

# UCUENCA

## Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

**Análisis e interpretación de la “Sonatina Litoral” del compositor David Díaz Loyola: Influencia del nacionalismo ecuatoriano en el pensamiento musical**

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Artes Musicales.

**Autor:** Carlos Alberto Vinueza Alvarez

**Tutor:**

Paulo César Morocho Guamo

ORCID: 0000-0002-0433-3238

**Cuenca, Ecuador**

2023-02-28

## Resumen

El presente trabajo de grado titulado “Análisis e interpretación de la Sonatina Litoral del compositor David Díaz Loyola: Influencia del nacionalismo ecuatoriano en el pensamiento musical”, propone una visión interpretativa abordada desde el clarinete y enfocado desde el análisis de la estructura de dicha obra. Para esto, desde el punto de vista del ejecutante se discuten factores relacionados a la dinámica y el tempo, términos musicales que están fuertemente vinculados a la estética interpretativa. Inicialmente, se contextualiza la obra, así como el pensamiento musical del compositor David Díaz Loyola para luego analizar su influencia nacionalista. A esto que se describe su trabajo, desde la forma, estructura, armonía y los ritmos ecuatorianos materiales que se hallan presentes en el trabajo de Loyola como una impronta identitaria. El trabajo continúa con la ejecución de la obra en clarinete y piano, para concluir con el análisis interpretativo de la misma, proporcionando así un aporte que puede ser considerado una guía a futuras versiones. También se analiza la estética y el pensamiento del compositor, por lo que la interpretación pretende acercarse a una propuesta que vincule las herramientas de creación y ejecución instrumental.

*Palabras clave:* análisis, interpretación, sonatina litoral, clarinete

## **Abstract**

The following degree project entitled "Analysis and interpretation of the Sonatina Litoral by the composer David Díaz Loyola: Influence of Ecuadorian nationalism on musical thought", proposes an interpretative vision which has been performed on a clarinet and focused on the analysis of the structure of the aforementioned musical work. Therefore, factors related to dynamics and tempo - musical terms that are strongly linked to interpretative aesthetics - are discussed from the point of view of the performer. Initially, the work, as well as the musical thought of the composer David Díaz Loyola are contextualized. Then his nationalist influence is analyzed. His work is described from its form, structure, harmony and Ecuadorian rhythms - features that are present in Loyola's work as an identity imprint. The project continues with the execution of the musical work on clarinet and piano, to conclude with the interpretative analysis of it, thus providing a contribution that may be considered as a guide for future versions. The aesthetics and thinking of the composer are also analyzed. Therefore, the interpretation aims to approach a proposal that links the tools of creation and the instrumental performance.

*Keywords:* analysis, interpretation, sonatina litoral, clarinet

## 1. Índice

<b>Resumen .....</b>	<b>2</b>
<b>Dedicatoria .....</b>	<b>9</b>
<b>Agradecimientos.....</b>	<b>10</b>
<b>Introducción.....</b>	<b>11</b>
<b>1.1 Contexto histórico.....</b>	<b>16</b>
1.1.1 Biografía.....	16
<b>1.2. Datos Generales .....</b>	<b>17</b>
<b>1.3 Influencias Artísticas .....</b>	<b>19</b>
<b>1.4 Pensamiento Musical .....</b>	<b>19</b>
<b>1.5 Obra .....</b>	<b>20</b>
<b>1.7 Repertorio para clarinete .....</b>	<b>25</b>
<b>Capítulo 2: Metodología de análisis de las obras de David Díaz Loyola .....</b>	<b>28</b>
<b>2.1 Fundamentos del Análisis Musical .....</b>	<b>28</b>
<b>2.2 Descripción de Métodos Analíticos .....</b>	<b>31</b>
2.2.5 Análisis del contexto.....	35
<b>2.3 Pautas para un Análisis Musical .....</b>	<b>36</b>
<b>2.4 Elementos nacionalistas en la sonatina litoral .....</b>	<b>38</b>
<b>Capítulo 3: Análisis de la Sonatina Litoral.....</b>	<b>44</b>
<b>3.1 Análisis estructural.....</b>	<b>45</b>
3.1.2 Segundo Movimiento.....	54
3.1.3 Tercer movimiento.....	59
<b>3.2 Propuesta Interpretativa.....</b>	<b>74</b>
<b>3.3 Cuadros resumen de análisis.....</b>	<b>80</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>91</b>



## 2. Índice de figuras

<b>Figura 1</b> .....	25
<b>Figura 2</b> .....	27
<b>Figura 3</b> .....	32
<b>Figura 4</b> .....	38
<b>Figura 5</b> .....	39
<b>Figura 6</b> .....	39
<b>Figura 7</b> .....	40
<b>Figura 8</b> .....	41
<b>Figura 9</b> .....	41
<b>Figura 10</b> .....	42
<b>Figura 11</b> .....	42
<b>Figura 12</b> .....	42
<b>Figura 13</b> .....	43
<b>Figura 14</b> .....	46
<b>Figura 15</b> .....	47
<b>Figura 16</b> .....	47
<b>Figura 17</b> .....	48
<b>Figura 18</b> .....	48
<b>Figura 19</b> .....	49
<b>Figura 20</b> .....	50
<b>Figura 21</b> .....	50
<b>Figura 22</b> .....	51
<b>Figura 23</b> .....	52
<b>Figura 24</b> .....	52
<b>Figura 25</b> .....	53
<b>Figura 26</b> .....	53
<b>Figura 27</b> .....	54
<b>Figura 28</b> .....	54
<b>Figura 29</b> .....	55
<b>Figura 30</b> .....	56

<b>Figura 31</b> .....	57
<b>Figura 32</b> .....	57
<b>Figura 33</b> .....	58
<b>Figura 34</b> .....	58
<b>Figura 35</b> .....	59
<b>Figura 36</b> .....	60
<b>Figura 37</b> .....	61
<b>Figura 38</b> .....	61
<b>Figura 39</b> .....	62
<b>Figura 40</b> .....	63
<b>Figura 41</b> .....	63
<b>Figura 42</b> .....	63
<b>Figura 43</b> .....	64
<b>Figura 44</b> .....	64
<b>Figura 45</b> .....	65
<b>Figura 46</b> .....	65
<b>Figura 47</b> .....	66
<b>Figura 48</b> .....	66
<b>Figura 49</b> .....	67
<b>Figura 50</b> .....	67
<b>Figura 51</b> .....	68
<b>Figura 52</b> .....	68
<b>Figura 53</b> .....	68
<b>Figura 54</b> .....	69
<b>Figura 55</b> .....	69
<b>Figura 56</b> .....	69
<b>Figura 57</b> .....	70
<b>Figura 58</b> .....	70
<b>Figura 59</b> .....	71
<b>Figura 60</b> .....	72
<b>Figura 61</b> .....	72
<b>Figura 62</b> .....	73

<b>Figura 63.....</b>	<b>73</b>
<b>Figura 64.....</b>	<b>76</b>
<b>Figura 65.....</b>	<b>76</b>
<b>Figura 66.....</b>	<b>76</b>
<b>Figura 67.....</b>	<b>77</b>
<b>Figura 68.....</b>	<b>78</b>
<b>Figura 69.....</b>	<b>79</b>
<b>Figura 70.....</b>	<b>79</b>
<b>Figura 71.....</b>	<b>85</b>
<b>Figura 72.....</b>	<b>85</b>
<b>Figura 73.....</b>	<b>87</b>

## 3. Índice de Tablas

<b>Tabla 1</b> .....	17
<b>Tabla 2</b> .....	21
<b>Tabla 3</b> .....	21
<b>Tabla 4</b> .....	21
<b>Tabla 5</b> .....	21
<b>Tabla 6</b> .....	21
<b>Tabla 7</b> .....	22
<b>Tabla 8</b> .....	22
<b>Tabla 9</b> .....	22
<b>Tabla 10</b> .....	22
<b>Tabla 11</b> .....	23
<b>Tabla 12</b> .....	23
<b>Tabla 13</b> .....	23
<b>Tabla 14</b> .....	24
<b>Tabla 15</b> .....	24
<b>Tabla 16</b> .....	24
<b>Tabla 17</b> .....	25
<b>Tabla 18</b> .....	25
<b>Tabla 19</b> .....	25
<b>Tabla 20</b> .....	36
<b>Tabla 21</b> .....	80
<b>Tabla 22</b> .....	81
<b>Tabla 23</b> .....	81

## **Dedicatoria**

Dedico este trabajo a mis padres por ser siempre esa inspiración de trabajo y mejora constante en todo lo que se haga. A Mis queridos Hermanos Alvarez, mentores e influencia constante de mi forma de hacer música. A mi compañera de caminar en la vida con todo lo que soy mi esfuerzo, mis ganas de superación se complementan con ella. A Vivi por ser esa terapia necesaria para la cabeza y la ocasional falta de creatividad.

## **Agradecimientos**

A Dios y la vida por permitirme bendecirme con valor para perseverar en lo que ha sido importante para mí y principalmente disfrutar de la mayor cantidad de cosas posibles dentro del proceso. De manera especialísima a mis padres quienes han sido el apoyo incondicional para mi desarrollo en la música y en mis días, sin ellos nada de esto hubiese sido posible. Gracias infinitas por ser todo para mí y estar en mis batallas más demandantes. A mi tutor Paulo por su valiosísimo apoyo e ideas en todo el proceso de avance de la investigación. A Carlos por su acompañamiento de primer orden durante la realización de este documento. A Dani por su ayuda maravillosa con la edición del trabajo y por su amistad.

A Jesús Rencurrel, Mercedes Crespo, Darío Bueno, Martín Morocho, Christian Hidrobo, Pablo Yanzahuano y otros maestros por el impulso constante, su tiempo y paciencia valiosísima para avanzar en este quehacer estupendo de la vida.

A todos los que me han rodeado no solo en lo musical, sino en cada uno de los días y momentos que hemos caminado juntos.

## Introducción

Las sonatinas ecuatorianas en la actualidad resultan bastante escasas y las pocas que se han creado, tienen la mirada hacia las nuevas tendencias compositivas. Posterior al hecho de revisar diversas fuentes académicas, se puede manifestar que la Sonatina Litoral del compositor David Díaz Loyola no cuenta con análisis publicados pues, posiblemente el mismo compositor posea entre sus recursos musicales dicho análisis, sin embargo, no existe nada disponible en fuentes virtuales ni físicas salvo su material compositivo en partituras.

En cuanto al compositor y la temática de este documento como tal, se conoce que previamente se ha realizado una investigación bibliográfica adicional al análisis de una de sus obras más conocidas “Introducción y Yumbo Op. 18 No.1 para violín y piano”. En este trabajo, su autora Rebeca Jara Bustos aborda mucha parte del estilo compositivo de Loyola a más de realizar una propuesta interpretativa a la obra, inclusive se exponen detalles acerca de esta composición añadiendo además una cadencia. En sus conclusiones, manifiesta la importancia del análisis musical completo fundamentando cada elemento determinante dentro de dicha creación sonora, previo a la posibilidad de proponer factores de interpretación. En su proceso de recopilar datos, se ha tomado el trabajo de realizar entrevistas vía FaceTime al compositor en lo que se comenta al respecto de varios rasgos que conciernen al estilo compositivo del maestro Díaz, así como también una visión bastante fundamentada sobre su tratamiento estilístico, estructural y textural de la obra en análisis confluyendo los argumentos en la idea de un trabajo del género programático para violín y orquesta con un texto argumento que se desenvuelve y se ve representado mediante los instrumentos (Jara, 2021).

En el caso de esta investigación, el primer capítulo hará referencia a una parte biográfica del compositor, así como generalidades de su obra que signifiquen un enfoque general hacia su vida y trabajo creativo. En el segundo capítulo, se hará hincapié a los métodos analíticos a usar a lo largo de todo el trabajo de pormenorización de la Sonatina Litoral, permitiendo fragmentar y argumentar sobre el flujo de trabajo expuesto en el momento de la composición. En un tercer y último capítulo, se presentan las características y propiedades de la Sonatina Litoral de manera detallada. Finalmente, se adjunta una propuesta interpretativa y recomendaciones que proponen alternativas de trabajo para el estudio de pasajes complejos así como también ideas para tener un mejor acercamiento a la misma.

En consideración puntual a la obra que el presente documento describe, se tiene un primer acercamiento realizado mediante una entrevista por el maestro Paulo Morocho en el cual el compositor de la obra argumenta lo siguiente:

“Yo escribí, 3 fantasías orquestales para instrumentos de viento madera (oboe, clarinete y flauta. Este trabajo, corresponde a tres obras nuevas que son las sonatinas ecuatorianas igual para los mismos instrumentos que hice las fantasías. La primera es para oboe es la andina; la segunda es la oriental y la tercera la litoral para clarinete. Este ciclo de obras, representa las 3 regiones del Ecuador en 3 instrumentos. La primera sonatina “andina”, se basa totalmente en ritmos andinos. La segunda y tercera sonatina, se basan más en sobre cosas subjetivas antes que ritmos ecuatorianos. Específicamente, la sonatina para clarinete inicia con un “Preludio hacia el pasado”, el problema de eso es que no existen registros de la música autóctona antes del siglo XX entonces es un viaje a un pasado creado. Por eso el misterio y la tonalidad se oculta. El segundo es un arrullo, un canto de esmeraldas que se ejecuta en velorios de los niños. Lo hice como un solo que describe el sufrimiento de las personas que perdieron sus niños en el terremoto que pasamos y el tercero es una danza final que juega con las fórmulas rítmicas y tonalidades. La música autóctona normalmente tiene fórmulas irregulares por eso tiene cambios de compás en el primero y el tercero eso es la obra a breves rasgos.

La duración aproximada de la obra es de 10 minutos. La idea era que las 3 sonatinas duren 30 minutos juntas. Va de lo objetivo a lo subjetivo. La que es objetiva es la andina, la segunda está en la mitad de esa concepción y la terminé creo la semana pasada” (Loyola, 2016).

El estado actual de conocimiento acerca de la “Sonatina Litoral para clarinete y piano” del compositor David Díaz Loyola, corresponde a la problemática de que no se encuentra analizada desde ningún enfoque existente, lo cual hace que este tema sea propicio para desarrollarlo en un trabajo de titulación. Vale la pena recalcar que al momento de hablar del término sonatina, la referencia se direcciona hacia una estructura formal, parámetro que afortunadamente genera un ambiente de mayor idoneidad para aspectos referentes a los criterios de análisis y discusión. Al poseer un título nacionalista “Sonatina litoral” en el cual hace hincapié en la región costa del Ecuador, resulta de necesidad el factor referente hacia la realización de un acercamiento desde el punto de vista de los géneros de la música popular ecuatoriana, así como del pensamiento que puede propiciar el incluir elementos nacionales en formas y estructuras tradicionales europeas. (Godoy, 2018).

En el trabajo de exponer el proceso de la investigación, se manifiesta que este ha significado la constante búsqueda de referentes y recursos para la consecución de información y medios que justifiquen de correcta manera el camino tanto del análisis como de la labor interpretativa. Fue de vital importancia, el localizar textos sobre música ecuatoriana y a la vez la necesidad



una entrevista directa mediante Zoom con el maestro David Díaz (adjunta en Anexos) que permita la resolución desde una fuente directa de algunas inquietudes correspondientes a varios aspectos de construcción de la obra así como de su pensamiento creativo.

El marco teórico de este tema de investigación, se basa en el paradigma cualitativo ya que según (Sampieri, 2000), el proceso es inductivo y las actividades a realizarse engloban en mayor parte el análisis, el desciframiento y la examinación del objeto. Según Latham y su concepto de sonatina, la autora expone que el análisis de este tipo de estructuras de duración breve, compuestas con cierto nivel de exigencia técnica y de funcionalidad didáctica, tienen una estructura similar a la de la sonata producto de 3 a 4 movimientos. (Latham, 2009).

La propuesta teórica de López Cano sobre la investigación específicamente musical, engloba aspectos precisos destinados al arte. Según el autor, los análisis no pretenden hacer un trabajo de musicología sino algo más práctico relacionado a lo que maneja el músico en el día a día (López, 2014). Este trabajo precisamente propone un análisis tanto estructural como interpretativo desde la funcionalidad práctica mediante la cual, un intérprete aborda la Sonatina Litoral. A esto que puntualmente en el presente documento, el objetivo es analizar la Sonatina Litoral del compositor David Díaz Loyola y proporcionar a los futuros intérpretes nuevas formas de concebir la obra (Gortari, 1979).

En el ámbito de la música los métodos analíticos están vinculados a la obra que va a ser analizada, por lo que es importante especificar los parámetros a seguir en el análisis. En el caso de la Sonatina Litoral, el compositor usa claramente aspectos de armonía con funciones secundarias y tonicidad (Palma, 1983). En efecto, la parte esencial e insustituible que se le atribuye a una investigación artística resulta ineludiblemente la creación de obras, interpretaciones, grabaciones, instalaciones o performances, estableciendo al escrito investigativo como un trascendente elemento dentro del proceso (López, 2014).

