

UCUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Análisis e Interpretación de la obra para Flauta y Piano Sonatina Oriental del compositor David Díaz Loyola

Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de Licenciada en
Artes Musicales, Área de Ejecución
Instrumental: Flauta Traversa

Autora:

Diana Carolina Espinoza Sánchez

CI: 180433059-3

Correo electrónico: dianeins19949@hotmail.com

Directora:

Mgst. Sandra Patricia Fernández Vizcaíno

CI: 0915093280

Cuenca - Ecuador

26-octubre-2022

RESUMEN

El presente trabajo de titulación tiene como prioridad crear una propuesta interpretativa de la Sonatina Oriental del compositor David Díaz Loyola. El objeto de estudio se vincula con la necesidad de crear material teórico que beneficie al intérprete interesado en ejecutar la obra propuesta en este trabajo o de características similares. Los objetivos planteados fueron: desarrollar una propuesta interpretativa de la obra, realizar un análisis formal y técnico de la obra Sonatina Oriental, generar un contexto histórico-estilístico del compositor y poner en escena la obra. Las técnicas de investigación utilizadas fueron la revisión de bibliografía, recopilación de datos históricos y para realizar el análisis se tomó en cuenta la Guía Práctica para la Aplicación Metodológica del Análisis Musical de Luis Ángel de Benito y Javier Artaza Fano. Los resultados principales del trabajo comprenden una propuesta interpretativa y una base teórica para los estudiantes que estén interesados en abordar el estudio de esta obra. En el presente trabajo se concluye que el análisis es una herramienta básica para la ejecución de cualquier obra y se presenta una propuesta interpretativa para la Sonatina Oriental de Díaz Loyola.

Palabras clave: Análisis. Sonatina. Ejecución. Propuesta interpretativa. Flauta.

ABSTRACT

The present work aims to create a performance proposal of the Sonatina Oriental for flute and piano by the composer David Díaz Loyola. The object of study is linked to the need to create theoretical material that benefits the interpreter interested in performing the above mentioned piece or others with similar characteristics. The proposed objectives were to carry out a formal and technical analysis of the Sonatina Oriental for interpretive purposes, to generate a historical-stylistic context for the composer, to develop a performance proposal with suggestions and tools for working out technical difficulties and to perform the piece. The research techniques used were a bibliographical review, the compilation of historical data, and the analysis of the piece according to the Guía Práctica para la Aplicación Metodológica del Análisis Musical by Luis Ángel de Benito and Javier Artaza Fano. The main results of this work include a performance proposal for the piece and a theoretical basis for any student who would like to approach the study of the Sonatina Oriental by Díaz Loyola.

Keywords: Analysis. Sonatina. Musical interpretation. Flute.

ÍNDICE

RESUMEN	2
ABSTRACT	3
INTRODUCCIÓN.....	15
Capítulo I: Contexto Histórico Musical de David Díaz Loyola	17
1.1 Estilo compositivo	19
1.2 Antecedentes compositivos de la Sonatina Oriental	20
1.3 Catálogo de obras.....	22
2 Capítulo II: La Interpretación Musical y el Análisis Musical	27
2.1 El músico frente a la interpretación musical.....	27
2.2 El análisis como herramienta para la interpretación musical.....	29
2.3 Análisis Formal de la Sonatina Oriental del Compositor David Díaz Loyola.....	30
2.4 Sonatina Oriental - Preludio.....	31
2.4.1 Introducción.....	32
2.4.2 Exposición	34
2.4.3 Desarrollo	37
2.4.4 Otros Factores de Crecimiento	38
2.5 Segundo Movimiento – Danzante.....	41
2.5.1 Estribillo	43
2.5.2 Episodio A	45

2.5.3	Episodio B	47
2.5.4	Interludio	49
2.5.5	Factores de Crecimiento	50
2.6	Tercer Movimiento – Yumbo	54
2.6.1	Parte A	55
2.6.2	Parte B	63
2.6.3	Factores de crecimiento	68
3	Capítulo III: Propuesta Interpretativa de la Sonatina Oriental del compositor David Díaz Loyola	72
3.1	Primer Movimiento: Preludio	73
3.2	Segundo Movimiento: Danzante.....	79
3.3	Tercer Movimiento: Yumbo	82
4	CONCLUSIONES	85
5	RECOMENDACIONES	86
6	ANEXOS.....	87
	BIBLIOGRAFÍA	109

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Escala Pentáfona Menor de Re	30
Ilustración 2 Escala Modal de Re Dórico	31
Ilustración 3 Escala Modal de Sol Dórico	31
Ilustración 4 Introducción Sección 1 (c.1 - c.3) Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Preludio	33
Ilustración 5 Motivo Rítmico Introducción Sección 2 (c.8) Análisis Formal Sonatina Oriental - Preludio	33
Ilustración 6 Motivo rítmico Introducción Sección 3(c.13 - c.14) Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Preludio	34
Ilustración 7 Sección 1 (c.17) Exposición Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Preludio	35
Ilustración 8 Transición hacia la Variación Sección 2 (c.24 al c.26) Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Preludio	35
Ilustración 9 Sección 2 (c.33 al c.35) Exposición Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Preludio	36
Ilustración 10 Transición de la conclusión al desarrollo (c.42 - c.44) Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Preludio	36
Ilustración 11 Desarrollo (c.44 al c.47) Análisis Formal Sonatina Oriental Para Flauta y Piano - Preludio	37
Ilustración 12 Sección 2 (c.48 al c.53) Desarrollo Análisis Formal Sonatina Oriental par flauta y Piano - Preludio	38

Ilustración 13 Transición del puente a la parte A (c.60 - c.64) Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Preludio	38
Ilustración 14 Fórmula Rítmica del Danzante	42
Ilustración 15 Motivo Rítmico Sonatina Oriental - Danzante	43
Ilustración 16 Sección 1 Estribillo (anacruza c.1 - c.5) Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Danzante.....	44
Ilustración 17 Sección 2 Estribillo (c.6 - c.10) Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Danzante.....	44
Ilustración 18 Puente Estribillo (c.15 - c.20) Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Danzante.....	45
Ilustración 19 Sección 1 (c.18 - c.20) Episodio A Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Danzante.....	45
Ilustración 20 Sección 2 (c.31 - c.35) Episodio A Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Danzante.....	46
Ilustración 21 Diferencia rítmica del estribillo Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Danzante.....	47
Ilustración 22 Transición a la sección 1 (c.65 - c.69) Episodio B Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Danzante.....	48
Ilustración 23 Sección 2 (c.76 - c.84) Episodio B Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Danzante.....	49
Ilustración 24 Transición al Interludio (c.85 - c.90) Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Danzante.....	50
Ilustración 25 Fórmula Rítmica del Yumbo	54

Ilustración 26 Recurso compositivo del rock presente en el Yumbo.....	55
Ilustración 27 Sección 1 (c.1 al c.5) Parte A Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Yumbo.....	56
Ilustración 28 Segunda semifrase Sección 1 (c.6 - c.10) Parte A Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Yumbo.....	57
Ilustración 29 Segunda frase Sección 1 (c.11 - c.19) Parte A Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Yumbo.....	58
Ilustración 30 Puente (c.19 - c.26) Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Yumbo	59
Ilustración 31 Primer período Sección 2 (c.27 - c.44) Parte A Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Yumbo.....	60
Ilustración 32 Segunda frase del segundo período Sección 2 (c.51 - c.60) Parte A Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Yumbo	61
Ilustración 33 Primera frase Sección 3 (c.59 - c. 66) Parte A Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Yumbo.....	62
Ilustración 34 Segunda frase Sección 3 (c.67 - c.78) Parte A Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Yumbo.....	63
Ilustración 35 Piano preparado Parte B Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Yumbo ..	64
Ilustración 36 Sección 1 (c.72 - c.85) Parte B Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Yumbo.....	65
Ilustración 37 Sección 2 (c.92 - c.97) Parte B Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Yumbo.....	66

Ilustración 38 Sección 3 (c.103 - c.114) Parte B Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Yumbo.....	67
Ilustración 39 Sección 4 (c.115 - c.127) Parte B Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Yumbo.....	68
Ilustración 40 Motivo intervalos disjuntos (c.1) Propuesta interpretativa - Preludio	73
Ilustración 41 Ejercicio para trabajar intervalos disjuntos Propuesta interpretativa - Preludio.....	74
Ilustración 42 Ejercicio para trabajar intervalos disjuntos Libro de Ejercicios Diarios para la Flauta Propuesta Interpretativa - Preludio	75
Ilustración 43 Lo más rápido posible (c.3 - c.5) Propuesta interpretativa - Preludio	75
Ilustración 44 Articulación ru-gu Propuesta interpretativa - Preludio	76
Ilustración 45 Glissando (c.6) Propuesta Interpretativa - Preludio	76
Ilustración 46 Ejercicio para trabajar el glissando Propuesta Interpretativa - Preludio.....	77
Ilustración 47 Triple staccatto (c.47) Propuesta interpretativa - Preludio	78
Ilustración 48 Ejercicio de staccatto triple Propuesta interpretativa - Preludio	79
Ilustración 49 Fraseo (c.1 – c.23) Propuesta interpretativa - Danzante	80
Ilustración 50 Ejercicio para fraseo Propuesta interpretativa - Danzante	80
Ilustración 51 Frullatto (c.67 - c75) Propuesta interpretativa - Danzante.....	81
Ilustración 52 Ejercicio frullatto Propuesta interpretativa - Danzante.....	81
Ilustración 53 Trinos (c.94 - c.107) Propuesta interpretativa - Danzante	82
Ilustración 54 Ejercicio para trinos Propuesta interpretativa - Danzante.....	82
Ilustración 55 Fraseo (c.1 - c.18) Propueta interpretatica - Yumbo.....	83
Ilustración 56 Fraseo (c.76 - c-96) Propuesta interpretativa - Yumbo.....	84

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 Obras para flauta y diferentes formatos.....	21
Tabla 2 Obras para instrumento solista. Obras Musicales II.....	22
Tabla 3 Obras para instrumento solo y piano. Obras Musicales II.....	23
Tabla 4 Obras para Música de Cámara. Obras Musicales II	23
Tabla 5 Obras Musicales Vocales.....	24
Tabla 6 Obras para coro y piano. Obras Musicales Vocales	25
Tabla 7 Obras para instrumento solista. Obras Musicales III.....	25
Tabla 8 Obras para instrumento solo y piano. Obras Musicales III	26
Tabla 9 Obras para Música de Cámara. Obras Musicales III	26
Tabla 10 Preludio.....	32
Tabla 11 Esquema Analítico del Preludio	40
Tabla 12 Danzante	42
Tabla 13 Estructura Analítica del Danzante	51
Tabla 14 Yumbo	55
Tabla 15 Estructura Analítica del Yumbo	70

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Diana Carolina Espinoza Sánchez en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación **"Análisis e Interpretación de la obra para Flauta y Piano Sonatina Oriental del compositor David Díaz Loyola"**, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 26 de octubre de 2022



Diana Carolina Espinoza Sánchez

C.I: 1804330593

Cláusula de Propiedad Intelectual

Diana Carolina Espinoza Sánchez, autor/a del trabajo de titulación "Análisis e Interpretación de la obra para Flauta y Piano Sonatina Oriental del compositor David Díaz Loyola", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 26 de octubre de 2022



Diana Carolina Espinoza Sánchez

C.I: 1804330593

DEDICATORIA

Dedico el presente trabajo al ser que me ha motivado a no rendirme y que me demuestra día con día que el cariño, el amor y la nobleza son virtudes que embellecen el alma. Por esperarme cada fin de semana con alegría y por llenarme de abrazos y palabras dulces. Con mucho cariño, para mi hijo.

AGRADECIMIENTO

Agradezco a mi familia por el apoyo que he recibido de su parte. Especialmente a mi madre por ser la gestora de mi amor por la música, a mi esposo por el gran esfuerzo que demostró al apoyarme con este objetivo.

Un agradecimiento a mi maestra Sandra Fernández por compartir sus conocimientos con el propósito de prepararme para el ámbito profesional y ayudarme en todo este proceso, por ese carisma, por los consejos que me ha brindado y el gran corazón que tiene.

Al compositor David Díaz Loyola quien demuestra día con día su compromiso con la música, apoya a los jóvenes que interpretan sus obras sin ningún egoísmo de por medio, por rescatar la música de nuestros ancestros y por motivarnos a ejecutar sus obras.

Gracias infinitas a todos.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como finalidad el desarrollo de una propuesta interpretativa de la obra Sonatina Oriental para flauta y piano, creada en el año 2016 por el compositor ecuatoriano David Díaz Loyola, quien deja ver rasgos nacionalistas en sus composiciones ya que en la mayoría de ellas incluye ritmos tradicionales del Ecuador.

El objeto de estudio de este trabajo se centra en la creación de material teórico que ayude a los intérpretes interesados en ejecutar la obra mencionada. El objetivo principal que se planteó fue desarrollar una propuesta interpretativa, siendo los objetivos específicos el realizar un análisis formal y técnico de la Sonatina Oriental, generar un contexto histórico-estilístico del compositor y poner en escena la obra.

La pertinencia del proyecto radica en que los trabajos teóricos que encontramos acerca de obras nacionales específicamente para flauta y piano son escasos, por lo que este trabajo es una necesidad para dar a conocer la producción musical que existe en nuestro país.

En la metodología se aplicaron técnicas de revisión bibliográfica, recopilación de datos históricos y entrevistas. Para el análisis musical nos basamos en la Guía Práctica para la Aplicación Metodológica del Análisis Musical de Luis A. de Benito y Javier Artaza Fano. En cuanto a la propuesta interpretativa, se han escogido los pasajes con mayor dificultad técnica para resolverlos mediante la práctica y el error.

Entre los resultados más relevantes se puede mencionar una propuesta interpretativa detallada y un informe teórico dirigido a estudiantes que deseen abordar el estudio de la Sonatina Oriental u otra obra con características similares.

El proyecto está organizado de la siguiente manera:

En el capítulo 1 se ha recolectado información sobre el compositor David Díaz Loyola: Datos biográficos, contexto histórico y musical, estilo compositivo y su catálogo de obras; con el objeto de tener un mayor entendimiento de la obra y su estilo.

