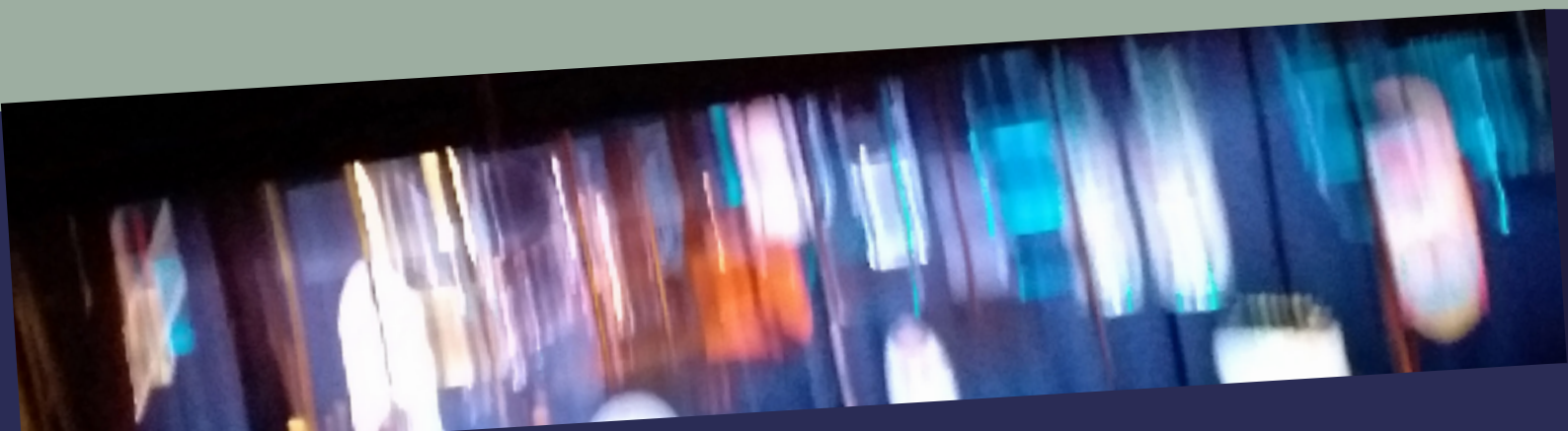


Alex Alarcón F.



ANÁLISIS MUSICAL DE LOS  
TRES PRELUDIOS PARA PIANO DEL  
COMPOSITOR GERARDO GUEVARA:  
UNA APROXIMACIÓN A SU  
ESTILO COMPOSITIVO.

*Edosonía*, n° 01, p. 20-43. Quito, 2020.



---

*TRES PRELUDIOS PARA PIANO DEL COMPOSITOR  
GERARDO GUEVARA:  
UNA APROXIMACIÓN A SU ESTILO COMPOSITIVO.*

---

Alex Alarcón Fabre<sup>1</sup>

### Resumen

El presente trabajo de investigación es un análisis musical de la obra para piano de Gerardo Guevara titulada *Tres Preludios*, como aporte a la comprensión de las obras de compositores ecuatorianos desde el análisis musical, develando los rasgos musicales de su estilo compositivo.

Guevara compuso sus *Tres preludios para piano (Recitativo, Albazo, San Juanito)* en París en 1963 y los estrenó en la sede de la UNESCO en 1964; los cuales exhiben un pensamiento evolucionado a partir de las células rítmicas de los géneros ecuatorianos, expande la pentafonía como un elemento generador de armonía, textura y melodía; además de apoyarla con la armonía cuartal y modos de transposición limitada. Utiliza el primitivismo del ritmo de los géneros ecuatorianos, que los evoluciona, expande y oculta, dando como resultado un lenguaje que lo podríamos llamar “lenguaje Guevariano”.

La metodología empleada es de tipo cualitativo, narrativo, además del uso de la observación como técnica aplicada en el análisis musical.

**Palabras clave:** Gerardo Guevara, análisis, *preludios*, pentafonía, nacionalismo, piano, música ecuatoriana.

---

### Abstract

This research work is a musical analysis of Gerardo Guevara's piano work entitled *Tres Preludios*, as a contribution to the understanding the works of Ecuadorian composers from musical analysis, revealing the musical features of his compositional style.

Guevara composed his *Three Preludes for piano (Recitative, Albazo, San Juanito)* in Paris in 1963 and premiered at UNESCO headquarters in 1964; which exhibit an evolved thought from the rhythmic cells of the Ecuadorian genres, expands the pentaphony as a generating element of harmony, texture and melody; In addition to supporting it with the quarterly harmony and limited transposition modes. It uses the primitivism of the rhythm of the Ecuadorian genres, which evolves, expands and hides them, resulting in a language that we could call it “Guevarian language”.

The methodology used is qualitative, narrative, in addition to the use of observation as a technique applied in musical analysis.

**Keywords:** Gerardo Guevara, analysis, preludes, pentatonic, nationalism, piano, ecuadorian music.

---

<sup>1</sup> Profesor de Piano, Carrera de Artes Musicales de la Facultad de Artes. Universidad Central del Ecuador. Quito. Ecuador. Correo: [agalarcon@uce.edu.ec](mailto:agalarcon@uce.edu.ec)



Gerardo Guevara en París. años 60's. Col. AEQ.

## Introducción

---

**G**erardo Guevara Viteri, es un compositor ecuatoriano nacido en Quito el 30 de septiembre del año 1930. Estudió becado en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, donde “se mantuvo en permanente contacto con la música y con los músicos que en aquel lugar trabajaban, creaban o ensayaban. Muchos de sus maestros fueron parte del movimiento nacionalista” (Guerrero P. , 2000).

En 1950 ganó el primer lugar en el concurso de composición por el Cincuentenario del Conservatorio con su obra para piano titulada *Inspiración*. Ese mismo año se traslada a Guayaquil donde estudia con el maestro húngaro Gyorgy Rayki, profesor del Conservatorio Antonio Neumane, quién le enseña la obra del compositor Béla Bartók.

