Godoy Muñoz, «Catálogo y antología de la obra coral». *Tesis de maestría en Pedagogía e Investigación Musical de la Universidad de Cuenca en convenio con la Pontificia Universidad Católica del Ecuador* (2012) <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/8535>.

## **El poblamiento de América**

Para Gerardo Guevara, el poblamiento de América ha tenido diversas teorías. Una de las primeras teorías fue la de Juan de Torquemada. Él afirmaba que los indígenas de América eran de origen camita, descendientes de Cam, hermano de Set y Jafet. Pero esta teoría sería refutada más adelante por carecer completamente de rigor científico.

La teoría más aceptada afirma que hubo migraciones que llegaron por el estrecho de Bering desde hace 50.000 años hasta hace 10.000 años durante la etapa final del Pleistoceno. Guevara afirma que “no debe perderse de vista el hecho de que la mayoría de la población americana descendía de los pueblos mayoritariamente mongoloides”<sup>5</sup>, mismos que, hacia finales del Pleistoceno se trasladaron desde el noreste de Asia.

Esta tesis sobre el poblamiento de América desde Asia fue enunciada por Fray Prudencio en el siglo XVI y posteriores investigaciones como la del indólogo Heine Goldern han aportado con argumentos que la respaldan. Entre esos aportes podemos señalar la existencia de características similares entre la arquitectura de los pueblos de India y China con las ruinas mayas de Chichen Itzá. Gerardo Guevara, en su libro *Historia de la Música del Ecuador*, afirma que en el Ecuador han persistido hasta la actualidad una melodía trifónica en la región amazónica y pentafónica en la sierra, la primera desde 1500 a.C. y la segunda desde 500 a.C.<sup>6</sup> Guevara apoya la tesis del poblamiento de América desde Asia basado en historiadores chinos que remiten a expediciones hacia un viejo país llamado Fu Sang y que según el francés De Guignes (1721-1800), este país era América.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Gerardo Guevara, *Historia de la música del Ecuador* (Quito: Apligraf, 2002), 2.

<sup>6</sup> Gerardo Guevara, *Historia de la música del Ecuador* (Quito: Apligraf, 2002).

<sup>7</sup> Gerardo Guevara, *Historia de la música del Ecuador...*, 2.

Resulta muy difícil saber desde qué época la flauta de Pan o rondador fue utilizado por los primeros pobladores de América ni desde cuando desarrollaron su propio sistema de afinación. La violencia y dureza que los conquistadores ejercieron en la Época Colonial, al carácter oral de su música y los materiales perecederos de los instrumentos musicales hacen ardua la tarea para los arqueo-musicólogos. Según Guevara,

si bien recibimos el instrumento [rondador] y posiblemente la pentafonía, las generaciones ya de hombres propios de nuestro territorio supieron darle el carácter y el sentido propios de nuestra música andina ecuatoriana.<sup>8</sup>

Durante el Periodo de Desarrollo Regional (500 a.C. – 500 d.C.), en los territorios donde actualmente se ubica el Ecuador, se dieron las condiciones favorables para la aparición de nuevas formas de organización social. Como consecuencia de esto se desarrollaron avances tecnológicos en todas las áreas como la agricultura, la arquitectura y las artes en donde se incluye la música. Según Gerardo Guevara, hay dos ritmos que fueron los pilares fundamentales sobre los cuales se construyó la rítmica de la música ecuatoriana, estos son el danzante y el yumbo. Tanto el danzante como el yumbo poseen una melodía pentafónica y proceden de la sierra, mientras que el yumbo originario del Oriente ecuatoriano tiene una melodía trifónica.<sup>9</sup>

Los instrumentos musicales que desarrollaron las culturas prehispánicas en su mayoría fueron los aerófonos y en menor medida los membranófonos e idiófonos. Con respecto a los cordófonos, casi hubo una ausencia de ellos, a excepción del arco musical originario del Oriente ecuatoriano. Entre los aerófonos tenemos a las flautas verticales y las flautas de pan que presentan tres o cinco agujeros.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Gerardo Guevara, *Historia de la música del Ecuador* (Quito: Apligraf, 2002), 5.

<sup>9</sup> Gerardo Guevara, *Historia de la música del Ecuador...*, 7.

<sup>10</sup> Gerardo Guevara, *Historia de la música del Ecuador...*, 39-40.

## Época de la Colonia

Cuando Cristóbal Colón llegó a América denominó erróneamente a los nativos como “indios” porque pensó que había llegado a la India. Posteriormente, cuando los científicos se dieron cuenta del error y que este era un continente completamente nuevo, surgió el problema de definir de qué grupo humano descenden los mal llamados indios.

En aquellos tiempos la Iglesia Católica junto con los reyes decidían las leyes que se aplicaban y estas leyes se redactaban en estricto seguimiento de la biblia. Según un pasaje de la biblia, Cam hijo de Noé, tuvo un altercado con su padre y éste lo maldijo y le ordenó ser siervo de sus hermanos. De esta manera todos los descendientes de Cam serían siervos o esclavos y curiosamente el tono de piel de los camitas era oscuro. Entonces usarían esta cita bíblica para explicar el tono oscuro de la piel de los indios y justificar la esclavitud a la que fueron sometidos.

Como afirman los estudios científicos más actualizados, no existen las razas humanas. El término raza es un constructo social, que se reafirmó en la Época de la Colonia y se usó para justificar la invasión y el genocidio de los pueblos originarios de América. Los invasores tomaron las tierras, las saquearon e implantaron un sistema de explotación sumamente injusto. Una obra literaria que sirve para comprender ese sistema es el poema de 1958, *Boletín y elegía de las mitas* del poeta ecuatoriano César Dávila Andrade.

La mita que en quechua significa turno, era un sistema de tributo o colaboración comunal prehispánico que existía dentro de la sociedad inca. Los españoles la adoptaron y adaptaron a sus propios intereses, así la mita fue en la legislación de indias, la suma y compendio de la servidumbre más cruel. Actualmente, el indígena afronta el hecho de vivir dentro de un Estado Nacional, pero al mismo tiempo no pertenecer a él, debido a la exclusión que se manifiesta en forma de racismo.

## La música nacional

En el Ecuador existe una curiosa costumbre social que consiste en llamar a la música ecuatoriana como “la música nacional”. En cambio, países como Argentina o Brasil, por ejemplo, llaman a su música como música argentina o brasileña respectivamente. Ketty Wong constató esta costumbre a través de una ardua investigación dentro y fuera del país.

En su libro *La Música Nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador* Wong indica que “la definición de música nacional varía según el antecedente socioeconómico, étnico, racial y generacional de los individuos que hacen la identificación”<sup>11</sup>. Esto indica que el concepto de música nacional no es igual para todos los ecuatorianos, sino que depende de su visión particular de la nación. Según el sociólogo Hernán Ibarra, el origen del uso del término música nacional se sitúa a principios del siglo XX y muy probablemente está asociado con el surgimiento de la clase media y la oficialización de varios símbolos nacionales como la bandera y el escudo nacional<sup>12</sup>.

Ketty Wong considera que lo más probable es que esta frase se popularizara con las primeras grabaciones de música ecuatoriana realizadas por las compañías discográficas internacionales en las décadas de 1910 y 1920 que los ecuatorianos pudieron haber llamado *nacional* para distinguirla de la música internacional de moda<sup>13</sup>.

A principios del siglo XIX surge en Europa la idea de que cada nación posee unas particularidades que representan el “espíritu del pueblo” y cultivarlas es importante para tener una presencia en el mundo. Según el musicólogo Carl Dalhaus,

---

<sup>11</sup> Ketty Wong, *La Música Nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2013), 20.

<sup>12</sup> Ketty Wong, *La Música Nacional...*, 62.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

los conceptos de nacionalismo y universalismo en esa época no eran mutuamente exclusivos como lo son en la actualidad porque la idea de ser *nacionalista* era equivalente a la idea de ser cosmopolita<sup>14</sup>.

Ya en el siglo XX, según Turino, emerge en Latinoamérica “el concepto moderno de la nación como un grupo unificado cultural y lingüísticamente”<sup>15</sup>. En esta época las poblaciones subalternas, como los indígenas y los mestizos de clases bajas, “se convierten en la fuerza laboral y en los consumidores de una producción capitalista en expansión”<sup>16</sup>.

### **Música popular y música folclórica**

Definir el concepto de música popular es una compleja tarea debido a su ambigüedad. Lo popular puede referir tanto a aquello que está destinado a las grandes mayorías de la población, como también a un ámbito local con una cantidad reducida de personas. Según Sunker, el término popular remite al menos a dos acepciones:

la primera se refiere a las formas de la cultura producidas de una manera comercial y vinculadas a un público amplio y general; la segunda se relaciona con las formas folclóricas, asociadas con un ámbito local y limitado.<sup>17</sup>

Gerardo Guevara diferencia a la música popular de la folclórica de la siguiente manera:

La música folclórica es música tradicional que conservan los pueblos, la música popular es la que se ejecuta y se baila en la ciudad. Ósea que lo popular tiene más que ver con la ciudad, mientras que lo folclórico tiene que ver con el campo.<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> Ketty Wong, *La Música Nacional...*, 63.

<sup>15</sup> Ketty Wong, *La Música Nacional...*, 63.

<sup>16</sup> Ketty Wong, *La Música Nacional...*, 63.

<sup>17</sup> Patricio Goialde Palacios, “Música popular/músicas urbanas: Introducción”, *Musiker* n.º20 (2013): 7.

<sup>18</sup> Gerardo Guevara, entrevista por Kevin Esparza, 31 de enero de 2020.

## Usos y funciones de la música

La musicología comenzó a finales del siglo XIX, sus fundamentos se basaron en una concepción de la música desde una visión eurocéntrica. Esta postura veía a la música europea de los grandes maestros como el modelo y trataban a la música como un objeto de arte. Por ello, para estudiar las músicas de tradición oral, se limitaban a su transcripción en partitura desligando la materia sonora de la sociedad en la que fue producida.

Con los posteriores aportes de otras ciencias como la antropología, se empezó a buscar no solo los aspectos descriptivos sino los significados que tiene la música dentro de una determinada cultura. Alan Merriam propone considerar los usos y las funciones cuando se quiere analizar cualquier hecho musical. A este respecto, Merriam dice que “la palabra ‘uso’ se refiere a las situaciones humanas en que se emplea la música; ‘función’ hace referencia a las razones de este uso y, particularmente, a los propósitos a los que sirve”.<sup>19</sup> Generalmente se suele decir que las músicas de las sociedades no alfabetizadas son más funcionales que la nuestra. Pero en realidad lo que sucede es que en aquellas culturas

quizá se use en mayor variedad de situaciones que en nuestra sociedad...  
...puede que la música de las culturas no occidentales se emplee de formas más detalladas y directamente aplicadas, pero no que sea necesariamente más funcional”.<sup>20</sup>

Merriam propone las siguientes funciones de la música:

Función de goce estético: es el que asocia la música y la estética conceptos que en la sociedad occidental están muy arraigados. Por otra parte, en sociedades no

---

<sup>19</sup> Alan Merriam, “Usos y funciones”, en *Las Culturas Musicales* ed. de Francisco Cruces (Madrid: Trotta, 2001), 277.

<sup>20</sup> Alan Merriam, “Usos y funciones”, 281.

alfabetizadas habría que analizar si “dicho concepto se halla culturalmente determinado”<sup>21</sup>.

Función de entretenimiento: es el que proporciona un tiempo de esparcimiento para salir de la monotonía diaria. Se da en todas las culturas, pero en las sociedades no alfabetizadas predomina el entretenimiento combinado con otras funciones a diferencia de entretenimiento puro característico de la sociedad occidental<sup>22</sup>.

Función de comunicación: toma en cuenta que “la música no es un lenguaje universal, más bien está conformado por la cultura a la que pertenece”, por ejemplo, “las letras de las canciones comunican información directa para aquellos que comprenden la lengua en que están vertidas”<sup>23</sup>. Por esta razón la información que comunica produce un efecto en aquellos que entienden el idioma.

Función de representación simbólica: en todas las culturas la música funciona como “representación simbólica de otras cosas, ideas y comportamientos”<sup>24</sup>.

Función de respuesta física: es un hecho que la música provoca una respuesta física en el cuerpo del individuo. El tipo de respuestas que provoquen estarán delimitadas por convenciones culturales<sup>25</sup>.

Función de refuerzo de la conformidad a las normas sociales: aquí podemos encontrar las canciones de control social (rituales de iniciación) y las canciones de protesta. En ellas se establece lo que es considerado como un comportamiento correcto y lo que no<sup>26</sup>.

---

<sup>21</sup> Alan Merriam, “Usos y funciones”, 290.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Alan Merriam, “Usos y funciones”, 291.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Ibidem.

Función de refuerzo de instituciones sociales y ritos religiosos: mediante esta función “se reafirman los sistemas religiosos, como en el folklore, al cantar y recitar mitos y leyendas”<sup>27</sup>.

Función de contribución a la continuidad y estabilidad de una cultura: a través de la música se conocen los valores de determinada cultura lo cual permite acceder a lo más profundo de su psicología. “Al ser un vehículo de transmisión de la historia, de mitos y leyendas, ayuda a la continuidad; al transmitir educación... ...contribuye a la estabilidad”<sup>28</sup>.

Función de contribución a la integración de la sociedad: tiene que ver con la satisfacción que conlleva participar de algo familiar y pertenecer a un grupo que comparte valores similares<sup>29</sup>. Freeman sostiene que “las canciones de protesta social permiten al individuo una vía de escape y de esta forma adaptarse a las condiciones sociales existentes, o también lograr cambios sociales al movilizar el sentimiento de grupo”<sup>30</sup>.

## **Pentafonía**

Este término está compuesto por el prefijo *penta-* que significa cinco y *fonía* que significa sonidos, por lo tanto, la pentafonía es la agrupación de cinco sonidos a modo de escala. Como afirma Parker,

La escala pentatónica o pentáfona es la sucesión de cinco sonidos o alturas diferentes dentro de una octava. Se clasifican en hemitónicas (uno o más semitonos) y anhemitónicas (no contienen semitonos)<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> Alan Merriam, “Usos y funciones”, 292.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Alan Merriam, “Usos y funciones”, 293.

<sup>30</sup> Alan Merriam, “Usos y funciones”, 294.

<sup>31</sup> Alex Alarcón Fabré, “Análisis de los tres preludios para piano del compositor Gerardo Guevara”, 24.

Las escalas pentafónicas anhemitónicas resultan de la sucesión de intervalos de quintas justas a partir de una nota determinada misma que le dará el nombre a la escala. Por ejemplo, para formar la escala de La pentafónica mayor, se comienza desde la nota La siguiendo el círculo de quintas y luego se reordenan las notas. Para obtener la escala pentafónica menor, únicamente se empieza la escala por la quinta nota en este caso Fa sostenido (ver fig. 1).

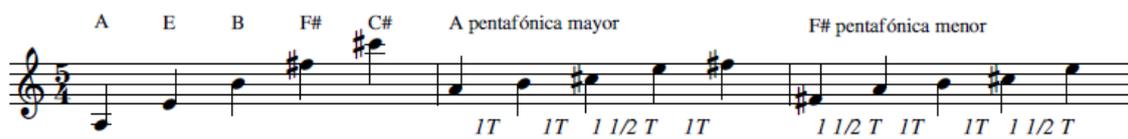


Figura 1

Como podemos observar esta escala pentafónica es anhemitónica puesto que no tiene semitonos.