El capítulo 2 comprende el análisis formal de la Sonatina Oriental. Se indaga también sobre la interpretación musical y el análisis musical como herramienta para la interpretación.

El último capítulo corresponde a la propuesta interpretativa de la obra, en la cual se incluyen ejercicios y recomendaciones técnicas para secciones específicas de cada movimiento. La puesta en escena de la obra tendrá lugar en el recital de grado de la autora del presente trabajo.

Capítulo I: Contexto Histórico Musical de David Díaz Loyola

David Descartes Díaz Loyola nació el 1 de mayo de 1974 en la ciudad de Ambato. Su instrucción musical comenzó a la edad de 7 años y estuvo a cargo de su padre, con quien inició sus estudios de lectura musical y piano.

A la edad de 15 años, ingresó al Conservatorio “La Merced”¹ de la ciudad de Ambato, en donde obtuvo el título de Bachiller Técnico Musical en la especialidad de Piano. Posteriormente, realizó dos licenciaturas: La primera en Musicología en la Universidad Estatal de Bolívar; y la segunda, en Ciencias de la Educación mención Instrumentista-Pedagogo en Piano, en la Universidad Técnica de Manabí. Adicionalmente, el compositor cuenta con una Maestría en Pedagogía e Investigación Musical otorgada por la Universidad de Cuenca.

Díaz Loyola se ha desempeñado en distintos cargos que le han permitido fortalecer sus variadas facetas musicales. En 1992, inició su trabajo como profesor de música en el liceo “Eugenia Mera”², en calidad de ayudante de su madre, María Teresa Loyola, quien era profesora titular. En ese momento de su vida descubre su interés en la composición, una faceta esencial que perdura hasta la actualidad. Durante su tiempo en el liceo, compuso varias canciones que fueron interpretadas por niñas y maestras de la misma institución, lo cual lo motivó a seguir en constante creación de nuevas obras. (David Díaz, 2016)

¹ Actualmente conocida como Colegio de Artes “La Merced”.

² Institución educativa de la ciudad de Ambato en la que inicia su labor compositiva.

En cuanto en su experiencia como intérprete, en el año de 1994, ingresa como miembro fundador a la Orquesta de Cámara ³ ciudad de Ambato, conformada por reconocidos músicos de la ciudad. Hasta la actualidad, se desempeña como pianista de esta agrupación.

En 1999, ingresó a trabajar como docente en el área de piano del Conservatorio Superior de Música, Teatro y Danza La Merced de Ambato, impartiendo también materias teóricas. Durante este tiempo, desarrolló un interés por la dirección orquestal, es así que en los periodos 2005-2006 y 2010-2014 fue director de la Orquesta de Estudio del conservatorio. En este último período se interpretaron obras de la autoría del maestro David Díaz, quien formó parte de la institución hasta el año 2015.

En el año 2016, siguiendo la nueva reforma del Ministerio de Educación, se fundó el colegio de artes Bolívar, con el maestro Diego Túquerez como rector. En la actualidad, el colegio de artes es una institución fiscal que oferta el Bachillerato en Artes y de la cual David Díaz continúa siendo parte, en calidad de profesor de piano, director de la Orquesta de Estudio y ejerciendo una constante labor compositiva.

Durante su trayectoria musical ha realizado diferentes proyectos en los cuales ha participado como director de orquesta y pianista de música de cámara. También ha compuesto himnos para instituciones educativas de la ciudad de Ambato, obras performáticas, teatrales y dancísticas. (Díaz Loyola, Obras Musicales Vocales, 2017)

³ La Orquesta de Cámara “Ciudad de Ambato” fue fundada por los maestros Mauricio Jiménez, Byron Obando, Luis Zumbana, Marco Olmedo y David Díaz. Actualmente la orquesta cuenta con 10 integrantes y continúa trabajando en incrementar su número.

Obtuvo el primer lugar en el concurso de composición “Lleva tu música al Brasil con la Orquesta Joven del Ecuador” en el año 2017. Además, obtuvo el tercer lugar en el concurso de composición de música cuencana “José Castellvi Queralt” que fue organizado por la Orquesta Sinfónica de Cuenca. (Díaz Loyola, Obras Musicales III, 2020)

Es autor de cuatro libros publicados. El primero, se publicó con ayuda de auspiciantes; no obstante, experimentó un desagrado que posteriormente lo motivó a publicar sus libros independientemente.

En una entrevista realizada en noviembre de 2020 el compositor expresó: “los logros más que todo son humanos, son el hecho de poder comunicar cierto pensamiento. Yo he tenido la fortuna de tener grandes amigos que me han dado una mano y que han considerado mi música. (...) y realmente ese es el logro que yo tengo” (Díaz Loyola, Comunicación personal, 2020)

1.1 Estilo compositivo

El trabajo de David Díaz Loyola refleja varias corrientes musicales que tuvieron gran importancia en su vida. El compositor considera que ponerles una etiqueta a sus composiciones, lo limita. Afirma que “un compositor debe retratar su tiempo”. (Programa La Yapa, 2020)

Desde sus inicios, se evidenció la influencia clásica en sus obras. Esto se demuestra en las formas musicales que utiliza. Cuando se trata de formatos pequeños, emplea estructuras previamente establecidas por la música occidental, como canciones y rondas. Estas estructuras, en su mayoría, cumplen con la forma tripartita A-B-A, aunque pueden

presentar variaciones. Por otra parte, cuando se trata de formatos grandes, Díaz utiliza las formas sonata, sinfonía y fantasía.

También encontramos una gran influencia del rock, a través de la incorporación de elementos rítmicos fuertes y armonizaciones en cuarta y quintas, características de este género. Por lo general, estos elementos los encontramos plasmados en el acompañamiento de sus obras. Siendo uno de sus géneros favoritos desde la infancia, David Díaz Loyola afirma que “el rock es una parte de sí mismo”. (Díaz Loyola, Comunicación personal, 2020)

De igual importancia son los elementos étnicos de los pueblos originarios del Ecuador que el compositor constantemente incluye en sus obras. Díaz emplea escalas pentáfonas⁴, ritmos tradicionales y la música nacional como parte fundamental de su lenguaje musical. Por lo tanto, se define al compositor como nacionalista, ya que muestra un gran sentimiento de pertenencia a nuestra nación al plasmar en sus obras la esencia que ha perdurado desde tiempos antiguos. (Viteri Villamar, 2017)

1.2 Antecedentes compositivos de la Sonatina Oriental

La Sonatina Oriental pertenece a una serie de sonatinas compuestas para instrumentos de viento madera con acompañamiento de piano. Están dedicadas a tres de las cuatro regiones del Ecuador: Costa, Sierra y Oriente.

⁴ Son escalas de cinco sonidos que se encuentran en una octava. Antiguamente fue utilizada por los pueblos aborígenes de todo el mundo. Es muy frecuente encontrar este tipo de escalas en la música tradicional ecuatoriana.

Compuesta en el año 2015, la Sonatina Andina fue la primera en ver la luz. Está escrita para oboe y piano. Se utilizan ritmos propios de la serranía, fáciles de identificar. Consta de tres movimientos: El primero es un *sanjuanito*, el segundo es un *fox incaico* y el tercero es un *pasillo*. En cada movimiento se retratan los paisajes andinos que encontramos en nuestro país. El compositor cataloga esta sonatina como objetiva porque se encuentra escrita con ritmos tradicionales de la serranía que son rastreables. (Díaz Loyola, Obras Musicales II, 2016)

La Sonatina Oriental fue compuesta en el año 2016 y tiene tres movimientos. En esta Sonatina encontramos un aspecto subjetivo en el primer movimiento, *Preludio*, el cual el compositor define como el amanecer. El segundo movimiento es un *Danzante* que representa el misticismo que se esconde en el Oriente y el tercero es un *Yumbo*, ritmo de carácter guerrero y fuerte. (Díaz Loyola, Obras Musicales III, 2020)

Por último, tenemos la Sonatina Litoral, compuesta en el año 2017. Como las anteriores sonatinas, la componen tres movimientos. En el primer movimiento, *Preludio Al Pasado*, los cambios de tempo se encuentran bien marcados. El compositor considera que esta obra es totalmente subjetiva, porque describe un pasado del cual tenemos vestigios muy antiguos, pero en cuanto a su música se ha encontrado poca información. (Díaz Loyola, Comunicación personal, 2020)

En cuanto a otras obras para flauta que ha compuesto el compositor tenemos:

Tabla 1

Obras para flauta y diferentes formatos

Título	Formato	Datos Adicionales de las obras
Fantasía en La m	Flauta solista y Orquesta	De corte neoclásico. Pertenece a una serie de tres Fantasías para instrumentos de viento madera y orquesta.
La Ronda de los Flautistas	Flauta y Orquesta	Obra pedagógica en la que pueden intervenir niños flautistas acompañados de una orquesta pedagógica.

1.3 Catálogo de obras

A continuación, se exponen las obras publicadas en libros.

El segundo libro llamado “Obras Musicales II”, fue publicado en el año 2016. Las obras que pertenecen a este libro fueron compuestas entre los años 2011 – 2015.

Tabla 2

Obras para instrumento solista. Obras Musicales II

Título	Formato	Mes	Año	Op.	Nro.
Bolívar	Piano	Marzo	2012	1	1
Manuelita Sáenz	Piano		2012	1	2

Nota. Existe la versión para orquesta de estas dos obras.

Tabla 3

Obras para instrumento solo y piano. Obras Musicales II

Título	Formato	Mes	Año	Op.	Nro.
Pasillo en Bm	Violín y Piano	Abril	2015	2	1
Más allá de las montañas	Violoncello y Piano	Febrero	2015	3	1
Krisdevals	Violoncello y Piano	Noviembre	2014	3	2
Sonatina Andina	Oboe y Piano	Octubre	2015	4	1
Ecuadorianías	Trompeta y Piano	Marzo	2015	5	1
Anémona 1.0	Trombón y Piano	Febrero	2015	5	2
Elegía a un músico caído	Saxofón y Piano	Marzo	2015	5	3

Tabla 4

Obras para Música de Cámara. Obras Musicales II

Título	Formato	Mes	Año	Op.	Nro.
Aqua	Orquesta de Cámara		1993 – 2015	6	1
Centaurus	Quinteto de Brass	Octubre	2014	6	2
Pasillo en Bm	Violín y Viola	Marzo	2016	2	2

El libro Obras Musicales Vocales fue presentado en el año 2017. Este libro contiene las primeras obras del compositor. La mayoría de las composiciones en este libro se dieron entre 1993 – 1995, mientras Díaz Loyola trabajaba en el Liceo Eugenia Mera.

Tabla 5

Obras Musicales Vocales

Título	Formato	Año	Op.	Nro.
El mundo de los niños	Voz y Piano	1993	8	1
Juntos hasta el fin	Voz y Piano	1994	8	2
Shalala	Voz y Piano	1994	8	3
Amiga	Voz y Piano	1995	9	1
Hasta siempre y por siempre	Voz y Piano	1995	9	2
Donde tú estés	Voz y Piano	1995	3	3
Eternidad	Voz y Piano	1995 – 2012	10	1
Mi imaginación	Voz y Piano	1997	10	2
Amada	Voz y Piano	1998	11	1
Viento	Voz y Piano	2000	14	1
Hilo	Voz y Piano	1999	11	2
Azul	Voz y Piano	2011 – 2012	20	1

Tabla 6

Obras para coro y piano. Obras Musicales Vocales

Título	Formato	Año	Op.	Nro.
Mi imaginación	Coro y Piano	1997	10	2 ^a
Donde tú estés	Coro y Piano	1995	9	3
Eternidad	Coro y Piano	1996 – 2012		
Viento	Coro y Piano	200 – 2016	14	1
Marcha al Colegio de Artes Bolívar	Coro y Piano	2017	33	1

Por último, el libro Obras Musicales III fue publicado en el año 2020. Debido a la pandemia mundial, su lanzamiento se realizó por medios virtuales.

Tabla 7

Obras para instrumento solista. Obras Musicales III

Título	Formato	Año	Op.	Nro.
Sisanina	Piano solo	2018	36	1
Urkunina	Piano solo	2018	36	2
Fenix	Piano solo	2019	37	1

Tabla 8

Obras para instrumento solo y piano. Obras Musicales III

Título	Formato	Año	Op.	Nro.
Sonatina Oriental	Flauta y Piano	2016	25	1
Anémona 2.0	Trombón y Piano	2016	26	1
Anémona 3.0	Trombón y Piano	2019	26	2
Fantasía en Fm	Oboe y Piano	2013	21	1
Diablo Huma	Violín y Piano	2013	22	1

Tabla 9

Obras para Música de Cámara. Obras Musicales III

Título	Formato	Año	Op.	Nro.
Recuerdos Ecuatorianos	Flauta, Violín y Cello	2019	40	
Ecuadorianías N° 2	Flauta y Clarinete y Quinteto de Cuerdas	2019	39	2
Wolf 369	Quinteto de Vientos	2016	29	1

2 Capítulo II: La Interpretación Musical y el Análisis Musical

Al ejecutar una pieza musical se toman en cuenta aspectos importantes para lograr una adecuada interpretación musical. El análisis musical no puede pasar desapercibido, ya que de alguna manera u otra se encuentra presente antes, durante y después de enfrentarnos a una obra.

2.1 El músico frente a la interpretación musical

La interpretación musical ha causado varios debates en todas las épocas musicales. El intérprete se encuentra en constante reflexión a causa de si lo que ejecuta debe respetar las intenciones del compositor, o si tal vez tiene que dejarse llevar por lo que le causa la obra en sí, lo cual puede significar un peligro en caso de pensar que se tiene gran libertad para realizar aportes a la obra.

Ravel, como cita Walls (2006), afirmó: “No pido que mi música sea interpretada, sino solamente ejecutada”. Stravinsky estuvo de acuerdo con esta frase, quién afirma en el ya mencionado libro de Walls (2006): “La música debe ser transmitida y no interpretada, ya que la interpretación revela la personalidad del intérprete en lugar de la del autor” (p. 35).