Gracias a una beca de la UNESCO, estudió en París en la Ecole Normal de Musique con la compositora Nadia Boulanger graduándose de Director de Orquesta en 1967; y Musicología en la Sorbona de París en 1968.

En 1972 regresó a Ecuador contratado por la Universidad Central del Ecuador para fundar y dirigir el Coro de la Universidad Central, también fue Director de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador; fundador de la Sociedad de autores y compositores de Ecuador SAYCE y Director del Conservatorio Nacional de Música de Quito.

Entre su producción musical tenemos cuartetos para cuerda, quinteto de vientos maderas, obras para piano, canto y piano, música coral, música de cámara y música sinfónica; todas ellas con una característica común, pues son composiciones de pequeña forma, “[...] Guevara es, para mí, incluso en las obras sinfónicas de mayor aliento, un compositor de pequeñas formas, por la capacidad de síntesis de su pensamiento musical” (Grijalva, 2000).

### **Períodos Compositivos y Elementos musicales utilizados por Gerardo Guevara**

Guevara tiene tres periodos compositivos muy marcados. El primero donde experimenta con el folclore y la aproximación a un lenguaje de intervalos de cuartas (Ecuador 1948-1958); el segundo período donde amplía su lenguaje de cuartas y se aleja del nacionalismo folclórico exagerado (París 1959- 1971); y, finalmente el tercer período, caracterizado por una mixtura de los recursos compositivos de los dos períodos anteriores, logrando una transformación hacia un nacionalismo ecuatoriano mucho más radical y cosmopolita (Ecuador desde 1972).

Algunos de los elementos teórico-musicales utilizados por Guevara en sus obras son la escala pentafónica anhemitónica (que no contiene semitonos) en su modalidad mayor y menor, armonía cuartal (acordes formados por cuartas), formas musicales europeas (*preludio*) y géneros ecuatorianos (*yaraví, albazo, yumbo, sanjuanito*, entre otros).

### **Análisis de los Tres Preludios**

Guevara utiliza el *preludio* como una composición completamente independiente, de forma libre y desligada de cualquier otra. Los *Tres Preludios: Recitativo, Albazo, San Juanito*, ha sido ejecutada en muy pocas ocasiones, incluyendo las del autor del presente trabajo. Además, no ha sido publicada, ni registrada fonográficamente.

#### **PRELUDIO N°. 1**

El Primer *Preludio* tiene una estructura tripartita A (compás 1 a 7), B (compás 8 al 17), C (compás 18 al 24), A' (compás 25 al 29).

El Tema A es preparatorio y crea una atmósfera libre. Los primeros tres compases se desarrollan sobre el “modo 7 de transposición limitada”<sup>2</sup> de O. Messiaen.



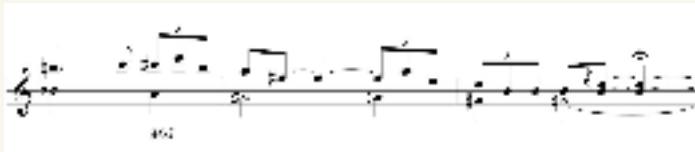
#### TEMA A

*Figura N° 1. Inicio Preludio N 1. Compases 1- 3. Fuente: Elaboración propia.*

2 Los modos de transposición limitada son 7 y “Son escalas concebidas de tal manera que no se pueden transformar, más que un número limitado de veces; de lo contrario, serían idénticas a ellas mismas. Cada escala se divide en grupos simétricos, siendo la última nota del grupo idéntica a la primera del grupo siguiente” (Ramos, 2013).



El **Tema B** es un *Yaraví*<sup>4</sup> construido sobre un movimiento melódico ondulante en espectro de *La Mayor*; sobre un movimiento cromático descendente en forma de *Danzante*<sup>5</sup> ( Fig. 6).



**Figura N° 6.** Tema B Preludio 1 Compases 8 - 10. Fuente: Elaboración propia..

Antes de presentar el Tema C el compositor insiste en la atmósfera libre creando un puente de cuatro compases (13 -16) a manera de *Yumbo*<sup>6</sup> en espectro *Reb Mayor* (Fig. 7).



**Figura N° 7.** Puente Rítmico. Compases 13-16. Fuente: Elaboración propia.

**Tema C**, es una melodía en espectro de *Do menor*, en intervalos de cuarta que va comprimiéndose hacia el registro agudo, para luego descender con un ritardando al *Do*. La sensación que se percibe es de un acelerando y ritardando que conduce al tema A'. Paralelamente acompaña un pedal de cuatro compases y una melodía cromática a manera de hemiola<sup>7</sup> (Fig. 8).

- 4 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. En algunos casos terminan con un *albazo*.
- 5 El *danzante* es un género que tiene células rítmicas trocaicas, es decir, una nota larga y una corta, escrito en compás de 6/8 de *tempo moderato*. Generalmente su discurso melódico está escrito en pentafonía menor.
- 6 *Yumbo* es una danza de los indígenas del oriente ecuatoriano; sus orígenes son prehispánicos y su localización está centrada en la región oriental del Ecuador; compuesto por una célula que incluye una figuración musical constituida por una nota corta seguida de una larga, escrito en 6/8 de *tempo allegro, o moderato* de carácter guerrero.
- 7 Hemiola o Hemiolia, “proporción 3:2 La hemiola se utiliza frecuentemente como un recurso rítmico que da la impresión de cambiar un tiempo ternario por un binario y viceversa.” (Bennett, 2003).