El método de análisis elegido para la Sonatina Litoral es el planteado por Jan LaRue, el cual corresponde al análisis del estilo, que plantea la identificación de las características propias del compositor así como también las de evaluación referente a los diferentes elementos de la música (sonido, armonía, melodía, ritmo) en las denominadas grandes, medianas y pequeñas dimensiones, pudiendo dar inicio desde entender de la obra como un todo y descomponiéndose en sus elementos constitutivos los cuales se encuentran interrelacionados (LaRue, 1989). Para esto, un acercamiento a la partitura es esencial. A más de los elementos de estilo planteados por LaRue, las metodologías de análisis musical tradicional, centradas en el estudio del texto musical, han escogido ciertos parámetros en detrimento de otros como base para el proceso de reducción-comparación. Dichos parámetros han sido fundamentalmente la altura y, en menor medida, el metro y el ritmo. Sin

embargo, desde el punto de vista de la interpretación musical, el tempo y la dinámica son los factores que más influyen en la percepción que el oyente tiene de una obra y en su propia idea de forma musical.

El análisis tradicional de tipologías como la forma sonata se dirige hacia subrayar las relaciones tonales a gran escala, considerando la forma de manera global y jerárquica. A esto que, con frecuencia, los oyentes no son capaces de percibir estas relaciones de alto nivel en el transcurso de la audición. En cambio, sí suelen identificar con precisión si una sección o un diseño melódico o armónico se repiten a lo largo de la obra (LaRue, 1989).

Consecuentemente, el oyente no experimenta la sonatina como la describe el análisis, sino como un proceso auditivo abierto: una secuencia de unidades que se van sumando progresivamente (Moro, 2020) Por lo tanto, es oportuno el señalar que adicional al análisis de estilo planteado por LaRue, el análisis interpretativo correspondiente a la dinámica, agógica y el tempo, serán elementos complementarios, pero determinantes en el proceso investigativo de la obra denominada Sonatina Litoral del compositor ecuatoriano David Díaz Loyola. Mencionando al tiempo y la dinámica como factores fundamentales en el análisis interpretativo se pretende usar medios tecnológicos y software como por ejemplo Logic Pro X, superando la noción exclusiva de la música como partitura y recuperarla como el arte performativo.

### **El clarinete**

En referencia al instrumento en cuestión y acorde a las ideas de Adler, se manifiesta que el clarinete es un instrumento de viento que por ende se ejecuta mediante la emisión de aire impulsado por el diagrama, sumado a diversas alturas reguladas a través de las digitaciones propias del instrumento y resultado de un largo camino de evolución. En sus posibilidades, se sitúa una amplia destreza de velocidad, un muy expresivo ligado y un picado muy seco pero menos penetrante que el oboe. Otras de sus variadas formas efectistas son: *glissando*, chasquidos con llaves y el *slap tongue*. Finalmente, un extra de los factores a considerar en los aspectos necesarios del clarinete, es la transposición mediante la cual se dispone de instrumentos en Bb, A y Eb

Existe también el instrumento en C pero es muy poco común en el medio, a esto que el más utilizado dentro de cualquier orquestación sea el instrumento en Bb. El compositor David Loyola, conocedor de los modos de ejecución del clarinete, aprovecha estos recursos para crear la Sonatina Litoral, la cual analizaremos en este trabajo (Adler, 2006).

## **Sonatinas en el Ecuador**

A manera de antecedente de las composiciones musicales con estructura de sonatina en el Ecuador, poco es lo que se conoce. Un ejemplar obtenido mediante fuentes en línea es la Sonatina para dos guitarras del compositor quiteño Mesías Maiguashca, la cual procede de un entorno un poco más contemporáneo y de una propuesta más experimental. A nivel de compositores ecuatorianos, el tema de las sonatinas en el país como tal y en definitiva resulta escaso y muy poco frecuente.

## Capítulo 1: David Díaz Loyola y su creación artística

### 1.1 Contexto histórico

#### 1.1.1 Biografía

Compositor quiteño descendiente de una familia de músicos en Ambato. En su niñez, desde los 7 años sus padres le dictaban clases de lectura musical y piano. Su abuelo Ángel Custodio Loyola de quien únicamente logró obtener información por anécdotas de su madre pianista, fue compositor y docente musical que dictó clases de piano a su madre, quien a su vez y junto con su padre (también pianista) inculcaron en el entonces niño David el gusto por la música académica a más de impartir lecciones de lenguaje musical (Díaz, 2022).

Posteriormente, estudió en el Conservatorio “La Merced” de esa ciudad para luego desempeñarse en la docencia de la antes mencionada institución. Constan también como parte de su formación académica: Licenciatura en Educación en la Universidad Estatal de Bolívar, Licenciatura como instrumentista-pedagogo Universidad Técnica de Manabí y maestría en Pedagogía e Investigación en la Universidad de Cuenca. (Díaz,2020).

De acuerdo a la entrevista realizada, y contrariamente a lo que se ha conocido sobre documentos en referencia a su historia, mencionó ser quiteño de nacimiento, pues vio la luz por vez primera el 1 de Mayo de 1974 en el hospital “Santa Teresita” patrona de los músicos, lo cual fue intencionalmente planeado por su mamá pianista por razones obvias y posteriormente, a los 3 días de existencia viajó con sus padres para radicarse en Ambato (Díaz, 2022).

Consecuentemente, según ideas de la entrevista realizada, comenta que se inició en la práctica del piano a sus 7 años teniendo curiosamente la imposición de sus padres por lo académico, el gustaba más del rock considerándose “un amante de lo oscuro”, pues la música que llegaba a sus oídos por propuesta de sus padres en ese momento, no lograba todo lo que él anhelaba del arte sonoro razón por la cual escuchaba a escondidas heavy metal por las noches como forma de rebeldía y escape a aquella fuerte y rigurosa presión paterna y materna que tenía durante el día (Díaz, 2022).

De su profusa actividad compositiva destacan libros tales como: “Obras Musicales” publicado en el año 2011, “Obras Musicales II” en el año 2016, “Obras Musicales Vocales” en el año 2017 y “Obras Musicales III” en el año 2020 (Jara, 2021).

Como dato necesario, se inicia en la composición en el año de 1993 con canciones infantiles para posteriormente transformar su arte a lo académico logrando música para piano, coral y

sinfónica. A fruto de ello, su música ha sido interpretada en varias naciones constando: Argentina, Brasil, Estados Unidos y Ecuador recibiendo excelentes críticas y reconocimientos sobre su trabajo (Díaz, 2022).

Según el pensamiento de (Freire, 2022) musicólogo y amigo del compositor en conocimiento de información extra adicional al fruto de la convivencia musical de muchos años, ha manifestado datos de relevancia, entre ellos que el maestro Díaz elaboraba pan con sus padres en casa para vender, profesión que le permitió nutrirse de otros ámbitos en el seno familiar lo cual según el criterio del profesor Freire enriquece también el quehacer creativo e idiosincrásico del compositor. A esto se suma el criterio del propio maestro (Díaz,2022) quien afirma que aún conserva el gusto por la elaboración de este alimento puesto que se trata de una tradición, una influencia directa a su sonido en lo creativo y motivo de muchísimos momentos en familia llenos de música.

En definitiva y como resultado dado de años en su proceso formativo musical, en específico en el campo de lo compositivo ha llegado a crear obras no solamente afines a lo académico sino también, en constante propuesta de formatos varios incluyendo música para propósito pedagógico y combinaciones musicales poco conocidas usando además para su sonoridad un sentido nacionalismo sumado a otras corrientes como la música atonal del Siglo XX que hacen de este compositor un ecléctico total del quehacer artístico-musical (Díaz,2022).

## 1.2. Datos Generales

David Descartes Díaz Loyola es un compositor, profesor y pianista ecuatoriano considerado uno de los representantes del quehacer musical contemporáneo académico del país (Díaz, 2022). Como se indica en la **Tabla 1**, los datos generales del compositor son enunciados de forma clara y concisa.

**Tabla 1**

*Datos del compositor*

Nombre del padre	José Amable Díaz
Nombre de la madre	María Teresa Loyola Viera
CI.	1802074383
Sexo	Masculino
Estado civil	Soltero
Fecha de nacimiento	1 de Mayo de 1974
Lugar de nacimiento	Quito - Hospital "Santa Teresita"

En su vida hasta la actualidad, destaca en el mundo de la composición, interpretación y pedagogía musical, surgiendo de esta última característica varias obras en numerosos e inusuales formatos pero también incluyendo lo orquestal y vocal que sugiere un enfoque pedagógico aportando también a la comunidad de estudiantes en el país y el mundo.

## **Estudios en Música:**

- Bachiller en piano Conservatorio “La Merced” Ambato
- Licenciado en Educación Musical “Universidad de Bolívar”
- Licenciatura en Pedagogía Musical “Universidad de Manabí”
- Master en Pedagogía e Investigación Musical “Universidad de Cuenca”

(Díaz, 2022).

## **Cargos laborales desempeñados:**

- Docente de Artes musicales del Liceo Eugenia Mera (1992-1995)
- Pianista correpetidor de la Orquesta de Cámara del “Municipio de Ambato”
- Docente en las áreas de piano, teoría musical y orquesta del Conservatorio “La Merced” Ambato (1999-2015)
- Director de la Orquesta Sinfónica de Estudio del conservatorio “La Merced” (2005-2006 y 2010-2014)
- Docente pianista del Colegio de Artes “Bolivar” (2016 hasta la fecha)
- Director de la Orquesta Sinfónica de Estudio (2016 hasta la fecha)
- Miembro de la Casa de la Cultura Núcleo de Tungurahua (Díaz, 2022).

## **Concursos:**

- Ganador en “Lleva tú música al Brasil”
- Tercer lugar en el “Concurso de música cuencana José Castelví Queralt”

(Díaz, 2022).

**Bibliografía:** En su vida, como fruto de su actividad creativa y hasta la fecha, el compositor ha publicado 4 libros de los cuales se tiene: “Obras musicales” 2011, “Obras musicales II” 2016, “Obras musicales vocales” 2017, “Obras musicales IV” 2020 (Jara, 2021; Díaz, 2022).

También, corresponde la constancia de elementos valiosos de su vida y trabajo en los inicios de cada libro, constando además su actividad más relevante (Díaz, 2022).

### 1.3 Influencias Artísticas

Como pianista docto, amante de la música académica y compositor de corrientes musicales afines, ha llegado a interesarse en gran medida por compositores como: (Rachmaninov Liszt y Beethoven), nutriéndose además y en abundancia de todas las herramientas posibles que surgen del rock. “Ante la exigencia de mis padres hacia lo académico, desarrollé un alter ego. De adolescente escuchaba todo el día música clásica pero al caer la noche yo escuchaba rock como una respuesta psicológica a esa imposición. Me encanta la oscuridad que tiene y sin duda para la actualidad sigue estando presente en mi sonido.” (Díaz, 2022).

### 1.4 Pensamiento Musical

Tomando el centro de pensamiento del compositor, se considera a sí mismo un escribano, pues su trabajo radica en transcribir en sonidos lo que más le impacta de lo que ve, vive y surge en su ser a diario. Sus primeros intentos de composición fueron de niño al cantar melodías varias que surgían en su mente para luego de adolescente volverse la necesidad de sentirse activo y útil con la música (Loyola, 2022).

Para su actualidad, el anhelo es el romper con los estructuralismos y prejuicios hacia lo bonito o desagradable, volviéndose más bien un testigo de la cotidianidad o espectador imparcial de lo que ocurre en el día a día dando como resultado que escriba en música lo que ve en el momento: “Busco varias formas de hacer algo y de apuntar mayoritariamente con sonidos cada cosa que se me venga a la mente. Hay que ser lo suficientemente observador para saber escucharle a la vida” (Loyola, 2022).

Si se presenta necesario el hecho de direccionar las ideas, se le suma a esto el criterio de (Jara,2021) que conforme el compositor para concebir música, lo ideal resulta encontrar un buen inicio, más adicionalmente se debe identificar el final, para darle direccionalidad al trabajo creativo; es decir que este siga un camino y no se vuelva un laberinto.

En avance, acorde a una visión más actualizada y ampliando el abordaje de esta temática, el maestro Díaz expone que en sus inicios en la composición, el intento constante era el de buscar la melodía de mayor belleza a su imaginación “Esa quinta sinfonía”. No obstante, conforme el pasar del tiempo su trabajo de creación ha resultado más bien un proceso de explorar la mayor cantidad de formatos, géneros musicales y otros pormenores que vayan

serviendo para consecuencia de lograr ideales “Me falta una obra para saxofón, me falta algo para cuarteto de cuerdas, hace tiempo que no compongo en Fa menor, Re bemol mayor no lo he usado mucho” siendo esta la forma de inclusive conseguir orquestaciones y propuestas fuera de lo común (Loyola, 2022).

En síntesis, su vida creativa transcurre en base a objetivos personales y por necesidades a fin de no estancar su trabajo musical a una poca proyección sino que se direcciona a ampliar la cantidad de posibilidades y de combinaciones instrumentales hallando siempre un plus que signifique aporte a todas las generaciones del arte sonoro (Loyola, 2022).

### 1.5 Obra

Volviendo este apartado una sección más bien general, se expone que en los varios trabajos realizados en numerosos formatos existe: música para piano, pasillos, sonatinas para instrumentos de viento, música de cámara, repertorio orquestal, música para instrumentos solistas con acompañamiento de orquesta, música académica con fines pedagógicos, entre otros (Díaz, 2022).

Tomando en cuenta sus libros publicados y mediante entrevista, se conoce que son alrededor de 48 obras las publicadas en documentos corroborables, pero el compositor afirma tener un aproximado total de 100 obras compuestas entre ellas dos suites sinfónicas (Suite Sinfónica Ecuatoriana y Redención) de orquestación grande a las que es imposible hacerlas constar en un libro por su larga dimensión de score abarcando cada una de ellas un aproximado de 400 páginas (Díaz, 2022).

Dirigiendo la mirada a la idea de la obra de Díaz, se conoce mediante fuentes que ha compuesto varias obras de muy diversos contextos y entre ellas 3 sonatinas para instrumentos de viento madera y piano como resultado de un camino iniciado en otros instrumentos y con otras directrices de trabajo que se expondrán en las siguientes páginas de este documento (Díaz, 2017).

### 1.6 Repertorio dividido por géneros

En miras a describir su obra, se ha conseguido el documento personal del maestro (Díaz,2022), donde consta todo su material, la cual ha sido enlistada por número de Opus pero con el objetivo de desarrollo de este trabajo se ha realizado manualmente una clasificación por géneros musicales, los cuales se presentan en las tablas descritas, desde la **Tabla 2** hasta la **Tabla 19**. En el caso del apartado de la **Tabla 19**, el compositor manifiesta que algunos de estos resultan borradores de obras que aún están en proceso de concepción.



En el documento original, las obras resaltadas en verde, son aquellas que han sido inscritas en el Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual (IEPI) (Ver Anexo 5).