A su vez, Harnoncourt (2003), en su libro *El Diálogo Musical*, a partir de sus reflexiones acerca de Mozart explica la importancia de adquirir los conocimientos básicos tradicionales de la época, ya que las reglas de interpretación se transmitían de generación en generación, volviéndose innecesario escribirlas. De modo que, si el compositor quería escribir algo fuera de lo común, debía plasmarlo en la partitura.

Con el paso del tiempo, las tradiciones con respecto a la interpretación fueron cambiando, recayendo sobre el compositor la tarea de escribir cada detalle de cómo su obra

debe ser interpretada. Este aspecto se mantiene hasta la actualidad. (Harnoncourt, Indicaciones escritas y no escritas de Mozart para la interpretación, 1984/2003)

Según la RAE el significado de interpretación es “explicar o declarar el sentido de algo”. (Real Academia Española, 2020) Este significado es el más acertado a nuestro dilema. Cuando el intérprete se enfrenta a una obra por primera vez, hace un análisis macro de la forma, también observa los matices, la agógica, los cambios de tempo, los cambios de tonalidad, etc. En este sentido el análisis es muy importante y permite que el ejecutante se rija a lo escrito por el compositor en su obra.

En este punto es importante considerar que el compromiso que tiene el intérprete con la obra no se limita únicamente a la lectura de la partitura, sino que la interpretación debe ir más allá de las notas. Las indicaciones que en una época específica podían ser consideradas normales, en otra pueden ser totalmente distintas; por este motivo, el instrumentista debe adaptar su ejecución de modo que sea musicalmente comprensible para sus contemporáneos. Es necesario ampliar los conocimientos acerca del compositor, datos relevantes de su entorno y contexto histórico, realizar un análisis de la obra, etc.; sin embargo, a la vez es fundamental reconocer, comprender y proyectar el sentido de la misma. Claro está que no se debe esperar una autenticidad, ni fidelidad absoluta, ya que esta no existe. Como menciona Harnoncourt (2005), en Diálogos sobre Mozart: “Para un intérprete, lo único auténtico es su propia comprensión de la obra.” (Autenticidad y fidelidad a la obra, 2005/2016).

2.2 El análisis como herramienta para la interpretación musical

Análisis e interpretación son dos palabras que están estrechamente ligadas. No puede haber interpretación sin análisis y viceversa.

Cuando un intérprete se enfrenta al estudio de una obra, al inicio le invade la curiosidad e intuición, a la vez que empieza a sentir la necesidad de aplicar el análisis para una mejor comprensión. No obstante, el análisis por sí solo no funciona. Jonh Rink en el capítulo Análisis y ¿o? interpretación (2006) argumenta que: “la interpretación musical requiere la toma de decisiones – conscientes o no”. Y puede ser empleado de dos maneras.

El análisis teórico riguroso, que puede ser beneficioso al momento de obtener datos implícitos de la partitura. Este tipo de análisis es objetivo y ayuda a encontrar motivos musicales, la armonía de las notas, la forma musical, etc. Además, ayuda a resolver los pasajes que comprendan una dificultad técnica avanzada para el ejecutante y a memorizar las obras. Este análisis tiene mucho sentido en la partitura, por el contrario, supone un problema al llevarlo al escenario. Lo que el oyente pretende escuchar es la obra en sí, el todo. Si a la hora de interpretar la obra se destacaran los motivos principales tal como este tipo de análisis sugiere, el oyente perdería el interés al instante. Se volvería monótono y aburrido. (Rink, 2006)

Por otra parte, tenemos el análisis práctico que se construye durante una serie de ensayos de la obra de los que se obtienen diferentes posibilidades en las que el intérprete debe tomar la decisión más acertada, respetando las intenciones del compositor. Con el fin de que su interpretación sea de buena calidad. (Bernal Carrasquilla, 2009)

En conclusión, se aborda la interpretación de una obra teniendo en cuenta los aspectos teóricos del análisis. El intérprete adquiere una mejor eficiencia a la hora de ejecutar la obra si previamente ha realizado un análisis de la misma.

2.3 Análisis Formal de la Sonatina Oriental del Compositor David Díaz Loyola

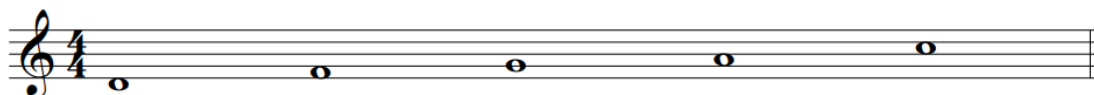
Como dato de consideración, la Sonatina Oriental compuesta entre los meses de marzo y abril del año 2016, se estrenó el 16 de diciembre en el Salón de la Ciudad de Ambato, con la presentación artística de la autora del presente trabajo de titulación, la flautista ambateña Diana Espinoza, con el acompañamiento al piano de David Díaz Loyola, compositor de la obra.

Para el análisis de la obra nos basamos en la metodología propuesta por Luis Ángel de Benito y Javier Artaza Fano, quienes realizan una guía de análisis desde un punto de vista descriptivo y sumativo. (2004)

La Sonatina Oriental tiene un grado de dificultad medio. En general, está basada en tres escalas antiguas. La escala pentafónica del altiplano ecuatoriano, la escala modal de Re dórico y la escala modal de Sol dórico. Además, el compositor emplea técnicas extendidas en diferentes secciones, para darle una sonoridad diferente a la obra.

Ilustración 1

Escala Pentáfona Menor de Re



Nota. Es una escala de cinco sonidos que no tiene semitonos. Fue usada en el Ecuador desde tiempos prehispánicos y los compositores actualmente la siguen usando. Tomada de (Moreno, 1972)

Ilustración 2

Escala Modal de Re Dórico



Nota. Escala griega que se usaba en la antigüedad. Es la segunda de los siete modos griegos de la escala mayor. Tomada de (Neomodality: theory, 2015)

Ilustración 3

Escala Modal de Sol Dórico



2.4 Sonatina Oriental - Preludio

El preludio es una forma musical que data del siglo XV y se utilizaba como introducción hacia una obra más grande. También se podía improvisar un preludio para revisar la afinación del instrumento. En el clasicismo esta forma musical perdió fuerza y fue en el romanticismo donde encontró un gran apogeo. (Montes López, 2012)

El primer movimiento de la Sonatina es un Preludio que evoca el misterio del amanecer, la salida del sol por el Oriente. Está escrito en compás binario de 4/4. En la introducción el tempo sugerido es *Adagio* aunque el compositor sugiere tocar *ad libitum*, por lo que el tempo tiende a fluctuar. En la exposición se define el tempo en *Moderato* teniendo de esta manera una métrica estable.

En el siguiente recuadro se detallan las partes principales del preludio.

Tabla 10

Preludio

Parte	Nº de compases
Introducción	1 – 16
A	17 – 43
B	44 – 63
A	64 – 90

2.4.1 Introducción

Para realizar el análisis se ha dividido la introducción en tres secciones: I1, I2, I3.

La sección I1 comprende una frase de siete compases (c.1 – c.7). En la parte del piano se observa un acorde de Rem en redondas ligadas, con ausencia del tercer grado. Esto produce ambigüedad entre la sonoridad mayor y menor. Simultáneamente, la melodía en el primer compás de la parte de la flauta nos sitúa en la escala pentafónica menor. En los siguientes compases, la presencia del Si natural o sexto grado ascendido de la escala de Re, da paso a la sonoridad dórica que finalmente se establece en el compás 7. La definición de este centro tonal podría interpretarse como el momento exacto en el que sale el sol.

Ilustración 4

Introducción Sección 1 (c.1 - c.3) Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Preludio

Introducción Escala pentáfona menor de RE

David Díaz Loyola
Marzo 2016

Flauta

Adagio $\text{♩} = 80$

p

Piano

pp

Acorde pedal

La sección I2 comprende una frase de cuatro compases (c.8 – c. 11) en el mismo centro tonal de Re. El pianista se mantiene con un acorde pedal, que sirve de colchón sonoro para que la melodía ejecutada por el flautista en el registro medio y agudo del instrumento se destaque. La figuración rítmica de tresillos de semicorcheas en la línea melódica de la flauta se repite tres veces, subiendo en el registro de manera progresiva.

Ilustración 5

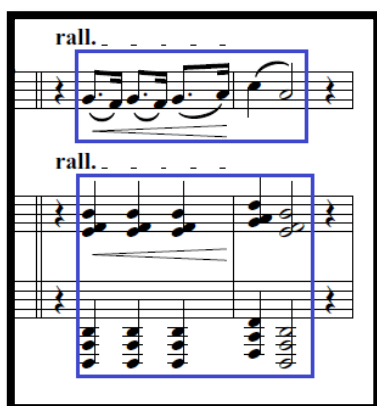
Motivo Rítmico Introducción Sección 2 (c.8) Análisis Formal Sonatina Oriental - Preludio

Tresillos de semicorchea

La sección I3 comprende una frase de cinco compases (c.12 – c.16), donde el compositor escribe un *rallentando* progresivo. La figura del saltillo aparece como nuevo motivo rítmico. La flauta empieza este motivo en el registro bajo, lo repite al registro medio y finalmente, a manera de eco (afirmado por el *pianissimo* que aparece en la partitura), culmina la sección con un intervalo ascendente de tercera menor. En el acompañamiento del piano se empieza a observar actividad rítmica, a diferencia del inicio estático.

Ilustración 6

Motivo rítmico Introducción Sección 3(c.13 - c.14) Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Preludio

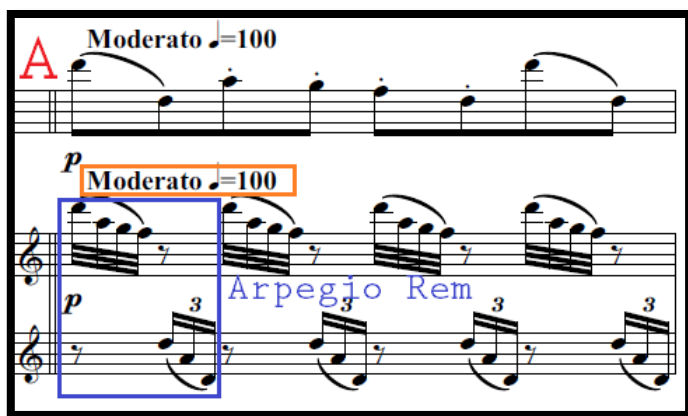


2.4.2 Exposición

La Exposición o Parte A (c.17 hasta c.43) está determinada por un cambio de tempo a *Moderato*. La sección 1 de la Exposición está formada por una frase de ocho compases (c.17 – c.24). Con un matiz de *piano*, pero con carácter audaz, el flautista juega con los intervalos mientras el pianista intercala arpeggios fluidos de la escala pentafónica de Re, con la presencia ocasional del Si natural. Este modelo motivico se mantiene durante toda la sección.

Ilustración 7

Sección 1 (c.17) Exposición Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Preludio



La sección 2 de la Exposición (c.25 – c.41) es una variación del motivo presentado en la sección 1. El compás 24 presenta un regulador que lleva hacia un *mezzoforte*. Esto ayuda a que la variación motívica se ejecute con ímpetu. De esta manera, se presta mayor atención al diálogo que surge entre el piano y la flauta y que se mantiene hasta los dos primeros tiempos del compás 33.

Ilustración 8

Transición hacia la Variación Sección 2 (c.24 al c.26) Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Preludio



En la segunda mitad del compás 33, la melodía de la flauta presenta un regulador hacia un *forte*. La mano derecha del acompañamiento reproduce las mismas notas, pero en

un nivel menos de dinámica (*mezzoforte*). La escala pentafónica menor en Re continúa presente hasta el momento. En la parte del piano se observa un acompañamiento con estructura acórdica para el apoyo armónico de la sección.

Ilustración 9

Sección 2 (c.33 al c.35) Exposición Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Preludio

Antes de llegar al Desarrollo o parte B, hay una conclusión en la que se unifica el movimiento de la línea melódica con el acompañamiento, terminando simultáneamente en figuraciones de dos semicorcheas en el primer y tercer tiempo del compás 43.

Ilustración 10

Transición de la conclusión al desarrollo (c.42 - c.44) Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Preludio

2.4.3 Desarrollo

En el Desarrollo (c.44 al c.63), a diferencia de la exposición, se observa una combinación de múltiples motivos rítmicos y se exploran acordes sobre grados distintos a la tónica. La melodía inicia con un *forte*; sin embargo, los reguladores posteriores se encuentran en concordancia con el contorno melódico.

Ilustración 11

Desarrollo (c.44 al c.47) Análisis Formal Sonatina Oriental Para Flauta y Piano - Preludio

The musical score for measures 42-47 of the Preludio for Flute and Piano. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a flute melody and piano accompaniment. Measure 42 starts with a forte (f) dynamic. Measure 45 includes Roman numerals IV, III, and i, indicating harmonic progression. The piano part features chords and triplets. The flute part includes a glissando in measure 51.

A partir del compás 48, la melodía se encuentra en la parte del piano, mientras la flauta realiza un contra canto. En el compás 51 se observa un *glissando* de Re a Do medio en un matiz *piano*, para luego volver a la tónica. Este movimiento es imitado por el piano, con acordes sobre el séptimo grado que resuelven en Re menor.

Ilustración 12

Sección 2 (c.48 al c.53) Desarrollo Análisis Formal Sonatina Oriental par flauta y Piano - Preludio

Con un acompañamiento similar a la introducción y una línea ascendente de dos octavas con *rallentando* en la flauta, inicia el puente para dar paso a la Re-exposición.

Ilustración 13

Transición del puente a la parte A (c.60 - c.64) Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Preludio

La Re-exposición se desarrolla de la misma forma que la exposición. Al tratarse de una Parte A', se omite su análisis.

2.4.4 Otros Factores de Crecimiento

Melodía

El primer movimiento presenta una melodía de líneas onduladas, zigzagueantes y oblicuas. El tema motivico muestra un desarrollo a medida que avanza y sufre cambios que dan paso a secciones diferentes. El fraseo se halla bien definido entre frases binarias y ternarias.

Armonía

El acompañamiento del piano está basado en la escala modal de Re dórico, mientras que la melodía de la flauta usa la pentafonía de Re menor. El proceso cadencial gira alrededor de la subdominante $i - IV - i$.