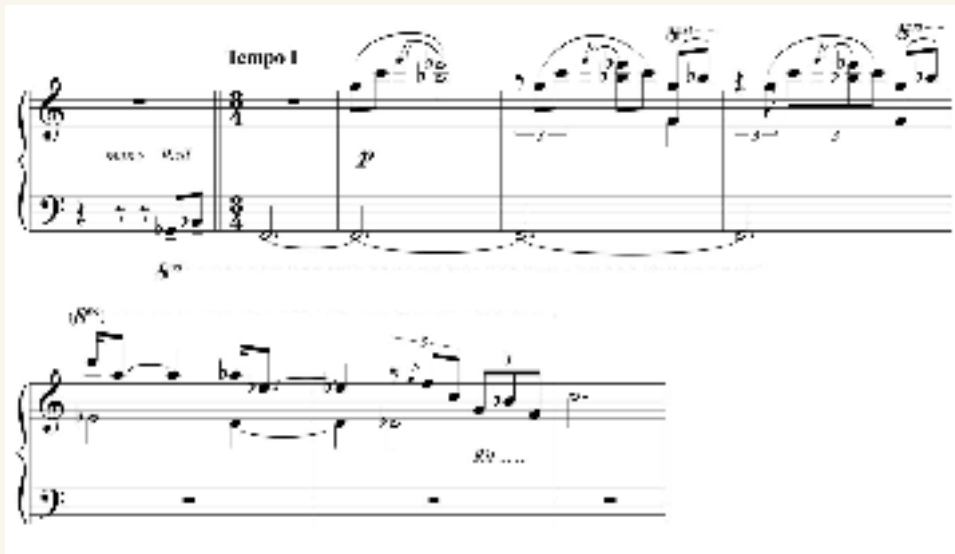


Figura N° 8. Tema C. Compases 18 – 24. Fuente: Elaboración propia.

Para Finalizar está el tema A', con variaciones rítmicas (Fig 9).



Figura N° 9. Tema A'. Compases 25 – 29. Fuente: Elaboración propia.

Claramente podemos observar que el *Preludio 1*, muestra la característica típica del recitativo, es decir, su línea melódica tiene poco acompañamiento armónico.

Finalmente es imprescindible comentar que bajo este perfecto equilibrio entre lo etéreo y con lenguaje de cuartas y quintas, Guevara plantea un claro manejo de los géneros ecuatorianos como el *yaraví*, *danzante* y *yumbo*.

## PRELUDIO N°. 2

El Segundo *Preludio* tiene una estructura bipartita: Introducción (compás 1 a 8), Parte A (compás 9 a 79), Parte B (compás 21 a 80) y *Coda* (compás 89 a 100).

En la Introducción durante 7 compases Guevara reutiliza ciertos elementos de su primer *Preludio*. El material reutilizado es acordal con un gesto melódico descendente. Además, en

los compases del 3 al 5, utiliza elementos melódicos presentados en el tema C de su primer *Preludio* (Fig. 10 y 11).

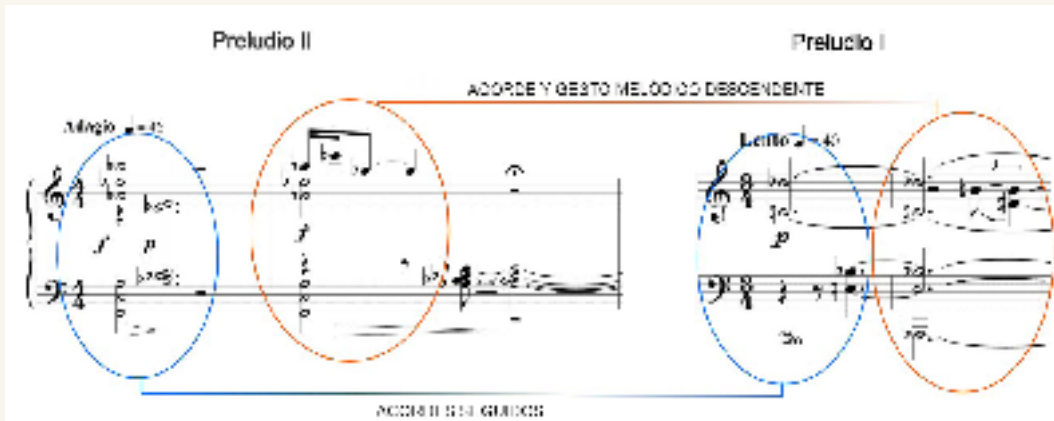


Figura N° 10. Introducción. Compases 1 - 2. Fuente: Elaboración propia.

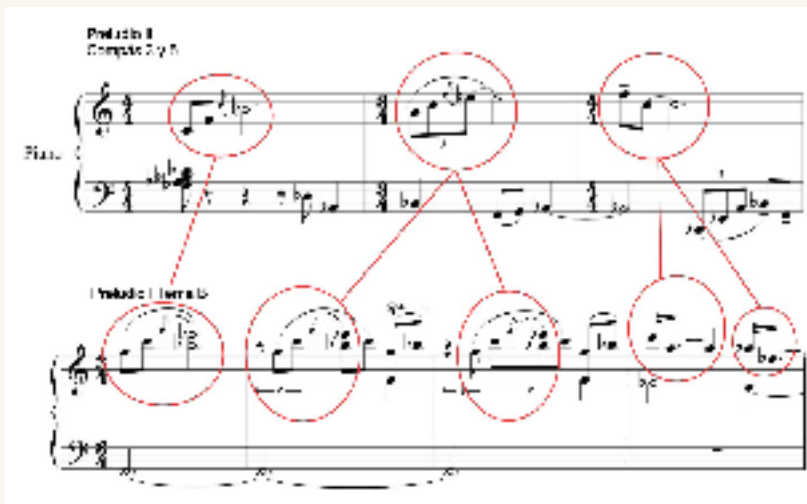


Figura N° 11. Comparación Preludio I y II. Compases 3 – 7. Fuente: Elaboración propia.

Los compases 6, 7 y 8 son un puente donde presenta un gesto melódico ondulante en espectro de *Lab mayor* (compás 6), y en espectro de *Reb mayor* (compás 7); además presenta por primera vez el material temático 1, con el cual desarrollará la Parte A (Fig. 12).