## Tabla 2

### *Divertimentos*

Divertimentos
Op.27 Nro.1 Divertimento Nro. 1“El Tiempo”
Op.27 Nro. 2 Divertimento Nro.2 “La Alegría”
Op.27 Nro. 3 Divertimento Nro. 3 “El Valor”

## Tabla 3

### *Dúos*

Dúos
Op.3 Nro. 1 Más allá de las Montañas Chelo y piano
Op.3 Nro. 2 Krisdevals para chelo y piano
Op.5 Nro. 1 Ecuatorianías para trompeta y piano
Op.5 Nro. 2 Anémona 1.0 para trombón y piano
Op.26 Nro.1 Anémona 2.0 para trombón y piano
Op.26 Nro.2 Anémona 3.0 para trombón y piano
Op.26 Nro.3 Anémona 4.0 para trombón y piano
Op.22 Nro.1a Diablo Huma para violín y piano

## Tabla 4

### *Elegía*

Elegía
Op.5 Nro.3 Elegía a un músico caído para saxo alto-tenor y piano

## Tabla 5

### *Estudios*

Estudios
Op.12 Nro. 1 Estudio en CM para piano
Op.12 Nro.2 Estudio en Cm para piano

## Tabla 6

### *Fantasías*

Fantasías
-----------

Op.13 Nro. 1 Fantasía orquídea azul para piano  
Op.21 Nro. 1 Fantasía en Fm para Oboe y Orquesta  
Op.21 Nro.1a Fantasía en Fm para Oboe y Piano  
Op.21 Nro.2 Fantasía en Cm para Clarinete y Orquesta  
Op.21 Nro.3 Fantasía en Am para Flauta y Orquesta

---

## **Tabla 7**

### *Marchas con sentido institucional*

---

#### Marchas

---

Op.33 Nro.1 Marcha al Colegio de Artes Bolívar

Op.42 Himno a la Parroquia Providencia

---

## **Tabla 8**

### *Repertorio cameral*

---

#### Música de cámara

---

Op.6 Nro. 1 Aqua para orquesta de cámara

Op.6 Nro. 2 Centaurus para quinteto de Brass

Op.17 Nro. 2 Albazo para quinteto de cuerdas

Op.18 Nro.3 S 1.4 para cuarteto

Op.39 Nro.2 Ecuatorianías Nro.2 para Flauta, Clarinete y quinteto de cuerdas

Op. 45 Sirius (Quinteto de Cuerdas)

Op.29 Nro. 1 Wolf 359

---

## **Tabla 9**

### *Trabajo para coro*

---

#### Música coral

---

Op10 Nro.1a Eternidad para Coro SATB

Op.10 Nro.2a Mi Imaginación para Coro SATB

Op.9 Nro. 3a Dónde tú estés para Coro SATB

Op.23 Nro. 1a Salmus para Coro SATB

Op.41 Nuestra América para Coro y Orquesta

---

## **Tabla 10**

### *Composiciones para voz*

---

## Música vocal

---

Op.14 Nro.1 Viento para cuarteto de voces y piano  
 Op.20 Nro.1 Azul para soprano y piano  
 Op.8 Nro. 1 El Mundo de los Niños para piano y canto  
 Op.8 Nro. 2 Juntos hasta el Fin para piano y canto  
 Op.8 Nro. 3 Shalala para piano y canto  
 Op.9 Nro. 1 Amiga para piano y canto  
 Op.9 Nro. 2 Hasta Siempre y por Siempre para piano y canto  
 Op.9 Nro. 3 Dónde tú estés para piano y canto  
 Op.10 Nro. 1 Eternidad piano y canto  
 Op.10 Nro. 2 Mi Imaginación para piano y canto  
 Op.11 Nro.1 Amada para piano y canto  
 Op.11 Nro.2 Hilo para piano y canto  
 Op.14 Nro. 1 Viento para piano y canto  
 Op.15 Nro. 1 Recuerdos para piano y canto  
 Op.20 Nro.1a Azul para soprano y orquesta

---

### Tabla 11

#### *Música de géneros ecuatorianos varios*

---

#### Otros géneros ecuatorianos

---

Op.16 Nro. 1 San juanito  
 Op.16 Nro. 2 Yumbo para piano  
 Op.16 Nro.1a Sanjuán y Yumbo para chelo y piano  
 Op.19 Nro.2 Interludio “Los Hijos del Volcán”

---

### Tabla 12

#### *Pasillos en varios formatos*

---

#### Pasillos

---

Op.2 Nro. 1 Pasillo en Bm para violín y piano  
 Op.2 Nro. 2 Pasillo en Bm para violín y viola  
 Op.24 Nro. 1 Pasillo en CM para piano Nro. 1  
 Op.24 Nro. 2 Pasillo en Cm para piano Nro.2  
 Op.24 Nro. 3 Pasillo en C#M para piano Nro.3  
 Op.24 Nro. 4 Pasillo en C#m para piano Nro.4  
 Op.24 Nro. 5 Pasillo en DM para piano Nro.5  
 Op.24 Nro. 6 Pasillo en Dm para piano nro.6  
 Op.17 Nro. 1 Pasillo en Cm para quinteto de cuerdas  
 Op.34 Nro. 1 Pasillo en EbM para piano Nro.7  
 Op.34 Nro. 2 Pasillo en Ebm para piano Nro.8  
 Op.34 Nro. 3 Pasillo en EM para piano Nro.9  
 Op.34 Nro. 4 Pasillo en Em para piano Nro.10

---

### Tabla 13

## *Música para piano solo*

---

### Piano solo (sin denominación de género)

---

Op.1 Nro.1 Bolívar Obra para piano  
Op.1 Nro.2 Manuelita Sáenz para piano  
Op.13 Nro. 2 El Ocaso y el Mar para piano  
Op.13 Nro. 3 Dama de la luz para piano  
Op.7 Nro. 1 Sueños para piano  
Op.18 Nro. 2 S 1.3 para piano  
Op.33 Nro.2 Estudio Nro.3 para piano  
Op.36 Nro.1 Sisanina para piano  
Op.36 Nro.2 Urkunina para piano  
Op.37 Nro.1 Fenix I para piano  
(Op.43 Nro.1 Melodía en CM para Piano)  
(Op.43 Nro.2 Melodía en Am para Piano)  
(Op.43 Nro.3 Melodía en FM para Piano)

---

### **Tabla 14**

#### *Solistas instrumentales con acompañamiento de orquesta*

---

### Solista con orquesta

---

Op.18 Nro.1 Introducción y yumbo para violín y cuerdas  
Op.22 Nro. 1 Diablo Huma para violín y orquesta  
Op.15 Nro.1a Recuerdos para violín y orquesta  
Op.35 Nro.2 Leyenda para Violín y Orquesta  
(Adicional en fantasías)

---

### **Tabla 15**

#### *Trabajos para orquesta sinfónica*

---

### Repertorio orquestal

---

Op.19 Nro. 1 Suite Sinfónica Ecuatoriana  
Op.23 Nro.1 Redención  
Op.35 Nro. 1 "1994" para Orquesta  
Op.23 Nro.2 Preludio Sinfónico CRY

---

### **Tabla 16**

#### *Aporte pedagógico orquestal*

---

### Repertorio orquestal pedagógico

---

Op.31 Nro. 1 Vals en A para Orquesta Pedagógica  
Op.31 Nro. 2 La Ronda de los Flautistas para Orquesta Pedagógica

---

## Tabla 17

*Ciclo de composiciones para instrumentos de madera y piano*

---

Sonatinas
Op.4 Nro. 1 Sonatina Andina para oboe y piano
Op.25 Nro. 1 Sonatina Oriental para flauta y piano
Op.25 Nro. 2 Sonatina Litoral para clarinete y piano

---

## Tabla 18

*Formato para 3 instrumentos*

---

Tríos
Op.40 Recuerdos Ecuatorianos para Flauta, Violín y Chelo

---

## Tabla 19

*Composiciones de otras denominaciones*

---

Varios
Op.37 Nro. 2 Cuadros sonoros sobre un poema de Sonia Manzano
Op.38 Nro. 1 Susurros en los Andes
Op.28 Nro. 1 "A Cuenca"
Op.30 Nro. 1 "19972017"
Op.32 Nro. 2 Voyage 2018
Op.23 Nro. 3 See me now
Op.44 María Loja (inconclusa)

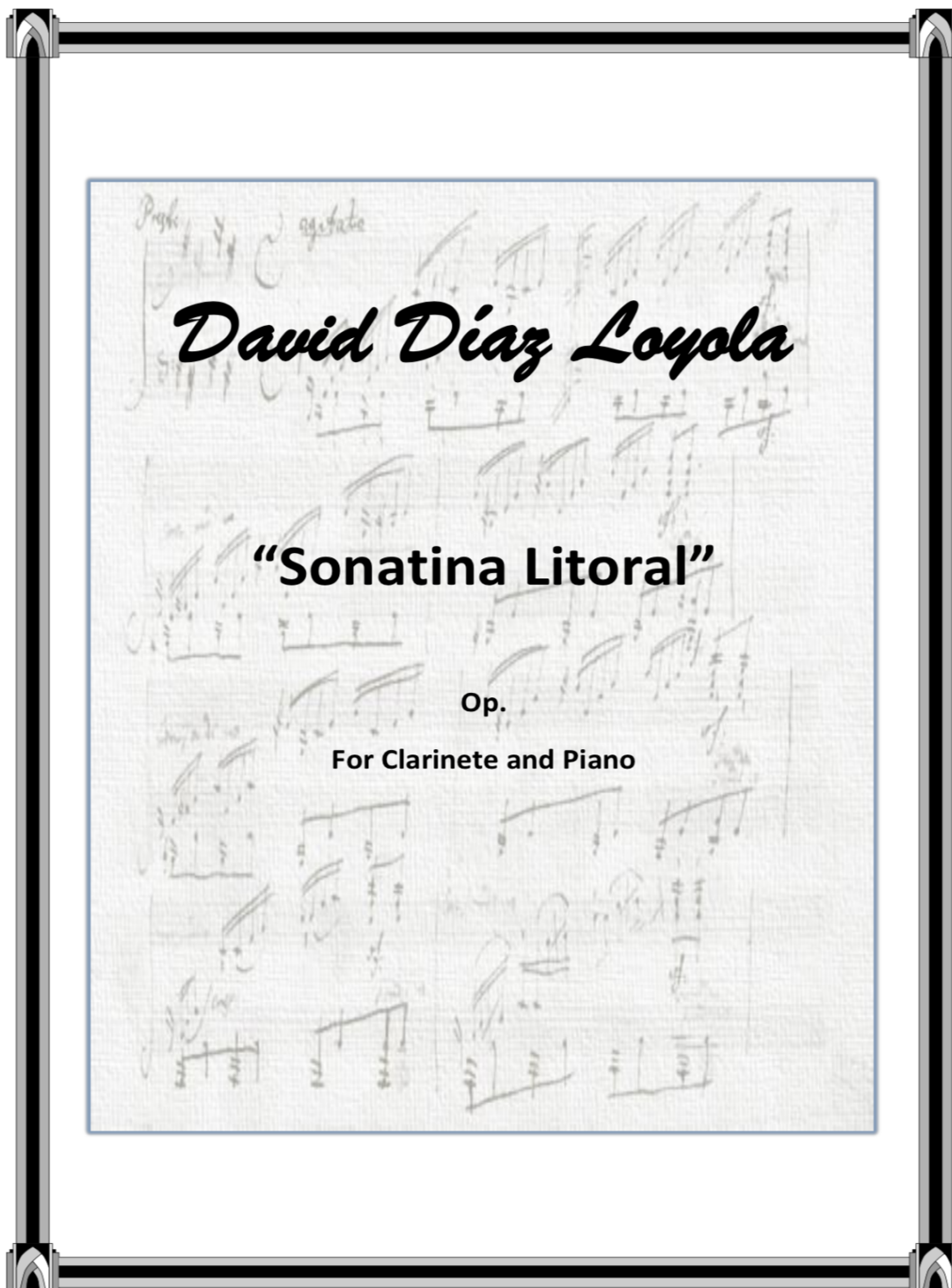
---

### 1.7 Repertorio para clarinete

Según lo expuesto en su catálogo de obras y adicional a la obra en estudio (Sonatina Litoral), existe el respaldo de una obra más elaborada que es la "Fantasía en Do menor" para clarinete solista y orquesta. A esta característica el compositor argumenta: "El trabajo de un solista para orquesta a diferencia de acompañamiento de piano requiere de aún más valentía para enfrentarse a más músicos lo cual es obviamente más demandante. Para satisfacción, hay gente que lo ha hecho" (Díaz Loyola, 2022).

#### Figura 1.

*Carátula de la Sonatina para clarinete y piano (objeto de estudio en este documento)*



Fuente: Díaz, 2022.

Figura 2.

Carátula de la Fantasía para clarinete y orquesta



Fuente: Díaz, 2022

## Capítulo 2: Metodología de análisis de las obras de David Díaz Loyola

### 2.1 Fundamentos del Análisis Musical

Dentro de los fundamentos de análisis musical, existe bibliografía base que respalda los análisis estructuralistas. Dentro de estos trabajos destacan los análisis del estilo en los cuales se realiza un examen minucioso del ritmo, la melodía, la armonía y algunos elementos que pudieran tener influencia en las elecciones creativas. Estos patrones de repetición conforman según el autor el estilo del compositor.

De inicio, (Gortari, 1979) expone que el método es una abstracción de las actividades que los investigadores realizan, concentrando su atención en el proceso de adquisición del conocimiento, es decir, el método es un orden de pasos a seguir para llegar a un objetivo determinado. En este caso, el ideal de este trabajo es analizar la Sonatina Litoral del compositor ecuatoriano David Díaz Loyola y proporcionar a los futuros intérpretes nuevas formas de concebir la obra.

Para (Husserl, 1928), los objetos externos son percibidos por nuestra conciencia como fenómenos sujetos a un proceso mnemotécnico de retención y anticipación: pasado y futuro conforman lo que llamamos presente. En sus lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo, este autor utilizó ejemplos musicales para describir el modo en que se constituye la temporalidad de un dato sensorial, como la audición prolongada de una nota musical. Aunque objetivamente existen diferencias entre cada momento temporal de dicha nota, es nuestra conciencia la que une dichos momentos y les otorga una identidad a través de la retención de la primera percepción y la intuición de que esta continuará en un futuro inmediato. Este proceso psicológico se da al mismo tiempo que la propia audición, de tal forma que la duración es inherente a la percepción de la realidad.

En el ámbito de la música los métodos analíticos están vinculados a la obra que va a ser analizada, por lo que es importante especificar los parámetros a seguir en el análisis. En el caso de la Sonatina Litoral, el compositor usa claramente aspectos de armonía con funciones secundarias y tonicidad. A su vez, es también generalizable la influencia presente de géneros musicales ecuatorianos los mismos que también son objeto principal de estudio de este documento y serán logrados mediante un exhaustivo estudio de los contenidos planteados dentro de cada movimiento (Palma, 1983).

Centralmente, para (López, 2014, p. 183) la parte esencial e insustituible en una investigación artística significa en gran medida la creación de obras, interpretaciones, grabaciones, instalaciones o performances, y establece al escrito investigativo como un elemento



importante pero que no puede considerarse más relevante que el producto. A esto que, la presente muestra incluida la idea de la grabación de la obra para ser analizada desde lo interpretativo y que además esté propuesta la consecución de un recital público previo a la obtención de un grado académico.

El método de análisis elegido para la Sonatina Litoral, corresponde al análisis del estilo, que plantea la identificación de las características del compositor y la evaluación de los diferentes elementos de la música (sonido, armonía, melodía, ritmo) en las denominadas grandes, medianas y pequeñas dimensiones, partiendo de la obra como un todo y descomponiéndose en sus elementos constitutivos los cuales se encuentran interrelacionados. Para ello es también vital el entendimiento de la obra como resultado de un contexto social, estudio incluido de obras afines (LaRue, 1989).

En este objetivo, prima la idea de un acercamiento a la partitura completa (score) es esencial. Aparte de los elementos de estilo planteados por , las metodologías de análisis musical tradicional, centradas en el estudio del texto musical, han escogido ciertos parámetros en detrimento de otros como base para el proceso de reducción-comparación. Dichos parámetros han sido fundamentalmente la altura y, en menor medida, el metro y el ritmo. Sin embargo, desde el punto de vista de la interpretación musical, el tempo y la dinámica son los factores que más influyen en la percepción que el oyente tiene de una obra y en su propia idea de forma musical.

El análisis tradicional de tipos como en la forma sonata, considera la estructura, el estilo y sus demás propiedades solamente a grosso modo y sin entrar en profundidad en ningún apartado. Abiertamente, es conocido que los oyentes no perciben pormenores de alto impacto en el momento de la escucha como lo haría un músico o experto que ha pasado tal obra por un proceso de señalamiento de elementos. No obstante, es constante en el oyente la presencia de un atajo mental que conduce al oyente a diferenciar un material que está ocurriendo constantemente y por ende repitiéndose. En definitiva, no concibe una obra como se puede llegar a determinar por un entendido en el momento de análisis sino como un proceso de goce estético y discriminación auditiva abierta que confluye en un conjunto de elementos que se van contraponiendo entre sí (Moro, 2020).

Oportunamente, el tiempo es un factor fundamental en el análisis interpretativo directamente de las grabaciones que se van a proponer. Esta perspectiva está profundamente relacionada con la fenomenología musical, corriente derivada de la filosofía analítica establecida por Edmund Husserl a comienzos del siglo XX. Este autor, concibió la fenomenología como un método de indagación de la realidad, por el cual los objetos externos son percibidos por nuestra conciencia como fenómenos sujetos a un proceso mnemotécnico de retención y

anticipación: pasado y futuro conforman lo que llamamos presente. En sus lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo. Utilizó ejemplos musicales para describir el modo en que se constituye la temporalidad de un dato sensorial, como la audición prolongada de una nota musical (Husserl, 1928).

Aunque objetivamente existen diferencias entre cada momento temporal de dicha nota (un objeto), es nuestra conciencia la que une dichos momentos y les otorga una identidad a través de la retención de la primera percepción y la intuición de que esta continuará en un futuro inmediato. Este proceso psicológico se da al mismo tiempo que la propia audición, de tal forma que la duración es inherente a la percepción de la realidad (Moro, 2020).

Según el análisis en última instancia, su propia percepción es lo que define la forma, y esta no se suele corresponder ni con los modelos jerárquicos heredados del siglo XIX ni con las propiedades estructurales descritas por el análisis (Moro, 2020).

Desde el punto de vista de la Teoría de la Gestalt, la experiencia de la forma es inseparable del contenido: esto significa que el oyente no experimenta las diversas secciones de la obra como entidades separadas y relacionales a un nivel abstracto o ideal (escucha analítica), sino como una continuidad constante que fluctúa entre momentos de tensión y resolución dinámicos y agógicos. Ello nos debe llevar a disolver la distinción entre forma y contenido y cuestionar la metáfora analítica de la forma (Moro, 2020).