Plano Estructural Formal

Tiene una forma tripartita $A - B - A$ con Introducción. Las secciones son claramente identificables.

Ritmo

Al inicio del movimiento el ritmo es fluctuante. El uso de seisillos, tresillos de semicorchea, blancas en la parte de la flauta, se destacan por el pedal que ejecuta el pianista como colchón para la melodía. Desde la Exposición se define la métrica. El motivo principal se compone de corcheas y, conforme avanza la melodía, va cambiando y desarrollándose. El piano adquiere protagonismo en el Desarrollo; sin embargo, en las secciones en las cuales su función es más de acompañamiento, es el encargado de que el pulso sea estable.

Tabla 11

Esquema Analítico del Preludio

Sección	Melodía	Armonía	Pathos
Introducción			
Sección 1	Zigzagüeante y lineal.	Pentafonía menor de Re y	Ágil,
1 - 7	De trazos cortos.	Re dórico: i	Misterioso, Calmado
Sección 2	Zigzagüeante. Acorde	Pentafonía menor de Re y	Audaz,
8 – 11	pedal.	Re dórico: i	Acentuado
Sección 3	Ondulada	Pentafonía menor de Re y	Pesante
12 - 16		Re dórico: i-III-IV-III-i	
Exposición			
Sección 1	Quebrada.	Pentafonía menor de Re y	Acentuado
17 - 24		Re dórico: i-IV	
Sección 2	Quebrada	Pentafonía menor de Re y	Épico
25 - 41		Re dórico: i-IV y i-III-IV-i	
Conclusión	Quebrada	Pentafonía menor de Re y	Bravura,
42 - 43		Re dórico: i-III-i	Lejano
Desarrollo			
Sección 1	Oblicua ascendente y	Pentafonía menor de Re y	Enérgico.
44 - 51	descendente. Quebrada	Re dórico: i-III-i	Fuerza

Sección 2	De trozos cortos.	Pentafonía menor de Re y	Calmado
52 - 63	Ondulada y zigzagante	Re dórico: i-III-i	
Re exposición			
Sección 1	Zigzagante y lineal.	Pentafonía menor de Re y	Acentuado
64 – 71	De trazos cortos.	Re dórico	
Sección 2	Zigzagante. Acorde	Pentafonía menor de Re y	Épico
72 – 88	pedal.	Re dórico	
Conclusión	Ondulada	Pentafonía menor de Re y	Bravura
89 - 90		Re dórico: i-III-IV-III-i	

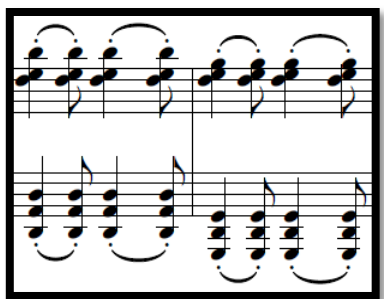
2.5 Segundo Movimiento – Danzante

El Danzante es un ritmo tradicional del Ecuador. Sus registros datan de la época prehispánica, era usado en las celebraciones mayores. También se llama danzante al personaje que participa de estas fiestas. Los danzantes usan una vestimenta muy colorida y peculiar⁵ y se localizan a lo largo de la región interandina. (Guerrero Gutiérrez, 2005)

⁵ Véase también en el libro Historia de la Música en el Ecuador de Segundo Luis Moreno.

Ilustración 14

Fórmula Rítmica del Danzante



Nota. Antiguamente la fórmula rítmica del danzante y el yumbo eran similares. Tomada de (Díaz Loyola, Obras Musicales III, 2020)

Estructuralmente el estribillo se intercala con un episodio A – B. Para evitar que suene muy repetitivo, el estribillo puede presentar cambios. Los episodios deben ser un nuevo material contrastante con el estribillo. (Musicnetmaterials, 2015)

A continuación, mostraremos la estructura formal del Danzante por medio de un recuadro.

Tabla 12

Danzante

Parte	Nº de compases
Estribillo	1 – 17
A	18 – 49
Estribillo	50 – 67
B	68 – 86

Interludio	87 – 97
A2	98 – 113
Estribillo	114 – 132

2.5.1 *Estribillo*

El Estribillo (c.1 – c.17) tiene una estructura binaria de dos frases simétricas.

Inicialmente se observa que el motivo rítmico que realiza el flautista tiene un comienzo anacrúsico.

Ilustración 15

Motivo Rítmico Sonatina Oriental - Danzante



Está escrito en compás binario con subdivisión ternaria de 6/8. Con respecto a la tonalidad, se encuentra en Sol menor, aunque la mayoría del tiempo el estribillo gira alrededor de la sonoridad de Re menor, solo al final se realiza una repetición de acordes para reafirmar la tonalidad. El tempo sugerido en la partitura es *Negra*=100.

Con elegancia y decisión, el flautista inicia la sección 1 del estribillo (c.1 a c.8) con una melodía en el registro grave del instrumento en la dinámica *mezzoforte*. Por otro lado, el pianista realiza un acompañamiento bien definido por el ritmo característico del danzante. También se observa que los reguladores se mueven de acuerdo al contorno melódico.

Ilustración 16

Sección 1 Estribillo (anacruza c.1 - c.5) Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Danzante

Estribillo Sección 1

Flauta

$\text{♩} = 100$

mf

Piano

$\text{♩} = 100$

p

La sección 2 (c.8 – c.17) se define con un *forte* en la línea melódica, esta vez escrita en la octava alta y presentando variaciones rítmicas.

Ilustración 17

Sección 2 Estribillo (c.6 - c.10) Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Danzante

Estribillo Sección 2

6

f

mf

Antes de entrar al episodio A, tenemos un puente de dos compases en la tónica.

Ilustración 18

Puente Estribillo (c.15 - c.20) Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Danzante

15

A

Puente Gm

mf

p

2.5.2 Episodio A

El episodio A (c.18 – c.49) tiene un carácter *cantabile*. Está compuesto por dos secciones. La sección 1 (c.18 – c.33) tiene dos frases de ocho compases cada una. Inicia con un re agudo en dinámica *mezzoforte* con un sol de apoyatura. El piano acompaña con el ritmo de danzante en un matiz *piano* para resaltar la línea melódica.

Ilustración 19

Sección 1 (c.18 - c.20) Episodio A Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Danzante

mf

p

La sección A2 (c.34 – c.49) tiene dos frases de ocho compases. La melodía es similar a la sección A1 con ligeros cambios rítmicos. Se adicionan adornos para evitar la monotonía. Los matices presentados son exactos a la sección A1.

Ilustración 20

Sección 2 (c.31 - c.35) Episodio A Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Danzante

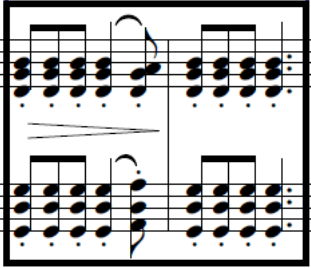
The musical score for Section 2 (measures 31-35) of the 'Sonatina Oriental' for Flute and Piano. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a flute melody and piano accompaniment. Measure 31 shows a triplet of eighth notes in the flute. Measure 32 is marked 'mf'. Measure 33 has a piano 'p' dynamic. Measure 34 is labeled 'A2' in red. Measures 35 and 36 show trills in the flute. The piano part consists of chords and eighth-note patterns.

Al concluir la sección A, nuevamente se toca el estribillo (c.50 - 67). En el puente (c.66 – c.67) se observa un cambio en la rítmica y la dinámica, reafirmando que un nuevo tema se va a desarrollar. El pianista ejecuta corcheas cada vez con una mayor intensidad para desembocar en un *forte* al inicio del episodio B.

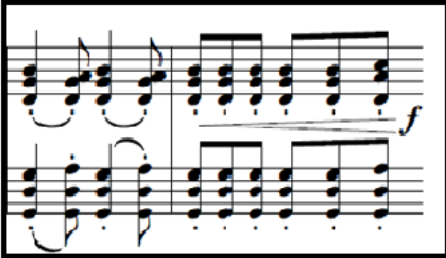
Ilustración 21

Diferencia rítmica del estribillo Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Danzante

Fórmula rítmica del estribillo



Fórmula rítmica antes del episodio B



2.5.3 Episodio B

Con un carácter *enérgico* se da paso al episodio B (c.68 – c.86) que está dividido en dos secciones. La sección 1 (c.68 – c.75) tiene un inicio anacrúsico donde el flautista realiza un *frullatto* en semicorcheas, desde un Sol del registro bajo hasta el Sol del registro medio de la flauta. En el siguiente compás se ejecuta un Si bemol de forma natural (técnica tradicional), terminando en un *fortísimo*. En esta sección se juega mucho con la dinámica y se exageran las articulaciones que aparecen en la partitura. Además, vemos el empleo del *frullatto* como recurso expresivo para el flautista.

Ilustración 22

Transición a la sección 1 (c.65 - c.69) Episodio B Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Danzante

La sección 2 (c.76 – c.86) del episodio B muestra el desarrollo de la melodía expuesta anteriormente. Se organiza en dos semifrases simétricas. Del c. 80 al c. 83 se desarrolla un nuevo material sonoro que se encuentra en la tónica y realiza una progresión cromática descendente. Finalmente, del c. 84 al c. 86, hay un puente que nos lleva al Interludio.

Ilustración 23

Sección 2 (c.76 - c.84) Episodio B Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Danzante

Sección 2 Episodio B

76 nat ff mf

Progresión cromática descendente

Ausencia de 3°

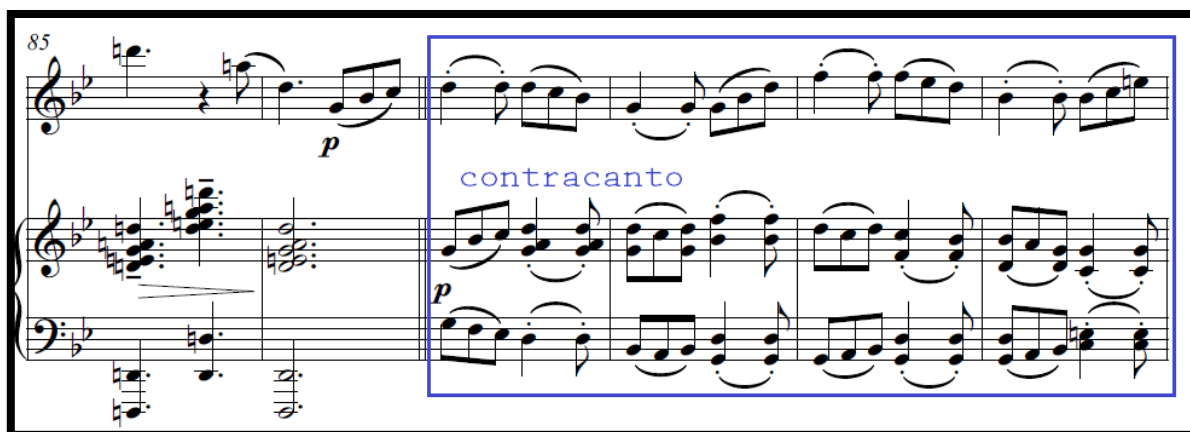
81

2.5.4 Interludio

Esta sección se comprende 11 compases (c.87 – c.97). El ritmo del motivo original del movimiento se mantiene, a diferencia de la melodía ejecutada por el flautista que en esta ocasión presenta una secuencia ascendente y descendente. El pianista realiza un contra canto para proporcionar un nuevo cuadro sonoro al oyente.

Ilustración 24

Transición al Interludio (c.85 - c.90) Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Danzante



Por último, se repite la sección 2 del episodio A y el estribillo completo. Por este motivo, se omite el análisis del resto del movimiento.

2.5.5 Factores de Crecimiento

Melodía

En el Danzante se muestra un diseño melódico variado que se desplaza a distintos grados de la tonalidad. Entre lo más destacado, tenemos la línea melódica oblicua y ondulada, además del motivo rítmico característico del *danzante*. El tipo de inicio que muestra este movimiento es anacrúsico. Las técnicas extendidas que emplea el compositor en la obra representan un novedoso recurso expresivo.

Armonía

El Danzante se encuentra escrito en la tonalidad de Sol menor y Sol dórico, por lo que en el transcurso de la ejecución de la misma se encuentra el Mi becuadro. Esta sonoridad resulta importante ya que se forma un sexto grado mayor, algo inusual en el

modo menor. En comunicación directa con el compositor, explica que fue necesario la introducción del Fa sostenido para regresar a la tonalidad de Sol menor. El Danzante también presenta una ausencia del tercer grado la mayoría del tiempo, lo cual produce una ambigüedad armónica.

Estructura Formal

La forma que presenta este movimiento es la siguiente: Estribillo – A – Estribillo – B – Interludio – A2 – Estribillo. Se emplea un manejo de ligeros cambios en el estribillo para mantener el interés en el oyente y el músico a la hora de ejecutar la obra.

Ritmo

El danzante como ritmo tradicional del Ecuador presenta una fórmula rítmica característica de negra con corchea, está se presenta a lo largo de todo el movimiento. El acompañamiento del piano es el encargado de mantener el pulso. Existe concordancia entre el ritmo melódico de la flauta y del piano, lo cual facilita la identificación de las secciones.