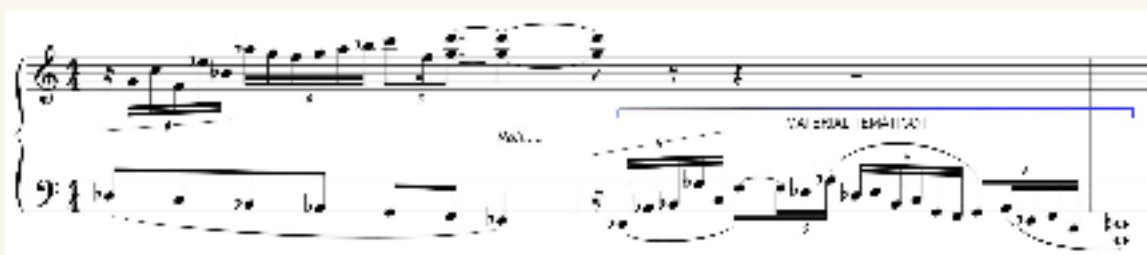


Figura N° 12. Preludio II Compases 6-8. Fuente: Elaboración propia.





Portada de una de sus producciones discográficas. Retrato. Quito, años 80's. Col. AEQ.

Podemos decir que Guevara ratifica su lenguaje pues, la introducción es una recopilación de elementos utilizados en el *Preludio I*.

La *Parte A*, es un *allegro*, para un mejor análisis lo fragmentamos así:

Compás 9, 10 y 11, imitación ampliada a la sexta del gesto melódico “material temático 1”.  
Compás 12 con anacrusa es imitación a la octava descendente del “material temático 1” (Fig. 13).

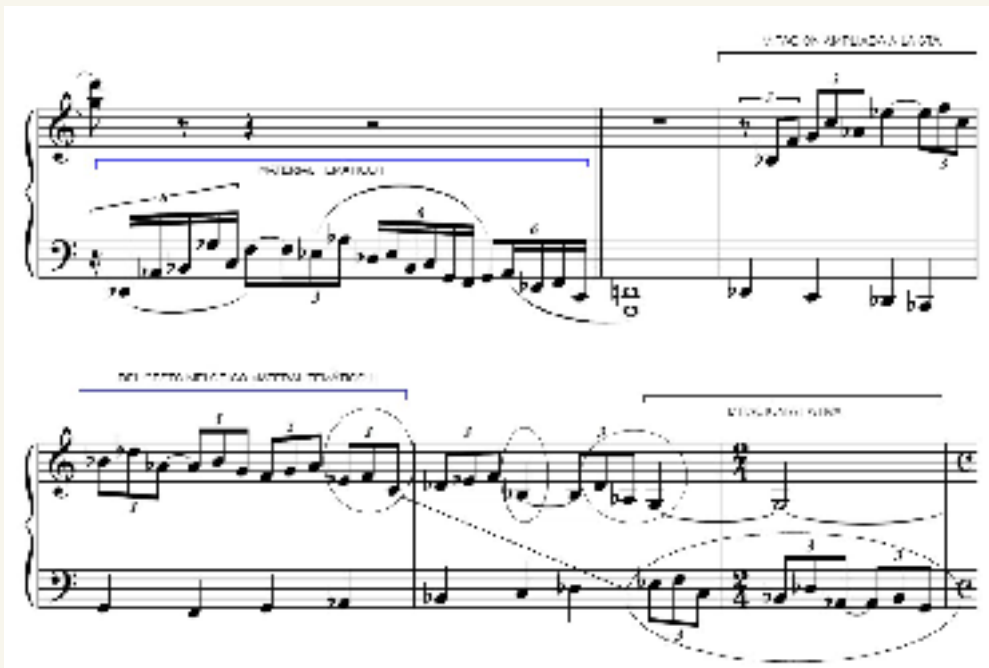


Figura N° 13. Preludio II Parte A. Compases 9-12. Fuente: Elaboración propia.

Compás 13 y 14 imita a la sexta una nueva célula rítmica; así también presenta por primera vez, en los compases 14 y 15, un nuevo material que lo denominaremos “material temático 2”, que es una progresión de terceras ilustradas en la *Figura N° 14* con unos círculos. Compás 16 y 17, se imita en forma de espejo el “material temático 2”. Compás 18, 19 y 20, Guevara a manera de cadencia anticipa el material motívico del *Albazo*<sup>8</sup>.

*Figura N° 14. Preludio 2. Parte A. Compases 13 – 21. Fuente: Elaboración propia.*

La *Parte B*, es un *Albazo* cuyo patrón rítmico (Fig. 15) es de un *albazo* tradicional, este patrón rítmico será utilizado como motivo rítmico junto con el material motívico interválico. (Fig. 16)

*Figura N° 15. “Adiós” Albazo. Jorge Araujo Chiriboga. Fuente: Cancionero 1. 2012*

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

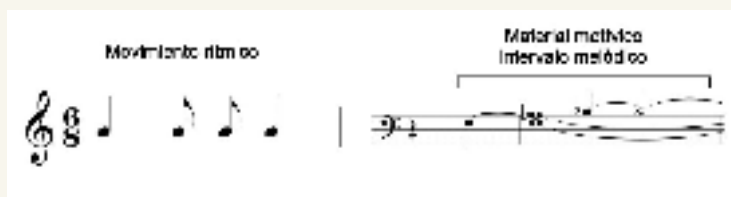


Figura N° 16. Motivo Rítmico y Material motivico del Albazo. Fuente: Elaboración propia.

Compás 21, 22 y 23, sobre el motivo rítmico y el material motivico del *albazo* de la figura anterior, se construye el material temático 3 (Fig. 17).

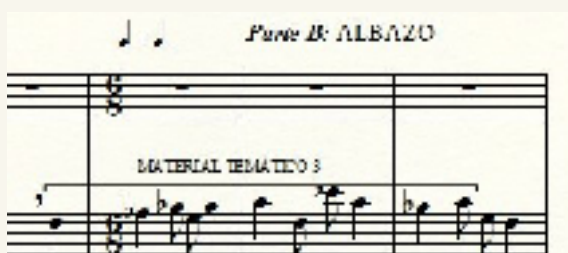


Figura N° 17. Material Temático 3. Compases 21-23 Fuente: Elaboración propia.

Compás 24, con anacrusa imita a la sexta el “material temático 3”. Además, podemos apreciar en círculos la aparición “material motivico *albazo*” de forma oculta. En el compás 29 – 33, presentación de un *ostinato rítmico* de quintas superpuestas a distancia de segunda mayor que nos da contraste, y finalmente compás 34, 35 y 36 presentación súbita del material temático 4. Los compases 37 – 39 presenta un *ostinato rítmico* con disminución textural, es decir en una sola línea.