Uno de los musicólogos más prominentes en esta actualizada corriente investigativa es Nicholas Cook. Muchas de las propiedades estructurales que podemos corroborar mediante un análisis tradicional parten del recuento estadístico de la duración musical en segundos, figuras o números de compases. Sin embargo, cuando el oyente percibe la coherencia estructural presente en las obras de estos autores no lo hace calculando estas duraciones, sino en función del material que está contenido en el devenir temporal de la obra. El tiempo musical, al contrario que el tiempo cronológico, es siempre subjetivo y depende del contenido musical (Cook, 2007).

En efecto que, la experiencia estética de la música por parte del oyente y del intérprete, producen por su cuenta la capacidad de evaluar a propio criterio y de forma abstracta si una obra está bien proporcionada, esto conlleva un conocimiento completamente diferente del producible mediante cálculo estadístico (matemático) a dichas proporciones pues es consiguiente de la percepción ligada a impulsos cerebrales de contraste, relacionándolos mentalmente con algo ya expuesto, de reiteración y en base a un medio social donde el individuo se forma (Copland, 1959).

Para (Cook, 2007), el análisis musical tradicional ha gestado el concepto de forma desde dos perspectivas teóricas diferentes. La inicial, expone a la forma como una propuesta de moldes

comunes y tipificados, explicándolos como el trabajo de varias partes y materiales musicales repetidos, variados o contrastados unos con otros. Sin embargo, la decisión de si un determinado material es una variación estructural de otro no es un hecho objetivamente demostrable, sino una decisión estética: cuando un oyente escucha un grupo de variaciones es capaz de relacionar la más alejada del tema original como parte del grupo, pero mediante un ejercicio imaginativo y en el contexto de una audición continua.

Por lo tanto, un análisis de estilo, análisis interpretativo planteado por LaRue, correspondiente a la dinámica, serán elementos complementarios en el proceso investigativo de la obra denominada Sonatina Litoral del compositor David Díaz Loyola.

## **2.2 Descripción de Métodos Analíticos**

Los métodos analíticos propuestos en esta tesis, se enmarcan dentro de las propuestas de (La Rue, 1989) el cual menciona que, para llegar a una comprensión integral de una obra, es preciso analizar varios aspectos, entre ellos los que se describen a continuación:

### **2.2.1 Propuestas analíticas enfocadas a la armonía**

Según (LaRue, 1989), la armonía, no solo corresponde al acorde en aislado, sino también a un aspecto agregado en horizontal que sugieren contrapunto, relaciones y elementos de disonancia. También propone que existen elementos escalísticos, modos y estilo compositivo al separar lo habitual de lo novedoso y lo extraño.

Es de fundamental importancia analizar el contexto de la época ya que algunos elementos armónicos como por ejemplo las disonancias armónicas, funcionan de diferente manera en los contextos históricos y en los nacionalismos de cada país.

Propone también, que bajo principios de perspectiva todo surge alrededor de dos aspectos pormenorizados que son el color y la tensión, entendiendo como color al recurso más inmediato de la música, pues el oído distingue al instante cambios de esta índole (consonancia, disonancia, oscuridad sonora, modulaciones, acordes abiertos) y entendiendo a la tensión como algo que no siempre es asumido completamente, y se genera con mayor sencillez cuando acontece la resolución.

En definitiva, la armonía no es un todo cuadrado y de únicos principios pues, todo transcurre en base a modelos cambiantes y relativos que afectan de varias maneras al quehacer sonoro. También es indicado, el buscar el origen de puntos de tensión que pueden ser de concurrencia inusual. Una vez identificados los hábitos de creación armónica de un compositor se usará lo anterior para deducir funciones de forma y de estilo.

### 2.2.2 Propuestas analíticas enfocadas al contrapunto.

El contrapunto junto con la armonía son dos ingredientes necesarios de un todo. En una fase inicial de estudios musicales, es pertinente separar lo armónico de lo contrapuntístico (vertical vs horizontal).

Puntualizando el funcionamiento de la obra, una sección contrapuntística completa da la idea de suavidad sin tratarse de un parámetro de rigidez o retraso al contenido de una frase sin descuidar la individualidad melódica de voces entrelazadas.

Al acuñar el término polifónico, nos referimos en mayor medida a una terminología más general. En oposición a lo homofónico (melodía con acompañamiento) radica en el uso de varias voces interactivas e independientes que suceden a la vez.

La armonía presenta sus aportes al movimiento, significado intrínseco por la sensación constante de tensión y relajación aconteciendo en la obra. Influye en gran medida el sentido del ritmo armónico. También se afecta armónicamente a la forma con aspectos como: cambio de tono, cambio de modo, velocidad de cambios de acordes, intensificación o de intensificación de la aparición de tensiones.

En la Edad Media, los acordes nacieron accidentalmente por el transcurrir de voces en simultaneidad. En el clasicismo, es evidente la búsqueda constante de progresiones agradables e inclusive familiares entre acordes marcando así ideas generales y casi irrompibles. Para posteriores propuestas, (Beethoven, Wagner) es evidente la debilitación de la estructura por explorar profusamente colores armónicos que responden a diversas necesidades.

En cuanto al compositor David Díaz Loyola, podemos identificar influencias de compositores en cuanto al movimiento de las voces, en puntos de convergencia y divergencia de las voces, tal y como podemos observar en el siguiente ejemplo:

#### **Figura 3.**

*Fragmento muestra*



Fuente: Díaz,2022

El aporte de la armonía al movimiento radica en el cambio de acordes significando en muchas veces cambio de centro tonal. En referencia a las grandes dimensiones, se maneja con un enfoque macro y general para señalar aspectos de relevancia como la textura, el modo, pormenores armónicos, tipo de escala, contrastes, con el objetivo de concebir lo restante en las otras dimensiones.

Puntualizando las dimensiones medianas, trasciende por ejemplo la importancia de un paso de lo contrapuntístico a la armonía, enfocándose en efectos de más impacto como ritmo armónico y modulación.

Es importante también apuntar que, las modulaciones pueden ser estructurales pero también ornamentales (variando por su duración y aporte a la obra en estudio). Trasciende como generalidad, la idea de que importa más el efecto a lograr que el número de compases empleado para detallar un contenido.

Direccionando las pequeñas dimensiones, ubica a los acordes principales como vocabulario directo de la obra, acordes secundarios como aquellos que llevan a los principales (dominante secundario o alterados) y a acordes remotos como aquellos procedentes de acordes secundarios o simplemente no llevar relación alguna con lo anterior.

El efecto de la armonía puede ser reforzado o debilitado con la orquestación, dinámica, registros y textura que el compositor decida.

En consideración al ritmo armónico como centro, se debe considerar primero el tempo (veloz o lento) pudiendo marcar y determinar de tal manera una frase que haya inclusive micro secciones en sí misma siendo un aspecto muy relevante el de las articulaciones que ubicadas de tal manera u otra determinan la sonoridad.

### 2.2.3 Propuestas analíticas enfocadas a la melodía

Según (LaRue, 1989), la melodía constituye el aspecto más cercano a la comunidad musical en general, crea mediante variadas opciones un quehacer ideal de fluidez valiéndose de necesidades como la dinámica y articulación para establecer un contenido con dirección y posibilidad de estructura.

La melodía aporta al movimiento de la obra mediante el direccionamiento ascendente, descendente o estable que se presente, situando las grandes dimensiones, es necesario determinar influencias que concuerdan a lo que el oyente se enfrenta ya sea; obedeciendo a un contexto social o principio de elaboración que afecte la toma de decisiones en lo melódico. Un material preexistente, genera un valioso aporte y punto de partida para componer pero también puede ser un motivo de estancamiento a las ideas. En el análisis, se puede especificar el material localizado (modal, escalístico, grado conjunto, por saltos). Esto alcanza aún mayor provecho y profundidad cuando se exponen registros usados, como factores directos del manejo del sonido y la forma.

Las dimensiones medias, favorecen a reconocer como familiar una melodía determinada. Es apropiado el describir si una melodía es: estable o activa, idiomática o vocal, articulada o continua y nivelada o climática para detallar con propiedad de términos en un análisis.

El aspecto formal, se caracteriza también por especificar el crecimiento o decrecimiento de una melodía (por ejemplo la forma sonata afianza en muchos ejemplos su paso a la dominante por incremento de intensidad y altura para el paso a la dominante que concierne otra sección). Consta también un sentido de posibilidad rítmica que también puede estudiarse bajo esa condición, pues su tendencia principal sería la rítmica.

En un sentido también de estructura, conviene tomar en cuenta el alcance motivico que la melodía presenta. A esto, se muestra la necesidad de derivar posibilidades que conlleven un mayor entendimiento en el momento de analizar siendo: recurrencia (repetición inmediata), respuesta (efecto la pregunta como motivo), contraste (antagonismo total) y desarrollo (relación interna para mostrar material en base a la propuesta).

Las pequeñas dimensiones, basan su concepto en el intervalo base y el motivo, pudiendo mencionar en un hipotético análisis a los grados conjuntos, grados disjuntos y saltos que caractericen determinado pasaje. Trasciende la idea de identificar una fórmula para la fluidez melódica tomando elementos del ritmo, armonía e inclusive el sonido.

### 2.2.4 Propuestas analíticas enfocadas en el ritmo

El ritmo es el factor más controversial y complejo del análisis. Surge de las combinaciones de tiempo e intensidad en relación con el movimiento y la duración con dimensiones de crecimiento. Su comportamiento puede obedecer a patrones (recurrencia) pero también surgir antagonista a esta distinción.

A esto se ubican 3 categorías. En primera instancia, radica la tensión, con niveles altos de actividad, conviene aquí usar el término acento dentro del análisis. En segunda instancia, se presenta la calma caracterizada por los niveles más escasos de acontecer denotan reposo para contrastar información. Como tercer punto, está la transición que prepara y conduce a la aparición de los puntos anteriores. Acontecen generalmente en progresividad.

Otro acontecimiento necesario resulta el de identificar partes relevantes de comportamiento para lo cual se propone, localizar articulaciones relevantes en una sección, hallar acentuación propia de cada parte para situar áreas cercanas de transición y calma. Radica también aquí, la no definición final de la elección del tempo como punto de constante discusión.

En las grandes dimensiones, el quehacer rítmico aporta también a la forma de manera que, se debe ubicar todos los cambios generales que acontezcan en una obra o movimiento.

En las medias dimensiones, acontecen propiedades más específicas y demostrables. Radican en esta sección aspectos en torno a cambios de velocidad y su relevancia en cuanto a la forma. Ubica también el punto máximo de tensión dentro de una frase determinada.

Abarcando las pequeñas dimensiones, se halla especificado con mayor detalle el sentido de articulaciones, razón de ser de una acentuación, la contribución y las condiciones internas de la tensión.

### **2.2.5 Análisis del contexto**

Concieme a revisar todos los procesos necesarios para conseguir la información más precisa hacia la conducción de un análisis. De principio es algo desconocido como la figura humana de lejos a la cual conforme se presenta acercamiento, hay un mayor entendimiento de la realidad. En el caso de pormenorizar una obra el fenómeno resulta casi el mismo, pues al indagar desde varios ángulos una creación sonora, es mayor el entendimiento que se consigue de la misma.

Se considera hablar de terminología básica en la que consta: timbre (fusión entre instrumentos o voces más su nivel de contraste), textura (contraste, homofonía, polifonía), dinámica, funciones, tipo de tonalidad, cambio de partes en aporte a lo formal, movimiento melódico, saltos melódicos, interacción rítmica, transiciones, orígenes del movimiento, orígenes de la forma, entre otros.

Por otra parte, si un apartado a completar dentro del análisis resulta ambiguo o complejo es muy probable que no sea altamente relevante para considerarse dentro del estudio.

### 2.3 Pautas para un Análisis Musical

La Rue (1998), propone inicialmente algunas pautas que se deben considerar en una obra como expresión única para luego emplazarla en relación a un contexto mayor. Mencionar de principio una forma musical para atribuirle a una obra resulta inoportuno, ya que se debe analizar todo lo posible para poder realizar las pautas necesarias.

Aparece como lenguaje característico del compositor todo intento de refinamiento y evasión de lo habitual, al final resulta necesario conocer lo convencional para situarnos en las posibilidades creativas e innovadoras de composición (Díaz, 2022; LaRue, 1989).

Las principales pautas son las siguientes:

**Tabla 20**

*Signos de Análisis*

Signos para el Análisis según LaRue	
O	Material original. Útil para introducciones o motivo en estado inicial para desarrollar luego
P	Motivos iniciales o primarios
T	De inestabilidad que sugiere transición
S	Material de contraste o en segunda necesidad (secundario) basado en P
K	Con fines de articulación o cadencial
N	Motivos novedosos no presentados (no guardan relación con lo anterior)
Q	Pasajes de ambigua propuesta para análisis que no puede ser entendida con claridad

Por otra parte, y con miras a situar ordenadamente secciones principales, es de considerarse el usar las letras A, B, C, D para poder esclarecer el material de estructura formal. Adicionalmente, se manifiesta también la necesidad de no ser redundante en el uso de términos para no empañar el flujo natural de un proceso analítico (LaRue, 1989).



Otro aspecto de relevancia que es también fruto de la interpretación misma, resulta la distribución del peso o mayor fuerza de voz (como lo fuera en el momento de hablar) que se vale de dos directrices. En primera instancia, la magnitud de articulaciones responde al número de elementos que la contribuyen; por otra parte se determina el surgimiento de las mismas articulaciones mediante una línea de tiempo que vaya posicionándose según su importancia.

A esto que, es indispensable el ubicar elementos que tengan relevancia en un fragmento, cuando el lenguaje usado no es habitual o conocido para poder determinar una forma preestablecida (como es en el caso de la Sonatina Litoral), se puede realizar en esta instancia una línea de tiempo que permita de a poco describiendo parámetros notables dentro del transcurso mismo de una obra. Por ende, un conjunto de visiones estereotipadas, facilitan también el entendimiento analítico de una creación musical por lo que resulta viable considerar este enfoque de abordaje.

Por otra parte, es la variación como forma, la que tiene también parte en este estudio pues, ofrece a todos los enfoques musicales la idea de cambios a un modelo, pero sin duda la repetición mental de un círculo va a ser de mucha evidencia a más del adicional factor de crecimiento. Se debe pues, identificar con claridad el camino que el compositor ha decidido tomar ya sea, que ha efectuado un todo irregular o siguiendo un estereotipo de contexto social al que se halla atado.

Analíticamente, se recomienda dar inicio desde ordenar lo desconocido, dejando a la música ser y a su vez logrando el hecho de localizar aspectos que la hagan verse un todo estructural y sonoro. Sea cual sea el resultado musical empleado dentro del mundo de la composición, se ha tomado como sugerente el hábito de situar zonas de contraste en todo sentido, considerando motivos recurrentes o submotivos producto de lo anterior (recurrente-mutante). Este tipo de forma es posible encontrar en el compositor David Diaz Loyola en el movimiento Arrullo de su obra Sonatina Andina, destacando la reiteración mediante el uso de un Rondó. A esto que, su representación gráfica y auditiva conlleva material nuevo (B,D y C) en alternancia con una sección A que aparece constantemente.

Con base hacia un criterio teórico, es de manifiesto que la forma sonatina transcurre por su parte histórica des dos formas de surgimiento y ópticas; Inicialmente, es de conocimiento que desde el Siglo XVI es en esencia bipartita (con dos secciones a más del uso de la polifonía que caracterizaba de manera profusa a la época en mención), no obstante es a partir del clasicismo que se puede destacar la desde entonces característica forma ABA con un material de inicio que se repite con variaciones en la tercera sección. En adición a lo descrito, sirviéndose de la forma sonata, esta resulta una derivación pequeña en duración y forma a

su ejemplar de mayor dimensión pero se sirve de muchos elementos frecuentes como el caso puentes, pequeñas modulaciones, entre otros que hacen de estos dos géneros de la música académica una relación de parentesco casi similar a la de padre e hijo (Zamacois, 1979).

#### **2.4 Elementos nacionalistas en la sonatina litoral**

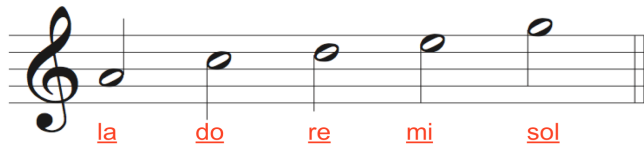
El término nacionalismo, constituye el sentimiento de pertenencia cultural propio de cada nación. En el arte musical muy específicamente, se lo realiza mediante el uso de ritmos, géneros y elementos de característico uso que represente la sonoridad de un país o región determinada (Latham, 2009).