Tabla 13

Estructura Analítica del Danzante

Sección	Melodía	Armonía	Pathos
Estribillo			
Sección 1 c.1 al c.8	Ondulada	Sol menor – Re menor – Do mayor – Sol menor	Elegante. Decisivo

Sección 2 c.9 - c.17	Ondulada	Sol menor – Re menor – Do mayor – Re mayor 7 – Sol menor	Majestuoso
Episodio A			
Sección A1 c.18 al c.33	Zigzagueante. Oblicua. Ondulada	Sol menor 7 – Re mayor 7 – Do mayor 7 – Sol menor 7	Cantabile
Sección A2 c.34 al c.49	Zigzagueante. Oblicua. Ondulada	Sol menor 7 – Re mayor 7 – Do mayor – Sol menor 7	Resaltado
Estribillo			
Sección 1 c.50 al c.59	Ondulada	Sol menor – Re menor 7 – Do mayor – Sol menor	Elegante. Decisivo
Sección 2 c.60 – c.67	Ondulada	Sol menor – Re menor – Do mayor – Re mayor 7 – Sol menor	Majestuoso
Episodio B			

Sección B1 c.68 – c.75	Oblicua. Quebrada. Ondulada	Sol menor – Re menor7 – Sib mayor Fa mayor – Sol menor	Marcado. Brillante
Sección B2 c.76 – c.86	Ondulada. Zigzaguenta	Sol menor – Re menor 7 – Sib mayor – Fa mayor – Sol menor – Do mayor – Sol menor	Enérgico
Interludio			
c.87 al c.97	Ondulada	Sol menor – Do mayor – Re mayor – Sol menor	Tranquilo
Episodio B			
Sección A2 c.98 – c. 113	Ondulada	Sol menor 7 – Re mayor 7 – Do mayor – Sol menor 7	Resaltado
Estribillo			
Sección 1 c.114 al c.121	Ondulada	Sol menor – Re menor 7 – Do mayor – Sol menor	Elegante. Decisivo

Sección 2	Ondulada	Sol menor – Re menor – Do mayor – Re mayor 7 – Sol menor	Majestuoso.
c.122 – c.132			

2.6 Tercer Movimiento – Yumbo

El Yumbo es un ritmo tradicional ecuatoriano preincásico que tiene un movimiento más enérgico en comparación con el danzante. Este ritmo es netamente de la región oriental, aunque se ha extendido hacia las regiones interandinas y es interpretado por los indígenas en sus celebraciones mayores. La fórmula rítmica del yumbo tiene gran similitud con la del danzante, tanto así que antiguamente el yumbo y el danzante eran interpretados de la misma manera. Con el paso del tiempo se definió su fórmula:

Ilustración 25

Fórmula Rítmica del Yumbo



El último movimiento de la Sonatina Oriental de Díaz Loyola es un yumbo. Está escrito en compás binario compuesto de 6/8 y se encuentra en la tonalidad de Re menor. El tempo sugerido por el compositor para la parte A es *Vivace*, negra con punto=110. En la

parte B, el tempo cambia a *Meno mosso*, negra con punto =75; y en la parte A', regresa a *Vivace*. La estructura formal de este movimiento es la siguiente:

Tabla 14

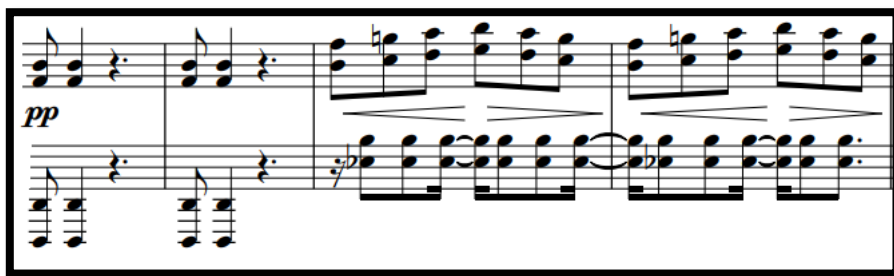
Yumbo

Parte	Nº de compases
A	1 – 76
B	77 – 126
A	127 – 201

Díaz Loyola emplea especialmente en este movimiento recursos compositivos característicos del rock, como son los riffs y la armonización con quintas y cuartas.

Ilustración 26

Recurso compositivo del rock presente en el Yumbo



2.6.1 Parte A

La parte A o *Vivace* consta de tres secciones, a las cuales llamaremos A1, A2 y A3.

La sección A1 comprende una frase de ocho compases (c.1 – c.8). Está en la tonalidad de Re menor, con ausencia del tercer grado⁶. En la primera semifrase (c.1 – c.4), el pianista ejecuta el ritmo de yumbo en matiz *pianissimo*, lo cual prepara la entrada del flautista (c.5). Se identifica el empleo de riffs⁷, con una armonización de cuartas y quintas en el acompañamiento.

Ilustración 27

Sección 1 (c.1 al c.5) Parte A Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Yumbo

La segunda semifrase (c.5 – c.8) empieza con un matiz *piano* en la melodía y en el acompañamiento. El motivo rítmico principal se presenta con pequeñas modificaciones a lo largo del movimiento. Los crescendos y diminuendos se mueven en concordancia con el contorno melódico de la flauta. En el plano técnico se destacan dos tipos de articulaciones; staccato y ligadura, recursos que dan sentido a la danza.

⁶ El power chord consiste en la ausencia del tercer grado. Característica principal del rock, esto genera más energía al momento de ejecutar un acorde ya que cuando se utiliza la tercera, el acorde suena más dulce. (Quinta, 2014)

⁷ Patrón rítmico que se repite en varias ocasiones dentro de una composición, formando frases. Utilizada comúnmente en géneros musicales como el jazz.

Ilustración 28

Segunda semifrase Sección 1 (c.6 - c.10) Parte A Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Yumbo

The image shows a musical score for measures 6 to 10 of a piece. The top staff is for the flute, and the bottom staff is for the piano. The key signature has one flat (B-flat). The flute part starts with a melodic phrase in measure 6, which is highlighted by a blue box and labeled 'Motivo rítmico'. In measure 8, there is a triplet of eighth notes, highlighted by an orange box. In measure 9, another melodic phrase is highlighted by an orange box. The piano part consists of chords and moving lines in both the right and left hands, providing harmonic support for the flute melody.

En la segunda frase de la sección 1 (c.9 – c.18), la armonía transcurre de la misma manera que en la primera frase. En el bajo, el empleo de octavas y quintas es notorio. La melodía es bastante similar; sin embargo, se añaden semicorcheas en lugares que previamente consistían en notas más largas. Además, la dinámica se intensifica de manera progresiva. Los cuatro últimos compases de esta segunda frase (c.15 – c.18), corresponden a una transición en la parte del piano, en preparación al puente del compás 19, en el cual se reafirma el ritmo del yumbo.

Ilustración 29

Segunda frase Sección 1 (c.11 - c.19) Parte A Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Yumbo

The image shows a musical score for Flute and Piano. The top system (measures 11-13) features a melodic line in the flute and a harmonic accompaniment in the piano. The bottom system (measures 14-16) is highlighted with a blue box, indicating a bridge section. In measure 14, the piano part has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and the flute has a melodic line. The piano part is marked with a forte (f) dynamic. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat.

Antes de llegar a la sección 2, el pianista enérgicamente ejecuta un puente de ocho compases con un matiz marcado en *forte* (c.19 – c.26). El plano armónico se mantiene en intervalos de cuartas, quintas y octavas. El plano rítmico de corchea y negra, esquema propio del yumbo, también se mantiene durante el puente. Para dar mayor amplitud sonora, la dinámica se intensifica a través de un crescendo, aunque no se encuentre escrito en la partitura, y solo al finalizar el puente se emplea un decrescendo para dar paso a la melodía de la flauta.

Ilustración 30

Puente (c.19 - c.26) Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Yumbo

The image shows a musical score for the Bridge (Puente) section of the Sonatina Oriental for Flute and Piano by Yumbo. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The bridge section is marked with a red 'PUENTE' and a blue 'Presencia de cuartas' (Presence of fourths). The score includes various musical notations such as chords, eighth notes, and a hemiola in measure 41.

La sección 2 de la parte A (c.27 - 58) se agrupa en dos períodos simétricos.

El primer período (c.27 – c.42) se compone de dos frases simétricas. Inicia con un *forte* de la nota La medio en la flauta. El pianista ejecuta una serie de riffs con dinámica *mezzo piano súbito*. La armonía en el acompañamiento se basa en el primer grado de la tonalidad y no presenta ningún cambio. La segunda frase (c.35) presenta pequeñas variaciones rítmicas y melódicas. En el compás 41, se identifica una hemiola en la parte de la flauta, la cual consiste en la inserción del patrón rítmico binario de 3/4 en el compás compuesto de 6/8.

Ilustración 31

Primer período Sección 2 (c.27 - c.44) Parte A Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Yumbo

The image shows a musical score for Flute and Piano. It is divided into three sections: 'Primera frase' (measures 27-32), 'Segunda Frase' (measures 33-38), and 'Hemiola' (measures 39-44). The first phrase begins with a forte (f) dynamic in the flute and a mezzo-forte (mp) subito dynamic in the piano. The second phrase is a variation of the first. The hemiola section features a forte (f) dynamic in the flute and a mezzo-forte (mf) dynamic in the piano. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment throughout.

El segundo período de la sección 2 (c.43 – c.58) está conformado por dos frases, siendo la segunda una variación de la primera que mantiene los matices de la misma forma. El flautista empieza la melodía en el registro grave del instrumento con un arpeggio de Sol menor en matiz *forte*. En la segunda frase, este arpeggio se presenta en semicorcheas de articulación staccato doble. Durante toda la sección, en el piano continúa el ritmo característico del yumbo en *mezzoforte*. Armónicamente, predominan las octavas y quintas en el bajo, mientras que la mano derecha del acompañamiento realiza intervalos de cuarta.

Ilustración 32

Segunda frase del segundo período Sección 2 (c.51 - c.60) Parte A Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y

Piano - Yumbo

En la sección 3 de la parte A (c.59 – c.76), la línea melódica de la flauta presenta un material diferente, caracterizado por el nuevo motivo rítmico de corchea-dos semicorcheas-corchea. El ritmo de yumbo mantiene su importancia tanto en la melodía como en el acompañamiento, por lo que la articulación del motivo rítmico del yumbo debe ser ejecutada de forma clara cada vez que se presenta. La dinámica se mantiene en *forte* durante las dos frases de esta sección, exceptuando un par de reguladores que acompañan el contorno melódico. Respecto a la armonización, no se presentan cambios en relación a la sección anterior.

Ilustración 33

Primera frase Sección 3 (c.59 - c. 66) Parte A Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Yumbo

The image displays a musical score for a piece titled 'Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Yumbo'. The score is divided into two main sections: 'Primera frase' (First phrase) and 'Sección 3' (Section 3). The 'Primera frase' is marked with a blue box and the label 'Primera frase' in blue. The 'Sección 3' is marked with a red box and the label 'Sección 3' in red. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The score is written for Flute and Piano, with the Flute part in the upper staff and the Piano part in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The score includes measures 61 through 76. The first phrase (measures 61-66) is marked with a blue box. The second phrase (measures 67-75) is marked with a red box. The score includes a 'gran pausa' (grand pause) in measure 76.

La segunda frase de la sección 3 (c. 67 – c.75), presenta pequeños cambios a nivel melódico, únicamente en los últimos tres compases. Antes de iniciar la contrastante parte B de este movimiento, el compositor añade una *gran pausa* en el compás 76.

Ilustración 34

Segunda frase Sección 3 (c.67 - c.78) Parte A Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Yumbo

2.6.2 Parte B

La parte B o *Meno mosso* (c.77 – c.126) se divide en cuatro secciones. Es totalmente contrastante y representa los sonidos ambientales que se producen durante una tormenta y lluvia; golpes de las gotas de agua contra los árboles e insectos. Lo que se quiere obtener es un sonido lo más orgánico posible. (Díaz Loyola, Comunicación virtual, 2021)

Con esto en mente, el pianista necesita de un piano preparado para crear los efectos que el compositor solicita en la partitura. A continuación, se detalla el procedimiento a seguir: La cabeza de las baquetas va atada con una liga al arpa del piano, mientras que la base toca las cuerdas del arpa. De esta manera, las baquetas quedan de forma perpendicular, creando un rebote en semicorcheas.

Ilustración 35

Piano preparado Parte B Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Yumbo



Nota. Fotografía realizada antes del concierto. (Díaz Loyola, Sonatina Oriental Yumbo, 2016)

La sección 1 (c.77 – c.92) presenta un nuevo recurso sonoro, un clúster *sostenuto* que se mantiene durante toda la parte B. Se considera esta sección como introspectiva por el contraste que hay entre las dos partes. En el compás 81 se debe ejecutar la primera indicación escrita en la parte de piano. El flautista toca la melodía a partir del primer grado,

después se mueve al sexto grado y continúa dibujando las armonías. La responsabilidad de la prevalencia del ritmo del yumbo durante esta sección recae sobre el flautista.

Ilustración 36

Sección 1 (c.72 - c.85) Parte B Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Yumbo

Meno mosso $\text{♩} = 75$

79

Re menor

Si bemol mayor

Clúster

Golpes aleatorios con baquetas de timbal atadas al arpa del piano.

pp

p

mp

La sección 2 (c.93 – c.102) posee tres transiciones armónicas; Re dórico, Do menor y Sol menor. Se debe poner atención al momento de tocar para no cometer errores en las

alteraciones pertenecientes a cada tonalidad. El motivo rítmico es el mismo pero el recorrido melódico cambia. Nuevamente, aparecen indicaciones para el pianista.

Ilustración 37

Sección 2 (c.92 - c.97) Parte B Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Yumbo

92 Sección 2

Re dórico

Do menor

Golpes aleatorios con baquetas de timbal atadas al arpa del piano.

98 Sol menor

103

La sección 3 (c.103 – c.113) tiene dos modulaciones armónicas; Sol menor en segunda inversión y Re menor.

Ilustración 38

Sección 3 (c.103 - c.114) Parte B Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Yumbo

103 Sol menor

Golpes aleatorios con baquetas de timbal atadas al arpa del piano.

Sección 3

109 Re menor

Golpes aleatorios con baquetas de timbal atadas al arpa del piano.

Por último, la sección 4 (c.114 - 126) regresa a la tónica y se mantiene hasta terminar la parte B con un *rallentando*. Al no tener el pulso definido por el acompañamiento, la articulación del flautista debe ser precisa.

Ilustración 39

Sección 4 (c.115 - c.127) Parte B Análisis Formal Sonatina Oriental para Flauta y Piano - Yumbo

115 **Sección 4**

Sol menor

121 rall. Vivace ♩ = 110

mf subito

El movimiento culmina con una parte A' que presenta las mismas características de la parte A. Por esta razón, se omite su análisis.

2.6.3 Factores de crecimiento

Melodía

El tercer movimiento presenta un motivo musical que se desarrolla a grados conjuntos y disjuntos. El diseño melódico es expuesto sobre líneas oblicuas, rectas y zigzagueantes. Las frases no presentan gran desarrollo temático, sin embargo, la articulación es importante para no descuidar el sentido fraseológico.