Figura N° 18. Imitación, ostinato y material temático 4. Compases 17 – 39. Fuente: Elaboración propia.

Compás 40 – 43 Continuación del *ostinato* de una sola línea, en los compases 44, 45 imitación a la octava del “material temático 1”, sobre el *ostinato*.

Compás 46 - 48 imitación a la tercera del “material temático 2”, compás 49 -52 Continúa el *ostinato* rítmico y los compases 53 - 56 con anacrusa imitación a la quinta del “material temático 3”.

Como hemos mencionado en los compases 40 – 56, el *ostinato* es usado como generador de forma, y se presenta nuevamente los materiales temáticos en orden de aparición. (Fig. 19).



Figura N° 19. Ostinato y material temático 1, 2 y 3. Compases 40 – 54. Fuente: Elaboración propia.

Entre el compás 57 y el 64 presenta un gesto melódico ondulante, a manera de *arabesco*<sup>9</sup>, por tres ocasiones, sobre el *ostinato* (Fig. 20).



Figura N° 20. Arabescos. Compases 55 – 64. Fuente: Elaboración propia.

Compás 65 con anacrusa hasta el compás 78 presenta por dos veces el material temático 3 en el registro bajo, todo esto acompañado por el *ostinato* en la voz superior (Fig. 21).

Figura N° 21. Material temático 3. Compases 65 - 80 Fuente: Elaboración propia.

9 El *Diccionario de la Real Academia Española* hace referencia al adjetivo árabe, es decir, lo vinculado a Arabia. Está vinculado a un concepto de ornamentación.

Para finalizar la Parte B, Compás 82 sobre una nota larga, se imita en espejo el “material temático 2”, los compases 83 – 88 utilizan esta imitación en espejo (“material temático 2”) para hacer una progresión en acorde tritono de *La bemol*, (presentado en círculos en la figura siguiente); en el compás 87 en la mano izquierda se aprecia una imitación en espejo del “material temático 4” (Fig. 22).



Figura N° 22. Progresión sobre acorde hexáfono. Compases 81 – 89. Fuente: Elaboración propia..

Una *coda* desarrollada sobre el *ostinato* con un aumento de su textura y dinámica por acordes de cuarta y de quinta, y finaliza con tres gestos ascendentes por octavas y acordes (Fig. 23).

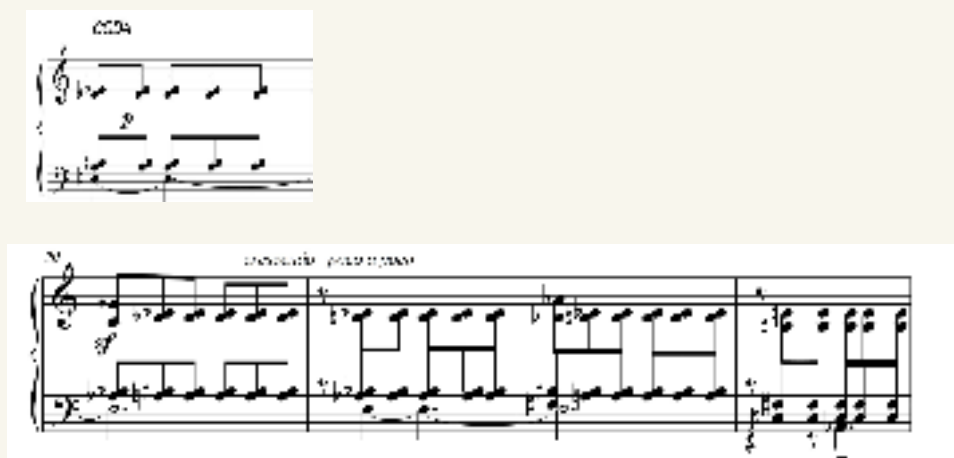


Figura N° 23. Coda. Compases 89 – 100. Fuente: Elaboración propia..



En este *Preludio* se puede observar la utilización de la “imitación” como generadora de forma que nos puede mostrar la influencia de las *invenciones*<sup>10</sup> de *Bach*, puesto que los materiales temáticos son utilizados por ampliación, mutación y espejo y además presenta grupos de entradas y la sección del *ostinato* bien podría ser comparada con las zonas de contrapunto libre desarrolladas entre grupos de entradas e imitaciones de los diferentes materiales, con la diferencia que en una *invención* el *sujeto* se presenta directamente, sin secciones de recitativos ni introducciones y, la zona de contrapunto es una sección que explora mucho movimiento melódico, que en el caso de este *Preludio*, como lo mencionamos anteriormente es un *ostinato*. El ritmo motor de esta obra es el tresillo, que está presente en el *ostinato*, en la Parte A y la Coda, este ritmo motor nos da la sensación de movimiento y a la vez nos recuerda el acompañamiento tradicional del *Albazo* como característica típica de este género ecuatoriano.

### PRELUDIO N.º 3

El *Preludio* N.º 3: *San Juanito*<sup>11</sup>, tiene una estructura que consta de: introducción A – B – puente – A' – C – C' – puente – C'', esto nos aproxima a una forma tripartita compuesta. Está estructurado sobre la forma tradicional del *San Juanito*, para esto recordemos las estructuras de dos tipos de *San Juanito*: la del *San Juanito* indígena y del *San Juanito* mestizo (Fig. 24).

El *San Juanito* indígena constaba de un estribillo y estrofa mientras que el *San Juanito* mestizo de estribillo y dos estrofas, en ambos casos siempre se repetían con algún tipo de variación.

10 Composiciones pequeñas de carácter imitativo desarrolladas por Johan Sebastian Bach (1685-1750).

11 El *San Juanito* o *Sanjuanito* tiene una estructura binaria, escrito generalmente en compás de 2/4, de tonalidad menor, de *tempo allegro* o *allegro moderato*. Tiene diferentes estructuras rítmicas, dependiendo de la región (Imbabura, Chimborazo, Cañar. etc.) donde se ejecute.