La pentafonía es una característica esencial de la música popular ecuatoriana. Varios autores como Mario Godoy, Gerardo Guevara, Ketty Wong, etc. coinciden en que la música prehispánica estaba basada en la pentafonía. En base a los instrumentos musicales encontrados en los vestigios arqueológicos se puede afirmar que los indígenas poseían un importante conocimiento de las propiedades del sonido. Podemos nombrar a las botellas silbadoras de agua, que poseían sistemas acústicos muy complejos y las flautas dobles en donde se podían escuchar dos sonidos a la vez.

Guevara manifiesta que en la región oriental del Ecuador existió la trifonía, sistema musical basado en tres sonidos, desde aproximadamente 1500 a.C.<sup>32</sup> Él supone que los antiguos pobladores conocieron el fenómeno de la resonancia. Según Vicente Pastor, el sonido en los instrumentos musicales depende de la presencia de vibraciones

<sup>32</sup> Gerardo Guevara, *Historia de la música del Ecuador* (Quito: Apligraf, 2002), 9.

en frecuencias estables<sup>33</sup>. Cuando en un instrumento se produce un sonido, en realidad se están produciendo varias frecuencias a la vez denominadas armónicos.

Guevara comenta que “la conformación del acorde perfecto mayor se da partiendo de 1 la fundamental; 2 la octava; 3 la quinta; 4 la doble octava y 5 la tercera mayor”.<sup>34</sup> Gerardo Guevara cree que en la América prehispánica se utilizó un sistema de armonía altamente desarrollado. Él apoya esta afirmación en la evidencia que se tiene de los instrumentos arqueológicos como las flautas y silbatos dobles. Además, manifiesta que

la prueba de la existencia de una armonía indígena de carácter tradicional está confirmada por la relativa facilidad con que los nativos aborígenes aprendieron la composición e interpretación de la música religiosa polifónica, impuesta por los misioneros después de la conquista.

Al respecto es necesario aclarar que, la música prehispánica fue más bien heterogénea, puesto que cada región de la zona andina se desarrolló a su propio ritmo con ciertas interinfluencias entre ellas. Esto se dio a causa de actividades como el comercio y los conflictos por los territorios. Los enfrentamientos más relevantes fueron los protagonizados por los incas, quienes desde el siglo XV se habían convertido en una gran potencia militar. En alrededor de cien años (1350-1450 d.C.) extendieron su territorio en todas direcciones. Posiblemente el aporte musical de los incas haya sido el establecimiento de una escala pentafónica más precisa.<sup>35</sup>

Julio Mendivil afirma que los pioneros de la musicología sobre los Andes de finales del siglo XIX y principios del XX, narraron cuentos sobre una cultura musical que

---

<sup>33</sup> Vicente Pastor, “Introducción a la acústica de los instrumentos de viento-metal”, *Revista de Acústica* 40, n.º1 y 2 ():21-33.

<sup>34</sup> Gerardo Guevara, *Historia de la música del Ecuador*, 9.

<sup>35</sup> Gerardo Guevara, *Historia de la música del Ecuador* (Quito: Apligraf, 2002), 33.

solo existía en su imaginación, y que para representarla se valieron de datos empíricos.<sup>36</sup>

Según Mendivil

La historia de una música de los Andes entonces no surgió gracias a la comprobación efectiva de rasgos característicos de la misma, sino como la necesidad de intelectuales urbanos de disciplinar un cuerpo temático extremadamente caótico y de apropiarse así de la producción musical rural para hacerla parte de un proyecto cultural nacional o académico que tematizaba lo indígena aunque de manera prejuiciosa.

El movimiento del nacionalismo musical en Latinoamérica fue encabezado por músicos académicos con mucha preparación intelectual que, querían alejarse de las formas tradicionales y plantear unas propias basadas en elementos folclóricos. Todo ello con la idea de crear una música auténticamente nacional.

### **Armonía Cuartal**

Según Alex Fabre un acorde cuartal es la estructura armónica que está formada por la superposición de notas a intervalos de cuarta sobre cualquier nota.<sup>37</sup> El caso más habitual es el de acordes formados por tres notas a intervalos de cuarta. Según Claudio Gabis, “existen tres posibilidades combinatorias, justa-justa, justa-aumentada, aumentada-justa”.<sup>38</sup>

En la música académica se puede resaltar algunos ejemplos del uso de la armonía cuartal. En el inicio de la ópera *Tristán e Isolda* (1865) de Wagner aparece el acorde conocido como acorde de Tristán (ver fig. 2)

---

<sup>36</sup> Julio Mendivil, “Wondrous Stories. El descubrimiento de la pentafonía y la invención de la música incaica”, *Resonancias*, n.º31, (2012): 61.

<sup>37</sup> Alex Alarcón Fabré, “Análisis de los tres preludios para piano del compositor Gerardo Guevara”, 28-29.

<sup>38</sup> Alex Alarcón Fabré, “Análisis de los tres preludios para piano del compositor Gerardo Guevara”, 29.



Figura 2

## La cosmovisión andina

Gracias a la arqueología podemos afirmar que las sociedades preincaicas y prehispánicas mantenían un sistema social basado en el pensamiento mágico-religioso. Se caracteriza por su dualismo por ejemplo macho/hembra, día/noche, sol/luna, tristezas/alegrías.

Paridad de los instrumentos musicales

Consideran que todos los elementos de la naturaleza tienen espíritu y por ello los tratan con respeto y tratan de estar en armonía.

El sentimiento de comunidad donde todos se ayudan entre sí.

## Ritmos y géneros musicales del Ecuador

Según Pablo Guerrero, desde el siglo XX en el Ecuador se ha preferido usar el término ritmo para identificar a los géneros musicales. Esto debido a que era el ritmo lo que permitía identificar la gran cantidad de músicas existentes, un patrón rítmico característico que acompañaba constantemente a la melodía.<sup>39</sup>

Las melodías andinas tienen como característica común ser pentáfonas y tener una apoyatura de un tono en ciertas notas de las frases. Ketty Wong ejemplifica esto con el

---

<sup>39</sup> Alex Alarcón Fabre, “Análisis de los tres preludios para piano del compositor Gerardo Guevara”, 37.

yaraví mestizo *Puñales*, ella afirma que el piano en los compases 4 y 5 reproduce el efecto sonoro del soplo del rondador (fig. 3).<sup>40</sup>



Figura 3 Yaraví *Puñales*. Fuente: Pablo Guerrero: *Enciclopedia de la música ecuatoriana. Partituras*. Tomo II.

## Sanjuanito

Algunos musicólogos sugieren que el sanjuanito tiene un origen prehispánico. Es muy tradicional de los indígenas de la provincia de Imbabura. La música suele acompañar al baile de los sanjuaneros en la festividad del Inti Raymi, celebración para dar gracias al dios sol o Inti por la buena cosecha. Tiene melodías pentafónicas, mantiene un compás de 2/4 y su figura rítmica es de dos corcheas seguidas de una corchea y dos semicorcheas (ver fig. 4).

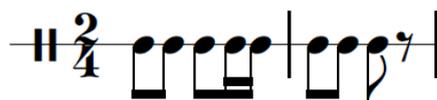


Figura 4

Según Ketty Wong, podemos encontrar dos tipos de sanjuanitos, los indígenas y los mestizos. Los sanjuanitos indígenas se tocan con dos flautas y un tambor

<sup>40</sup> Ketty Wong, *La Música Nacional...*, 68.

acompañando a los sanjuaneros o bailarines en la víspera del Día de San Juan.<sup>41</sup> En cambio el sanjuanero mestizo “está estructurado en una forma binaria y tiene una instrumentación más elaborada que incluye una combinación de guitarra, acordeón, violín y flautas”.<sup>42</sup>

## **Albazo**

Según Ketty Wong, el albazo “es un género musical que se deriva de la alborada española, una música que se tocaba al alba durante las festividades religiosas”.<sup>43</sup> En el siglo XVIII, las autoridades prohibieron tocar albazos debido a que se armaban grandes bullicios.<sup>44</sup> Según Gerardo Guevara, el albazo es básicamente un yaraví tocado en un tempo rápido.<sup>45</sup> Alex Fabre indica que el yaraví

es un género lento de raíz indígena, melancólico y generalmente su línea melódica es de carácter pentafónico, escrito en 6/8. Existen dos tipos de yaravíes el instrumental y el yaraví canción, cuyo texto trata de temas amorosos, dolorosos, de despedida o funerarios.<sup>46</sup>

Según el historiador peruano Rómulo Cunéo, la etimología del término yaraví

viene de los rituales de harawi incaico; y su traducción del quechua aya-aruhui que significa *aya*, difunto y *aru*, hablar, en consecuencia, yaraví es el canto que habla de los muertos.

Según Ketty Wong, el albazo, a pesar de tener un tempo ligero y festivo posee un carácter melancólico “debido al contorno pentafónico de su melodía y la prominencia del modo menor”<sup>47</sup>. Además, menciona que, “esta música se caracteriza por tener un ritmo

---

<sup>41</sup> Ketty Wong, *La Música Nacional...*, 71.

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Ketty Wong, *La Música Nacional...*, 74.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Ketty Wong, *La Música Nacional...*, 66.

<sup>46</sup> Alex Alarcón Fabré, “Análisis de los tres preludios para piano del compositor Gerardo Guevara”, 37-38.

<sup>47</sup> Ketty Wong, *La Música Nacional...*, 74.

sesquiáltero (compases de 3/4 y 6/8 alternados) y un rasgueo de guitarra que produce ritmos sincopados y acentos en diferentes tiempos”<sup>48</sup>. Las letras de los albazos suelen estar escritas en coplas y contener expresiones que denotan dolor como ‘ayayay’. Un ejemplo de albazo popular es *Morena la ingratitude*<sup>49</sup>.

El ritmo base del albazo en 6/8 es una negra, dos corcheas y una negra, pero se suele alternar con tres negras lo cual le da una sensación de estar en 3/4 (ver fig. 5).

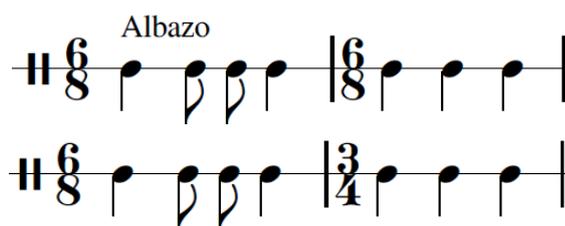


Figura 5

## Danzante

Danzante es una palabra polisémica que refiere tanto al que ejecuta ciertas danzas como también a la música que acompaña a la danza. Según Ketty Wong, al igual que el yumbo, el término danzante hace referencia a una danza de origen preincaico y a los bailarines de la fiesta del Corpus Christi.<sup>50</sup> Según Fidel Pablo Guerrero, el danzante,

además de ser el nombre del bailarín con atuendo especial en las festividades indígenas, es un género musical que ha trascendido a los repertorios mestizos... ..Se cree que su origen es precolombino y se mantiene hasta la fecha ejecutándose en las comunidades andinas indígenas y en el repertorio de bandas y conjuntos populares.<sup>51</sup>

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> Ketty Wong, *La Música Nacional...*, 75.

<sup>50</sup> Ketty Wong, *La Música Nacional ...*, 69.

<sup>51</sup> Fidel Pablo Guerrero, «Músicos en andamio: el danzante de Gerardo Guevara cantado por Atahualpa Yupanqui», <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/04/musicos-en-andamio-el-danzante-de.html>

Para Gerardo Guevara el carácter del danzante es “más bien inclinado hacia la contemplación del medio campestre en el que desarrolla su vida el agricultor”<sup>52</sup>, su línea melódica es pentátona, “especialmente en las caídas de frase tienen intervalos de sexta y séptima que la diferencian de su ancestro oriental”<sup>53</sup>. Él además comenta que, “el conjunto ritmo-melodía logra un nivel expresivo, que creo, representa muy bien a los andes ecuatorianos”<sup>54</sup>. Es una música de transmisión oral. Su instrumentación tradicional es un pingullo y el tambor o bombo, se dice que el alma del danzante está en este último.

El danzante tiene un ritmo ternario, se puede escribir tanto en 3/8 como en el compás binario compuesto de 6/8, este último con la finalidad de darle más amplitud a la frase melódica<sup>55</sup>. La base rítmica es un golpe largo seguido de un corto también conocido como pie trocaico, esta base es de vital importancia para el baile de danzante en las fiestas (ver fig. 6). El músico más importante para el danzante es el pingullero, quién entona en el pingullo melodías pentátonas y a la vez lleva la base rítmica en el bombo.



Figura 6

## Pasillo

El pasillo es un género musical mestizo que fue introducido al Ecuador desde Colombia en la época de las guerras de independencia, y poco a poco fue adquiriendo características locales influenciado por nuestras músicas folclóricas. En un principio se bailaba, pero ya para inicios del siglo XX se dejó esa costumbre. En esta época aparece

---

<sup>52</sup> Gerardo Guevara, *Historia de la Música del Ecuador* (Quito: Apligraf, 2002), 7.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> Gerardo Guevara, *Historia de la Música del Ecuador*, 7.

el pasillo-canción, se vuelve una música para escuchar y es en esencia un poema de amor musicalizado.

Según Ketty Wong, el ritmo básico del pasillo consiste en un patrón rítmico en compas ternario (3/4) derivado del vals europeo: dos corcheas seguidas por un silencio de corchea, una corchea y una negra<sup>56</sup> (ver fig. 7).

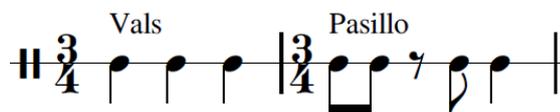


Figura 7

### Relación entre música y texto

Las obras que hemos elegido para esta investigación<sup>57</sup> están basadas en un texto previo de algunos poetas por ello nos pareció importante definir la relación entre música y texto en la musicalización de un poema. La palabra poesía viene del griego ποίησις (poíesis) que significa hacer o materializar. Se podría definir la poesía como la manifestación por medio de la palabra, de sentimientos, emociones, y reflexiones que despierta la naturaleza en el ser humano.

Desde la antigüedad hasta el siglo XIX la mayoría de la poesía se regía por un conjunto de normas denominado *métrica*. La métrica indica que se debe escribir en versos que deben estar formados por un número fijo de sílabas y buscando la rima. Si el verso tiene más de ocho sílabas es de arte mayor y si tiene menos es de arte menor. A partir del siglo XX la poesía de vanguardia elimina estas normas y surgen los versos libres, de esta manera el poeta se libera de reglas y busca su propia *métrica* sin necesidad de la rima.

<sup>56</sup> Ketty Wong, *La Música Nacional...*, 77.

<sup>57</sup> Cinco de las seis obras seleccionadas se basan en poemas previos.

## **Musicalización de la poesía**

La musicalización de un poema implica desarrollar conceptos homólogos entre la música y la poesía. Entre ellos podemos nombrar: métrica, ritmo, puntuación, estructura, modalidad o modo, tono y volumen. Esta homologación resulta útil como herramienta compositiva puesto que relaciona los elementos del arte de la poesía con los elementos de la música.