Armonía

En la parte A del movimiento, el centro tonal es Re menor. El acompañamiento posee una particularidad, la ausencia del tercer grado, lo cual lo convierte en un acorde de quinta o un *power chord* característico del rock y sus derivados. La parte B es contrastante, continúa en la tonalidad de Re menor. Las líneas armónicas se dibujan en la línea de la flauta porque el pianista realiza un clúster durante toda la sección.

Estructura Formal

Su estructura formal es perceptible, los factores para identificar las secciones son esenciales. El tempo *Vivace* es la parte A, mientras que el *Meno mosso* propone ser la parte B, a manera de repetición reaparece la parte A. Entonces, su estructura formal queda de la siguiente manera: A – B – A.

Ritmo

El yumbo presenta un ritmo que se distingue de manera simple, corchea y negra. Este ritmo es similar al del danzante, cambiando el orden de escritura de las figuras, pero posee un factor decisivo: Mientras el danzante es un ritmo lento, el yumbo es un ritmo rápido, ágil. En la parte A, el acompañamiento se maneja mediante riffs mientras la melodía ejecuta el motivo rítmico con un desarrollo poco presente. En la parte B, la responsabilidad de mantener el ritmo recae sobre el flautista ya que el pianista realiza un clúster *sostenuto* que solo se interrumpe en las terminaciones de frases.

Tabla 15

Estructura Analítica del Yumbo

Sección	Melodía	Armonía	Pathos
Vivace - Parte A			
Sección 1 c.1 – c.18	Oblicua. Zigzagueante	Re menor – re dórico	Bravura. Ágil
Puente c.19 – c.26	Recta	Re menor	Enérgico
Sección 2 c.27 – c.58	Zigzagueante. Oblicua	Re menor	Ágil. Animado
Sección 3 c.59 – c.76	Recta. Zigzagueante	Re menor	Enérgico. Vivaz
Meno mosso – Parte B			
Sección 1 c.77 – c.92	Zigzagueante	Re menor – Sib Mayor - Clúster	Misterioso Calmado
Sección 2 c.93 – c.102	Zigzagueante	Re dórico – Do menor – Sol menor - Clúster	Tranquilo. Ligero
Sección 3 c.103 – c.113	Zigzagueante	Sol menor	Resuelto. Ágil
Sección 4 c.114 – c.126	Zigzagueante	Re menor	Misterioso. Calmado

Vivace – Parte A’			
Sección 1 c.127 – c.144	Oblicua. Zigzagueante	Re menor – re dórico	Bravura. Ágil
Puente c.145 – c.152	Recta	Re menor	Enérgico
Sección 2 c.153 – c.184	Zigzagueante. Oblicua	Re menor	Ágil. Animado
Sección 3 c.185 – c.201	Recta. Zigzagueante	Re menor	Enérgico. Vivaz

3 Capítulo III: Propuesta Interpretativa de la Sonatina Oriental del compositor

David Díaz Loyola

En la propuesta interpretativa que el autor sugiere, se analizan pasajes puntuales que poseen mayor complejidad técnica. Además, a lo largo de la obra encontramos secciones con técnicas extendidas. Estos pasajes están resueltos partiendo del análisis y exploración técnica que el intérprete ha tenido con la obra.

A continuación, se presentan las técnicas propuestas por el compositor, al mismo tiempo que se realiza una breve descripción de cada una:

Lo más rápido posible: Esta técnica implica articular la lengua desde un pulso lento hacia un pulso rápido. El flautista debe explorar con diferentes sílabas y consonantes (te-ke, de-ge, ti-ri, ru-gu, etc.) para escoger la fórmula que más convenga.

Staccatto: Es la articulación más importante del flautista. Existen tres tipos de staccatto: el simple, que se produce al golpear la lengua detrás de los dientes, pronunciando la sílaba *te*. El doble, que se utiliza en pasajes que requieren rapidez por lo que se aumenta la sílaba *ke*, dando como resultado *te-ke*. Por último, el triple, este es poco utilizado pero necesario en el momento de ejecutar un pasaje de extrema rapidez que contenga tresillos, la pronunciación es *te-ke-te*.

Glissando: Este tipo de técnica tiene varias finalidades. Mejora la flexibilidad de la embocadura, control de la afinación, etc. Encontramos dos tipos de *glissando*: de labio, que se genera por el movimiento de la embocadura hacia atrás o hacia adelante. De nota, que consiste en el cambio a otra nota de manera que se deba percibir los microtonos que existen

hasta llegar a ella. Este tipo de glissando solo se puede realizar si la flauta es de platos abiertos.

Frullato: Esta técnica aparece con los flautistas franceses del siglo XX, su finalidad es relajar la garganta y mejorar la emisión de sonido. Este efecto se logra al interponer la lengua en la emisión del aire hacia la flauta pronunciando la letra “r”.

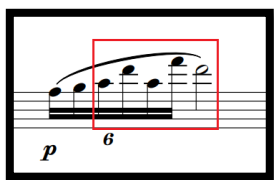
En definitiva, el flautista puede explorar un rango extenso de nuevas técnicas, colaborando de esta manera con los compositores que plasman en sus obras sonoridades innovadoras.

3.1 Primer Movimiento: Preludio

En la introducción del movimiento se presentan motivos de seisillos en *legato*, los cuales requieren especial atención. En el siguiente gráfico tenemos como ejemplo un motivo que inicia con la nota Fa medio en matiz *piano* y se extiende hacia un Re agudo.

Ilustración 40

Motivo intervalos disjuntos (c.1) Propuesta interpretativa - Preludio



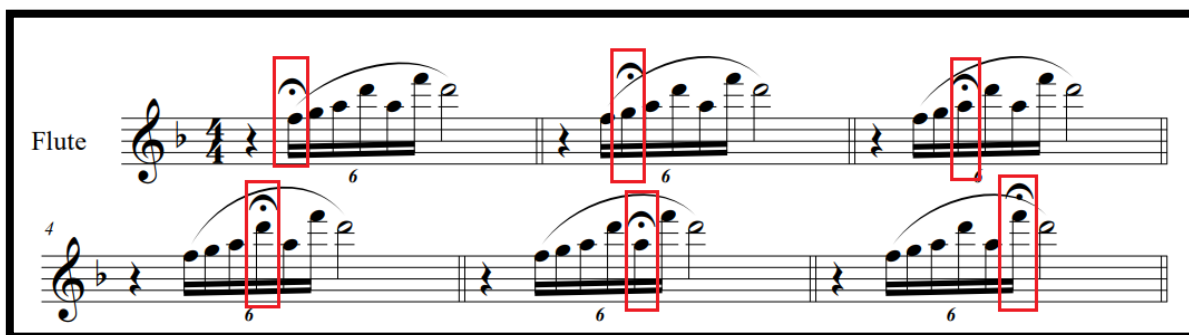
En la ilustración 40, la primera nota se ejecuta con seguridad porque es la base de la columna de aire para que el motivo melódico no se fragmente. Además, se conserva cierto cuidado con la ligadura especialmente en los intervalos disjuntos. Mientras más amplio es el intervalo, la columna de aire debe mantenerse estable por lo que se trabajan los intervalos

por separado para localizar el problema, para luego procurar conectar la frase y evitar interrupciones. La intención al tocar secciones de manera lenta es que todas las notas se escuchen con la misma resonancia e intensidad. También es importante mantener la afinación y el fraseo.

Para resolver ese pasaje, en cada nota se colocará un calderón con la finalidad de que cada vez que se repita el motivo pueda tocarse de manera diferente. Con lo cual, trabajamos nuestra memoria musical y digitación desde distintas perspectivas. También, se puede trabajar el ejercicio sin ligadura, con diferentes fórmulas rítmicas y cambiando de articulación al motivo dispuesto.

Ilustración 41

Ejercicio para trabajar intervalos disjuntos Propuesta interpretativa - Preludio



El flautista requiere de una óptima flexibilidad de los labios, para lograr un sonido más puro, por lo que se propone realizar ejercicios con armónicos para que la mente recuerde la posición de los labios y la presión de los músculos abdominales al tocar la nota real.

Hay diversos ejercicios para mejorar la flexibilidad de los labios. El ejercicio n°2 del libro de Ejercicios Diarios para la flauta de André Maquarre nos permite perfeccionar las posibilidades con el instrumento. Se sugiere repasar lento y realizar el ejercicio en todas las tonalidades. (Maquarre, 1899)

Ilustración 42

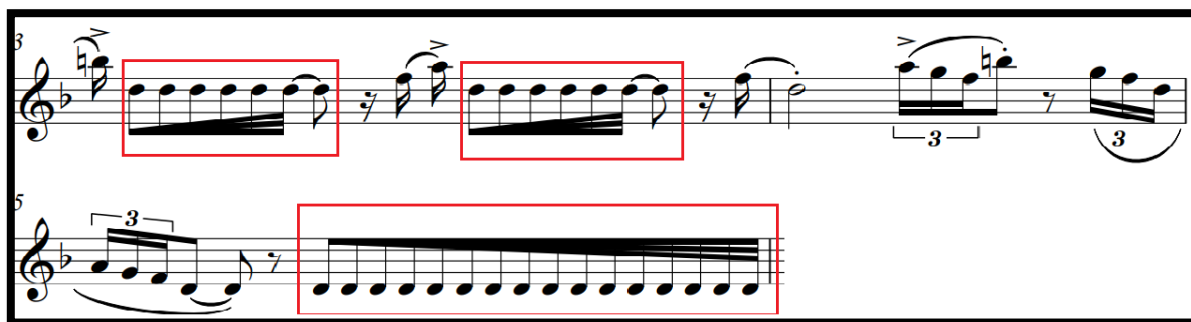
Ejercicio para trabajar intervalos disjuntos Libro de Ejercicios Diarios para la Flauta Propuesta Interpretativa - Preludio



El siguiente motivo que exige práctica corresponde a las técnicas extendidas. Consiste en repetir una nota en proporción lento-rápido. En la ilustración 42 se aprecia el motivo que tiene por nombre *lo más rápido posible*.

Ilustración 43

Lo más rápido posible (c.3 - c.5) Propuesta interpretativa - Preludio



El flautista debe ejecutar la nota Re medio con un sonido nítido, todas las notas deben sonar con la misma riqueza de armónicos, por lo que se sugiere trabajar de manera

lenta escuchando que el sonido no sufra cambios que afecten a la afinación. El problema en sí radica en el Re grave por la siguiente razón; al ser una nota grave que se repite varias veces necesita más apoyo diafragmático para que el sonido no se interrumpa. También, es necesario el empleo de una articulación diferente a la tradicional para realizar el *dobles staccatto*. Al explorar diferentes posibilidades, la articulación que mejor aplica para este ejercicio es el *ru-gu*. Se recalca que un estudio de calidad se produce cuando el instrumentista ensaya conscientemente un pasaje en específico.

Ilustración 44

Articulación ru-gu Propuesta interpretativa - Preludio

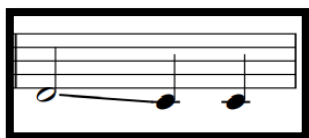


Nota. Ejercicio basado en la clase magistral de la maestra Rocío Lima Guamán, dictada en las aulas de la Universidad de Cuenca, el 14 de diciembre del 2017.

Igualmente, el siguiente motivo pertenece a las técnicas extendidas, se trata del glissando que es la modificación de la afinación mediante movimientos sutiles de la embocadura.

Ilustración 45

Glissando (c.6) Propuesta Interpretativa - Preludio



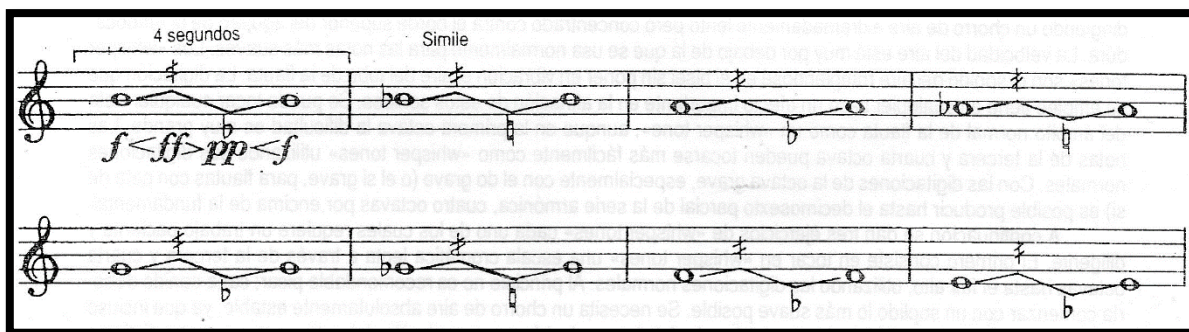
Para trabajar esta técnica, primero se van a tocar las notas sin el glissando, es decir, el movimiento del Re al Do debe escucharse de manera clara, sin notas adicionales o “fantasmas” que aparezcan en la transición, causadas por el movimiento involuntario de llaves.

Una vez resuelta la cuestión anterior, el flautista ejecutará la nota Re empezando a girar la flauta hacia adentro para ir cambiando la afinación, esto le da una posibilidad de desafinación de un cuarto de tono hacia abajo. Debe llegar al punto de sentir que la nota se va a romper, pero sin romperla. Inmediatamente, el flautista debe cambiar a la digitación de la siguiente nota que es el Do y retomar la posición de la embocadura con la cual tocaría de manera normal para que la nota no tenga una afinación muy baja.

Para trabajar el glissando, se sugiere revisar el ejercicio de curvas del libro El Desarrollo del Sonido mediante nuevas técnicas del flautista Robert Dick.