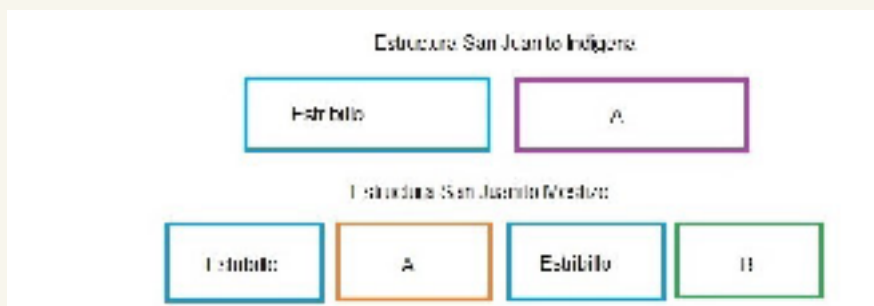


Figura N° 24. Estructuras Tradicionales de San Juanito. Fuente: Elaboración propia.

En función de lo referido Guevara utiliza la forma bipartita del *San Juanito mestizo* más la forma del *San Juanito indígena*, quedado este último *Preludio* con la siguiente estructura (Fig. 25).



Figura N° 25. Estructura Preludio 3. Fuente: Elaboración propia.

La introducción del *Preludio* N°. 3, en los tres primeros compases tiene una resultante del ritmo tradicional del *San Juanito* fruto de la superposición rítmica de las dos manos, (Fig. 26 y 27).



Figura N° 26. Superposición rítmica. Fuente: Elaboración propia.

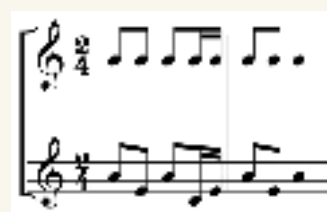


Figura N° 27. Estribillo Tradicional de San Juanito. Fuente: Elaboración propia.

En los compases 5 y 6 con anacrusa, utiliza elemento rítmico variado del *San Juanito*, para en los compases 7-9 presentar un gesto melódico ondulante ascendente, e inmediatamente en los dos siguientes compases aparece el ritmo fragmentado del *San Juanito* (Fig. 28).





Figura N° 28. Preludio 3, Compases 5 - 14. Fuente: Elaboración propia

De esta forma observamos como en esta Introducción, Guevara fusiona elementos de las fórmulas rítmicas utilizadas en el *San Juanito tradicional* (Fig. 29) para generar nuevas células rítmicas durante el desarrollo del *Preludio* (Fig. 30).

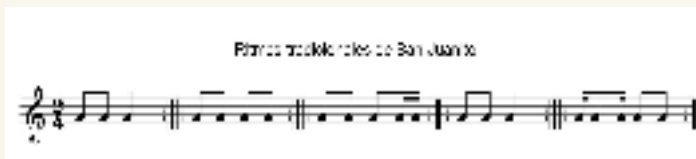


Figura N° 29. Ritmos Tradicionales de San Juanito. Fuente: Elaboración propia.

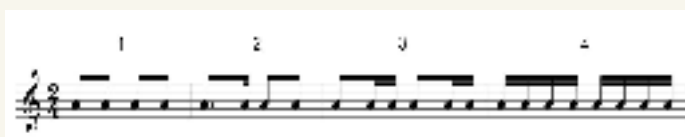
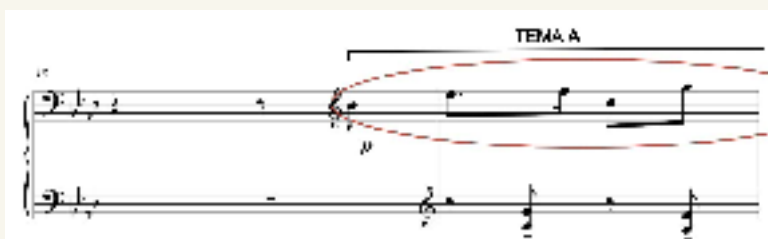


Figura N° 30. Nuevas células Rítmicas Preludio 3. Fuente: Elaboración propia.

El Tema A de este tercer *preludio* inicia en el compás 13, constituido por cuatro gestos melódicos separados entre sí por un silencio de corchea, los dos primeros acompañados por contratiempos de corcheas en intervalos armónicos de quintas, y los dos últimos gestos aumentan gradualmente la densidad textural sobre un acompañamiento de semicorcheas (Fig. 31).



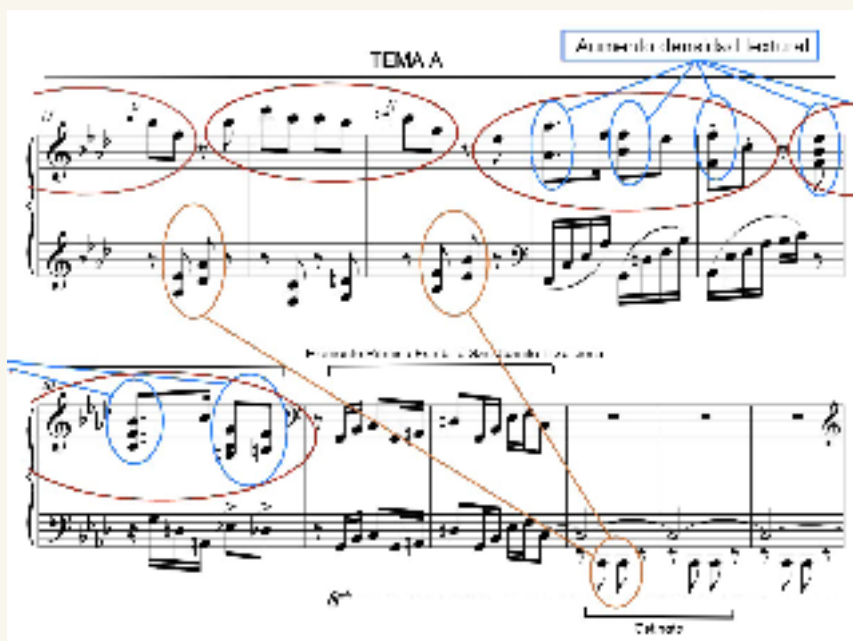


Figura N° 31. Tema A Preludio 3. Fuente: Elaboración propia.