Con detalle hacia lo ecuatoriano, según el pensamiento de (Guerrero, 2005) se expone que el movimiento nacionalista partió en la historia, a raíz de la mezcla entre lo indígena con lo académico europeo (traído gracias a la conquista española), para luego y a razón de un desenvolvimiento conjunto de las dos razas, confluyera en la creación y progresiva concurrencia de ritmos mestizos que denotasen parte importante de la sonoridad ecuatoriana. Teorizando un poco más en el quehacer histórico y en el intento de referenciar los ritmos en cuestión, el criterio de (Godoy, 2018) responde a un factor de desinformación, exponiendo que no se ha sido precisos en el momento de referirse a (tonadas, pasillos, sanjuanitos, albazos, yumbos, danzantes, entre otros), o sea los “Ritmos mestizos en el Ecuador”, sino que a groso modo y resultado de cierto desconocimiento se los ha denominado “Música ecuatoriana” como una generalidad poco fundamentada, pues este último puede reflejar una vasta cantidad de géneros musicales que no necesariamente signifiquen de historia o tradición.

Pudiendo continuar lo expuesto en el párrafo anterior, el pensamiento de (Jaramillo, 2018) manifiesta que no se debe entender a la historia musical ecuatoriana como un camino unilineal sino de marcha en correspondencia a numerosos alcances que son resultado histórico desde grupos sociales de indígenas, mestizos y criollos. No obstante, la escala pentatónica resulta una de las herramientas más comunes del trabajo sonoro ecuatoriano en general.

#### **Figura 4.**

*Escala pentatónica menor*



Fuente: Autor

En definitiva y tocando en acercamiento técnico a esta temática, los elementos nacionalistas a analizar en la sonatina constituyen elementos melódicos, armónicos y rítmicos. En la melodía podemos señalar que existen numerosos pasajes pentatónicos, como por ejemplo los descritos en el vivace de la obra Sonatina Litoral en el primer movimiento.

**Figura 5.**

*Muestra de pentafonía*



Fuente: Díaz,2016.

En cuanto a los ritmos, se ha podido encontrar influencias de albazo, tono del niño, alza, aire típico en la obra de Díaz, tal. En efecto que, es puntualmente regular en una primera sección el uso reiterado del ciclo de compases 3/4, 6/8 y 4/4 generando un flujo motivico que a simple vista y escucha es similar a la sonoridad de un Tono del Niño aunque a esto el compositor ha planteado mediante entrevista lo siguiente: “No fue planeado como tono del niño, el ser humano de una u otra forma, percibe los sonidos de una sociedad donde se gesta el simple hecho de ser ecuatoriano en mi caso, es involuntario y está ahí para fortuna” (Díaz, 2022).

**Figura 6.**

*Indicios de géneros musicales ecuatorianos*

Vivace ♩=280

mf

Vivace ♩=280

mf

18

Fuente: Díaz, 2016.

El tema A del primer movimiento, presenta un aire de tono del niño que resulta de la adaptación de ritmos ecuatorianos a un contexto contemporáneo destacando la pentafonía y principalmente la rítmica que destaca este particular en el sentido de acentuación.

### Figura 7.

*Indicios de Tono del Niño*



Fuente: Díaz, 2016.

Este representativo género conforme (Alvarado, 2011), transcurre como muestra de amor al Niño Jesús en época decembrina mayoritariamente en el Azuay mediante pases del niño y misas navideñas que junta toda una tradición de música usando pájaros de agua, panderetas, triángulos y sonajas. Como parte de un contexto social, es también el momento propicio para ver personas revestidas de la navidad y sus personajes además de poesía, gastronomía, entre otros aspectos de relevancia. Canciones representativas de este género resultan: “Zagales a prisa”, “Navidad en Cuenca”, “Dulce Jesús mío”.

**Figura 8.**

*Rítmica del Tono del niño*

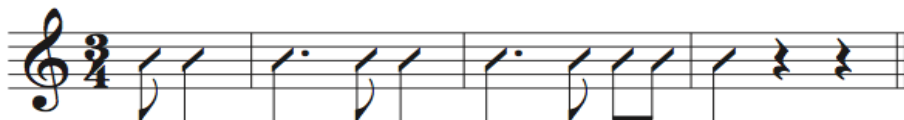


Fuente: Alvarado, 2011.

El alza para (Guerrero,2005), es una parte de la música que ha acontecido en el Ecuador desde el Siglo XVIII pero logró mayor auge en el siglo XIX. De sus ejemplos, prima el modo mayor exceptuando su estribillo teniendo origen en el costillar y el fandango. Rítmicamente, acontece en gran proporción la síncopa. Su más representativo ejemplo es “Alza, Alza que te han visto” de Wilman Ordóñez.

**Figura 9.**

*Rítmica del alza*



**Fuente:** Guerrero,2005.

En el caso del segundo movimiento, es notorio, el visualizar varias secciones en la parte de piano que presentan gran similitud con el danzante. Uno de los ejemplos más notorios se muestra en entre los compases 49 - 50 viéndose de la siguiente manera:

**Figura 10.**

*Danzante en el segundo movimiento*



**Fuente:** Díaz, 2016.

Este ritmo ecuatoriano conceptualmente, significa danza y es música interpretada por mestizos e indígenas. Se representa en compás binario compuestos, usa tempos lentos y en su mayoría ocurre en tonalidad menor (Guerrero, 2005).

**Figura 11.**

*Base rítmica del danzante*



**Fuente:** Guerrero,2005.

En cuanto al tercer movimiento, lo que pasa por los compases (17 - 16) resultan indicios del albazo. Las figuras rítmicas que acontecen representan con claridad la influencia de este ritmo pero aplicado en un contexto no relacionable en lo armónico.

**Figura 12.**

*Ritmica de albazo en el tercer movimiento*



Fuente: Fuente: Díaz, 2016.

El albazo, conforme (Carrión, 2002) constituye una danza festiva de mestizos e indígenas ecuatorianos interpretado por bandas de pueblo y formatos de cuerdas (guitarra y requinto). Funcionalmente, se usa además al amanecer para anunciar un nuevo día de celebración.

Según (Guerrero,2002), esta terminología proviene del término castellano “albar” o amanecer, en cuanto lo sonoro deriva del yaraví indígena.

Gracias a dicho resultado han logrado ver la luz ritmos como: el capishca cuencano, el aire típico, cachullapi, bomba, saltashpa, entre otros. Históricamente, se conoce que el primer registro escrito ocurrió 1865 por Juan Agustín Guerrero. Generalmente surgen en tonalidad menor y como ejemplos de este género se tienen: Si tú me olvidas, Avecilla, Morena la ingratitude, entre otros (Carrión, 2002).

**Figura 13.**

*Rítmica del albazo*



Fuente: Carrión, 2002

### Capítulo 3: Análisis de la Sonatina Litoral

#### Contexto de la obra

La Sonatina Litoral es una obra para clarinete y piano compuesta en el año de 2016 como parte culminante de un conjunto de piezas de similar denominación tanto para oboe como para flauta (Díaz, 2022).

En definitiva, el revisar también las otras obras del ciclo, resulta una valiosa herramienta de comparación, análisis breve y entendimiento del trazo en la línea de tiempo que conllevaron a la consecución de la obra en estudio.

En el año 2015 el maestro Loyola compuso su Sonatina Andina para oboe y piano en miras de lograr una obra que contenga de manera objetiva ritmos y sonoridades específicas de la sierra ecuatoriana a lo largo de 3 movimientos. Por consiguiente, en el 2016 compuso la Sonatina Oriental para oboe y piano dándole un tinte más subjetivo que demanda su imaginación hacia paisajes y la vida en la Amazonía del Ecuador. En el mismo año nace la idea de completar el ciclo con una obra para clarinete llamada Sonatina Litoral en la cual se exponen visiones conceptuales con significación abstracta sobre la Costa del país. (Díaz, 2022).

En efecto, manifiesta que este ciclo compositivo, marcha desde lo objetivo, pasando por lo subjetivo y llegando a lo conceptual en el caso de la Sonatina Litoral, esto a causa de no usar ritmos propios de la región o basar la idea en géneros necesariamente característicos de la Costa. La propuesta, basa su centro en varios lineamientos del compositor que obedecen a lo siguiente:

1er. movimiento. Una visión a manera de banda sonora de lo que el compositor imaginó que fueron los habitantes de las culturas precolombinas (Valdivia, Chorrera) frente al mar.

2do. movimiento. Un arrullo en homenaje a los niños víctimas del terremoto en Manabí. (melodía del clarinete que simboliza el llanto desgarrador de una madre).

3er. movimiento. No quedarse en la tristeza sino levantarse con fuerza ante las adversidades de la vida.

De esta manera, podemos comprender la composición musical y el pensamiento de Díaz como algo que manifiesta un sentir hacia el nacionalismo ecuatoriano abarcando el período precolombino (producto de sus hipótesis personales) y usando la composición como un nexo entre el pasado, el presente y el futuro.



### **Breve referencia de elementos en las sonatinas Andina y Oriental**

Situando en esta parte la necesidad de revisar las otras composiciones de igual género y partiendo de la recomendación del compositor, se procedió a relatar puntuales características de cada una de ellas.

En el caso de la “Sonatina Andina”, resulta la primera composición en la cual según el pensamiento del compositor hay cierto nivel de objetividad en la parte rítmica, pues se emplean géneros musicales ecuatorianos propios de la sierra ecuatoriana, con la presencia de elementos corroborables en grabaciones de música popular y por tradición oral (Díaz, 2022).

Los géneros musicales empleados son los siguientes: En el primer movimiento, se muestra un sanjuanito, como segundo movimiento acontece un fox incaico y finalmente su tercer movimiento es un pasillo. Armónicamente la propuesta del primer movimiento es generalizable, aunque no en su totalidad desde lo modal (locrio), el resto de la obra transita en lo tonal. Ocurre también el recurso de la pentafonía en conjunción con los ritmos empleados.

En el caso de la “Sonatina Oriental” está compuesta dentro de un parámetro más abstracto y como lo llama el compositor “subjetivo” y de carácter programático pues, en un primer movimiento “Preludio” se relatan pasajes del amanecer en la geografía oriental, además se presenta en sonidos el misterio de esta región ecuatoriana mediante un segundo movimiento en danzante. Finalmente tiene lugar el tercer movimiento que connota al habitante amazónico como un fuerte guerrero usando el Yumbo. Su armonía se maneja mediante lo tonal y modal (Espinoza, 2022).

Se puede escribir como representativa la segunda sección del tercer movimiento en el que el piano hace *clusters* en las cuerdas del instrumento a más de efectos percusivos del momento mediante baquetas.

### **3.1 Análisis estructural**

De principio, el compositor sugiere que para poder profundizar en el análisis musical de esta obra es de mucha necesidad el hecho de entender la existencia en progresividad de su ciclo completo de sonatinas (cada una con sus propias directrices y propiedades pero que para el compositor forman una sola totalidad) aconteciendo las sonatinas “Andina”, “Oriental” y “Litoral” entre lo objetivo, subjetivo y conceptual respectivamente por el paso de las mismas y en respuesta a su concebimiento, proceso necesario para llegar a entender la razón de ser

de la obra objeto de este documento, como resultado del camino emprendido por las composiciones anteriores a la presente (Loyola, 2022).

Esta noción, se relaciona en gran medida al pensamiento de (LaRue, 1889) en el que manifiesta la necesidad de entender analíticamente una obra en base a comprender la misma no desde la fragmentación sino partiendo de su totalidad, es decir la obra completa o un conjunto de obras para entender su contexto y forma de concepción sin oscurecer el proceso de entendimiento.

A esta idea, la respalda la teoría del autor (Nagore, 2005), que comenta que la estructura musical puede ser una parte de una obra, una obra entera, un grupo o incluso un repertorio de obras, procedentes de una tradición escrita u oral" puesto que confluyen 3 obras en un mismo género dedicadas al Ecuador en 3 regiones que abarcan un ciclo completo.

La sonatina Litoral, consta de 3 movimientos que son:

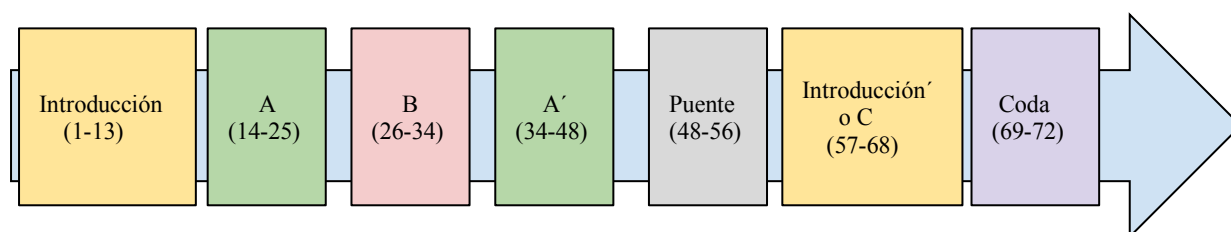
- I. Un preludio hacia el pasado
- II. Arrullo
- III. Presto final

### 3.1.1 Primer Movimiento

En afán al movimiento, se expone la presencia del siguiente esquema dentro de lo estructural:

**Figura 14.**

*Estructura del primer movimiento*



**Fuente:** Autor.

Al tratarse del género musical sonatina y pudiendo partir de una generalidad en este movimiento, la dimensión es corta y sus elementos acontecen a la brevedad sin plantear mayoritariamente frases largas como en el caso de otros géneros (sonata, concierto, entre

otros). Sus transiciones son más breves y en varias partes inclusive inexistentes ocurriendo que muchas de dichas secciones resultan independientes. Prima la alternancia entre compases ya sea ternarios, cuaternarios o compuestos, los mismos que han sido distribuidos de diversas formas según la sección (Latham, 2008).

### 3.1.1.1 Introducción

En relación a esta temática, una primera instancia sonora de esta obra inicia con una introducción desplegada a lo largo de 13 compases, mismos que en diversidad resaltan una mixtura de elementos entre dos compases binarios y uno ternario (2/4 y 3/4).

**Figura 15.**

*Primeros compases de la obra*

The musical score for Figure 15 is titled "Lento et misterioso". It features two staves: Clarinet in B-flat (top) and Piano (bottom). The Clarinet part begins with a motif in 2/4 time, which then transitions to 3/4 time in measure 3, back to 2/4 in measure 5, and back to 3/4 in measure 7. The Piano part provides harmonic support with chords and bass lines. Dynamics include *mf* and *f* for the Clarinet, and *mp* and *mf* for the Piano.

Fuente: Díaz, 2016.

El motivo (célula) descrito en el primer compás, es desarrollado por el clarinete con aumentaciones y variaciones, llevando a la melodía hacia un clímax sugerido en el compás 10, para luego finalizar esta primera sección con un decrescendo escrito en la partitura hacia la zona de descanso o Dead Spot (Kawakami, 1975).

**Figura 16.**

*Motivo y formas de desarrollo*

The musical score for Figure 16 shows the motif and its development in the first three measures. The Clarinet part starts with a motif in 2/4 time, which then transitions to 3/4 time in measure 3.

Fuente: Díaz, 2016.

El acompañamiento realizado por el piano, muestra figuraciones blancas y negras para que el motivo del clarinete pueda ser expuesto con mayor claridad y tome fuerza posteriormente en el desarrollo de la obra. Armónicamente, se puede percibir armonía cuartal, lo cual faculta que los intervalos del motivo llevados por el clarinete, muestren esta característica de sonoridad. También es evidente en el contexto del acompañamiento, una línea melódica cromática descendente entre los acordes a manera de línea cliché (Kawakami, 1975).

**Figura 17.**

*Cliché*

The image displays a musical score for Clarinet in B-flat and Piano. The clarinet part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The piano part consists of a right-hand line with chords and a left-hand line with single notes. An orange line connects the top notes of the piano chords, labeled 'línea cliché'. The text 'Armonía cuartal' is written below the piano part. The tempo is marked 'mf'.

Fuente: Díaz, 2016.

**Figura 18.**

*Introducción completa de 13 compases*

**Lento et misterioso**

Clar. *mf* **Lento et misterioso** *f*

Piano *mp* *mf*

7 *mf*

13 *p*

Fuente: Díaz, 2016.

### 3.1.1.2 Sección A

Rítmicamente, esta sección gira en torno a un ciclo de compases 3/4, 6/8 y 4/ 4. Melódicamente, lo caracteriza una profusa pentafonía que está presente tanto en el clarinete como en el piano. Denota la presencia de un marcado tema que idealmente se lo puede llamar nacionalista por su rítmica característica en el piano y la pentafonía entre instrumento solista y acompañante (Jaramillo, 2018).

### Figura 19.

*Fragmento pentafónico de la Sección A*

Vivace ♩=280  
mf

Vivace ♩=280  
mf

Fuente: Díaz, 2016.

Es también notorio, el uso de (sexta napolitana) como podemos encontrar en la sonatina litoral entre los compases 23 y 25. En el caso la disposición regular de una sexta napolitana la es en primera inversión sin embargo consta como parte del contexto funcional del fragmento. Su centro tonal es Do mayor (Palma, 1983).

**Figura 20.**

### Sexta napolitana

Vivace ♩=280  
mf

sexta napolitana

Am Bb Am

Fuente: Díaz, 2016.