De las seis obras que se eligieron para esta investigación, cinco están basadas en poemas de otros autores. De Jorge Carrera Andrade son tres obras, de Jorge Enrique Adoum una obra, y de Medardo Ángel Silva una obra. Gerardo Guevara afirma que en estas obras el trabajo del sonido tiene la finalidad de sostener el texto. Es decir, por un lado, musicalizar el dibujo o imagen mental que evoca el texto, y por otro comunicar el fondo del poema<sup>58</sup>.

## **Paisaje sonoro**

En 1969, el compositor canadiense Murray Schafer propuso el concepto de paisaje sonoro, según el cual “el sonido no es entendido como un mero elemento físico del medio, sino como un elemento de comunicación e información entre el hombre y el medio urbano”<sup>59</sup>. Schafer también afirma que el paisaje sonoro

es cualquier campo acústico que pueda ser estudiado como un texto y que se construya por el conjunto de sonidos de un lugar específico... ..es un espacio determinado en donde todos los sonidos tienen una interacción [...] con referentes del entorno social donde es producido, siendo así un indicador de

---

<sup>58</sup> Entrevista personal del 31 de enero del 2020.

<sup>59</sup> Miriam German González y Arturo Santillán, “Del concepto de ruido urbano al de paisaje sonoro”, *Bitácora Urbano Territorial* vol. 1, n.º 10 (2006): 48.

las condiciones que lo generan y de las tendencias y evolución de una sociedad”.<sup>60</sup>

En resumen, el paisaje sonoro es un concepto que abarca todos los sonidos que nos rodean en un espacio y tiempo determinados, sonidos que están cargados de significaciones sociales. El paisaje sonoro de un lugar específico como por podría ser, por ejemplo, la esquina de una calle, no es estático porque va cambiando junto con el entorno social que lo produce. Mediante la grabación de campo se puede, por así decirlo, tomar una fotografía de un momento irreplicable.

### **Música concreta**

La música concreta es la negación del lenguaje tradicional de la música para buscar un nuevo lenguaje. Se basa en la concepción de que no solo son música los sonidos que hacen los instrumentos musicales, sino que es posible transformar el ruido en música. El ruido posee una característica fundamental: su contenido armónico es muy amplio. Dependiendo que tipo de ruido sea, este tendrá más o menos armónicos, por ejemplo, el ruido blanco o el ruido rosa. Extrapolando este concepto a los ruidos cotidianos, podemos decir que, perceptiblemente un sonido nos parece más ruidoso o cercano al ruido a más cantidad de armónicos posea.

---

<sup>60</sup> Woodside, Julian “La historicidad del paisaje sonoro y la música popular” *Trans* n.º12, (2008): 3.

### Capítulo III

#### Metodología.

La metodología de este trabajo se basa en un diseño de investigación narrativo y etnográfico. El diseño narrativo permite comprender eventos y hechos ocurridos a través de las experiencias contadas por los propios sujetos protagonistas<sup>61</sup>. La narración detallada de experiencias vividas contados por el mismo Gerardo Guevara, permitieron entender qué lo llevó a componer las obras descritas en el Capítulo VI. Dichas obras contienen elementos que van acorde a unos pensamientos y unos sentimientos que el compositor tuvo en esa época.

El diseño etnográfico nos permitirá explorar, examinar y entender el sistema social donde nació y se formó Guevara. En el ambiente donde él se desarrolló, confluyeron corrientes de pensamiento y costumbres del pueblo le influenciaron para tomar una postura filosófica y estética determinada. Según Sampieri, mediante el diseño etnográfico podemos producir interpretaciones profundas y significados culturales desde el punto de vista de los nativos.<sup>62</sup>

Seguimos un proceso que consistió en describir, interpretar y analizar las costumbres, creencias, significados, conocimientos y prácticas de los diferentes grupos sociales que más influencia tuvieron en el compositor como son: las comunidades indígenas de la sierra norte, los grupos mestizos y los grupos de intelectuales que seguían la tradición de la música académica. Se describieron los hechos que ocurren dentro de los grupos sociales antes mencionados y se buscan los significados que tienen para ellos. Nos

---

<sup>61</sup> Roberto Hernández, Carlos Fernández, y Pilar Baptista, *Metodología de la Investigación* Edición (México: McGraw-Hill, 2014), 487.

<sup>62</sup> Roberto Hernández, Carlos Fernández, y Pilar Baptista, *Metodología de la Investigación* ..., 482.

referiremos a categorías de tipo individual porque estudiamos a un compositor en particular, categorías compartidas y de expresión cultural puesto que Guevara comparte creencias, mitos y simbolismos los cuales pone en práctica en su estilo compositivo.<sup>63</sup>

Para el desarrollo de este trabajo se utilizaron entrevistas en profundidad para recolectar los datos, por lo que se habló con el compositor Gerardo Guevara, concertistas de piano, cantantes líricos conocedores de la producción musical de Guevara en dicho periodo. La investigación se llevará a cabo en el ámbito de la música académica de las ciudades de Guayaquil y Quito. La presente investigación es de tipo cualitativa y usa un diseño de investigación etnográfico y narrativo.

### **El análisis musical para la interpretación**

Se puede definir la palabra análisis como la división de un todo en sus partes constitutivas con el objetivo de lograr una mejor comprensión de este. Entonces, el análisis musical se puede definir como la comprensión holística de una obra musical a través su lectura analítica. Como afirma Nattiez,

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 cuáles éstos dan lugar: los actos de interpretación y percepción”.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Roberto Hernández, Carlos Fernández, y Pilar Baptista, *Metodología de la Investigación ...*, 482.

<sup>64</sup> Alex Alarcón Fabre, “Análisis de los tres preludios para piano del compositor Gerardo Guevara”. Tesis de maestría en Pedagogía e Investigación Musical de la Universidad de Cuenca (2017). <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/26708>.

## **La partitura como texto**

La partitura es una representación visual de una obra que se graba sobre papel y constituye el texto. En ella el compositor graba sus ideas utilizando el lenguaje de la notación musical, es decir, imagina el sonido o lo toca y luego lo representa en la partitura. Este proceso se da con todas las limitantes que este tiene la notación para representar con mayor o menor exactitud un hecho sonoro.

Considerando lo anterior podemos decir que una partitura constituye una guía de estudio para el intérprete. Según Carl Dahlhaus, la obra por sí sola no constituye un hecho musical. Para él la relación de funciones entre texto, interpretación y recepción representan el verdadero hecho musical.<sup>65</sup>

## **Metodologías de análisis**

Para efectuar el análisis musical de las obras se ha planteado una metodología de trabajo que consiste en describir el contexto de la época de composición, el estilo (qué), la estética (por qué) y la crítica (para qué). El contexto de la época se abordó en el Capítulo IV y V. El estilo, estética y crítica en el Capítulo VI.

---

<sup>65</sup> Carl Dahlhaus, *Fundamentos de la historia de la música*, tr. por N. Machain (Barcelona: Gedisa, 2003), 51.

## Capítulo IV

### Contexto histórico y cultural

A finales del siglo XIX el compositor francés Claude Debussy abrió las puertas a la música del siglo XX al distanciarse del Romanticismo, movimiento que tuvo al compositor alemán Richard Wagner como uno de sus mayores exponentes. En Francia de la época, los compositores se debatían entre la influencia y admiración por Wagner y su nacionalismo anti germano que los motivó a buscar su propio estilo. Debussy recibió influencias extra musicales de los poetas simbolistas como Baudelaire o Mallarmé, “quienes buscaban evitar la narración en sus poemas, valorando la sonoridad y el ritmo de las palabras sobre su significado”.<sup>66</sup>

Algunos consideran que los pintores impresionistas influenciaron a Debussy a pesar de que él rechazó que su estilo fuera llamado impresionismo. Los cuadros que realizaban los artistas plásticos como Manet, Renoir y Monet entre otros, eran estudios de los efectos cambiantes de la luz en un espacio. Una obra de Debussy que es importante nombrar es *Nubes* el primero de los *Tres Nocturnos* de 1900. El mismo compositor comentó sobre dicha obra de esta manera:

Impresiones y efectos especiales de luz sugeridos por la palabra Nocturno...  
...*Nubes* presenta el aspecto inmutable del cielo, y el movimiento lento y solemne de las nubes que se desvanecen en tonalidades grises teñidas de blanco.<sup>67</sup>

Con ello Debussy abandona la concepción del discurso sonoro propio del sistema tonal y adopta el concepto de atmósferas sonoras. El sistema tonal se basa en el juego de

---

<sup>66</sup> Alejandro Aizenberg y Marisa Restiffo, *Apuntes de la historia de la música* (Córdoba: Brujas, 2010), 162.

<sup>67</sup> Alejandro Aizenberg y Marisa Restiffo, *Apuntes ...*, 163.

tensiones y reposos que desembocan en la resolución final en la tónica, son relaciones causales en las que a una causa o acorde disonante corresponde un efecto acorde consonante. Lo anteriormente dicho implica una direccionalidad en el discurso musical, parecido a lo que ocurre con la narrativa en la literatura o la perspectiva en la pintura.<sup>68</sup>

A diferencia de épocas anteriores como el Barroco y el Clasicismo en el siglo XX empiezan a surgir simultáneamente múltiples corrientes estéticas en la composición. En las dos primeras décadas del siglo XX los movimientos vanguardistas de la literatura y la pintura tuvieron un carácter de ruptura con la tradición. Por ejemplo, en la pintura, el cubismo rompería con los cánones establecidos del realismo<sup>69</sup>.

En música en cambio, los compositores no tuvieron la intención de romper con la tradición, solamente hubo leves intentos dentro del futurismo italiano que se basaron en dos manifiestos importantes a destacar: el *Manifiesto del músico futurista* (1910) de Pratella y *El arte del ruido* (1913) de Russolo. En aquellos manifiestos, “los músicos futuristas proponían romper el círculo restringido de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los sonidos ruidos”.<sup>70</sup>

Luigi Russolo (1885-1947) consideraba que era necesario integrar los nuevos sonidos que, fruto de la revolución industrial, habían cambiado el paisaje sonoro de las ciudades. Las máquinas con sus sonidos chirriantes y ruidosos eran lo que Russolo sentía que representaba a la música de aquella época. Los timbres de los instrumentos tradicionales le parecían insuficientes, pero como no encontró ninguna alternativa a ellos, decidió crear instrumentos nuevos los cuales llamó *intonarumori* o entonadores de ruido.

---

<sup>68</sup> Alejandro Aizenberg y Marisa Restiffo, *Apuntes ...*, 161.

<sup>69</sup> Picasso con su obra *Les Demoiselles d'Avignon* iniciaría un revuelo que daría inicio al cubismo.

<sup>70</sup> Alejandro Aizenberg y Marisa Restiffo, *Apuntes ...*, 159.

Russolo integró aquellas máquinas como si fuesen otros instrumentos de la orquesta, y compuso obras que fueron estrenadas en Milán, Génova y Londres en la primera mitad de 1914. El primer concierto molestó sobremanera a los asistentes, al grado de culminar en un gran bullicio protagonizado por los futuristas y los profesores del Real Conservatorio de Milán. Dentro de la historia de la música se puede considerar a los *intonorumori* como precursores de la música concreta y la música electroacústica.<sup>71</sup>

En esta época toma fuerza una corriente denominada primitivismo, que era un intento de integrar elementos del arte primitivo y del arte no occidental. Aquello fue fruto del contacto de la sociedad europea con culturas de continentes lejanos como África y Asia. El compositor ruso Igor Stravinsky (1882-1971) estrenó en 1913 el ballet *La Consagración de la Primavera*.

Esta obra tiene mucha afinidad con la corriente del primitivismo ya que, está basada en una historia ficticia inspirada en el folclor ruso, y es protagonizada por una antigua sociedad primitiva en una época donde se practicaban rituales mágico-religiosos. El argumento de este ballet trataba de una tribu que escogía a una doncella, la glorificaba en un ritual con música y baile, y que finalmente acababa con su sacrificio a los dioses.<sup>72</sup>

### **Contexto histórico de Europa en los años 60**

Los años sesenta fue un periodo de grandes cambios y transformaciones, mismos que no pueden ser entendidos sin la influencia de las guerras mundiales precedentes. La Primera Guerra Mundial tuvo grandes consecuencias en los aspectos políticos, sociales e ideológicos que, posteriormente con la Segunda Guerra, fueron exacerbados. Es el tiempo

---

<sup>71</sup> Alejandro Aizenberg y Marisa Restiffo, *Apuntes ...*, 160.

<sup>72</sup> Paco Tovar, "Stravinsky y Carpentier: La consagración de la primavera", *Scriptura*, n.º2 (1986): 85-98.

de transición de la modernidad -la cual llegó a un estado de crisis- hacia la posmodernidad que comenzó a cimentarse.

Estados Unidos y Rusia, en su posición de super potencias mundiales, estaban en plena carrera espacial para demostrar su poderío militar ante el mundo entero. Hubo una transformación del estado democrático, se incrementa la desconfianza en la clase política y toma fuerza una “mentalidad neoliberal [que] pone en crisis el concepto del estado del bienestar que era prácticamente un axioma en la etapa de la modernidad posterior a la Segunda Guerra Mundial”<sup>73</sup>.

El desarrollo musical se vio directamente afectado por los fenómenos postmodernos, puesto que hay una gran diversificación de las tendencias en un mundo que atraviesa por un intenso proceso de globalización. Por ejemplo, hay una vuelta atrás a los nacionalismos, los intentos interculturales de fusión de músicas originarias de lugares muy alejados entre sí y las experiencias intertextuales<sup>74</sup>. En cuanto a la recepción de la música popular, podemos decir que se vuelve un espectáculo de masas, es decir, llegan a una cantidad muy grande de público. Por ello la música de creación o artística se vuelve minoritaria y alejada de los intereses cotidianos.

Con las ideas neoliberales y capitalistas surgen empresas que ven en la música de masas un negocio lucrativo e intentan posicionarse en el mercado mundial. La invención del gramófono en 1887 y la comercialización del disco de vinilo en 1948, supuso un cambio radical -similar a la invención de la imprenta- en la forma como los públicos escuchaban la música. A partir de ello, la música deja de depender exclusivamente de la interpretación de los músicos en un tiempo y espacio determinado, y pasa a ser un objeto tangible en la forma de un disco.

---

<sup>73</sup> Tomás Marco, *Historia de la música occidental del siglo XX* (Madrid: Alpuerto, 2003), 212.

<sup>74</sup> Tomás Marco, *Historia de la música ...*, 213.

En principio, se intentó vender al jazz como música de masas, pero no resultó puesto que su desarrollo terminó siendo excesivamente intelectual, en cambio el rock sí tuvo una gran acogida de la mano de la creación de ídolos o “rock stars” como Elvis Presley. Aquí podemos evidenciar que se comienza a dar una gran relevancia a la figura del intérprete en detrimento de la del compositor principalmente como estrategia de marketing. A pesar de que a lo largo de toda la historia de la música occidental la música académica y la popular han coexistido mutuamente, en el siglo XX esta nueva forma de comercializar con la música ha contribuido a acelerar la difusión de la música popular.

### **La música concreta**

En la segunda mitad del siglo XX Karlheinz Stockhausen, John Cage, Pierre Boulez, Pierre Schaeffer produjeron una fuerte ruptura con la tradición académica compositiva. Los dispositivos de grabación como la cinta magnética permitían una libertad asombrosa para manipular el sonido. Pierre Schaeffer (1910-1995), es considerado como el precursor de la música concreta porque se dedicó arduamente a la experimentación con la tecnología de grabación disponible y desarrolló las bases de la música concreta.