Ilustración 46

Ejercicio para trabajar el glissando Propuesta Interpretativa - Preludio

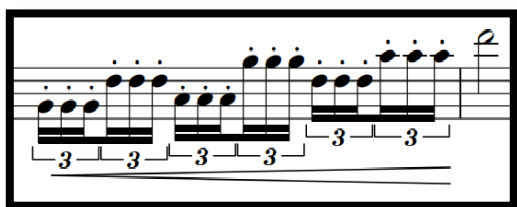


Nota. Respetar las sugerencias del autor y trabajar el ejercicio de forma lenta. (Dick, 1995)

El último motivo a trabajar en este movimiento corresponde a los tresillos de semicorchea en *staccato* (c.47), este tipo de articulación le da mayor ligereza a las notas ejecutadas.

Ilustración 47

Triple staccatto (c.47) Propuesta interpretativa - Preludio



Así pues, para trabajar la articulación del *triple staccatto*, se empezará por tocar los grupos de tresillos con staccato simple a una velocidad más lenta. Cuando escuchemos que el sonido de todas las notas tiene la misma intensidad, se cambiará por el *doble staccatto* para lograr una igualdad a esa misma velocidad. Es necesario que el oyente no pueda distinguir que se están tocando dos sílabas diferentes, la finalidad de el ejercicio es lograr una sola unidad. Por último, se tocará la articulación designada en la partitura *t-k-t* y se incrementará la velocidad progresivamente.

En el libro de Chek-up del flautista Peter Lukas Graf, encontramos ejercicios que nos ayudan a trabajar el *triple staccatto*. Se empezará en un tiempo lento y gradualmente se subirá el bit hasta alcanzar la velocidad requerida. (Graf, 1992)

Ilustración 48

Ejercicio de staccatto triple Propuesta interpretativa - Preludio

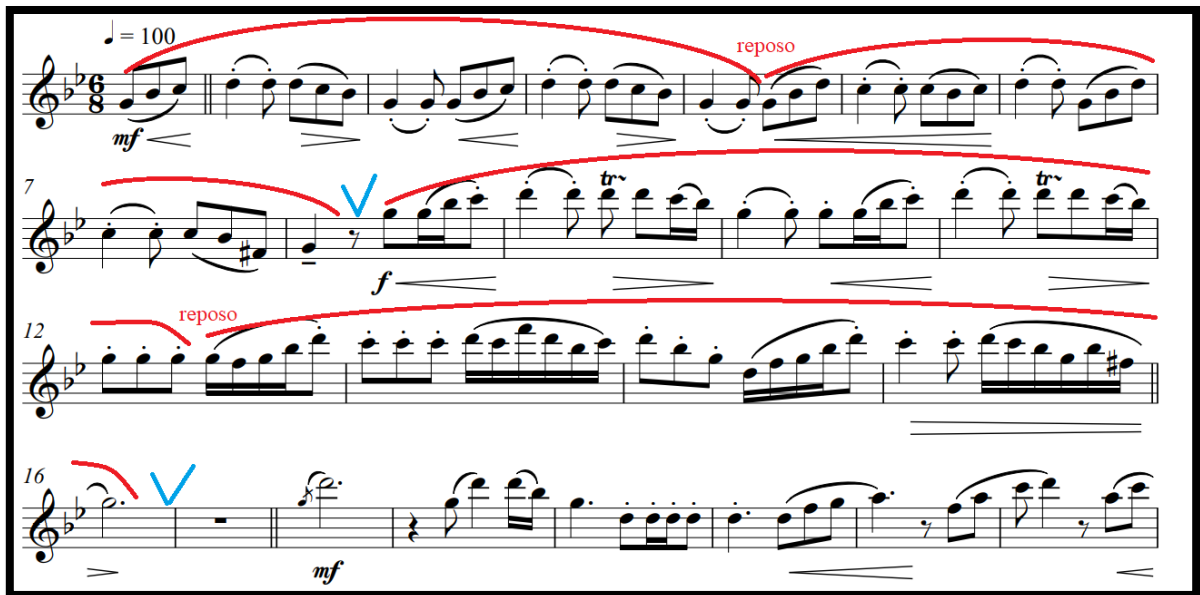


3.2 Segundo Movimiento: Danzante

Este movimiento exige mayor atención en el pulso ya que el tema se repite varias veces y puede crear confusión, ocasionando inestabilidad. Al tratarse de un ritmo lento y repetitivo, el fraseo debe ser más largo con pequeñas inflexiones en los puntos de reposo. Hay que procurar que el motivo principal sea ligero y que cada vez que se repite no se vuelva más pesado, se debe poner mayor énfasis en los tiempos fuertes. Las apoyaturas deben realizarse de manera clara y dentro del tiempo pues de otra manera se corre el riesgo de sonar como una nota errónea. Con respecto a la dinámica, el contraste debe sobresalir, así que se trabaja en exagerar los matices.

Ilustración 49

Fraseo (c.1 – c.23) Propuesta interpretativa - Danzante



Un ejercicio que nos permite trabajar sonoridad y fraseo lo encontramos en el libro de la Sonorité del flautista Marcel Moyse. (Moyse, 1934)

Ilustración 50

Ejercicio para fraseo Propuesta interpretativa - Danzante

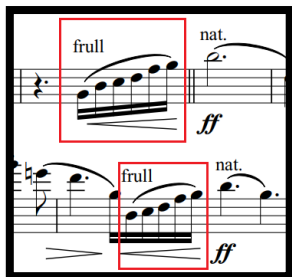


Otro motivo que responde a las técnicas extendidas es el *frullato*. En el estudio común de la flauta se utiliza este recurso para que las notas suenen más abiertas y libres de tensión física. Como

recurso compositivo, se usa para dar paso a un nuevo timbre. Para lograr este efecto, el flautista debe direccionar el aire con una mayor velocidad, mientras la lengua se posiciona en el paladar para interrumpir la salida del aire, creando una vibración de lengua.

Ilustración 51

Frullatto (c.67 - c75) Propuesta interpretativa - Danzante



Para resolver este motivo, el flautista ejecuta con *frullato* el Sol grave, donde se mantiene por una negra con punto sin tocar las demás notas e inmediatamente pasa al Si, donde desaparece el *frullato* y se regresa a la ejecución tradicional. Cuando se escuche con claridad la transición del Sol al Si, se comenzará a trabajar las demás notas.

Ilustración 52

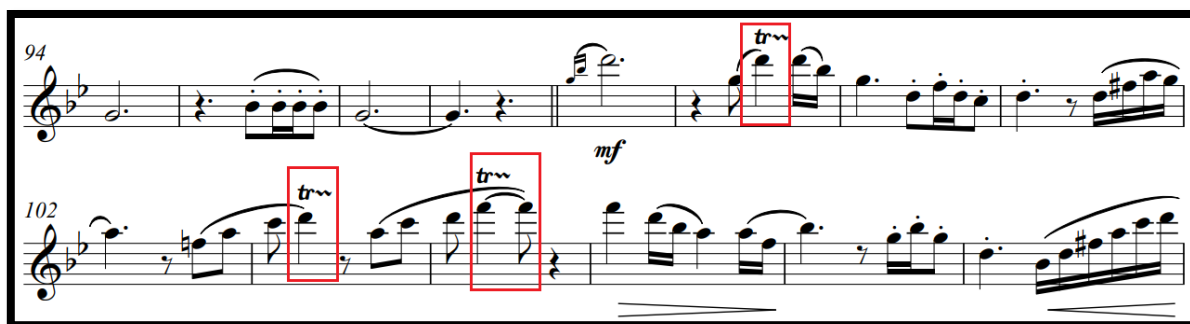
Ejercicio frullatto Propuesta interpretativa - Danzante



Los trinos se trabajan con un tiempo lento y de manera independiente. Sirven para adornar la obra o frase; sin embargo, si hay deficiencia al realizar el trino se puede escuchar como un error de digitación por parte del flautista.

Ilustración 53

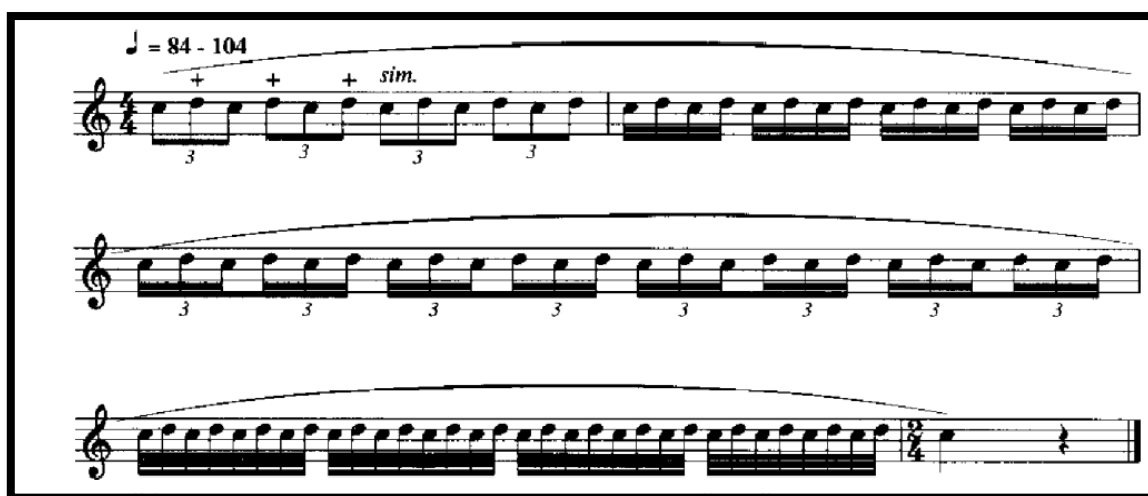
Trinos (c.94 - c.107) Propuesta interpretativa - Danzante



A continuación, se presenta un ejercicio que permita al ejecutante desarrollar la agilidad de los dedos y tocar de manera virtuosa los trinos. (Graf, 1992)

Ilustración 54

Ejercicio para trinos Propuesta interpretativa - Danzante



3.3 Tercer Movimiento: Yumbo

En este movimiento predomina la agilidad y la energía. El fraseo debe ser ligero, simulando a los guerreros que están listos para enfrentarse en un combate. Para lograr esa articulación, se anticipa la entrada y absolutamente toda la parte A se la hace en

figuraciones más cortas. La diferencia entre una buena interpretación y una menos aceptable, es el fraseo y la conexión que existe entre cada frase.

El tresillo de semicorchea debe ser ejecutado con claridad y cada semicorchea debe tener el mismo valor. Los matices se exageran para crear contrastes entre las frases.

Ilustración 55

Fraseo (c.1 - c.18) Propuesta interpretativa - Yumbo

The image shows a musical score for a piece titled 'Fraseo (c.1 - c.18) Propuesta interpretativa - Yumbo'. The score is written for a single melodic line in 8/4 time, marked 'Vivace' with a tempo of 110 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into three systems, with measures 1-8, 9-12, and 13-18. Red curved lines above the staff indicate phrasing. A blue checkmark is placed at the end of the first system. A blue box highlights a triplet of eighth notes in measure 6. A red box highlights a piano (p) dynamic marking in measure 5. A blue box highlights a triplet of eighth notes in measure 18. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

El *meno mosso* demuestra ser una sección totalmente contrastante, se percibe un ambiente tranquilo y con calma. El fraseo cobra aún más sentido, porque la melodía del flautista viaja por las armonías escritas en la partitura. El plano melódico no presenta cambios bruscos y la melodía se mantiene la mayoría del tiempo, en el registro bajo.

Ilustración 56

Fraseo (c.76 - c-96) Propuesta interpretativa - Yumbo

The musical score is for a flute part, measures 76 to 96. It is in 4/4 time, marked 'Meno mosso' with a tempo of 75. The score is written on three staves. The first staff (measures 76-84) begins with a red phrasing line that extends across the second and third staves. The second staff (measures 85-90) continues the phrasing. The third staff (measures 91-96) concludes the phrase. A blue 'V' mark is placed at the end of the first staff, indicating the end of the phrase. The dynamic marking 'pp' (pianissimo) is present in the first staff.

Por último, la fórmula rítmica del yumbo, es el motivo principal del movimiento por lo tanto el fraseo y articulación en la parte de la flauta debe ser planificado y ejecutado de la mejor manera.

4 CONCLUSIONES

La recolección de datos biográficos del maestro David Díaz Loyola, nos ha brindado una perspectiva más amplia acerca de su forma de componer y nos permite identificar motivos esenciales en la obra que el músico deberá destacar en su ejecución. Además, la información brindada sobre el compositor y su obra puede considerarse un aporte teórico-práctico para los flautistas que consideren el estudio de la Suite Oriental.

Por otro lado, el análisis musical cumplió un rol esencial al momento de seleccionar las herramientas necesarias para la ejecución e interpretación personal de la obra. Si se pretende realizar el análisis y la ejecución por caminos distintos, esto dificulta el proceso de estudio. Es necesario combinar ambos aspectos para lograr una interpretación de buena calidad.

La riqueza musical que los compositores ecuatorianos le dan a una obra al emplear pentafonías, escalas modales, danzas y otros recursos provenientes del folklore ecuatoriano, nos permite ampliar el conocimiento sobre la forma en la que nuestros antepasados componían sus canciones y permite incorporar un sentido de identidad en la ejecución de obras modernas.

Por último, en la propuesta interpretativa presentada en este trabajo se han identificado áreas a abordar individualmente durante la preparación de la obra, así como ejercicios específicos para mejorar los pasajes con mayor complejidad técnica. Igualmente, se presentan ejercicios que sirven de preámbulo para aquellos flautistas que deseen explorar el mundo de las técnicas extendidas.

5 RECOMENDACIONES

El flautista debe realizar ejercicios de calentamiento antes de empezar con el estudio de una obra. Practicarlos de manera continua hasta que se vuelva una rutina ayuda a evitar posibles lesiones a largo plazo.

Antes de abordar el estudio de la Sonatina Oriental se recomienda realizar un análisis general de la obra. La mayoría de músicos empieza a tocar una pieza musical sin un previo análisis, esto se evidencia en el momento de la interpretación, ya que al no tener clara la idea musical se vuelve confusa la ejecución de fraseos, contrastes y demás.

También se sugiere iniciar el estudio de la obra con metrónomo para lograr una estabilidad rítmica y siempre trabajar procurando que la afinación esté correcta.