Sobre un *ostinato* se presenta el Tema B, como un gesto melódico ondulante construido líricamente en pentafonía, e introduce una cita fragmentada del sanjuanito *Pobre Corazón*<sup>12</sup> en el registro bajo, y súbitamente una pausa que la separa de la siguiente sección (Fig. 32).

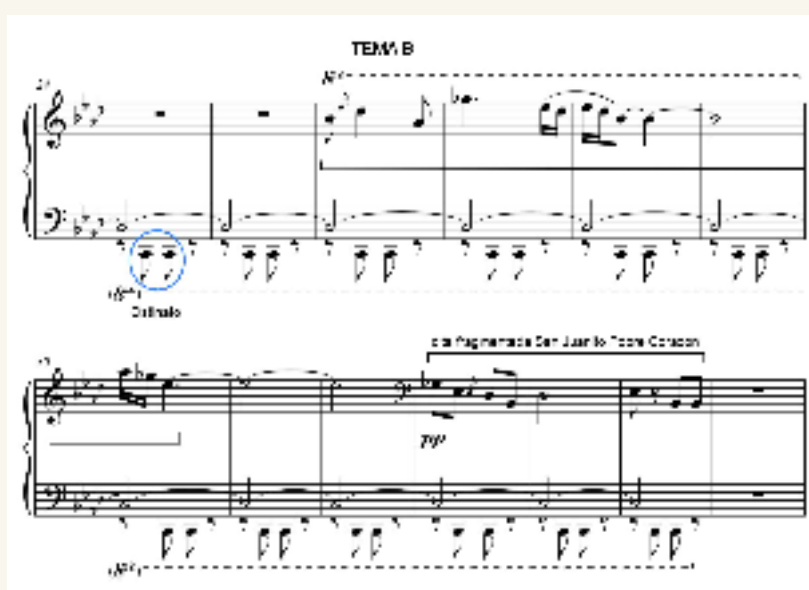


Figura N° 32. Tema B Preludio 3. Fuente: Elaboración propia.

Inmediatamente en el compás 37 Guevara inserta un puente, que está estructurado por una frase que se imita a la quinta justa descendente, separadas entre sí por una pausa. Esta frase presenta una característica rítmica al sobreponer las dos manos que nos recuerda el ritmo que se marca al danzar el *sanjuanito* tradicional (Fig. 33).

<sup>12</sup> *Sanjuanito* acreditado al compositor otavaleño Guillermo Garzón Ubidia.



Figura N° 33. Puente. Superposición rítmica. Fuente: Elaboración propia..

Con un gesto melódico ascendente en el compás 44 se presenta el tema A', ahora con mayor densidad textural debido a las octavas de la mano derecha y densidad cronométrica<sup>13</sup> gracias al ritmo de semicorcheas en gestos melódicos ascendentes y descendentes (Fig. 34).



Figura N° 34. Puente y Tema A' Preludio 3. Fuente: Elaboración propia.

13 La densidad cronométrica es la sucesión de una serie de elementos o eventos de la obra musical con relación al *tempo*, así por ejemplo un *tempo* lento con muchos eventos simultáneos da la sensación de movimiento, y viceversa.

Seguidamente el estribillo es estructurado con los mismos elementos de la fórmula rítmica variada, pero con la presentación de un nuevo material para el *ostinato*, sobre el cual en anacrusa al compás 58 se presenta el tema B' de dos secciones, una melódica ondulante y una nueva cita, esta vez del *sanjuanito Peshte longuita* (Fig. 35).

The image shows a musical score for piano. The top system is labeled 'Elemento rítmico estribillo San Juanito tradicional' and features a complex rhythmic pattern in the bass clef. The bottom system is labeled 'Tema B' and 'Cita Peshte Longuita'. It shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A red box highlights a specific melodic phrase in the treble clef, and a blue box highlights a rhythmic pattern in the bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura N° 35. *Ostinato 2 y Tema B' Preludio 3.* Fuente: Elaboración propia.

El Tema C, que inicia en el compás 65, está conformado por la sintetización de las células rítmicas mencionadas anteriormente, y mientras desarrolla melódicamente imita el Tema a la cuarta en el compás 69, para finalizarlo con un *rallentando* y *fermata* (Fig. 36).

The image shows a musical score for piano. The top system is labeled 'TEMA C' and 'Inicio de la 4ta TEMA C'. It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A green box highlights a specific melodic phrase in the treble clef, and another green box highlights a rhythmic pattern in the bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura N° 36. *Tema C Preludio 3.* Fuente: Elaboración propia..

Igualmente, sobre un *ostinato* con mayor densidad textural, Guevara presenta el tema C' representado sobre un gesto melódico pentafónico ondulante como podemos apreciar en la Fig. N° 37.



Figura N° 37. Tema C' Preludio 3. Fuente: Elaboración propia..

El nuevo puente (estribillo) comienza en el compás 87, y al igual que en el compás 10, utiliza dos veces elementos del estribillo tradicional fragmentado, unidos entre sí por un gesto melódico ascendente que repite cuatro veces en diferentes octavas (Fig. 38).



Figura N° 38. Puente (estribillo) Tema C Preludio 3. Fuente: Elaboración propia..

En la anacrusa al compás 95, aparece el Tema C'', donde introduce imitaciones a la *8va* de elementos melódicos del tema C'. Luego presenta un gesto melódico pentafónico, e inmediatamente en el compás 103 y 104 fusiona el elemento rítmico del estribillo tradicional con el material rítmico del tema A. Paralelamente se dibuja una progresión cromática de los compases 105 a 108, reutilizando el material rítmico del Tema A. Anexo a esta sección el compositor utiliza un gran gesto melódico ondulante que desemboca a dos acordes de corcheas.

Y para anunciar el final utiliza un pequeño gesto melódico ascendente que concluye en seis acordes de cuarta y quinta sobre corcheas (Fig. 39).