Desde 1936, Schaeffer trabajó como ingeniero técnico en la Radio Televisión Francesa (RTF), “donde pudo disponer de fonógrafos, tocadiscos, consolas y todo el material sonoro del que disponía la cadena”.<sup>75</sup> Para su composición *Estudio para las vías del tren* estrenada en París en 1948, realizó grabaciones de campo en la estación de trenes de París. Esta obra forma parte de un grupo de cinco obras llamado *Estudios de ruidos*. *Estudio para las vías del tren* consiste en un montaje de sonidos que han sido manipulados

---

<sup>75</sup> Lea Lvovich, “Radio y música concreta. De máquinas y expresión”, *La Trama de la Comunicación*. vol. 12, (2007): 311.

previamente. Así, la música concreta es posible gracias al desarrollo de la máquina que permitió fijar el sonido natural o concreto sobre un soporte y luego alterarlo.<sup>76</sup> De esta manera se planteó la utilización de todos los sonidos posibles, ya no solo los instrumentos musicales, sino la totalidad de las frecuencias del espectro audible.

### **Contexto histórico del Ecuador en los años 60**

El ferrocarril lo empezó el presidente Gabriel García Moreno en 1861 y en 1899 Eloy Alfaro reinició las construcciones culminando en 1908. El tren es un elemento nuevo que empieza a formar parte el paisaje sonoro de las ciudades. Ya para 1930, estos viajes eran muy frecuentes para fines de transporte de productos entre sierra y costa y también viajes turísticos.

Los grandes cambios que había producido la Revolución Liberal de 1885 a 1912, como la separación del Estado y la Iglesia, sacaron a relucir la invisibilización de la figura del indígena y su cultura. Después de la Primera Guerra Mundial, las personas de clase media que habían tenido acceso a la educación superior formaron agrupaciones con ideas progresistas inspirados en la revolución que acababa de producirse en Rusia.

De 1925 a 1944 en una época de inestabilidad política en el Ecuador surge en el arte el indigenismo, movimiento que refleja y denuncia la condición del indígena. En la literatura con obras como *Huasipungo* (1934) de Jorge Icaza y la poesía de Jorge Carrera Andrade producen un arte comprometida con lo social. De esta manera se iniciaba un movimiento intelectual que reconocía la diversidad cultural del Ecuador y quería ser partícipe de la creación de una cultura auténticamente nacional, aquella postura la

---

<sup>76</sup> Lea Lvovich, "Radio y música concreta. De máquinas y expresión", *La Trama de la Comunicación*. vol. 12, (2007): 312.

podemos definir como nacionalismo. En el campo musical uno de sus principales exponentes fue Luis Humberto Salgado.

### **Nacionalismo musical**

En la segunda mitad del siglo XIX surgió en Europa la primera oleada nacionalista. Este movimiento buscaba

afirmar una personalidad musical frente a la música francoitalogermánica por parte de países que no poseían una tradición sonora muy fuerte o que la habían perdido durante el clasicismo.<sup>77</sup>

En Europa de principios del siglo XX se vivía un nuevo nacionalismo diferente de su antecesor decimonónico más asociado al romanticismo. Los compositores más representativos de esta esta corriente del neo nacionalismo son Béla Bartók.

La corriente del nacionalismo en el Ecuador de la primera mitad del siglo XX tenía la intención de integrar la cultura de los pueblos invisibilizados puesto que rechazaba el legado colonial de los invasores europeos.

---

<sup>77</sup> Tomás Marco, *Historia de la música ...*, 22.

## Capítulo V

### Luís Gerardo Guevara Viteri.

#### Biografía

Gerardo Guevara nació en Quito el 23 de septiembre 1930, es uno de los compositores ecuatorianos más importantes del siglo XX, además, de uno de los más prolíficos, teniendo alrededor de 600 composiciones en su haber. Se vinculó con la música desde temprana edad debido a que su padre trabajaba como conserje en la casona del antiguo Conservatorio Nacional de Música de Quito, donde el pequeño Guevara, al pasar tanto tiempo entre aquellos pasillos, recibió una gran cantidad de estímulos sonoros.

Su instrucción primaria fue en la escuela El Cebollar, durante estos años, tuvo contacto con las músicas tradicionales ecuatorianas como el sanjuanito, el pasacalle y la tonada. En una entrevista Guevara comentaba:

'Manoseaba' el piano y con la ayuda de los estudiantes del conservatorio sacaba al oído melodías y ritmos populares de la época, entre ellas el pasacalle Chulla quiteño, la tonada Ojos azules y el sanjuanito Pobre corazón.<sup>78</sup>

Esto nos indica que Guevara tuvo un temprano contacto con la música popular ecuatoriana de raigambre indígena y que la sintió como propia integrándola así a su identidad musical. Es importante destacar la sonoridad de estas músicas cuyas melodías están basadas en escalas pentafónicas, un ejemplo claro de ello es el sanjuanito *Pobre corazón*. También es interesante resaltar el hecho de que sacaba las melodías al oído, es decir, sin un soporte en partitura. Esta manera de aprender o de transmitir conocimiento es característica las músicas de tradición oral.

---

<sup>78</sup> Gustavo Lobato, *Gerardo Guevara. Músico de cien pueblos y de las prodigiosas capitales* (Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2012), 15.

En 1942, el director del Conservatorio Nacional de música, Doctor Sixto María Durán, le otorgó a Guevara una beca para estudiar oboe con la condición de que posteriormente pasara a integrar la Orquesta Sinfónica de dicha institución. De esta manera a sus doce años Guevara recibió por primera vez instrucción musical formal. Esos primeros años, destacó por su musicalidad y su voz integrando conjuntos corales. Además de estudiar el oboe con el profesor Julio Villamar, desde los trece a los dieciocho años estudió el violín con el profesor Corsino Durán.

Durante esta época tuvo como compañero en su clase de violín al reconocido músico a Enrique Espín Yépez. Las enseñanzas y recomendaciones que Guevara recibió del maestro Corsino le fueron de mucha utilidad durante su posterior quehacer compositivo y musical. En la entrevista realizada por Gustavo Lobato, Guevara nos cuenta que Corsino hablaba sobre la importancia que hay que darle al ritmo en los sanjuanitos *Panllarauí* o *Anacuruju* y que estos consejos le fueron de mucha utilidad en su carrera musical.

En 1945, empezó a recibir enseñanzas del maestro Luis Humberto Salgado con lo cual, tuvo amplio contacto con los debates en el campo de la composición de la música académica y las vanguardias musicales que estaban dándose tanto en Europa como en Latinoamérica. El maestro Salgado constantemente recibía noticias sobre los acontecimientos culturales y artísticos que se daban en el continente europeo, por ello estaba al día en las corrientes estético-musicales que emergían y se desarrollaban allí. En 1944, Salgado compuso la obra *Sanjuanito futurista*, una obra dodecafónica que se

estructura rítmicamente en la homónima danza tradicional andina.<sup>79</sup> Según Isadora Ponce, Luis H. Salgado

representa a un nuevo sujeto [mestizo] emergente de las clases medias intelectuales, que se encuentra en una búsqueda por su propia voz, por un lenguaje que no solo cambie la relación con la realidad social sino que tenga conexión con él mismo y con la sociedad de la que es parte. Ya que hasta entonces ... .. la música académica en el Ecuador era una copia de las formas musicales europeas.<sup>80</sup>

Como Guevara en persona afirma, Luis Humberto Salgado junto con Corsino Durán y José Ignacio Canelos, fueron una de sus más fuertes influencias en la composición de sus obras.<sup>81</sup> Con el maestro Salgado recibió clases de dictado y armonía, con Belisario Peña tomó clases de fuga y composición, con Honorio Jiménez de instrumentación y análisis musical.<sup>82</sup>

A sus veinte años, obtuvo el primer premio en composición en un concurso del cincuentenario del Conservatorio Nacional de música en Quito. Al poco tiempo por motivos de trabajo, se trasladó a la ciudad de Guayaquil donde integró como pianista la Orquesta Blacio Jr.; se desempeñó como arreglista del Cuarteto Barniol y como asistente del Coro del Conservatorio Antonio Neumane cuyo director era el húngaro Jorge Raycki. Desde 1952, Gerardo Guevara estudió composición con Raycki y en 1955 ganó el Primer

---

<sup>79</sup> Abril Zamora, “Corrientes estético-musicales enfrentadas en Ecuador a mediados del siglo XX que dieron origen a la música académica contemporánea nacional, estudio comparativo de los compositores Gerardo Guevara y Mesías Maiguashca” (2013). Tesis. Recuperado a partir de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/508>

<sup>80</sup> Isadora Ponce, “Expresión estética y mestizaje en la obra de Luis Humberto Salgado”. Tesis. Recuperado a partir de <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/12128>

<sup>81</sup> G. Guevara, entrevista personal, 05 de noviembre de 2019.

<sup>82</sup> Pablo Guerrero, “Luis Gerardo Guevara Viteri: significativa contribución a la música ecuatoriana”, *Archivo Sonoro*, n.º4 (1996): 3.

Premio del concurso de composición de Guayaquil con la obra *Sanjuanito de mi pueblo*. En 1956 y 1957 ganó los concursos de obras corales del Conservatorio Neumane y en 1958 estrenó su ballet *Yaguar Shungo* para formato de orquesta sinfónica, coro y recitantes. Por este ballet y otras obras, la UNESCO le otorgó una beca para estudiar composición con la reconocida maestra Nadia Boulanger en la École Normale de Musique de París.<sup>83</sup>

### **El joven migrante**

Guevara considera que tuvo mucha suerte de que en aquella época la Unesco le haya otorgado una beca por un año para continuar con sus estudios en composición en la École Normale de Musique de París. En 1959 viajó a París acompañado de su esposa y su hijo. La estadía del joven Guevara en la ciudad luz no fue fácil, durante el primer año tuvo que sustentar los gastos de él y su familia con apenas \$100 mensuales que era el monto de beca de la Unesco. A causa de la situación, Guevara tuvo que quedarse por un tiempo a vivir en casa de la maestra Boulanger.

Nadia Boulanger, es considerada una de las más importantes pedagogas francesas del siglo XX fue compositora, directora de orquesta y maestra de muchos renombrados compositores tales como Astor Piazzola, Aarón Copland, Philip Glass, John Eliot Gardiner.<sup>84</sup> Cuando Boulanger escuchó por primera vez la música de su alumno Gerardo Guevara le dijo que su música era modal y percibió que él ya había empezado a desarrollar un lenguaje propio. Tal cual hizo con Piazzola, la maestra Boulanger animó a Guevara a que compusiera en base a las raíces musicales de su país.

Durante los años sesenta Guevara compone varias obras para música de cámara como cuarteto de cuerdas, quinteto de vientos, guitarra sola, música para voz y piano, etc.

---

<sup>83</sup> Gerardo Guevara, *Historia de la Música del Ecuador* (Quito: Apligraf, 2002), 131-132.

<sup>84</sup> Gustavo Lobato, *Gerardo Guevara. Músico de cien pueblos...*, 29.

En 1962, es uno de los cinco escogidos de treinta aspirantes para trabajar con el grupo de investigación que dirigía Pierre Schaeffer en la RTF (Radio Télévision Française). En dicha radio Schaeffer -el precursor de la música concreta- y su equipo investigaban con las técnicas de grabación más avanzadas de la época. Aunque hasta ese momento no compuso obras de música concreta, esta experiencia lo enriqueció musicalmente y le permitió conocer las tendencias compositivas de vanguardia de la Europa de la época. En 1963, se estrenó en el Palacio de la Unesco dos de sus composiciones para barítono y piano con poesía de Jorge Carrera Andrade. En 1967, se gradúa de Director de Orquesta en la Escuela Normal de Música de París y en el mismo año graba un disco denominado *El Ecuador* en el que hace un recorrido histórico de la música ecuatoriana. En 1968, recibe el diploma de Musicología en la Universidad de la Sorbonne.

## **Retorno**

En 1972 regresó a Ecuador a pesar de todo comentario de que en el país no iba a desarrollar todo su potencial puesto que su alta preparación académica le facultaba para realizar grandes proyectos en Francia. Pero su amor por el país fue más fuerte y se decidió a regresar, y a su llegada fundó el coro de la Universidad Central. Un año después en 1973, fundó junto al doctor Marco Antonio Proaño Maya, la Sociedad de Autores y Compositores Ecuatorianos (SAYCE) con el objetivo de cuidar los derechos de autoría de los compositores.

## **Pensamiento musical de Gerardo Guevara**

En una entrevista que le realizaron a Marcelo Beltrán, manifestó que “uno de los aportes fundamentales de Guevara, fue el aprovechamiento de los géneros ecuatorianos

para la elaboración de música académica”<sup>85</sup>. Guevara pertenece a la tercera generación de compositores nacionalistas. De la primera generación fueron: Segundo Luis Moreno, Francisco Salgado Ayala, José Ignacio Canelos, entre otros. De la segunda generación fueron Segundo Cueva Celi, Luis Humberto Salgado, Corsino Durán Carrión, entre otros.

De la tercera generación: Enrique Espín Yépez, Claudio Aizaga Yerovi, Gerardo Guevara, Mesias Manguashca, entre otros. Según Beltrán el lenguaje compositivo de Guevara tiene un sello propio que es “una feliz coincidencia entre la pentafonía andina y el impresionismo... si se tuviera que encasillarla de alguna manera sería música modal que se sirve del impresionismo”

Es importante destacar que muchos de sus profesores en el Conservatorio Nacional fueron nacionalistas, y en la ciudad de Guayaquil su maestro Jorge Rayki le mostró la obra de Béla Bartók. Guevara estudió a fondo la música y la filosofía de Bartók, se sintió identificado y quiso seguir esa línea de pensamiento nacionalista.

## **Los poetas**

### **Jorge Carrera Andrade**

El novelista, periodista, historiador guayaquileño Alfredo Pareja Diezcanseco se refiere a Carrera Andrade en una entrevista en video:

Creo que es de una magnitud que sobrepasa los límites de una rápida evolución. No me parece que el Ecuador haya sido un país afortunado en el número de sus auténticos grandes poetas, pero Jorge carrera Andrade es de los que destaca sobre cualquier tipo generacional de los poetas ecuatorianos

---

<sup>85</sup> Muñoz Godoy, Freddy Vicente. «Catálogo y antología de la obra coral de Gerardo Guevara». Tesis de maestría en Pedagogía e Investigación Musical de la Universidad de Cuenca en convenio con la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (2012). <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/8535>

... .. Sus compañeros como Gonzalo Escudero, por ejemplo, otro de los grandes poetas de su época y que todavía no han sido superados pero seguidos por gente como César Dávila Andrade o Jorge Enrique Adoum. Y creo que muy pocos o ninguno más de la valía así de un carácter que totaliza, da una expresión al valor poético de la literatura ecuatoriana.<sup>86</sup>

Jorge Carrera Andrade nació en Quito el 18 de septiembre de 1903. En esa época la ciudad de Quito tenía, comparado con la actualidad, un número reducido de habitantes. En 1892, Edward Whymper, un visitante extranjero, manifestaba que:

Quito a finales del siglo XIX y principios del XX era... ..una modesta ciudad con menos de sesenta mil habitantes, quinientos acres de tejados llanos y sin variación calles que tienen insípida apariencia por la poca altura de las cosas y la falta de objetos que rompan la monotonía del cielo.<sup>87</sup>

En este contexto creció Carrera Andrade, con un paisaje tanto visual como sonoro muy diferente al de la actualidad rodeado de naturaleza. Su nacimiento y primera infancia fue en la casa de su padre Abelardo Carrera situada “frente al anfiteatro que hacía esquina frente a las calles García Moreno y Morales”.<sup>88</sup> Pero aquella casa bordeaba una profunda quebrada a la cual “el gobierno decidió [convertir] en una avenida y a ese propósito expropió algunas casas, entre ellas la de Abelardo”.<sup>89</sup>

Por ese motivo, en 1908, la familia Carrera se trasladó a una propiedad en el extremo norte de la ciudad, una zona que en aquella época era campo abierto. Este sitio fue el comienzo de la experiencia campesina que marcaría profundamente la poesía de

---

<sup>86</sup> Robinson Robles, “Huasipungo y Juan sin Cielo, 40 años en el olvido”, documental de 2019, video en YouTube, 28:15, acceso el 06 de diciembre de 2019, [https://www.youtube.com/watch?v=AJhsF9t3t\\_M](https://www.youtube.com/watch?v=AJhsF9t3t_M).