Para lograr una buena interpretación es esencial realizar una investigación sobre el danzante y el yumbo, danzas ecuatorianas presentes en la obra. Esta sugerencia también aplica para el estudio de técnicas extendidas que aparecen en la obra, las cuales requieren un conocimiento teórico previo.

La práctica de las secciones con mayor complejidad técnica debe realizarse de manera lenta y con diligencia. Enfocarse en los pasajes puntuales para luego integrarlos a secciones más extensas, ayuda a realizar un estudio de calidad.

Sonatina Oriental 1ro.- Preludio

David Diaz Loyola
Marzo 2016

Flauta

Adagio $\text{♩} = 80$

p

Piano

pp

Adagio $\text{♩} = 80$

4

9

p

rall.

rall.

14

pp

p

Moderato $\text{♩} = 100$

Moderato $\text{♩} = 100$

Unauthorized copying of music is forbidden by law,
and many result in criminal or civil action.

Copyright © ddd12016

UCUENCA

18

20

22

24

27

p

mf

mp

The musical score is written for a piano and voice. It consists of six systems of staves. The first system (measures 18-19) features a vocal line with eighth notes and a piano accompaniment with sixteenth-note patterns and triplets. The second system (measures 20-21) continues the vocal melody and piano accompaniment, with a piano (*p*) dynamic marking. The third system (measures 22-23) shows the vocal line with a key signature change to one flat and a piano accompaniment with triplets. The fourth system (measures 24-25) includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and a piano accompaniment with a triplet. The fifth system (measures 26-27) features a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking and a piano accompaniment with a triplet. The sixth system (measures 28-29) concludes the piece with a piano accompaniment featuring a triplet.

UCUENCA

30

33

36

39

42

f

mf

p

f

mf

The image displays a musical score for piano and voice, spanning measures 30 to 42. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), and the voice part is written in a single staff (treble clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). The score is divided into systems, with measures 30-32, 33-35, 36-38, 39-41, and 42. The piano part features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The voice part features a melodic line with various intervals and rests. The score is written in a clear, professional style, with a focus on musical notation and dynamics.

3

30

33

36

39

42

f

mf

p

f

mf

UCUENCA

3

67

69

71

74

77

p

mf

mp

The musical score is written for a piano and voice. It consists of five systems of staves. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, triplets, and slurs. Dynamics markings include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). Measure numbers 67, 69, 71, 74, and 77 are indicated at the beginning of their respective systems.

UCUENCA

80 *f* *mf* *f* *ff* *p*

83 *f* *ff* *p*

86 *f* *ff* *p*

88 *f* *ff* *p*

The musical score is for a piano piece, measures 80 through 89. It is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The score is arranged in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure 80 begins with a forte (*f*) dynamic. The first system (measures 80-82) features a melodic line in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and eighth notes. Measure 83 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system (measures 83-85) continues the melodic development. Measure 86 begins with a forte (*f*) dynamic. The third system (measures 86-88) shows a melodic line with a sixteenth-note triplet in measure 87. Measure 89 ends with a fortissimo (*ff*) dynamic. The final system (measures 89-91) includes a piano (*p*) dynamic in measure 90 and a fortissimo (*f*) dynamic in measure 91. The score concludes with a double bar line in measure 91.

2.- Danzante

David Diaz Loyola
Marzo/Abril 2016

Flauta $\text{♩} = 100$
mf

Piano $\text{♩} = 100$
p

6 *f* *mf*

11 *tr*

Copyright © ddd12016

Unauthorised copying of music is forbidden by law,
and many result in criminal or civil action.

15 *mf*

21 *p*

26 *mf*

31 *tr* *mf* *p*

Detailed description: This is a musical score for piano and voice. It consists of five systems of staves. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure numbers 15, 21, 26, and 31 are indicated at the start of their respective systems. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). There are triplets in measures 26 and 31. A trill is marked in measure 31. The piano part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

UCUENCA

36

tr

3

41

46

mf

50

p

The musical score is written for a piano and features a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into five systems, each containing two staves. Measures 36-40 show the melody with trills and a triplet. Measures 41-45 continue the melody with slurs and ties. Measures 46-49 feature a triplet in the melody and a dynamic marking of *mf*. Measures 50-54 show a change in dynamics to *p* and a more active accompaniment in the left hand.

UCUENCA

56

f

mf

61

65

p *mf* *frull* *nat.* *ff*

70

p *frull*

Detailed description: This is a musical score for piano and violin. The score is divided into three systems, each with a violin staff on top and a piano staff on the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The first system starts at measure 56. The violin part features a melodic line with trills and slurs, while the piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system starts at measure 61. The third system starts at measure 65 and includes dynamic markings such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), and *nat.* (natural). It also includes performance instructions like *frull* (trill) and *frull* (trill) at the end of the system. The score ends at measure 79.

UCUENCA

5

76 nat. *ff* *mf*

81 *f* *p* *tr*

85 *p* *p*

91

The image displays a musical score for a piece titled 'UCUENCA'. The score is written for a piano and a vocal line. It is organized into four systems, each with a vocal staff on top and a piano staff on the bottom. The key signature is B-flat major (two flats). The first system starts at measure 76, marked with a forte (ff) dynamic and a 'nat.' (natural) marking. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. The second system begins at measure 81, showing a crescendo from forte (f) to piano (p), and includes a trill (tr) in the vocal line. The third system starts at measure 85, marked piano (p). The fourth system begins at measure 91. The score concludes with a final measure in the piano part.

UCUENCA

97 *mf*

103 *p*

108 *mf*

113 *mf*

p

The musical score is written for piano and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of five systems of staves. The first system (measures 97-102) includes a treble staff with a melodic line and a piano accompaniment in the grand staff. The second system (measures 103-107) continues the piano accompaniment with a *p* dynamic. The third system (measures 108-112) features a treble staff with a melodic line and a piano accompaniment, with a *mf* dynamic. The fourth system (measures 113-117) includes a treble staff with a melodic line and a piano accompaniment, with a *mf* dynamic. The fifth system (measures 118-122) continues the piano accompaniment with a *p* dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, trills, and dynamic markings.

UCUENCA

118

7

f

mf

tr

This system contains measures 118 to 122. The right hand features a melodic line with a forte (*f*) dynamic and a trill (*tr*) in measure 122. The left hand provides a harmonic accompaniment with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

123

tr

This system contains measures 123 to 127. The right hand continues the melodic line with a trill (*tr*) in measure 123. The left hand maintains the harmonic accompaniment.

128

mp

pp

rall.

P

This system contains measures 128 to 132. The right hand features a melodic line with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, a piano (*pp*) dynamic, and a rallentando (*rall.*) marking. The left hand provides a harmonic accompaniment with a piano (*P*) dynamic.

3.- Yumbo

David Díaz Loyola
Abril 2016

Vivace $\text{♩} = 110$

Flauta

Piano

pp

p

6

11

14

f

Unauthorized copying of music is forbidden by law,
and many result in criminal or civil action.

Copyright ©ddd12016

UCUENCA

20

27

f

mp subito

33

39

f

mf

UCUENCA

3

This musical score is for the piece 'UCUENCA' by Diana Carolina Espinoza Sánchez. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). Measure numbers 45, 51, 56, and 61 are indicated at the start of their respective systems. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed sixteenth notes. The vocal line includes various melodic phrases, some with slurs and ties, and a repeat sign in measure 56.

45

51

56

61

UCUENCA

67

f

f

Meno mosso $\text{♩} = 75$

72

Meno mosso $\text{♩} = 75$

mp

79

pp

Golpes aleatorios con baquetas de timbal atadas al arpa del piano.

p

86

92

Golpes aleatorios con baquetas de timbal atadas al arpa del piano.

98

103

Golpes aleatorios con baquetas de timbal atadas al arpa del piano.

109

Golpes aleatorios con baquetas de timbal atadas al arpa del piano.

115

121

rall. Vivace ♩ = 110

rall. Vivace ♩ = 110

mf subito

128

p

p

133

3

UCUENCA

137

140

146

153

f

mp subito

f

The musical score is written for piano and features a complex, rhythmic accompaniment in the left hand. The right hand contains melodic lines with various articulations and dynamics. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (137, 140, 146, 153). The key signature has one flat (B-flat). The first system (measures 137-139) shows a melodic line in the right hand and a dense, rhythmic accompaniment in the left hand. The second system (measures 140-145) continues the melodic and rhythmic development. The third system (measures 146-152) features a melodic line in the right hand and a dense, rhythmic accompaniment in the left hand. The fourth system (measures 153-156) concludes the passage with a melodic line in the right hand and a dense, rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *mp subito* (mezzo-piano subito).

UCUENCA

159

165

171

177

The musical score is written for piano and features a complex, rhythmic melody in the right hand and a dense, textured accompaniment in the left hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (159, 165, 171, 177). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings (*f*, *mf*, *p*). The left hand accompaniment consists of many beamed sixteenth notes, creating a rapid, continuous texture. The right hand melody is more melodic, with some slurs and ties. The overall style is contemporary and technically demanding.

182

f

187

f

193

f

197

ff

BIBLIOGRAFÍA

Bernal Carrasquilla, E. (2009). *Guía de análisis para una interpretación musical "fantasía para guitarra opus 19" en la mayor de Luigi Legnani*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

David Díaz, p. s. (09 de Agosto de 2016). *La Hora*. Obtenido de <https://lahora.com.ec/noticia/1101971719/david-dc3adaz-presenta-su--libro-de-obras-musicales-#:~:text=Tiene%20una%20maestr%C3%ADa%20en%20Pedagog%C3%ADa,cerca%20de%2020%20canciones%20infantiles.>

Díaz Loyola, D. (2016). *Obras Musicales II*. Ambato, Tungurahua, Ecuador.

Díaz Loyola, D. (16 de Diciembre de 2016). *Sonatina Oriental Yumbo*. Ambato, Tungurahua, Ecuador.

Díaz Loyola, D. (2017). *Obras Musicales Vocales*. Ambato: PIO XII.

Díaz Loyola, D. (13 de Noviembre de 2020). Comunicación personal. (D. Espinoza Sánchez, Entrevistador)

Díaz Loyola, D. (2020). *Obras Musicales III*. Ambato: PIO XII.

Díaz Loyola, D. (15 de Diciembre de 2021). Comunicación virtual. (D. Espinoza Sánchez, Entrevistador)

Dick, R. (1995). *El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas*. Madrid: Mundimúsica.

Graf, P. (1992). *Check-up*. Germany: Schott.

Guerrero Gutiérrez, P. (2005). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Pylen & Sons/Conmusica.

Harnoncourt, N. (1984/2003). Indicaciones escritas y no escritas de Mozart para la interpretación. En N. Harnoncourt, *El Diálogo Musical* (L. Manero , Trad., págs. 151-166). Barcelona: Paidós Ibérica.

Harnoncourt, N. (2005/2016). Autenticidad y fidelidad a la obra. En N. Harnoncourt, & J. Fürstauer (Ed.), *Diálogos sobre Mozart* (J. Seca, Trad., págs. 29 - 34). Barcelona: Acantilado Quaderns Crema.

Maquarre, A. (1899). *Ejercicios diarios para la flauta*. Milwaukee: G. Schimmer, Inc.

Montes López, R. (12 de 03 de 2012). *El preludio*. Obtenido de Melómano digital:
<https://www.melomanodigital.com/el-preludio/>

Moreno, S. L. (1972). *Historia de la Música del Ecuador*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Moyse, M. (1934). *De la Sonorité*. París: Alphonse Leduc.

Musicnetmaterials. (6 de Octubre de 2015). *El rondó simple*. Obtenido de
<https://musicnetmaterials.wordpress.com/2015/10/06/el-rondo-simple/#:~:text=Las%20estructuras%20m%C3%A1s%20frecuente%20son,partir%20de%20su%20segunda%20repetici%C3%B3n.>

Neomodalidad: teoría, e. y. (15 de Mayo de 2015). Obtenido de Musicnetmaterials

[Fotografía]: <https://musicnetmaterials.wordpress.com/2015/05/15/neomodalidad-teoria-ejemplos-y-ejercicios/>

Programa La Yapa. (22 de Julio de 2020). *Siguele la pista a .. Pendientes p´roximo*

Lanzamiento #YoApoyoLaEscenaNacionalEc [video]. Facebook, Tungurahua,

Ecuador. Obtenido de

[https://www.facebook.com/profile.php?id=100032706043741&__cft__\[0\]=AZWLd hTQt1pXSiuf-c3gginGaudhC0sk5a55K6d-xTDIUGwOAUTMVdODxjBKfcXJXg271GqBjsugFEhgOViyYJ5_tzQlSAXpkQX mT-s8pYkKWDI4k_4Pt7G9MxbGuMTXPZEooiWkk5eS1ONbLkr-CkC27&__tn__=-\]C%2CP-R](https://www.facebook.com/profile.php?id=100032706043741&__cft__[0]=AZWLd hTQt1pXSiuf-c3gginGaudhC0sk5a55K6d-xTDIUGwOAUTMVdODxjBKfcXJXg271GqBjsugFEhgOViyYJ5_tzQlSAXpkQX mT-s8pYkKWDI4k_4Pt7G9MxbGuMTXPZEooiWkk5eS1ONbLkr-CkC27&__tn__=-]C%2CP-R)

Quinta, L. d.-A. (16 de Septiembre de 2014). Obtenido de Desafinados:

<https://desafinados.es/lecciones-de-guitarra-para-principiantes-ii-acordes-de-quinta/>

Real Academia Española. (2020). Obtenido de RAE.es: <https://dle.rae.es/interpretar>

Rink, J. (2006). Análisis y (¿o?) interpretación. En J. R. (Ed.), *La interpretación musical* (pág. 56). Madrid: Alianza Editorial.

Viteri Villamar, C. (5 de Enero de 2017). *El nacionalismo musical en el Ecuador. Enfoque en el compositor ecuatoriano Gerardo Guevara*. Obtenido de Alternativas Revista de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil:

<https://editorial.ucsg.edu.ec/ojs-alternativas/index.php/alternativas-ucsg/article/view/94/pdf>

Walls, P. (2006). La interpretación histórica y el interprete moderno. En J. Rink, *La interpretación musical* (pág. 35). Madrid: Alianza Editorial.