### 3.1.1.3 Sección B

Los compases usados alternan ahora sin el 6/8 quedando 3/4 y 4/4 (uno por compás. A manera de consecuente, muestra como centro armónico a Am que constituye la relativa menor de lo que se ejecutó en la primera sección. Son 8 compases de una frase que culmina en el la nota y acorde resolutivos del compás siguiente. El principio de danza es más leve.

**Figura 21.**

### Muestra de B



Fuente: Díaz, 2016.

### 3.1.1.4 Sección A'

En diferencia con la Sección A, el compositor agrega una nota previo a manejarse de manera similar pero al final de esta porción reitera el material conclusivo para conectar en el siguiente compás mediante una doble función por elipsis que demarca el final de esta sección y a su vez el inicio del Puente.

**Figura 22.**

*Reiteración de ultima parte y conexión a puente*



**Nota:** Termina sección, inicia puente.

**Fuente:** Díaz, 2016.

### 3.1.1.5 Puente (48-56)

Confluyen en esta parte los tipos de compás usados con anterioridad y de forma completa pero no a manera de ciclo sino más bien a objeto de predominar el compás de 3/4 que conlleva y contiene en sí una mayor longitud. El camino emprendido con esta forma de escritura, es ahora propicio para plantear un reposo en calderón pudiendo conectar la Sección B con la Recapitulación de la Introducción.

**Figura 23.**

*Continuación de puente*

Musical score for Figure 23, measures 49-53. The score is in treble and bass clefs. It shows a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. The time signature changes from 6/8 to 4/4 to 3/4. A yellow arrow points to the beginning of measure 53, labeled "indicios de material de A".

**Fuente:** Díaz, 2016.

**Figura 24.**

*Consecución de puente*

Musical score for Figure 24, measures 54-56. The score is in treble and bass clefs. It shows a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. The time signature changes from 6/8 to 4/4.

**Fuente:** Díaz, 2016.



### 3.1.1.6 Recapitulación de la introducción

El material del inicio repetido al final en una octava superior del clarinete, sugiere un clímax por la capacidad de registro agudo (LaRue, 1989). Una diferente homofonía ha sido planteada ahora en semicorcheas por parte del piano para contrastar con lo que en un inicio fueron largos bloques de acordes. En referencia al término homofonía se hace referencia a una melodía con acompañamiento (Latham, 2009).

**Figura 25.**

*Muestra pequeña de recapitulación*

Fuente: Díaz, 2016.

Es adicionalmente característico y diferenciable con la introducción misma, el ya no solo acompañar por parte del piano, sino que además de las notas repetidas, imita una sección del material expuesto por el clarinete.

**Figura 26.**

*Imitación de piano a clarinete*

Fuente: Díaz, 2016.

### 3.1.1.7 Coda

En convergencia con la sección A, el material es vuelto a presentar en pequeña parte, pero ahora esto ocurre mediante homorritmia la misma que contrasta también con A por su carácter pues ahora es pesado y más lento. Resume junto con la recapitulación todo el movimiento, pero de forma conclusiva al irse apagando de a poco.

**Figura 27.**

*Material breve de Sección A más conclusión mediante cambio a registro grave*

The musical score for Figure 27 consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The tempo is marked 'Lento' and the dynamics 'ff'. The score shows a transition from a 3/4 time signature to a 6/8 time signature, indicating a change to a lower register. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and a final cadence.

Fuente: Díaz, 2016.

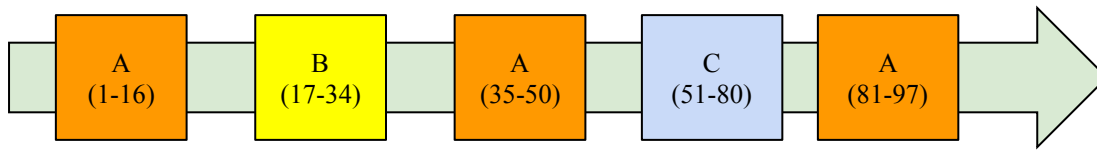
### 3.1.2 Segundo Movimiento

Definiendo en primera instancia el término arrullo, y en relación al pensamiento de Guerrero este resulta un género musical afro ecuatoriano entendido como una canción de cuna al niño Dios, así como también a niños por considerarlos criaturas del creador. En un contexto muy arraigado a la tradición, se interpreta por una voz solista y voces “respondedoras” acompañadas de bombos, cununos, guasá y maracas. (Guerrero, 2005).

Por otra parte, y con la mirada hacia su estructura, se puede divisar una perfecta forma rondó presentando el siguiente esquema formal

**Figura 28.**

*Estructura Rondó en segundo movimiento*



Fuente: Díaz, 2016.

Se puede fundamentar el centro de este movimiento mediante explicar que en sí, que la forma rondó presenta un motivo principal (estribillo) y otros secundarios (episodios) los cuales vuelven al principal luego de ir ocurriendo uno por uno. El motivo secundario ocurre en contraste y a modo de copla con el estribillo, pero guardando relación de conexión de frase o período (Zamacois, 1979).

La forma A-B-A-C-A como estructura, resulta un ejemplo tradicional de esta forma musical y es constante la alternabilidad del tema primo con los secundarios que lo complementan (Zamacois, 1979). En este movimiento, prevalece información de contenido vocal expuesto por el clarinete lo que a su vez en el piano representa un constante sentido de acompañamiento en réplica rítmica al solista.

### 3.1.2.1 Sección A

A lo largo de 16 compases se genera 1 frase aconteciendo: pregunta del compás primero al octavo en su primera mitad de compás y respuesta desde la segunda mitad del compás 8 hasta 16).

Figura 29.

*Pregunta*

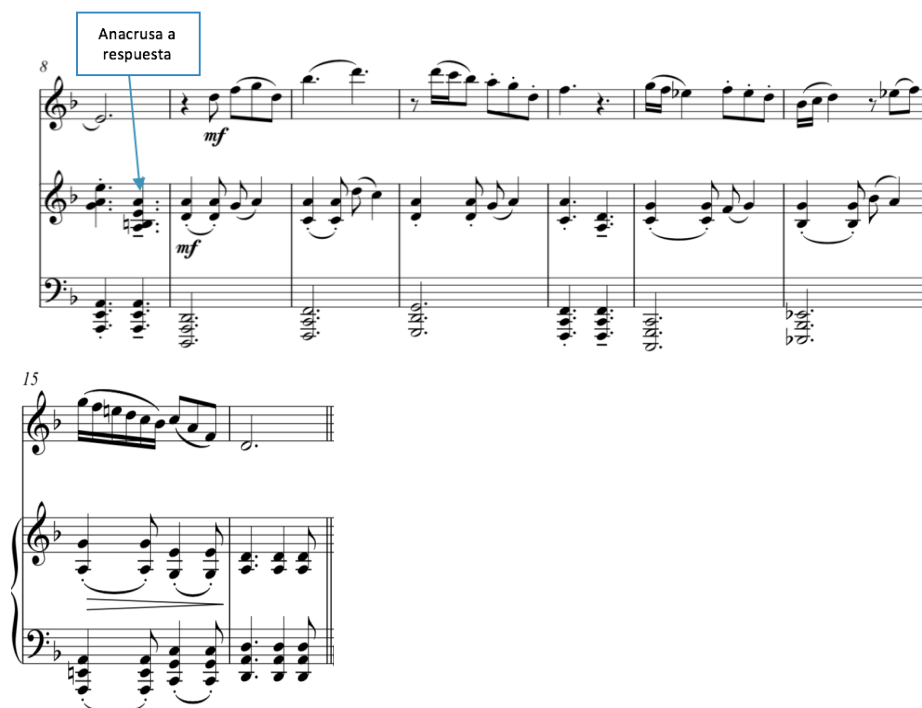
The musical score for Section A is presented in two systems. The top system is for the clarinet, marked 'Moderato' with a tempo of quarter note = 60. It begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The bottom system is for the piano accompaniment, also marked 'Moderato' with a tempo of quarter note = 60 and a piano (*p*) dynamic. It consists of a right-hand part with chords and a left-hand part with a steady bass line. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 6/8.



Fuente: Díaz, 2016.

**Figura 30**

*Respuesta*



Fuente: Díaz, 2016.

### 3.1.2.2 Sección B

El piano inicia una larga sección de notas largas que dan la sensación de descanso mientras el clarinete se empieza a mover a grado conjunto y usando patrones rítmicos ya propuestos en lo anterior del movimiento. El trabajo del piano no es más que el de únicamente proponer un movimiento armónico que asciende en intensidad. Radica también en esta zona la consecución del clímax de este movimiento, pues el compás 24 acontece luego de acordes

que han tensionado armónicamente la frase, volviéndose la parte que demande mayor sonoridad.

**Figura 31.**

*Clarinete en grado conjunto con y piano en reposo*

The musical score for Figure 31 consists of four staves. The top staff is the Clarinet part, and the bottom two staves are the Piano part. The Piano part is marked with a piano (*p*) dynamic. The score shows a sequence of notes and chords, with the Piano part providing a harmonic accompaniment to the Clarinet's melodic line. The Clarinet part features a mix of eighth and sixteenth notes, while the Piano part uses sustained chords and arpeggiated figures.

**Fuente:** Díaz, 2016.

### 3.1.2.3 Sección A'

La diferencia existente en esta segunda vez de este momento estructural, resulta la de una anacrusa, pero se explica con la funcionalidad de servir de inicio de la Sección C: Lo que a raíz de esta sección acontece, sugiere una preparación hacia lo que desde el compás 67 genera una especie de improvisación en el clarinete mientras el piano reposa en largas sonoridades de acordes tenidos.

**Figura 32.**

*Zona con tintes escalísticos e improvisatorios*



Fuente: Díaz, 2016.

El principio escalístico empleado en esta sección, se muestra en un sentido de constante crescendo por la tensión armónica y aumento de registro en el clarinete.

### 3.1.2.4 Sección C

El clarinete ha crecido lo suficiente como para necesitar bajar en sonoridad y cantidad de notas pues partiendo de una anacrusa, tiene lugar aquí una sección donde el instrumento melódico ya no se desborda, sino que se comunica en un casi mismo idioma rítmico con el instrumento armónico.

**Figura 33.**

*Material contraste con B y A (piano)*



Fuente: Díaz, 2016.

Posteriormente vuelven a aumentarse notas como en la parte anterior, sin embargo la tensión ya no es lo suficiente como para establecer un clímax. Según el compositor, el llanto tiene lugar todavía pero ya no es desgarrador sino más bien íntimo (Díaz, 2022).

**Figura 34.**

*Sección con nuevamente más notas pero sin clímax*



Fuente: Díaz, 2016.

### 3.1.2.5 Sección A de conclusión

De inmediato de ilustrar lo ya existente en A, el piano plantea el final definitivo del movimiento en uso de figuraciones que fueron motivo de acompañamiento y contracanto con la melodía a lo largo de este lúgubre movimiento usando además un ritardando que faculta aún más un sentido de final.

Figura 35.

*Material conclusivo por el piano luego de re exponer A*



Fuente: Díaz, 2016.

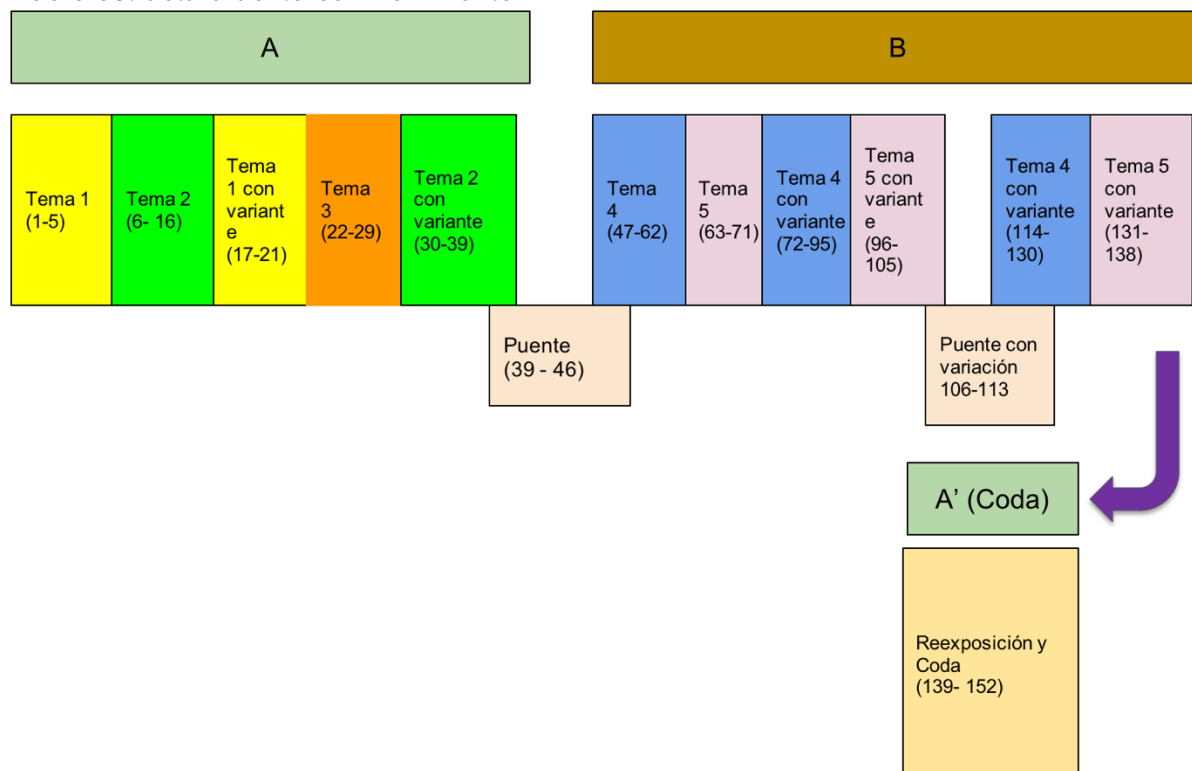
### 3.1.3 Tercer movimiento

En mucho contraste con el material compositivo expuesto anteriormente, acontece en esta sección una riqueza estructural ya que se tienen varios temas que mediante una visión macro, determinan una forma tripartita similar a una exposición, desarrollo y reexposición, sin embargo, hablar de su estructura interna, significa el presentar más temas a más de los generando una compleja red de material y submaterial que se entreteje constantemente.

En razón de presentar su flujo estructural, se presenta tal detalle en la **Tabla 42** del siguiente esquema.

**Figura 36.**

*Macro estructura del tercer movimiento*



**Fuente:** Autor.

Como generalidad del movimiento, es destacable la idea central en base a una notable confluencia entre lo pentafónico y lo cuartal pudiendo describir las secciones de la siguiente manera:

### 3.1.3.1 Sección A

La sección A en esta obra consta de varios temas que sobresalen a la vista a lo largo del score. A fin de obtener un mayor entendimiento y conclusiones de esta sección, se ha procedido a fragmentar dichas secciones en 3 partes (según su deferencia temática) en posibilidad de notar desde esta óptica las tantas diferencias y complementos que se van dibujando a lo largo de tal discurso musical. Es mediante un constante pulso binario el hecho de alternar al inicio el uso de compases de 2/4 y 6/8 para terminar usando en gran medida el segundo tipo. Sin embargo, el sentido de pulso resulta el mismo, variando únicamente en su subdivisión.



### 3.1.3.1.1 Tema 1

En el inicio del movimiento final de la sonatina, un pasaje en compás binario (2/4) muestra una exposición temática mediante una sección que puede significar un antecedente, este primer indicio del movimiento está plasmado a lo largo de 5 compases, no obstante, es por su condición y poca extensión que no resulta un todo completo sino más bien este requiere del material siguiente para cobrar sentido completo.

**Figura 37.**

*Tema 1. Inicio de movimiento*

The musical score is in 2/4 time and marked Presto (♩ = 150). It features a melodic line in the upper voice and a piano accompaniment in the lower voice. The first system shows the melodic line starting with a piano (pp) dynamic and ending with a fortissimo (ff) dynamic. The second system shows the piano accompaniment with chords and moving lines, also marked pp and ff. The third system shows a continuation of the piano accompaniment starting at measure 5.

Fuente: Díaz, 2016.

### 3.1.3.1.2 Tema 2

Completando lo presentado en lo anterior y a través de un compás compuesto, se contrasta lo expuesto en el Tema 1 para dar fluidez al contenido mediante corcheas y sus posibilidades de combinación rítmica. Son 11 compases los utilizados para dar forma a dicha porción.

**Figura 38.**

*Fragmento de Tema 2*

5 **Albazo**  
*mp*

Fuente: Díaz, 2016.

### 3.1.3.1.3 Tema 1

Resultado de recapitular lo fabricado en la primera sección sin ninguna divergencia.

### 3.1.3.1.4 Tema 3

Luego de volver a gestarse la primera sección de forma idéntica (Tema 1), el compositor se vale de una anacrusa para mostrar esta sección que aumenta 8 compases a lo descrito en el inicio, aportando variedad, sentido y una idea completa de la frase que en su primera ocasión requería del Tema 2 para cobrar sentido.