Figura N° 39. Tema C'' Preludio 3. Fuente: Elaboración propia..

Guevara construye este *Preludio San Juanito* a través del uso de los elementos rítmicos tradicionales, de *ostinatos*, ampliación de texturas, aumento de densidad cronométrica, uso de citas, variación rítmica del estribillo, la utilización de imitaciones, el uso de silencio para separar secciones y además la superposición y sintetización de elementos logrando una unidad compositiva dentro de la obra, manteniendo la esencia del *sanjuanito*.

En estos análisis hemos podido apreciar un trabajo entramado y sintetizado de lo popular ecuatoriano y las formas musicales europeas, a través del lenguaje *Guevariano*; lo que nos

recuerda su gran vínculo con Béla Bartók<sup>14</sup>, en el hecho de buscar una universalidad de la música tradicional (húngara), pues su música además de auténtica (tradicional) debía aspirar a la modernidad de su tiempo (vanguardista). Bartók mencionaba que “... no basta insertar en esa música culta tiempos o imitaciones de temas campesinos, porque así terminaríamos haciendo un trivial enmascaramiento del material popular. Es necesario, sí, transferirle la atmósfera de la música creada por los campesinos” (1997).

A partir de lo mencionado, observamos que Guevara se expresa estéticamente a través de la *música modal*, producto de su lenguaje melódico de quintas y armonía cuartal, además, de la corriente nacionalista ecuatoriana existente: los géneros ecuatorianos, que evolucionan a un lenguaje académico occidental al utilizar las formas europeas.

El tratamiento de los géneros ecuatorianos en los *Tres preludios* bajo la aplicación de elementos compositivos como la variación, el contraste, la repetición, el ritmo en frecuencias agudas, el *ostinato*, la imitación, la ampliación retrógrada, la densidad textural, entre otros, coloca en otra dimensión a dichos géneros, pudiendo ser difundidos por nuevas puertas hacia un mundo ávido de innovaciones.

Guevara utiliza de manera consciente enfoques teóricos musicales convencionales, que confirman su lenguaje musical, sin embargo, utiliza de manera inconsciente enfoques estéticos de Jean Jacques Nattiez<sup>15</sup> y de Theodor Adorno<sup>16</sup> conducido por su sensibilidad artística.

Nattiez afirma que “La obra musical no es solamente [...], el texto, o conjunto de estructuras [...] es también los procesos que le han dado origen y los procesos a los cuáles éstos dan lugar: los actos de interpretación y percepción” (1987).

Por otra parte, algunas reflexiones de Theodor Adorno con respecto a la estética mencionan que “[...] es la organización objetiva de todo lo que aparece dentro de una obra de arte como algo que habla con coherencia.” (2004). Y que:

Lo que convierte a las obras de arte existentes en algo más, no es algo existente, sino su lenguaje. Las obras auténticas hablan, aunque renuncien a la apariencia, desde la ilusión fantasmagórica hasta el último hálito del aura (2004).

Metafóricamente podemos decir que el estilo de Guevara es una espiral melódica, que se mueve como el agua que rodea los obstáculos, tiene esa fluidez del líquido en nuestras manos, y a la vez esa fuerza del río mismo, apoyado en los ostinatos y la armonía de cuartas, como el agua a su cauce.

---

14 Béla Bartók (1881 – 1945), compositor, pianista, musicólogo, etnomusicólogo húngaro quien investigó la música folclórica y los utilizó en sus composiciones, entre sus principales obras tenemos *mikrokosmos para piano*, *música para cuerda*, *percusión y celesta*.

15 Jean Jacques Nattiez (1945), semiólogo musical francés, profesor de Musicología en la Universidad de Montreal.

16 Theodor Adorno (1903 - 1969) fue un filósofo alemán que escribió acerca de sociología, psicología, comunicación y musicología.

## Referencias

---

- Adorno, T. (2004). *Teoría Estética*. Madrid: Akal. Recuperado de [https://monoskop.org/images/o/Oa/Adorno\\_Theodor\\_W\\_Teoria\\_estetica\\_ES.pdf](https://monoskop.org/images/o/Oa/Adorno_Theodor_W_Teoria_estetica_ES.pdf)
- Bartók, B. (1997). *Escritos sobre música popular* (5ta ed.). México: Siglo XXI. Recuperación de <https://es.scribd.com/doc/191251647/Bartok-Bela-Escritos-sobre-musica-popular-pdf>
- Bennett, R. (2003). *Léxico de música*. (B. Zitman, Trad.) Madrid: Akal.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. (21 de 08 de 2014). Recuperación de <http://dle.rae.es/?w=diccionario>
- Grijalva, D. (2000). Guevara, Clásico Ecuatoriano. En D. Grijalva, H. Granja, L. Rivadeneira, M. Ortiz, S. Izurieta, P. Guerrero, . . . M. Godoy, *Ciclo Grandes Compositores Ecuatorianos: 1999 Gerardo Guevara* (págs. 9-10). Quito: Conservatorio Franz Liszt.
- Guerrero, P. (2000). Gerardo Guevara y el nacionalismo musical ecuatoriano. En D. Grijalva, H. Granja, L. Rivadeneira, M. Ortiz, S. Izurieta, P. Guerrero, . . . M. Godoy, *Ciclo Grandes Compositores Ecuatorianos: 1999 Gerardo Guevara* (págs. 21-24). Quito: Conservatorio Franz Liszt.
- Guerrero, P. (2012). *Cancionero N 1*. Quito: Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana.
- Nattiez, J. J. (1987). *Musicologie Générale et Semiologie*. Paris: Christian Bourgois Editeur.
- Ramos, F. (2013). *La música del siglo xx: Una guía completa*. Madrid: Turner Música. Recuperado de <https://books.google.com.ec/books?id=Ka3zih0CV3YC&pg=PA130&dq=modos+de+transposici%C3%B3n+limitada+messiaen&hl=es-419&sa=X&ved=oahUKEwjet6rFg9bOAhWMFR4KHcRODU4Q6AEIHzAB#v=onepage&q=modos%20de%20transposici%C3%B3n%20limitada%20messiaen&f=false>