<sup>87</sup> Enrique Ojeda, “Jorge Carrera Andrade. Los primeros años”, *Kipus: revista andina de letras*, n.º15 (2002), 19.

<sup>88</sup> Enrique Ojeda, “Jorge Carrera Andrade. Los primeros años”, 19.

<sup>89</sup> Enrique Ojeda, “Jorge Carrera Andrade. Los primeros años”, 19.

Carrera Andrade. En 1915, ingresó a la Escuela de los Padres Mercedarios donde fruto de experiencias incómodas despertaron en Carrera un espíritu de rebeldía e indiferencia religiosa.

Quien estas líneas escribe sufrió también cuando escolar el vapuleo injusto de un fantasmón vestido de hábitos mercedarios y de allí arranca tal vez su rebeldía viril que no pide ni da tregua y que ha ido extendiéndose al campo de la política y de lo económico social.<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Enrique Ojeda, “Jorge Carrera Andrade. Los primeros años”, 22.

## **Capítulo VI**

### **Descripción y Análisis de los datos**

Para caracterizar la obra para voz y piano del maestro Gerardo Guevara en los años sesenta seleccionamos una muestra no aleatoria de seis composiciones. Estas obras fueron seleccionadas de manera que se evidencie el proceso de desarrollo del lenguaje compositivo de Guevara. Buscamos obras lo más diferentes posibles, para a través del análisis, encontrar elementos comunes.

De las seis composiciones solo una de ellas tiene letra de Gerardo Guevara y las demás son musicalizaciones de poesía. Es decir, están basadas en poemas de Jorge Carrera Andrade, Jorge Enrique Adoum y Medardo Ángel Silva.

#### **Obras vocales de Gerardo Guevara**

##### **Mi sanjuanito, 1958.**

A pesar de que es una obra de 1958, la hemos incluido porque muestra el interés de Guevara por integrar en su trabajo las músicas populares como en este caso el ritmo del sanjuanito. La introducción presenta este material motivico una vez, y cada vez que se repite, suma el mismo motivo, pero transportado una quinta justa.

Esta obra tiene una forma bipartita de esta manera: Introducción (compases 1-15), estribillo (compases 16-20), A (compases 21-32), estribillo (compases 33-37), B (compases 38- 47), estribillo y B'.

En los compases 1 y 2 se presenta por primera vez un motivo cuyo patrón rítmico es el tradicional del sanjuanito y basado en la escala de mi menor pentafónica. En el compás 3 se repiten los dos compases anteriores, pero se añade una secuencia a distancia de quinta justa. Este mismo procedimiento se repite en dos ocasiones más, resultando en

los compases 7 y 8 la superposición de 4 voces a distancia de quinta justa cada una (ver fig. 8). Otra manera de analizarlo sería decir que el compás 7 y 8 están basados en la escala de mi mayor pentafónica.

*Allegretto* ♩ = 80 Texto y Música: Gerardo Guevara

Piano

*Figura 8*

Del compás 9 al 15 construye un motivo cuya melodía está basada en la escala de mi menor pentafónica y cuyo ritmo es una variación del ritmo base del sanjuanito. Además, en la mano izquierda hay un acompañamiento en segundas mayores basadas en la escala de La bemol menor pentafónica (ver fig. 9).



Figura 9

Aquí podemos notar que empezaba a desarrollar su propio lenguaje armónico-melódico basado en la pentafonía andina. La sonoridad que genera en esta parte es interesante y muy poco común para un sanjuanito de carácter popular. Luego para la parte A y B utiliza acordes sencillos propios de los sanjuanitos mestizos populares intercambiando entre el acorde de sol mayor y el acorde de mi menor. En esta obra se mezcla la armonía funcional con la armonía modal y la pentafonía.

En el compás 18 podemos observar el uso de una nota fa natural por lo cual momentáneamente está en modo frigio. En el compás 26 se puede observar un acorde formado por una superposición de dos intervalos: uno de cuarta aumentada y otro de quinta disminuida. La melodía de la voz está basada en la escala pentafónica de mi menor y tiene apoyaturas que recuerdan el estilo de canto indígena (ver fig. 10).

bai - lan - doel san - jua - ni - to yo me

Figura 10

La letra de este canto es de autoría del maestro Guevara, en ella se expresa la algarabía de las fiestas populares de la época. Cuando se refiere a las campanas podemos notar un motivo responsorial del piano en el registro agudo (ver fig. 11).

Las cam - pa - nas de mi pue - blo re - pi - can - does-tán a

Figura 11

Aquello suena como el toque de las campanas de las iglesias característico durante las fiestas populares. Con ello podemos afirmar que su composición ya tiene una concepción de paisaje sonoro como él mismo lo manifiesta: “Mi preparación académica

fue muy completa, el concepto de paisaje sonoro ya estaba superado”.<sup>91</sup> Esta obra no tiene cambios de tempo y el piano acompaña al canto de una manera más bien uniforme.

### **Estética**

El planteamiento que hace Guevara en *Mi sanjuanito* es componer un sanjuanito mestizo que represente la fiesta. Esta obra tiene elementos propios de los sanjuanitos mestizos que Guevara escuchó en las fiestas de Pomasquí, Pujilí y Salcedo en la ciudad de Quito. Tanto la letra como la música hacen referencia explícita a la fiesta y cumple con la *función de respuesta física* de Alan Merriam, ya que provoca el trance de la multitud e inspira la respuesta física de la danza. Integra el concepto de paisaje sonoro dentro del discurso musical con motivos evocativos como los que representan las campanas y la algarabía de la fiesta.

### **Crítica**

Esta obra integra el lenguaje musical académico con el ritmo popular de sanjuanito. Esto lo hace para ir en concordancia con el movimiento del nacionalismo musical colocando lo indígena y lo europeo al mismo nivel.

### **Geografía, 1960.**

Tiene una forma libre, pero se pueden diferenciar tres partes puesto que están separadas por un motivo (fig. 12). Este motivo musical es para Gerardo Guevara, un llamado para cada una de las partes de *Geografía*.<sup>92</sup> La forma musical de esta obra es libre, es el texto el que le da la forma.

---

<sup>91</sup> Gerardo Guevara, entrevista por Kevin Esparza, 31 de enero de 2020.

<sup>92</sup> Ibidem.

9 *mp*  $\text{♩} = 176$   
 Tu geo-gra - fi - a in-fan-cia es la me-se-ta de los  
 9 *riten. ...*

Figura 12

El ritmo en que está basada tiene que ver con el albazo, mismo que está en compás de 6/8. Es importante destacar que esta obra tiene cambios de compás en algunas ocasiones, por lo que adquiere mayor complejidad. El maestro Guevara, manifiesta que esto responde al ritmo que le sugería el texto y a su creatividad.<sup>93</sup> La melodía de la voz se basa en la pentafonía andina, los intervalos sucesivos de cuartas reafirman esto al igual que en la introducción de *Mi sanjuanito*.

En *Geografía* podemos notar que hay una mayor complejidad armónica con respecto a *Mi sanjuanito*. El texto tiene mucha importancia y el piano es un complemento que refuerza las palabras y crea una atmósfera. Los acordes tienen apoyaturas que recuerdan el toque de los rondadores andinos y los requintos.

El albazo tradicional que generalmente está en tonalidad menor suele evocar melancolía. Tanto el autor del poema Jorge Carrera Andrade como Guevara son migrantes y el recuerdo de su lugar natal se hace presente en la añoranza de su tierra.

<sup>93</sup> Ibidem.

## Poema

El poema se llama *Familia de la noche* de Jorge Carrera Andrade de donde

Guevara toma el siguiente extracto:

Tu geografía, infancia, es la meseta  
de los andes, entera en mi ventana  
y ese río que va de fruta en roca  
midiendo a cada cosa la cintura  
y hablando en un lenguaje de guijarros  
que repiten las hojas de los árboles.

Alero del que parten tantas alas,  
albarda del tejado con su celeste carga.

El campo se escondía en los armarios  
y en todos los espejos se miraba  
yo recibía al visitante de oro,  
que entraba matinal por la ventana  
y se iba oscurecido, llenándote de ausencia  
alero al que regresan tantas alas.

Este poema tiene forma libre y no tiene rima, está estructurado en tres partes lo cual concuerda con la forma de *Geografía*.

## Estética

Guevara crea con la música un ambiente montañoso porque quiere ayudar al dibujo del medio geográfico andino que presenta la poesía de Jorge Carrera Andrade, busca que la música ayude a transmitir el fondo del poema.

## Crítica

*Geografía* es un retrato del paisaje andino, es como un cuadro que uno se lleva para recordar cuando está lejos.

## Tierras, 1960.

En esta obra la melodía de la voz es muy cercana a la palabra hablada. Esto se puede observar en la indicación de *poco staccato* en el compás 8 (ver fig. 13). La melodía es silábica<sup>94</sup> usando unísonos (ver fig. 14). También se debe resaltar que las frases suelen imitar la musicalidad propia del habla pues los finales tienen un intervalo descendente (ver fig. 15).



Figura 13. Fuente: Elaboración propia.



Figura 14. Fuente: Elaboración propia.

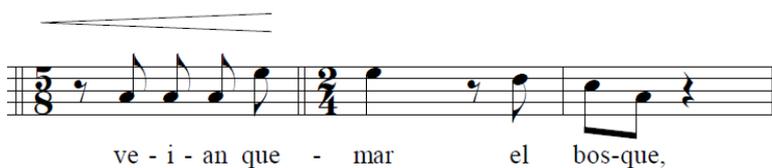


Figura 15. Fuente: Elaboración propia.

Al igual que en *Hombre planetario* esta obra imita o evoca sonidos extra musicales, por ejemplo, del compás 34 al 37 el poema dice: “Pájaros carpinteros vendrán los telegramas a fabricar sus nidos con briznas de letras”. La figuración rítmica de esta

<sup>94</sup> Silábico se refiere a que cada nota por corresponde a una sílaba.

frase es quintillo de semicorcheas, cuatro semicorcheas y tresillo de corcheas. Considerando el texto y la melodía que generalmente mantiene una misma nota podemos decir que, dicha frase hace una analogía del sonido que producen los pájaros carpinteros picoteando madera con el sonido característico que hace el operario de un telégrafo (ver fig. 16).

*mp* Pá-jar-os car-pin-te-ros ven-

35 *crescendo* drán los te-le-gra-mas a fa-bri-car sus ni-dos con bris-nas de le-tras

Figura 16

Los cambios de compases son abundantes en esta obra aquello responde a la métrica que le sugirió el poema al compositor. El maestro Guevara manifestó que su intención con esta obra fue comunicar el fondo del poema.<sup>95</sup>

## Poema

El poema se llama *Tierras, bosques* (1929).

Los labradores con la cabeza desnuda  
 veían quemar el bosque.  
 Tapábanse los pechos las encinas<sup>96</sup> vírgenes.  
 Ardían de rodillas los robles apóstoles.

Matías dijo: Nos quitan nuestra tierra.  
 Pájaros carpinteros, vendrán los telegramas  
 a fabricar sus nidos con briznas<sup>97</sup> de letras.  
 ¡Pisarán nuestro campo los postes sargentos!  
 No más sor encina, no más fray manzano.

<sup>95</sup> Entrevista personal.

<sup>96</sup> Encina: Árbol de porte medio capaz de alcanzar los 25 metros de altura. Se caracteriza por tener una copa ancha y ser de follaje perenne. Se encuentra en el mediterráneo especialmente en la Península Ibérica.

<sup>97</sup> Brizna: Filamento o hebra, especialmente de plantas o frutos.

El patoto Tomás, con su cesta de lunas,  
hundió su puño cerrado en el ocaso.

Los labradores regresaron al pueblo  
pinchando con sus trillos la pechuga del cielo.

Corrieron las madres a encuadrarse en los quicios  
anudándose el cuello un pañuelo de angustia  
y se tumbó llameando el bosque paternal  
con un mugido de res moribunda.

Hasta después de muchos días  
los ojos colorados del incendio  
siguieron asomándose a los vidrios  
y ensangrentando el pan en las casas del pueblo.<sup>98</sup>

En este poema es un relato donde un grupo no identificado arrebató por la fuerza la tierra a los nativos indígenas. Es como una “afrenta a los lazos místicos con la tierra y los bosques”,<sup>99</sup> puesto que Carrera Andrade deja en claro que son las manos indígenas las que respetan dicha tierra. El labrador Matías grita “Nos quitan nuestra tierra”

Los árboles cobran vida, son como personajes. Cuando dice sor encina y fray manzano habla de especies de árboles, la encina y el manzano, pero como si fueran una monja y un monje. Esta es una referencia a la utilización de la religión católica para justificar como veíamos en el Capítulo I primero la conquista, y posteriormente la expropiación de las tierras.

Es interesante relacionar este poema con la novela *Huasipungo* del escritor ecuatoriano Jorge Icaza. Tanto él como Carrera Andrade pertenecen a la generación del 30 de la literatura ecuatoriana y sus obras contienen una gran fuerza política.

---

<sup>98</sup> Regina Harrison, *Entre el tronar épico...*, 191.

<sup>99</sup> Regina Harrison, *Entre el tronar épico y el llanto elegíaco: simbología indígena en la poesía ecuatoriana de los siglos XIX – XX* (Quito: Abya-Yala, 1996), 191.

## **Estética**

El poema y la música tienen una intertextualidad que se acerca al lenguaje cinematográfico. En *Tierras*, Guevara plantea llevar al oyente a entrar en la trama del guión de la historia que plantea el poema de Carrera Andrade.

## **Crítica**

Para crear conciencia de la situación de esclavitud a la que fueron sometidos los indígenas bajo la categoría raza -fundada en la colonialidad del poder- y que aquello permanezca en la memoria.

## **El Hombre Planetario, 1962.**

Esta obra fue compuesta en 1962, es importante recordar que es precisamente este año en el cual Guevara ingresa a trabajar en la investigación de la música concreta con Pierre Schaeffer. Solamente dos años antes, la obra *Threnody for the victims of Hiroshima* de Krzysztof Penderecki, fue premiada por la UNESCO International Tribune of Composers in Paris. Es relevante mencionar a *Threnody for the victims of Hiroshima* por que los instrumentos de cuerda que la ejecutan no son usados para generar una melodía o un acorde, sino que el compositor busca la recreación en el sonido puro. Por ejemplo, hay momentos en que se pueden escuchar chirridos que recuerdan el sonido de los motores de los aviones llegando a Hiroshima.