**Figura 39.**

*Fragmento 3*

21 **Tema 3**  
*p* *f* *p*  
*f* *p* *f* *p*

Fuente: Díaz, 2016.

### 3.1.3.1.5 Tema 2 con variante

Partiendo del mismo material, los dos instrumentos divergen del Tema 2 (originalmente propuesto) por el consecuente y su preparación que marchan desde la segunda mitad del compás 33 pero manteniendo un mismo principio armónico. Este fragmento conduce al puente, ocurriendo una doble función por elipsis.

**Figura 40.**

*Tema B con variación e inicio de Puente*

The musical score for Figure 40 is presented in two systems. The first system, starting at measure 30, shows a piano (mp) texture with a treble and bass clef. A vertical line at measure 35 is annotated with 'Consecuente diferente'. The second system, starting at measure 36, continues the piano texture. A bracketed section at the end of measure 36 is annotated with 'finaliza Tema 2.2 e inicia puente'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fuente: Díaz, 2016.

Lo que ocurre en el compás 36 resulta de un ostinato rítmico tomado del compás 59 del tercer movimiento de la Sonatina Oriental para flauta antecesora de la Sonatina Litoral.

**Figura 41.**

*Material de clarinete en compás 36*

The musical notation for Figure 41 shows a single staff of music with a treble clef. It contains a sequence of notes and rests, representing the clarinet material in measure 36. The notation includes eighth and sixteenth notes, and a final quarter rest.

Fuente: Díaz, 2016.

**Figura 42.**

*Ostinato de flauta en "Sonatina Oriental"*



Fuente: Díaz, 2016.

### 3.1.3.1.6 Puente

En la nota de la melodía y acorde que termina la sección anterior, nace a manera de doble función por elipsis un puente que conecta todo lo presentado en esta gran Sección A con el material temático a producirse en B. En referencia al pormenor armónico, es destacable el aspecto cuartal que converge con el género rock al cual el maestro Díaz mediante entrevista y biografía expuesta en el primer capítulo comenta haber tenido enorme afinidad.

Caracteriza a este, el movimiento armónico de quintas (muy usual en el rock) que se emplea y se refuerza a lo largo de cada cambio de acorde, volviéndose por consiguiente el hilo conductor que conlleve a lo que será más adelante una nueva sección (Kawakami, 1975).

### Figura 43.

*Puente en el piano*



Fuente: Díaz, 2016.

Este momento de la obra, está de forma muy probable, influenciado inconscientemente por la música de Metallica, en especial la canción “For Whom The Bell Tolls” en uno de sus riffs. A este fenómeno (De Benito, 2018), lo categoriza como “inconsciente colectivo sonoro” pues explica que al escuchar mucha música en cualquier momento la vida, esta resuena sin pensarlo en el cerebro inclusive luego de muchísimos años llevándonos a ser creativos en base a lo que hemos adoptado como lenguaje. Este particular, se puede observar en la siguiente transcripción.

### Figura 44.

*Riff de canción de Metallica.*



Fuente: Autor

### 3.1.3.2 Sección B

Esta ración de la obra se compone de dos temas relevantes considerados en función de su estructura. En esta parte del documento, es para efectos del análisis que se ha denominado a estas partes “Tema 4” y “Tema 5” denotando un contrastante aporte dentro de lo formal. Es a esto que parten a raíz de este conocimiento, que se encuentran reflejados indicios notorios de lo que será la aparición de los siguientes temas conforme avance el movimiento.

Figura 45.

A la izquierda, inicio de Tema 4 y a la derecha, inicio de Tema 5



Fuente: Díaz, 2016.

#### 3.1.3.2.1 Tema 4

Iniciando la segunda sección, es relevante el destacar el contraste y diferencias con la Sección A, razón por lo que no pueden categorizarse dentro de esta última. El material expuesto en el puente por parte del piano es ahora razón de combinación con lo existente en el clarinete. Un antecedente se propone desde el inicio del tema hasta el compás 54 en su totalidad en La menor.

Figura 46.

*Antecedente en Am (i)*



Fuente: Díaz, 2016.

Posteriormente, se ha fabricado una sección en Re que se complementa con el consecuente que procede desde 55 hasta 62 dando como resultado una frase completa.

**Figura 47.**

*Inicio de Consecuente en Dm (vi)*



Fuente: Díaz, 2016.

### 3.1.3.2.2 Tema 5

Tomando como referencia parte del consecuente del Tema 4 contrasta, con diferencia de uso, carácter, armonía y atmósfera creada en cuanto a la frase anterior.

**Figura 48.**

*Sección modelo de Tema 4 (C. 57)*



Fuente: Díaz, 2016.

**Figura 49.**

*Inicio de tema 5 (C. 63)*



Fuente: Díaz, 2016.

Esto sirve de célula que plantea la presencia de una pequeña sección de corta extensión pero con relevantes funciones de complemento y conclusividad. Le dan en definitiva a la frase anterior la función de reposo que estructuralmente conduce con facilidad a la posibilidad de otra sección.

**Figura 50.**

*Sección corta de reposo y transición*



Fuente: Díaz, 2016.

### 3.1.3.2.3 Tema 4 con variante

Las diferencias con el Tema 4 en su versión original son varias. En principio, es evidente el hecho de abordar un antecedente y consecuente en el cual varía lo que antes acontecía en

un solo acorde para proponer nuevas instancias, surge de considerar ahora un mismo motivo en otra posibilidad para abastecer una progresión armónica que dibuje la relación i-iv.

**Figura 51.**

*Material a ser movido armónicamente (C.72)*

Fuente: Díaz, 2016.

**Figura 52.**

*Mismo material en otra posición armónica (C.76 - 79)*

Fuente: Díaz, 2016.

A esto que, curiosamente la consecución de esta sección converge a la original únicamente en funcionalidad armónica.

**Figura 53.**

*Fragmento conclusivo original (c. 69 - 71)*



Fuente: Díaz, 2016.

## Figura 54.

*Fragmento conclusivo en semicorcheas (c. 103- 105)*

The musical score for Figure 54 consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, starting at measure 103. It features a series of eighth notes with various accidentals (sharps, naturals, and flats) and a final half note. The bottom two staves are a piano accompaniment in treble and bass clefs, respectively. They feature long, horizontal lines indicating sustained chords or block chords across the measures.

Fuente: Díaz, 2016.

### 3.1.3.2.4 Tema 5 con variante

En convergencia con lo expuesto en el Tema 5 lo armónico permanece. No obstante, a manera de variación acontecen ciertas diferencias como por ejemplo el primer compás.

## Figura 55.

*Inicio de Tema 5 original*

The musical score for Figure 55 consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It features a series of eighth notes with various accidentals and a final half note. The bottom two staves are a piano accompaniment in treble and bass clefs, respectively. They feature long, horizontal lines indicating sustained chords or block chords across the measures. The dynamics for the accompaniment are marked as *mf*, *p*, and *mf* across the three measures.

Fuente: Díaz, 2016.

## Figura 56.

*Inicio de Tema 5 con variación*



Fuente: Díaz, 2016.

Otra de las diferencias, actúa sobre la parte conclusiva de esta parte pues en su primera versión existen dos notas de reposo que incluyen un calderón.

### Figura 57.

*Diferencia en zona de reposo*



Fuente: Díaz, 2016.

En el caso de la segunda vez, acontece mediante continuas semicorcheas en el clarinete que encuentra reposo mediante un ritardando no escrito en la partitura pero que se intuye en búsqueda de la frase.

### Figura 58.

Sección conclusiva en semicorcheas.

The musical score consists of two systems. The first system starts at measure 99. The vocal line (treble clef) begins with a half rest, followed by eighth notes, and then a melodic phrase starting at measure 101, indicated by a green arrow. The piano accompaniment (grand staff) features chords in the right hand and a bass line with eighth notes. The second system starts at measure 103. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features chords in the right hand and a bass line with a fermata in measure 103.

Fuente: Díaz, 2016.

### 3.1.3.2.5 Puente con variación

Con relación al puente anterior, el contenido del piano se gesta de forma muy similar, pero este no presenta doble función, sino que acontece de manera independiente. El material similar del piano muestra el antecedente.

Figura 59.

Inicio de puente idéntico a primera vez

The musical score consists of three measures. The piano accompaniment (grand staff) features chords in the right hand and a bass line with eighth notes. The first measure starts with a forte dynamic marking (f).

Fuente: Díaz, 2016.

El consecuente por su parte, acontece con aporte del clarinete en base al material ya presentado.

**Figura 60.**

*Consecuente de puente*

The musical score for Figure 60 consists of two staves. The top staff is for the clarinet, starting at measure 108 with a rest, followed by a melodic line marked with a forte (*f*) dynamic. The bottom staff is for the piano, featuring a complex harmonic accompaniment with chords and moving lines. A red rectangular box highlights a specific measure in the piano part with the text "Diferencia a sección original".

Fuente: Díaz, 2016.

### 3.1.3.2.5 Tema 4 con variante

Este fragmento de la obra mostrado por última vez, reitera de manera exacta lo descrito en el modelo primero de sección con la única diferencia de que ahora no presenta repeticiones.

### 3.1.3.3 Reexposición y Coda

En el trabajo de fundamentar esta sección como reexposición, es de detalle el manifestar que contiene las mismas características rítmicas y temáticas del Tema 1 pero se gesta sobre indicios más conclusivos.

**Figura 61.**

*Coda con material de reexposición*

The musical score for Figure 61 consists of two staves. The top staff is for the clarinet, starting at measure 137 with a melodic line marked with a piano (*p*) dynamic. A green arrow points to a specific measure in the clarinet part. The bottom staff is for the piano, featuring a complex harmonic accompaniment with chords and moving lines, also marked with a piano (*p*) dynamic.

Fuente: Díaz, 2016.

Como se puede observar en el ejemplo anterior, el piano en un inicio muestra un acompañamiento no relacionable con lo expresado en la sección A, pero sí el clarinete rítmicamente. No obstante, también trasciende que en el piano, desde el compás 145 es notorio el uso de un mismo material rítmico pero desde otra perspectiva armónica.

**Figura 62.**

*Piano mostrando material del inicio de movimiento.*



Fuente: Díaz, 2016.

En un gran crescendo se gesta lo que significa el final de la obra presentando factores de crecimiento como los matices para sonoridad en ascenso y el aumento progresivo de registro sonoro en el clarinete.

**Figura 63.**

*Localización de punto clímax en el movimiento*

143

*mp* *f*

registro en ascenso hasta nota climax

147

punto  
clímax

*ff* *f* *ff*

Fuente: Díaz, 2016.

### 3.2 Propuesta Interpretativa

Inicialmente, cabe mencionar que existe una interpretación registrada de la versión de Gallegos en Youtube, la cual se encuentra disponible en el Anexo 1, la misma que ha servido como referente para la ejecución e interpretación en muchos de los pasajes. En conjunto, se dispone también de una grabación propia en estudio, la cual ha sido realizada a objeto de trabajar como ejemplos a esta sección y también como aporte interpretativo que se ha puesto en la sección Anexos.

Por otra parte y en la posibilidad de basar este apartado en fundamentaciones teóricas, es posible el hecho de citar a (Swarowsky, 1989) quien por su parte, defiende a la interpretación musical como aquella que requiere del oído para servir de intermediario receptor de los impulsos que llegan al cerebro, hecho que faculta el percibirlos como un arte sonoro.

Como consiguiente a la misma temática, se torna oportuno mencionar el pensamiento de quien, por su parte, se refiere a la interpretación (Gil, 1991), como aquella resultado del conjunto de contenidos que no se hallan escritos en los signos musicales (partitura) sino que se emplazan obligatoriamente en la mente del ejecutante sin el afán de devastar la propuesta creativa realizada por el compositor. En este proceso y a más de lo expuesto anteriormente,

se plantea de mucha necesidad el hecho de obtener un claro y documentado referente de la época en la que determinada obra fue concebida, así como también el contexto social en el que acontece la misma.

En mucha relación con conceptos de su obra, es pertinente el mencionar que uno de los variados y posibles alcances que el compositor presenta, resulta nacionalista puesto que incluye elementos tanto concretos como intrínsecos en el desenvolvimiento de muchas de sus obras a las cuales también les ha atribuido argumentos que facultan un mayor entendimiento de las mismas. (Díaz, 2022, p.7)

Es una obra instrumental académica ideada por el maestro David Díaz Loyola en el año 2016. En contexto forma parte de un ciclo de obras en este género para instrumentos de madera con acompañamiento de piano. Han sido concebidas en el siguiente orden:

- Sonatina Andina para oboe y piano 2015
- Sonatina Oriental para flauta y piano 2016
- Sonatina Litoral para clarinete y piano 2016

Curiosamente, cada movimiento representa una temática diferente en cuanto a la argumentación del propio compositor siendo este el único parámetro aislado que presenta, pero en definitiva genera visiones varias sobre la Región Costa del Ecuador según la idea del compositor mas no con la idea de emplear ritmos y sonoridades propias de esta región.

Partiendo la narración de cada pasaje en relevancia a con el alcance de la interpretación, se puede dar inicio mencionando que, en el primer movimiento compositor denomina la agógica de la Introducción como *Lento et misterioso* misma que sugiere una atmósfera más improvisatoria o de *capriccio* la cual a su vez y como género de la música, requiere una sonoridad resultado de la espontaneidad del intérprete careciendo de una exacta medida del tiempo (Latham, 2008). (Ver Anexo 7).

En medio de un denominado “Un preludio hacia el pasado” se han creado ideas imaginarias que el compositor las denomina “conceptuales” sobre lo que fue la historia de las Culturas Precolombinas en el Ecuador y puntualmente las de la región litoral a las cuales no se ha tenido un acceso concreto. “Es una banda sonora de lo que seguramente fueron habitantes de esa época junto al mar” En concepto, su inicio representa una pareja de la Cultura Valdivia abrazados junto a la playa (Díaz, 2022).

En contraposición a lo establecido en el primer pentagrama y al ser una pregunta con respuesta, es viable que se pueda establecer un eco mediante el cambiar el *forte* del 4 compás por un *piano*. Es necesario en esta como en otras secciones el hecho de adecuar matices y reguladores en los cambios de frase valerse de la dinámica para dibujar mejor la

estructura, pues existe una constante necesidad de que cada sonoridad propuesta dentro de la obra requiere un tratamiento y aporta a la forma de la misma. (Ver Anexo 7).

Bajo esta corriente de pensamiento se sostiene que los matices no son recursos de adorno ni simples materiales de intensidad del quehacer sonoro de una, sino que más bien son contundentes medios de apoyo al trabajo estructural de la misma obra (Swarovski, 1989).

**Figura 64.**

*Sección inicial de introducción tal cual está escrita*

**Lento et misterioso**

The musical score for Figure 64 consists of two staves. The upper staff is a single melodic line with a treble clef, and the lower staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Lento et misterioso'. The melody starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a fortissimo (*f*) dynamic. The piano accompaniment starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score is written in 2/4 time and includes various rests and articulation marks.

Fuente: Díaz,2016.

**Figura 65.**

*Sección inicial con propuesta de eco mediante ubicar un piano como matiz*

**Lento et misterioso**

The musical score for Figure 65 consists of two staves. The upper staff is for a Clarinet in B-flat (Clar. en Sib) with a treble clef, and the lower staff is for a Piano with a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Lento et misterioso'. The Clarinet part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Piano accompaniment starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes a piano (*p*) dynamic. The score is written in 2/4 time and includes various rests and articulation marks.

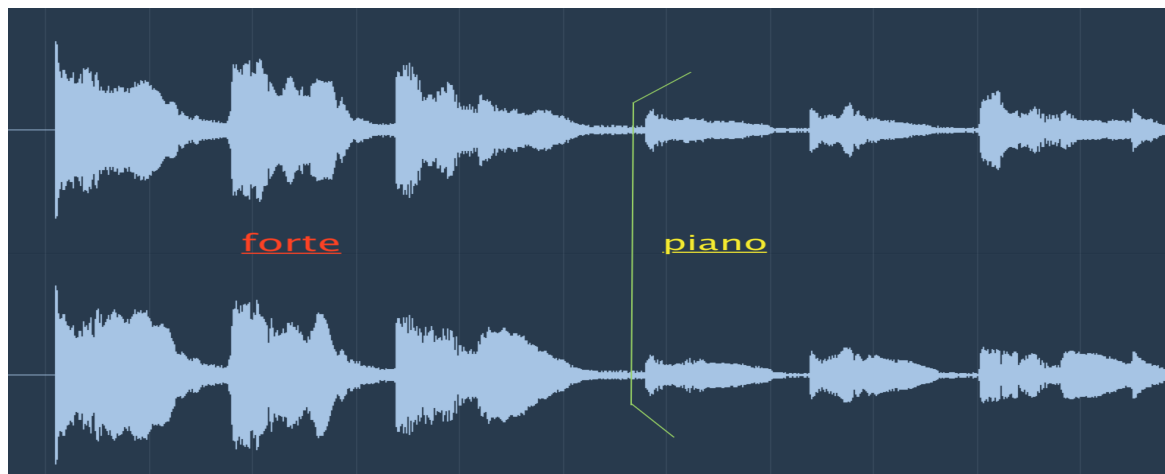
Fuente: Díaz,2016.