*El hombre planetario* se basa en un poema homónimo de Carrera Andrade. La armonía que usa no es funcional, sino que se basa en la construcción de acordes mediante saltos interválicos de cuarta o quinta lo cual definimos como armonía cuartal. La letra tiene una gran importancia puesto que la música va acorde a lo que dice en cada momento. Las melodías de la voz están basadas en escalas pentafónicas. El piano realiza motivos en

donde se dan armonías con intervalos de menos de una cuarta justa en registros muy graves.

En algunos casos la melodía de la voz y la armonía del piano están elaboradas de forma separada, es decir, en el mismo compás la voz utiliza notas de una escala pentafónica mientras que el piano usa notas de otra escala pentafónica. En otras ocasiones en el piano se utiliza una poli pentafonía, es decir, el uso de dos escalas pentafónicas a la vez (ver fig. 17).

Música: Gerardo Guevara  
Poesía: Jorge Carrera Andrade

Baritono

*mf* Yo soy el ha - bi - tan - te de las piedras

Piano

*f* (Poli pentafonía) *f* (Poli pentafonía)

*sub*

*sub*

4 *meno*  $\text{♩} = 63$  *dolce...* *Fmp* *poco tenuto* *BbMp*

pie-dras sin me-mo-ria con sed de som-bra ver-de

*sub*

*p*

*Fb*

7

*GbMp*

*a tempo*  $\text{♩} = 72$  *Gmp crescendo* *EbMp*

*Fmp* *sub* *Fmp* *sub* *Fmp*

Figura 17

Las diferentes armonías en el piano no corresponden a una armonía tonal tradicional, sino que se eligen por su color o timbre para crear atmósferas o efectos. Esto se puede observar durante toda la obra. Existen momentos cuando el piano ejemplifica el ruido de los motores como en el compás 9 y 16-17; cuando recrea el paisaje sonoro de un estanque donde nadan peces (compás 20-25); cuando imita el sonido de martilleo dentro de una mina (compás 27-36). Del compás 46 al 48 utiliza las apoyaturas que para Guevara representan la música indígena y aquello va en concordancia con el texto que viene a continuación que dice: “Soy el indio de América” cuya melodía también usa dichas apoyaturas.

## **Poema**

Hombre Planetario. Jorge Carrera Andrade (1959).

Este poema consta de 20 estrofas de 18 versos cada una y tiene cuatro partes. En la primera, se describe a sí mismo denotando un vacío existencial, se refiere al tiempo, al ser y la eternidad. En la segunda, describe los cambios radicales que experimenta el mundo en esa época. En la tercera expone una utopía de como desearía que fuera el mundo, rechaza la guerra y sus consecuencias catastróficas. En la última estrofa, Carrera hace una síntesis de todo el poema, marca una clara postura ecologista, se identifica con cada ser humano del planeta, pero, sobre todo con el proletariado rural. Y finalmente cierra con un mensaje de paz para toda la humanidad.

Yo soy el habitante de las piedras  
sin memoria, con sed de sombra verde,  
yo soy el ciudadano de cien pueblos  
y de las prodigiosas Capitales,  
el Hombre Planetario,  
Tripulante de todas las ventanas  
de la tierra aturdida de motores.  
Soy el hombre de Tokio que se nutre  
de bambú y pececillos,

el minero de Europa  
hermano de la noche,  
el labrador del Congo y de la arena,  
el pescador de ostiones polinesios,  
soy el indio de América, el mestizo,  
el amarillo, el negro,  
y soy los demás hombres del planeta.  
Sobre mi corazón firman los pueblos  
un tratado de paz hasta la muerte.

### **Estética**

Así como en *Tierras* la estética de *Hombre planetario* constantemente busca generar imágenes a partir del texto, elementos extra musicales como las ciudades ruidosas, los martilleos de los mineros, los estanques japoneses, etc. Rompe las reglas de la música de tradición occidental para hacer una obra más personal. Busca un nacionalismo pero más universal. El uso de la pentafonía es más complejo y se generan acordes por su sonoridad, su timbre, llegando en algunos casos a acercarse al ruido. El trabajo de escritura es minucioso y puntillista.

### **Crítica**

Gerardo Guevara con *Hombre planetario* hace uso del sonido como tal emancipándose de la armonía funcional para dar cuenta de los nuevos tiempos que se viven en los años sesenta. Las diferentes atmósferas que crea con los acordes del piano en ocasiones producen un impacto en el escucha, para llamar su atención en un mundo convulsionado por los conflictos políticos, bélicos y económicos.

## Danzante del destino, 1967.

Esta es una composición musical de 1967 basada en un poema de Jorge Enrique Adoum<sup>100</sup>. Su ritmo o género musical: es un danzante en compás de 6/8. El ritmo base, mismo que en el danzante indígena lo lleva el pingullero en el bombo, en esta obra lo hace el piano en un registro grave.

Forma: Consta de una introducción (compás 1-2), estribillo (compás 2-8), A (compás 9-28), estribillo (compás 29-32), B (compás 33-50), A' (51-55).

Durante toda la obra el piano acompaña usando quintas paralelas en un registro bastante grave lo cual le da un timbre oscuro parecido al que tiene el bombo que toca el pingullero (ver fig. 18). A pesar de que la armadura de clave indica Do# menor, vemos que se usa un Re natural lo cual marca el carácter modal de la obra, técnicamente sería un modo de Do# frigio. En ocasiones puntuales, la melodía que aparece en el piano en la mano derecha y la melodía de la voz, presentan apoyaturas características de la música andina. Durante toda la obra se mantiene un tempo lento con un rallentando al final.

The image shows a musical score for the piece 'Danzante del destino'. It consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), indicating D minor. The time signature is 6/8. The vocal line has lyrics: 'Pre - gun - - - - tan de don - de soy / dí - - - - a ven - dréa que - mar.' The piano accompaniment features a repeating pattern of parallel fifths in the bass register, which is highlighted by a red circle. The score includes repeat signs and dynamic markings.

Figura 18. Fuente: Elaboración propia.

<sup>100</sup> Poeta ecuatoriano que fue uno de los autores del danzante *Vasija de Barro* compuesto en 1950.

En la actualidad, *Danzante del destino*, se considera como música popular. En 1969 Atahualpa Yupanqui la grabó en su disco *Viajes por el mundo* con el nombre de *Preguntan de donde soy*.

### **Poema**

El texto del poema da cuenta de la exclusión histórica y estructural al indígena ecuatoriano que se gestó desde la época de la Colonia. Como afirman los estudios científicos más actualizados, no existen las razas humanas. El término raza es un constructo social, que se reafirmó en la época de la Colonia y se usó para justificar la invasión y el genocidio de los pueblos originarios de América. Los invasores tomaron las tierras, las saquearon e implantaron un sistema de explotación sumamente injusto. Una obra literaria que se puede destacar es el poema *Boletín y elegía de las mitas* de César Dávila Andrade.

La mita que en quechua significa turno, era un sistema de tributo o colaboración comunal prehispánico que existía dentro de la sociedad inca. Los españoles la adoptaron y adaptaron a sus propios intereses, así la mita fue en la legislación de indias, la suma y compendio de la servidumbre más cruel. Actualmente el indígena afronta el hecho de vivir dentro de un Estado Nacional, pero al mismo tiempo no pertenecer a él, debido a la exclusión que se manifiesta en forma de racismo.

### **Estética**

*Danzante del destino* se caracteriza por el uso constante de quintas y octavas paralelas, una armonía modal propia del danzante popular. Además mantiene el ritmo base del danzante en un registro grave lo cual nos remite al bombo andino.

## Crítica

Esta obra denuncia la explotación y la discriminación a la que fueron sometidos los pueblos indígenas de nuestro país por más de tres siglos. La composición busca ser fiel al espíritu de un danzante para que el oyente empatice con el sufrimiento y el despecho que sienten los pueblos oprimidos por tanta injusticia.

### Se va con algo mío, 1967.

Es una obra de 1967 cuya letra fue tomada del poema homónimo de Medardo Ángel Silva (1889-1919), poeta representativo del movimiento modernista en la literatura. Esta composición musical es un pasillo, aquello es evidente tanto por el compás de 3/4 como por el acompañamiento del piano (ver fig. 19). Debemos señalar que, aunque el acompañamiento marca el ritmo de pasillo, tiene mayor complejidad y está estilizado, es decir, no siempre hace exactamente la misma base rítmica sino que va cambiando ciertos detalles.



The image shows a musical score for the piece 'Se va con algo mío'. It consists of three staves: a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line starts with a rest for two measures, then begins with the lyrics 'y, al son de la ga - rú - a enlaan - ti - - - gua ca -'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern in the bass line, which is highlighted by a red rectangular box. The piano part includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Figura 19. Fuente: Elaboración propia.

En *Se va con algo mío*, los acordes del piano van creando una atmósfera, un estado anímico que va de la mano con la poesía. En la primera parte está en tonalidad de Mi menor y en la segunda modula a Mi mayor, aquello nos pone en otro estado anímico

marcando el tono de la poesía. Y en la tercera parte vuelve a modular a la tonalidad inicial. Finalmente hace una repetición del tercer verso. La melodía de la voz es muy lírica, los comienzos de frase tienen intervalos de octava y cuarta, y en general el contorno melódico sigue una lógica tonal.

## **Poema**

El poema en que se basa esta obra también se llama *Se va con algo mío*, de autoría de Medardo Ángel Silva. Esta obra literaria mantiene la estética modernista, sus versos son de arte mayor y la estructura del poema es abab.

Se va con algo mío la tarde que se aleja;  
mi dolor de vivir es un dolor de amar;  
y al son de la garúa, en la antigua calleja,  
me invade un infinito deseo de llorar.

Que son cosas de niño, me dices; quién me diera  
tener una perenne inconsciencia infantil;  
ser del reino del día y de la primavera,  
del ruiseñor que canta y del alba de abril.

¡Ah, ser pueril, ser puro, ser canoro, ser suave  
trino, perfume o canto, crepúsculo o aurora,  
como la flor que aroma la vida y no lo sabe,  
como el astro que alumbra las noches y lo ignora!

## **Estética**

*Se va con algo mío* se caracteriza por su armonía tonal lo cual va en concordancia con el pasillo el cual en sus orígenes era parte de la identidad de mestizos y criollos

quienes heredaron dicha armonía de Europa. La modulación a la relativa mayor ayuda a acentuar el cambio en el sentimiento que evoca el texto.

### **Crítica**

En esta obra Guevara mantiene el lenguaje tonal para ir acorde al estilo del pasillo y a la letra que evoca más hacia unos sentimientos románticos a diferencia de las anteriores composiciones. En esta obra podemos observar una persistencia del Romanticismo.

## Capítulo VII

### Concierto

El propósito del concierto fue dar cuenta del estilo compositivo y caracterizar la obra para piano y voz del maestro Guevara en los años sesenta. Para ello se planteó un concierto pedagógico donde expliqué las particularidades de cada obra. Se compusieron cinco obras propias usando sonidos concretos obtenidos en grabaciones de campo en la ciudad de Guayaquil, Quito y algunos otros obtenidos en freesound.org<sup>101</sup>. El motivo por el cual se obtuvieron sonidos de freesound fue que se necesitaban sonidos de otras partes del mundo como personas hablando en idiomas extranjeros.

Guevara no compuso obras de *música concreta* en los años sesenta, pero este concepto se aprecia sobre todo en las obras *Hombre planetario* y *Tierras*. Con respecto al concepto de *paisaje sonoro* se puede decir que el mismo está presente en todas las obras seleccionadas. Dentro del concepto de mi concierto, el paisaje sonoro tiene la finalidad sumergir al espectador en el contexto sonoro e histórico en el que Guevara compone esas obras.

---

<sup>101</sup> Todos los sonidos obtenidos de freesound.org permiten la reutilización a través de Creative Commons.

## **Propuesta de obras**

A partir de la investigación realizada sobre el contexto histórico de los años sesenta, los poemas que utilizó Guevara y los ritmos populares ecuatorianos se realizó la composición de cinco obras de música concreta. Estas obras sonoras se hicieron con la finalidad de contextualizar las obras de Guevara en la época de los años sesenta, es decir, que el público se traslade a esos años. Para este fin se utilizaron sonidos concretos que fueron grabados por el autor de esta tesis.

La utilización de sonidos concretos surgió en el proceso de investigación al conocer las experiencias de vida del compositor Gerardo Guevara. Concretamente cuando él trabajó para Pierre Schaeffer en la investigación de la música concreta y que luego integró el concepto del ruido a su lenguaje compositivo. Se realizaron las composiciones de música concreta pensando en dar al espectador esta experiencia que tuvo Guevara y también en concordancia con las imágenes extra musicales que generan las obras de Gerardo. En este sentido también se incluyó junto con el sonido un video que es una recopilación de imágenes relacionadas a lo que evocan los poemas y la música. A continuación, se describen dichas composiciones.

### **Mi sanjuanito**

Esta obra resalta la aportación de la pentafonía andina presente en *Mi sanjuanito* de Guevara. En el transcurso de la obra se puede escuchar el contorno pentafónico de las melodías en el violín y en la voz de intérpretes indígenas. Aquí podemos notar las apoyaturas que habíamos analizado en *Mi sanjuanito*.

Además, podemos decir que existen diferencias notorias con la interpretación del violín con la técnica de tradición europea y la indígena, esta última tiene gran cantidad de

glissandos entre los sonidos que emite. Este tipo de toque de violín y de canto fue y sigue siendo denostado por algunos músicos académicos debido a su visión eurocéntrica de la música. Debido a que *Mi sanjuanito* de Guevara alude a la fiesta esta obra contiene sonidos del zapateo que se suele hacer en las celebraciones indígenas y mestizas.

### **Geografía**

Esta obra contiene muchos sonidos de la naturaleza como cascadas, viento, pájaros, el paisaje sonoro de un bosque, todo ello para denotar la temática del poema de Jorge Carrera mismo que hace referencia a lo sublime de la geografía andina. Esta obra sonora tiene un amplio espectro dinámico que puede ir desde los sonidos casi imperceptibles a la casi saturación acústica. Además, se utilizó fragmentos de grabaciones de guitarras y un tema tradicional el albazo *Morena la ingratitude* ya que Guevara manifestó que su obra *Geografía* tiene que ver o se basa en el albazo. Algunos de los sonidos concretos están tal cual como fueron grabados, otros como algunos cantos de pájaros tienen modificaciones de velocidad, espacialización y diversos efectos como la reverberación, los filtros, etc.

### **Danzante del destino**

Esta va en concordancia con la temática del poema de Adoum y el ritmo en el que se basa la composición. La obra comienza con el sonido de una bocina o trompeta de cuerno de animal, este sonido ha sido usado desde tiempos prehispánicos para convocar a la comunidad con diversos motivos como mingas o incluso la guerra. Luego se escuchan voces hablando en kichwa, y de pronto un sonido sostenido y metálico que evoca un

sentimiento de terror para dar lugar a una voz que narra un fragmento del poema *Boletín y elegía de las mitas* de César Dávila Andrade.

Al mismo tiempo que suena dicho fragmento se escucha el toque del pingullero interpretando el bombo y pingullo a la vez. Después del poema se escucha una entrevista a un danzante quién explica la importancia de este personaje para el baile del danzante. Esto remarca lo trascendental de la marcación constante del ritmo trocaico del danzante en *Danzante del destino* de Guevara. Posteriormente se escuchan dos danzantes que tocan sus bombos y pingullos a la vez, casi tocando al unísono mientras que se aprecia el fuerte zumbido de las membranas de los bombos.

## **Tierras**

En esta obra sonora recrea la historia contada en el poema de Jorge Carrera a través de sonidos concretos. Esta composición comienza recreando el paisaje sonoro de un bosque donde los nativos indígenas habitan pacíficamente cuando empiezan a llegar a lo lejos hombres armados con intención de despojarlos de sus tierras. De pronto los hombres empiezan a disparar y a prender fuego al bosque y a las casas de los indígenas.

Los árboles empiezan a caer uno a uno. Luego, se escucha un fragmento de fragmento del poema *Boletín y elegía de las mitas* de César Dávila Andrade. Posteriormente, hay más disparos, se produce una estampida de animales, y se escuchan sonidos de telegramas enviando mensajes. Cuando se apaga el incendio todo se encuentra en cenizas y se escucha un fuerte viento para finalizar con el espantoso grito de desesperación de una mujer.

## **El hombre planetario**

Esta obra recrea el paisaje sonoro de una gran ciudad haciendo énfasis en la contaminación auditiva a la vez que se escucha la declamación de un fragmento del poema *Hombre planetario* de Jorge Carrera. Se pueden escuchar varias voces hablando en japonés y varios sonidos de vehículos, trenes y motores de fábricas para dar cuenta de los sonidos que empezaron a poblar los paisajes sonoros de las ciudades. Así como el poema esta obra tiene un sentido político hacia la denuncia de la explotación indiscriminada de recursos naturales, situación insostenible para el planeta.

## **Capítulo VIII**

### **Conclusiones y recomendaciones**

#### **Conclusiones**

1. En Europa a mitad del siglo XX había varias corrientes compositivas de vanguardia en la composición musical. El contexto social, político y económico determinó la composición de Gerardo Guevara en los años sesenta. Su obra en esta etapa se caracteriza por ser para pequeño formato y presenta una experimentación sonora fruto de diversas influencias.

2. El uso de métrica libre en la poesía de Jorge Carrera Andrade explica la cantidad de cambios de compases que tienen *Geografía*, *Tierras* y *El hombre planetario*.

3. En los años sesenta Gerardo Guevara desarrolló un lenguaje musical propio que partió del nacionalismo, pero fue buscando un universalismo.

4. Las obras vocales de Guevara en los años sesenta se caracterizan por ser una coproducción entre los poetas y el compositor ya que Guevara quiere dar a entender el fondo del poema a través de todos los elementos musicales.

5. Casi todas las composiciones tienen en común el uso de la pentafonía y la armonía cuartal que se explica en la emancipación de la armonía tonal tradicional de la música del siglo XX.

6. Estas obras constituyen un reto interpretativo para cantantes y pianistas acompañantes debido a la complejidad de algunas de ellas en lo referente a cambios de tempo y de compás. La gran importancia que le da el compositor a la letra hace que el cantante sea quien “recita” la poesía mientras que el pianista debe seguirlo en todo momento.

7. Algunas de estas obras tienen en la melodía de la voz grandes saltos interválicos y la armonía del piano no contiene en su estructura la nota que aparece en la voz, por lo tanto, requiere una excelente afinación por parte del cantante.

8. Durante los años sesenta, Gerardo Guevara realizó composiciones para formato de voz y piano en las que demuestra un alto grado de experimentación. Gradualmente desarrolla un lenguaje compositivo propio basado en sus conocimientos musicales tanto de la música popular ecuatoriana como de la música académica occidental.

9. Las obras tienen una temática de social y política propia de los grandes cambios que se habían dado desde principios del siglo XX hasta los años sesenta. Además, hay que resaltar la afinidad del compositor Guevara con los poetas Jorge Carrera Andrade, Jorge Enrique Adoum y Medardo Ángel Silva.

10. Las partituras del compositor Gerardo Guevara no son de fácil acceso debido a la falta de archivos en bibliotecas.

## Recomendaciones

1. Integrar el lenguaje musical de Guevara en las clases de armonía y de composición musical de las universidades del Ecuador a través del análisis de sus obras para aumentar su valoración y enriquecer a los alumnos.
2. Incluir la interpretación de las obras vocales de los años sesenta a la cátedra de canto de las universidades y conservatorios.
3. Incentivar a los jóvenes a dejar los prejuicios, conocer nuestras raíces musicales y no solamente valorar lo extranjero.

## Bibliografía

- Aizenberg, Alejandro y Marisa Restiffo. *Apuntes de la historia de la música*. Córdoba: Brujas, 2010.
- Alarcón Fabre, Alex. «Análisis de los tres preludios para piano del compositor Gerardo Guevara». *Tesis de maestría en Pedagogía e Investigación Musical de la Universidad de Cuenca* (2017).  
<http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/26708>.
- Aragón, Tomás Marco. *Historia de la música occidental del siglo XX*. Madrid: Alpuerto, 2003.
- Bolívar Echeverría, “La dimensión cultural de la vida social”, en *Definición de la Cultura*, (México: Itaca, 2001), 18.
- Dahlhaus, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Traducido por N. Machain. Barcelona: Gedisa, 2003.

- Lobato, Gustavo. *Gerardo Guevara 'Músico de cien pueblos y de las prodigiosas capitales'*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2012.
- Lvovich, Lea. “Radio y música concreta. De máquinas y expresión”. *La Trama de la Comunicación*. vol. 12, (2007): 303-317.
- Goialde Palacios, Patricio. “Música popular/músicas urbanas: Introducción”. *Musiker* n.º20, (2013): 7–18.
- González, Miriam German y Arturo Santillán. “Del concepto de ruido urbano al de paisaje sonoro”. *Bitácora Urbano Territorial*. vol. 1, n.º10, (2006): 39-52.
- Guerrero, Fidel Pablo. «Músicos en andamio: el danzante de Gerardo Guevara cantado por Atahualpa Yupanqui». <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/04/musicos-en-andamio-el-danzante-de.html>
- Guerrero Gutiérrez, Pablo. *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Tomo I. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana, 2002.
- Guerrero, Pablo. “Luis Gerardo Guevara Viteri: significativa contribución a la música ecuatoriana”. *Archivo Sonoro*, n.º4 (1996): 2-16.
- Guevara, Gerardo. *Historia de la música del Ecuador*. Quito: Apligraf, 2002.
- Hernández, Roberto, Carlos Fernández, y Pilar Baptista. *Metodología de la Investigación*. Edición México: McGraw-Hill, 2014.
- Mendívil, Julio “Wondrous Stories. El descubrimiento de la pentafonía y la invención de la música incaica” *Resonancias* n.º31, (2012): 61-77.
- Merriam, Alan. “Usos y funciones”. En *Las Culturas Musicales*. Edición de Francisco Cruces, 275-296. Madrid: Trotta, 2001.

- Muñoz Godoy, Freddy Vicente. «Catálogo y antología de la obra coral de Gerardo Guevara». Tesis de maestría en Pedagogía e Investigación Musical de la Universidad de Cuenca en convenio con la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (2012). <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/8535>
- Ponce, Isadora. “Expresión estética y mestizaje en la obra de Luis Humberto Salgado”. Tesis. Recuperado a partir de <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/12128>
- Woodside, Julian “La historicidad del paisaje sonoro y la música popular” *Trans* n.º12, (2008): 2-17.
- Robinson Robles. “Huasipungo y Juan sin Cielo, 40 años en el olvido”. Documental de 2019. Video en YouTube, 28:15. Acceso el 06 de diciembre de 2019. [https://www.youtube.com/watch?v=AJhsF9t3t\\_M](https://www.youtube.com/watch?v=AJhsF9t3t_M).
- Tovar, Paco. “Stravinsky y Carpentier: La consagración de la primavera”, *Scriptura*, n.º2 (1986): 85-98.
- Wong, Ketty. *La Música Nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2013.

# Anexos

## Partituras

### Mi sanjuanito

Mi Sanjuanito

*Allegretto* ♩ = 80 Texto y Música: Gerardo Guevara

Piano

5

9

13

*a tempo*

*poco libre*

17 1 2

8 Can -

21

tan - doel san - jua - ni - to bai - lan - doel san - jua - ni - to yo me

25

sien-to tan fe-liz que ya no po-dré vi-vir sin mi san - jua - ni - to yo me

- Mi Sanjuanito 2 -

29  
8  
sien-to tan fe-liz que ya no po-dré vi-vir sin mi san-juan - ni - to

33  
1

37  
8  
Las cam - pa - nas de mi pue - blo re - pi - can - does-tán a

41  
8  
fies-ta las cam fies - ta ven-gan to-dos a can-tar ven-gan to-dos a bai-lar con

- Mi Sanjuanito 3 -

45

mi san - jua - ni - to ven-gan ni - to

49

las cam

53

al y que lin - does mi san - jua - ni - to

# Geografía

## Geografía

Poesía: Jorge Carrera Andrade  
Música: Gerardo Guevara

*Piano*

$\text{♩} = 69$

*mp* *p* *mp* *p*

5

9 *mp*  $\text{♩} = 176$

Tu geo-gra - fi - a in-fan-cia es la me-se-ta de los

*riten...*

12

an - des en - te-raen mi ven-ta-na y e-se

16

ri - o que va de fru-taen ro - ca que va de fru-taen ro-ca

20

mi - dien-doa ca-da co-sa mi - dien-do la cin-tu-ra

24

ya - blan - doen un len - gua - je de gui - ja - rros

28

que re-pi-ten las ho - jas de los ár-bo-les

33 *poco meno* ♩ = 76 *recitativo*

a - le-ro del que par-ten tan-tas a - las al -

37

bar-da del te-ja-do con su ce-les - te car - ga.

*Tempo primo* ♩ = 176

41

El cam - po sees-con-

46

dí - aen los ar - ma - rios y en to - dos los es -

50  $\text{♩} = 66$

pe - jos se mi - ra - ba yo re - ci - bi - aal vi - si - tan - te

54

deo - ro queen - tra - ba ma - ti - nal por la ven - ta - na y se

57

i - ba obs - cu - re - ci - do pin - tán - do - te deau - sen - cia a -

61 *poco riten...*

le - roa que re - gresan tan - tas a - las.

*poco riten...*

# Tierras

## Tierras

Poesía: Jorge Carrera Andrade  
Música: Gerardo Guevara

♩ = 69

Barítono

Piano

6

*poco staccato*

Los la - bra - do - res con la ca - be - za

11

des - nu - da ve - i - an que - mar el bos - que, ta -

16 *poco staccato*

pá-ban-se los pe-chos las en - ci-nas vir-ge-nes ar-dí-an de ro - di-las los

*pp*

21 *f*

ro-bles a - pós-to-les nos qui-tan nues-tra -

*f*

26 *mf dramático*

tie-rra nos qui-tan la tie-rra

*f* *p*

32 *mp*

Pá-ja-ros car-pin-te-ros ven-

*p*

35 *crescendo*

drán los te-le-gra-mas a fá-bri-car sus ni-dos con bris-nas de le-tras Pi-sa-

35 *f* *ff*

39

rán nues-tros cam-pos los pos-tes sar - gen-tos

39 *p* *cantabile*

44

no más soer en - ci - na no más fray man-

44

49

za - no

49 *crescendo* *diminuendo*

- Tierras 3 -

54 *tempo primo* ♩ = 69

*poco accelerando* *p* Los la-bra - do-res re-gre-sa-ron

*poco staccato*

59 al pue-blo pin-chan-do con sus tri - llos el cie-lo

*f* *mf* *f*

64 *mp* co - rrie - ron las ma-dres aen-cua -

*mp* *mf* *p*

68 *crescendo* drar-seen los qui-cios a - nu - dán-do-seal cue-llo un pa - ñue-lo dean-gus-tia

*f*

- Tierras 4 -

71

y se tum-bó lla - mean-doel bos-que pa-ter - nal

*mf*

76

*dramático*

con un mu - gi-do de res mo-ri - bun-da

*dramático*

83

$\text{♩} = 66$

Has-ta des - pues de mu-chos dí-as los o-jos co-lo-

*tranquillo*

*mp*

88 *tempo primo*

ra-dos del in-cen-dio si-guie-ron a-so - mán-do-sea los vi-drios yen-san-gren -

88 *poco a poco accel. et cresc.* *mf* *mp*

92 *pp*

tan - do el pan en las ca - sas del pue-blo.

92 *diminuendo et rallentando (ma non troppo)* *pp*

# El hombre planetario

## El Hombre Planetario

Música: Gerardo Guevara  
Poesía: Jorge Carrera Andrade

The musical score is written for Baritone and Piano. It consists of three systems of music.

**System 1:** The Baritone part begins with a tempo of  $\text{♩} = 72$  and a *marcato* marking. The lyrics are "Yo soy el ha - bi - tan - te de las piedras". The Piano accompaniment starts with a *f* dynamic. A *sub* marking is present below the piano staff.

**System 2:** The Baritone part continues with a tempo of  $\text{♩} = 63$  and markings of *meno*, *dolce...*, and *poco tenuto*. The lyrics are "pie-dras sin me-mo-ria con sed de som-bra ver-de". The Piano accompaniment features a *p* dynamic. A *sub* marking is present below the piano staff.

**System 3:** The Baritone part is silent. The Piano accompaniment begins with a tempo of  $\text{♩} = 72$  and a *crescendo* marking. It features six-measure phrases in the right hand. A *sub* marking is present below the piano staff.

10 *marcato* *cresc... poco a poco*

Yo soy el ciu-da - da-no de cien pue-blos

*mf* *crescendo*

12 *ritenuto...* *a piacere...*

y de las pro-di-gio-sas ca-pi-ta-les *f* el hom-bre pla-ne - ta - rio

*f*

15 *a tempo*

*mf* tri - pu - lan - te de to - das las ven - ta - nas de la

*p*

17 *Andante* ♩ = 66

tie-rraa-tur-di-da de mo - to - res

*crescendo* *f* *p*

20

Soy el hombre de To - ki-o que se nu-tre debam -

8va

24

bú y pe-ce - ci-llos

8va

*accl... al più mosso* ♩ = 76

*p* *f* *mf*

8vb

28

*mf* El mi - ne - ro deeu - ro - pa her -

28

8vb

32

ma - no de la no-che

32

*diminuendo...*

8vb

- Hombre Planetario 3 -

36

*f* El la-bra-dor del con-

36

*f* *mf*

(8<sup>va</sup>)

41

go y de laa-re-na

*ten.* *a tempo* *ten.*

41

44

el pes-ca-dor de os-tio-nes po-li-nesios

*a tempo* ♩ = 66

44

47

Soy el in-dio dea - mé-ri-ca.

*f* *rallent...*

*crescendo* *f*

47

51

*f* *mf* *mp* *p*

*diminuendo...*

54

Soy el mes-ti-zo el a-ma-ri-llo el ne-gro y

*mf* *crescendo* *mf* *crescendo*

58

soy los de más hombres del pla-ne-ta.

*f* *crescendo*

61

*p* súbito

65 *poco rit..*

*cantabile*

69

So - bre mi co-ra - zón fir-man los pue-blos

69 *p*

73

un tra-ta-do de paz un tra-ta-do de paz

73 *poco a poco* *crescendo* e ra - llen -

77

has - ta la muer-te.

77 *tan - do*

# Danzante del destino

## Danzante del Destino

Poesía: Jorge E. Adoum  
Música: Gerardo Guevara

Piano

*Danzante* ♩ = 48

*mf*

5

9

Pre - gun - - - - tan de don - de soy  
di - - - - a ven - dréa que - mar,

13

*para final rallentando*

y no se que res - pon - der  
to - doel tri - go del do - lor

*diminuendo*

17

de tan - to no te - ner na - da no ten - go de don - de  
 en - ton - ces ha de ha - ber Pa - tria hoy hay tie - rras del pa -

21

ser de tan - to no te - ner na - da no ten - go de don - de  
 trón en - ton - ces ha de ha - ber Pa - tria hoy hay tie - rras del pa -

25

ser Un trón.

29

*mf* *mp*

33

El in - dio que ca - e sa - be cuan - ta  
da - jo del cam - po ver - de, mu - cha

37

tie - rraal fin le to - ca pues re - co - no - ceel sa -  
san - grehay en el sue - lo yo no sa - bréa don - de

41

bor deo - tros in - dios en la bo - ca pues re - co - no - ceel sa - bor deo - tros  
voy pe - ro se de don - de ven - go yo no sa - bréa don - de voy pe - ro

- Danzante 3 -

46

in-dios en la bo-ca De  
se de don-de ven-go go

50

der.  
Al y

# Se va con algo mío

## Se va con Algo mío

*pasillo*

Poesía: Medardo Angel Silva  
Música: Gerardo Guevara

*Piano*

$\text{♩} = 69$

*ten.*

Se va con al-go mi - o la tar - de que sea - le - ja

mi do-lor de vi - vir es un do - lor dea - mar

17

y, al son de la ga-rú-a enlaan-ti-gua ca-

21

*rit... poco a poco ...*

lle-ja mein-va-deun in-fi-ni-to de-se-o de llo-

25

*poco mosso* ♩ = 92 *ten.*

rar ¿queson co-sas de ni-ño me di-ces?

29

quienpu-die-ra te-ner u-na pe-ren-ne in-conscien-cia in-fan-til

- Se va con algo mio 2 -

33 *rit... poco a poco...*  
 ser del rei-no del dí-ay de la pri-ma - ve - ra del rui-se-ñor que

37 *Tempo primo*  
 can - ta y del al - ba dea - bril ¡Ah, ser pue-ri - ser

41 pu - ro ser ca - no - ro ser sua - ve tri - no

45 per-fu - meo can - to cre - pús - cu-lo oau - ro - ra

- Se va con algo mio 3 -

49 *riten...* *a tempo*

co-mo la flor-quea-ro - ma la vi-da y no lo sa-be

53

co-mo el as-tro-quea-lum-bra las no-ches y loig-no-ra

57 *poco mosso* ♩ = 92

61

65

*rit... poco a poco...*

- Se va con algo más 4 -

69 *Al*  $\text{♩}$  *y*  $\text{♩}$   
no - ra

*ritten...* *Al*  $\text{♩}$  *y*  $\text{♩}$

3 3

Detailed description: This is a musical score for voice and piano. It consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It begins with a whole rest for two measures, followed by a half note 'no' and a half note 'ra' in the third measure. Above the first measure of the vocal line is the tempo marking 'Al' and a symbol consisting of a vertical line with a circle and a cross. Above the third measure is the tempo marking 'y' and the same symbol. The piano accompaniment is shown in a grand staff (treble and bass clefs). The right hand starts with a series of chords in the first two measures, then plays a sustained chord in the third measure. The left hand features a triplet of eighth notes in the second measure, marked with a '3' above and below the notes. The tempo marking 'ritten...' is placed above the piano part in the second measure. The tempo marking 'Al' and the symbol are placed above the piano part in the third measure. The piano part concludes with a descending eighth-note scale in the fourth measure.

- Se va con algo, mio 5 -

## Entrevistas

### Primera entrevista

**Fecha: 05 de noviembre 2019**

**K.E: ¿Cómo fueron sus inicios en la música?**

**G.G:** Muy fáciles, porque yo nací en el conservatorio, entonces mi ambiente musical me favoreció para iniciarme en la música.

**K.E: ¿Quiénes fueron sus maestros?**

**G.G:** Luis Humberto Salgado, Ángel Jiménez, José Ricardo Becerra, Inés Dendara, Juan Pablo Muñoz.

**K.E: ¿A quién considera una fuerte influencia en sus obras?**

**G.G:** Corsino Durán, Luis Humberto Salgado, José Ignacio Canelos.

**K.E: ¿Qué características tenían sus obras hasta los años 60?**

**G.G:** Eran nacionalistas.

**K.E: ¿Qué poetas eran sus favoritos?**

**G.G:** Jorge Carrera Andrade, Jorge Enrique Adoum.

**K.E: ¿Las obras que compuso en Francia para piano y voz se basaban en poemas?**

**G.G:** Sí, justamente de Jorge Carrera Andrade.

**K.E: ¿Cuál fue su proceso para componer *Geografía*?**

**G.G:** Es difícil decir, pero mi formación musical era muy completa.

**K.E: ¿Cuál fue el motor o la necesidad que lo impulsó a componer *El hombre planetario*?**

**G.G:** Necesidad de expresarme a través del arte musical.

**K.E: ¿En *Geografía* y *El hombre planetario* analizó la letra, sus metáforas y luego a partir de ahí se imaginó el sonido que quería?**

**G.G:** Tal vez es un poquito más amplio el análisis de la poesía.

**K.E: ¿Por qué eligió a Jorge Carrera Andrade?**

**G.G:** Porque la poesía de Jorge Carrera parte del hombre y va hacia la naturaleza.

**K.E: ¿Qué quería expresar con la obra o tiene algún significado?**

**G.G:** Si era un poema, el fondo del poema .

**K.E: ¿Cómo fue su experiencia en el conservatorio de música en Guayaquil?**

**G.G:** La experiencia en el conservatorio de Guayaquil fue el maestro Jorge Raicki, distinguido compositor húngaro y también mi experiencia con el cuarteto de cuerdas que dirigía José Barniol.

## **Segunda entrevista**

**Fecha: 31 de enero 2020**

**K.E: ¿Cómo sonaba Quito en su infancia? ¿Viajó en un tren? ¿Cómo era el sonido de la calle?**

**G.G:** Nunca viajé en tren en esa época, el sonido de la calle era normal, los carros que pasan permanentemente. Se hacía diferente cuando salía la banda de la policía porque yo vivía muy cerca de la policía nacional.

**K.E: ¿Cómo sonaba Quito desde sus 15 años hasta sus 20 años?**

**G.G:** el sonido era pocos carros, lo más importante eran los carros de la policía.

**K.E: ¿Asistió a una fiesta indígena como La fiesta de Sanjuan?**

**G.G:** Si asistí a fiestas indígenas, especialmente en la ciudad de Pomasquí de donde era oriundo mi padre. Las fiestas que conozco no son realmente indígenas sino mestizas. Después de los 20 años recuerdo haber ido a fiestas de Pujilí, Salcedo, ciudades que todavía tenían tradición indígena, pero estaban más bien pobladas ya por mestizos.

**K.E: ¿En la obra *Mi sanjuanito* quiso plasmar la sonoridad y el significado de la fiesta indígena? ¿su paisaje sonoro?**

**G.G:** No es un sanjuanito indígena sino mestizo propio de la ciudad de Quito, ósea que la influencia ciudadana ya se nota en *Mi sanjuanito*. No es de estilo indígena, es de estilo mestizo. La mayoría de las fiestas a las que fui eran más bien mestizas, muy pocas veces estuve en una fiesta indígena.

El paisaje sonoro en Quito era básicamente el inicio de la ciudad, la persistencia de los pitos fueron los que iban marcando. A mis veinte años Quito ya sonaba con las características de ciudad moderna.

**K.E: ¿En esta obra tuvo presente la composición *Sanjuanito futurista* de Luis H. Salgado?**

**G.G:** *Mi sanjuanito* no tiene nada que ver con la composición de Salgado, en él ya se nota mestización, pero más intelectual. En *Mi sanjuanito* el estilo es popular.

**K.E: ¿Se puede decir que *Mi sanjuanito* es una obra modal?**

**G.G:** Ya es una obra modal, en modo menor, pero no era modal con las características de lo modal en la conciencia histórica musical. No tenía nada que ver con los modos griegos. Es una obra popular ecuatoriana.

**K.E:** *En Mi sanjuanito la voz tiene apoyaturas por ejemplo en los inicios anacrúsicos. ¿Esto hace referencia a la forma característica de cantar de los indígenas?*

**G.G:** Las apoyaturas son las típicas de indígenas. Ósea que es un estilo ya mestizo con sabor popular.

**K.E:** *¿Cuál es la diferencia entre música popular y música folclórica?*

**G.G:** La música folclórica es música tradicional que conservan los pueblos, la música popular es la que se ejecuta y se baila en la ciudad. Ósea que lo popular tiene más que ver con la ciudad, mientras que lo folclórico tiene que ver con el campo.

**K.E:** *¿Qué significado tiene *Mi sanjuanito* para usted?*

**G.G:** Fue una de las primeras obras que compuse, tiene un recuerdo formativo y la satisfacción de haber hecho un canto.

**K.E:** *¿Qué estilo de música es *Geografía*?*

**G.G:** Es otro estilo de música, ya no es el estilo popular puro, sino que es música trabajada con las características de nuestra música, ahí si popular. Pero *Geografía* tiene un tinte un poco más compositivo.

**K.E:** *En *Geografía* hay un motivo que se repite antes de cada verso, ese motivo consta de tres notas, una nota en registro grave otra en registro medio y otra en registro agudo, ¿qué significa esto para usted?*

**G.G:** Es simplemente un llamado para cada una de las partes de *Geografía*.

**K.E:** *¿Se puede decir que esto unifica cada estrofa? O ¿es una representación de lo sublime (grandeza de dimensiones) de la geografía andina, de los cerros y volcanes por ejemplo?*

**G.G:** No hay ninguna relación ni subjetiva ni presente con las dimensiones de la geografía andina. Es un punto de ligado, de acercamiento.

**K.E:** *¿En *Geografía* hay razón en especial para hacer cambios de compás de 6/8 a 4/4 o de 4/4 a 3/4?*

**G.G:** *Geografía* es una canción más trabajada, entonces los cambios de tempo son partes de las divisiones de la obra en sí, ósea que es un trabajo creativo.

**K.E:** *¿Qué ritmo es *Geografía*? ¿yaraví, danzante o yumbo?*

**G.G:** No es ni un yaraví, ni un danzante, ni yumbo. El ritmo de *Geografía* tiene más bien que ver con el albazo.

**K.E:** *¿Se puede decir que *Geografía* es una obra modal?*

**G.G:** Más que una obra modal es en modo menor, pero no en el estilo modal, hablando pues, en relación al estilo modal griego. No es trabajada modalmente.

**K.E:** ¿En qué consiste su armonía cuartal usada en *Geografía*?

**G.G:** El término cuartal no es justo, ni en la parte melódica ni en la armónica. Mi estilo como acordes de cuarta y melodías de cuarta ya empezó con *Geografía*, o tal vez antes con alguna obra.

**K.E:** ¿Las apoyaturas en la mano derecha del piano imitan el efecto del rondador?

**G.G:** Tiene razón en parte en que las apoyaturas imitan el efecto del rondador, las apoyaturas más bien yo diría las acciacaturas.

**K.E:** ¿Qué significado tiene *Geografía* para usted? ¿Se puede decir que es tiene un aire melancólico?

**G.G:** Es posible que fue la primera obra trabajada compositivamente, lo del aire melancólico no es exclusivo de esta obra. Toda la música ecuatoriana tiene un aire melancólico por eso tiene las acciacaturas, son acciacaturas expresivas.

**K.E:** ¿Se puede decir que su obra *Geografía* es una oda al paisaje andino?

**G.G:** *Geografía* tiene en primer lugar el apoyo de la palabra, ósea el texto de Jorge Carrera fue la base de esta obra. Es la poesía de Carrera la que es una oda al paisaje andino. Yo seguí el impulso expresivo del texto de *Geografía*.

**K.E:** ¿Se puede decir que su obra *Geografía* o el poema en que está basada tiene que ver con la crítica de Nietzsche a la razón pura del sujeto moderno?

**G.G:** No me atrevo a comparar la significación de *Geografía* con la crítica de Nietzsche a la razón pura, son dos campos diferentes.

**K.E:** ¿*Geografía* se hizo para presentarlo en algún concurso? ¿Cuándo se estrenó?

**G.G:** No fue escrita para ningún concurso. No recuerdo la época de estreno.

**K.E:** ¿En la obra *Tierras* qué caracteriza a la melodía y cuál es su intención?

La línea vocal es silábica en una frase se mantiene la misma altura. Esto se parece a la voz hablada. El poema es una narración de un evento, no sé si real o ficticio pero que relata hechos parecidos cuando les despojaban de sus tierras a los indígenas.

Yo básicamente musicalizo el dibujo de Jorge Carrera. El trabajo del sonido es sostener el texto.

**K.E:** ¿Cómo identificar al narrador? ¿Eso tendría alguna implicación en la interpretación en el canto?

**G.G:** El narrador es el poema mismo, no existe un narrador que dice esto, sino a poesía ya dice.

**K.E:** En *Tierras* ¿qué papel cumple el piano?

**G.G:** De acompañamiento a la melodía. *Tierras* tiene su propia melodía que es muy cercana al texto hablado. Es una forma de trabajar la melodía sin cantar demasiado, sino, decir más bien.

**K.E: ¿Cómo sonaba París de 1960 a 1972?**

**G.G:** Sabemos que París es un centro musical mundial, ósea que es, el sonido de París es más bien cercano al total de naciones antes que solamente de Francia. París es muy universal

**K.E: ¿En qué año trabajó con Pierre Schaeffer?**

**G.G:** No recuerdo en qué año, pero estuve por lo menos tres años con Pierre Schaeffer, en el departamento de investigación de la radio francesa.

**K.E: ¿Qué cosas hizo con Schaeffer?**

**G.G:** Con Schaeffer trabajé música concreta, penosamente no he guardado material de esa época.

**K.E: ¿En este tiempo conoció el concepto de paisaje sonoro?**

**G.G:** Este término ya lo conocía desde antes, yo tuve toda mi formación completa, de doce años en el conservatorio de Quito ósea que el término paisaje sonoro ya estaba superado.

**K.E: En *El hombre planetario* hay motivos del piano que tienen intervalos de segundas mayores en registros graves. ¿Se puede decir que es una imitación del sonido de los motores? ¿Se puede decir que es una especie de onomatopeya?**

**G.G:** No se puede hacer en el piano el equivalente real de motores, pero yo traté con el trabajo en la parte grave de dar un sentido a los motores. Pero realmente no es onomatopéyico en el sentido total de la palabra.

**K.E: ¿Qué forma musical tiene? ¿Se puede decir que es una forma libre, que el texto genera la forma?**

**G.G:** Sí, el texto le da la forma.

**K.K: En *El hombre planetario* ¿se puede decir que el piano no cumple un papel de acompañar haciendo un ritmo constante como en *Mi sanjuanito* sino que imita sonidos y recrea lugares?**

**G.G:** El piano y la voz son dos personajes separados, cada uno dice algo y ser responden entre sí.