Adicionalmente, esto puede demostrarse gráficamente en el siguiente ejemplo.

**Figura 66.**

*Forma de onda de grabación*





**Fuente:** Díaz,2016.

En el segundo movimiento, contrario a lo que conceptualmente se ha manejado y lo que pudiera llegar a connotar dentro de una influencia afro ecuatoriana a una adaptabilidad sonora en lo contemporáneo, el compositor expone que este movimiento se lo denomina “Arrullo” no con la influencia artística afro ecuatoriana sino únicamente desde su título, puesto que la obra no posee pormenores sonoros de la tradición nacionalista sino que más bien se conduce hacia un homenaje dedicado a los niños víctimas del terremoto en la costa ecuatoriana. En mucho de su contenido, la idea concepto del compositor, resulta la idea de una madre con un llanto desgarrador ante la pérdida de su hijo (Díaz, 2022).

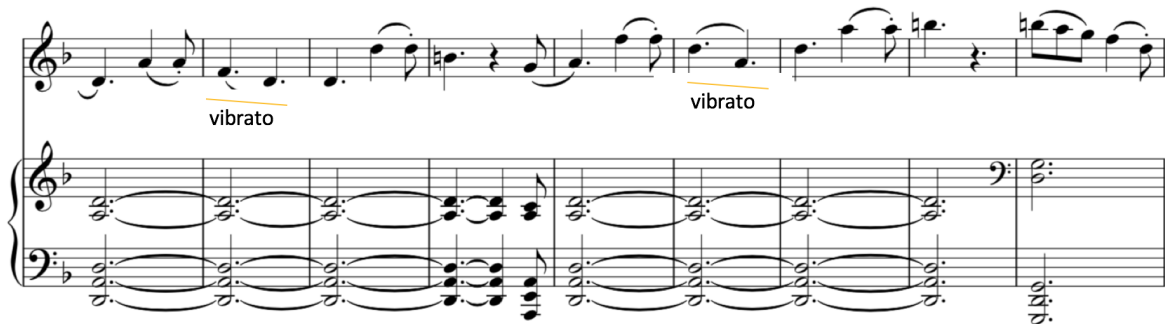
En miras a la consecución de este movimiento integralmente, es necesario aplicar breves momentos de rubato al tratarse de un momento sumamente vocal.

En esta misma parte, y bajo el mismo objetivo (lograr una atmósfera *cantabile*) es adecuado aprovechar los momentos de notas largas (reposo) en el *piano* para usar un controlado *vibrato* que pueda adaptarse y emular a las exigencias argumentativas del compositor (el llanto). A este principio, (De Benito, 2004). (Ver Anexo 7).

Referenciando este fragmento con el pensamiento del maestro Díaz (compositor de la obra), se comenta: “En esas notas largas del piano, ocurre el clarinete como una madre llorando. Es frecuente el conversar al respecto del tema en varios episodios de la vida o vivirlo inclusive, pudiendo generalizar el llanto desgarrador que está en los momentos tristes y especialmente en las mujeres” (Díaz, 2022).

### **Figura 67.**

*Sección propuesta de vibrato*



Fuente: Díaz,2016.

Surge también necesario el hecho de situar puntos de respiración, pues no se los ha colocado dentro de la partitura y pueden resultar de mucha utilidad para un mejor y mayor alcance de las frases a razón de que resultan bastante largas en algunas secciones.

**Figura 68.**

*Colocación de una respiración necesaria antes del compás 23 sin cortar el flujo correcto de la frase*



Fuente: Díaz,2016.

En confluencia con el tercer movimiento, el compositor expone que en esta contrastante y virtuosa parte se halla reflejado el espíritu de resiliencia y coraje para con la vida de los habitantes de la costa ecuatoriana, el terremoto les causó mucho daño, pero existe en esta sociedad específicamente un notable coraje para levantarse y continuar pese a las vicisitudes la vida (Díaz, 2022).

Caracteriza a esta sección un confluir de lo nacionalista pentatónico con el rock, por lo que en gran parte del transcurso de este movimiento es de importancia un carácter más percusivo. El piano obedece mucho a la sonoridad de una guitarra eléctrica. (Ver Anexo 7).

Con detalle en esta, y con mayor especificidad en los compases (69 - 71) más su sección semejante (137 - 138) es oportuno el situar un ritardando que anticipe y cree esa sensación de reposo a fin de facilitar de mejor manera la aparición de lo que correspondería una nueva sección.

### Figura 69.

*Colocación de ritardando que repose la frase*



Fuente: Díaz, 2016.

Lo que se dibuja desde el compás 102 antecede de una misma escala y contexto, pudiendo un mismo principio puesto que es útil el situar de igual manera un *ritardando* que vaya descomprimiendo la energía ocurrida en el material que conlleva a este último. No obstante, mediante las notas repetidas existe más espacio para el dicho efecto.

### Figura 70.

*Sección para ritardando*



Fuente: Díaz, 2016.

### 3.3 Cuadros resumen de análisis

Tabla 21

Resumen primer movimiento

PRIMER MOVIMIENTO			
SECCIÓN	MELODÍA	ARMONÍA	RITMO
Introducción (1-13)	Célula con aumentaciones y disminuciones	Acordes cuartales	Figuras largas en el piano con compases que alternan entre 3/4 y 2/4
A (14-25)	Pentafonía mayor de influencia nacionalista	Progresiones III - i i y IIb - i sexta napolitana	Marcado y con acento (Alternancia entre isorritmia y figuras de acompañamiento)
B (26-34)	Pentafonía menor	Octavas	Isorritmia
A' (34-38)	Pentafonía menor		Isorritmia y figuras de acompañamiento
Puente (48-55)	Escala fría	Sexta napolitana	Figuras isorritmicas y de acompañamiento

Introducción´ o C (57-68)	Similar a material inicial	Cuartal	Piano en semicorcheas con acorde más notas repetidas
Coda	Pentafonía de parte A	Octavas	Isorritmia

**Fuente:** Autor. Basado en el libro "Guía práctica para la aplicación metodológica del análisis musical" de Luis Ángel de Benito, 2004.

**Tabla 22**

*Resumen segundo movimiento*

SEGUNDO MOVIMIENTO			
SECCIÓN	MELODÍA	ARMONÍA	RITMO
A	Motivo primero. Modos eólico y frigio	Cuartal con sus sonidos en orden de intervalo	A manera de Danzante (negra y corchea alternando)
B	Prevalece el grado conjunto	Cuartal con una disposición abierta	Notas largas en el piano mientras clarinete camina escalísticamente
A	Recapitular inicio	Similar a inicio	Similar a material de inicio
C	Trazado de escala dórica	Cuartal	Notas largas de reposo por el piano en medio de arpeggios por el clarinete
A	Reexposición de melodía inicial en camino hacia una conclusión final	Cuartal con sonidos en orden regular de intervalo	Similar a material de inicio

**Fuente:** Autor. Basado en el libro "Guía práctica para la aplicación metodológica del análisis musical" de Luis Ángel de Benito, 2004.

**Tabla 23**

*Resumen segundo movimiento*

## TERCER MOVIMIENTO

	SECCIÓN	MELODÍA	ARMONÍA	RITMO
	Tema 1 (1-5)	Notas cortas y repetidas en staccato	Cuartal	Subdivisión en semicorcheas
	Tema 2 (6-16)	Melodía basada en la idea de un albazo	Octavas	Subdivisión en tresillos de corchea
	Tema 1 (16-21)	Reiteración	Reiteración	Reiteración
<b>A</b>	Tema 3 (22-29)	Melodía que completa la semifrase de Tema 1	Sexta napolitana. Uso de armonía cuartal	En contratiempo por el piano
	Tema 2 con variante (30-39)	Con consecuente diferente usando similares combinaciones de figura	Octavas entre piano y clarinete	Material secundario tomado de "Sonatina Oriental"
	Puente (39-46)	No se presenta	En intervalo de quintas con idea de rock	En enérgicas corcheas y sus subdivisiones
	Tema 4 (47-62)	Se dibuja un antecedente	Progresión i - iv	Tomado del material del puente
	Tema 5 (63-71)	Dibuja respuesta	Con centro en la dominante	Alternancia entre notas largas y zonas de movimiento con figuras
	Tema 4 con variación (72-95)	Melodía basada en material original de Tema 4	Sigue cuartalidad evocando el rock	Como material de puente en quintas
<b>B</b>	Tema 5 (96 - 105)	Misma idea de Tema 5 original pero con variación en primeros compases con conclusión diferente. El consecuente de esta	Replica exacta de en acordes y dinámica a material original de 5	Alternancia entre notas largas y zonas de movimiento con figuras
	Puente con variación (106 - 113)	sección presenta al clarinete en un arpeggio descendente de La menor	De mismas características a primer puente.	Similar a primer puente

	Tema 4 con variación(114 - 130)	Material anterior se presenta nuevamente sin repeticiones	Bajo que se mueve y acordes de quintas	Semejante a material de Tema 4
	Tema 5 con variación 131 - 138	De similares características y con sección conclusiva como material inicial	Replica exacta de en acordes y dinámica a material original de 5	Alternancia entre notas largas y zonas de movimiento con figuras
A' (Coda)	Reexposición y coda (139-152)	Semicorcheas en staccato	Octavas y cuartal	En favor de imitar la rítmica establecida a inicio de movimiento

---

**Fuente:** Autor. Basado en el libro "Guía práctica para la aplicación metodológica del análisis musical" de Luis Ángel de Benito, 2004.

### Recomendaciones de interpretación

Con el objetivo de servir de referencia para instrumentistas que estén interesados en ejecutar a obra ya sea como clarinetista o como pianista, se recomienda de principio escuchar música tradicional ecuatoriana puesto que elementos como el albazo, el tono del niño, el alza y otros más se hallan presentes a lo largo de toda la obra.

En este sentido, se presenta también la idea de fundamentarse con libros al respecto de esta temática para poder ampliar aún más el pensamiento de lo nacionalista ecuatoriano que consiga como resultado una interpretación más cercana al estilo.

De la misma manera, se considera necesario la práctica con metrónomo que garantice la estabilidad del tempo sin cambiar las figuraciones escritas por el compositor.

Puntualmente la parte A del primer movimiento, necesita de mucha limpieza en el staccato para lo cual es necesario emplear mayor cantidad de aire en combinación con la lengua más suave.

Al ser una obra que demanda gestualidad cameral, y ante la necesidad de sonar todo de manera conjunta, la comunicación entre pianista y clarinetista debe ser constante. Esto cobra aún más importancia en el momento de isorritmias como es el caso de la coda del primer movimiento en el que adicionalmente todo marcha en *ritardando*.

Para lograr un apropiado acercamiento al segundo movimiento, resulta necesario la práctica de notas largas, pues presenta pasajes no solo extensos sino también que demandan rigurosa ligadura entre notas.

Ante la constante idea de cambio de registro en combinación con el manejo de la ligadura se recomiendan ejercicios de flexibilidad que tienen como base a una misma nota mientras se asciende o desciende cromáticamente hasta alcanzar al menos la octava. Estos ejercicios deben manejarse tan lento como sea posible, de manera que se trabaje conjuntamente los registros antes mencionados con la mejor calidad de ligadura y sonido posible. Es también oportuno el darle un pequeño acento a la nota más grave (Klosé, 1946).



## Figura 71

### *Ejercicio de flexibilidad*

En todas las raíces hasta una octava

**Fuente:** Klosé, 1946.

En respuesta a la propuesta interpretativa de vibrato, se recomienda que este no sea un recurso exagerado usándose en todo momento y que se use el labio por lo que se pronuncie de la siguiente manera “iaiaiaiaiaiaia” (Rodríguez, 1991)

Otro de los parámetros de dificultad en “Arrullo” concierne al manejo de la mano izquierda junto con el registro de garganta, para lo cual es viable la práctica del libro “*Vade mecum du clarinettiste*” del autor Paul Jean Jean. Sirve también, la idea de ejecutarlo lento y en control de la rítmica, la afinación y la ligadura.

## Figura 72

### *Ejercicio para la mano izquierda*

The image displays a musical score for a piece in 12/8 time, consisting of six staves. The first staff is a single melodic line. The second staff through the fifth staff are triplets of eighth notes, each spanning across the previous staff's line. The sixth staff concludes the piece with a final note and a fermata.

**Fuente:** Jeanjean, 1927.

Para aproximarse adecuadamente al tercer movimiento, es necesario también la escucha exhaustiva del rock, fruto del cual resultan muchas de las sonoridades expuestas en esta parte a más de ser uno de los géneros que más han cautivado al maestro Díaz.

En cuanto a sus secciones primera y final, el compositor recurre al uso del *staccato* en semicorcheas con una elevada velocidad. Al ser esta una dificultad para muchos instrumentistas, se requiere de la práctica del golpe doble “ta-ka” que parta de la ejecución inicial pronunciando “da-ga” desde una velocidad lenta con metrónomo y en ascenso de registro.

El puente en su segunda aparición, se complementa con el clarinete que llega a un si grave, esto presenta problemas de afinación quedando muy alto, para estabilizar esta nota se puede optar por sacar un poco la parte del medio del instrumento sin alterar en gran medida el trabajo del resto del instrumento.

### Figura 73

*Nota problema en la afinación*



Fuente: Autor.

Como generalidad en momentos de registro agudo, se puede optar por subir la lengua un poco más hacia el paladar a fin de no generar estridencia en el timbre.

Finalmente, es necesario el evitar una ejecución mecánica que se reduzca al solfeo y los matices, sino que puede ser oportuno el pensar a la música como un transitaje horizontal que tiene lugar inclusive al practicar lento.

### Referencias bibliográficas

- Alvarado, J. (Ed.). (2011). Tonos del Niño Cuencanos: Estudio etnomusicológico. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.
- Bent, I. (1 de Julio 1980). Analisi Musicale. EDT. <https://www.amazon.com/Analisi-musicale/dp/8870630730>
- Carrión, O. (2003). Lo mejor del Siglo XX: Música Ecuatoriana. Duma.
- Cook, Nicholas. (2007). Music, Performance, Meaning. Routledge.
- de Benito, L. A. (2004). Guía práctica para la aplicación metodológica del análisis musical. Infides.
- de Benito, L. A. (2018). RACHMANINOV: Concierto no3 (completo). RTVE Música y significado. <https://www.rtve.es/play/audios/musica-y-significado/musica-significado-rachmaninov-concierto-n3-completo-11-05-18/4599183/>
- De Gortari, E. (1979). Elementos del método científico. Universidad de Antioquia, Facultad Nacional de Salud Pública.
- Díaz, D. (2011). Obras musicales.
- Díaz, D. (2016). Obras musicales II.
- Díaz, D. (2017). Obras musicales vocales.
- Díaz, D. (2020). Obras musicales III.
- Díaz, D. (2020). [Entrevistado por R. Jara].
- Díaz, D. (2022). Zopus General. <https://docs.google.com/document/d/1FXHO-U5YXQnww77DfedG-uVdzlwTzh66/edit?usp=sharing&oid=107196616298642610541&rtpof=true&sd=true>
- Díaz, D. (29 de Septiembre de 2022). [Entrevistado por C. V. Alvarez]. [https://www.youtube.com/watch?v=xLoX7bbDBko&ab\\_channel=CARLOSALBERTOVINUEZ](https://www.youtube.com/watch?v=xLoX7bbDBko&ab_channel=CARLOSALBERTOVINUEZ)
- [AALVAREZ](#)

- Espinoza, D. (2022). Análisis e Interpretación de la obra para Flauta y Piano Sonatina Oriental del compositor David Díaz Loyola. Universidad de Cuenca.
- Freire, C. (2022). [Carta a Carlos Vinueza].
- Gil, F. (1991). El clarinete: Técnica e interpretación. ANEL, S.A.
- Godoy, M. (2018). Pasillo: Historia, innovación e impacto. CCE.
- Guerrero, P. (2002). Enciclopedia de la música ecuatoriana Tomo 1 (1.a ed.). Conmusica.
- Guerrero, P. (2002). Enciclopedia de la música ecuatoriana Tomo 2 (1.a ed.). Conmusica.
- Hernandez, R. (2014). Metodología de la investigación. (6.ta ed.). McGraw Hill Education
- Jara, R. (17 de Noviembre del 2021). Propuesta interpretativa de la obra “Introducción y Yumbo Op. 18 No.1 para violín y piano” del compositor ecuatoriano David Díaz Loyola a través de un análisis formal [Universidad de Cuenca].
- <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/37432>
- Husserl, E. (1928). Surgimiento y desarrollo de la fenomenología. Yale University Press.
- Jaramillo, V. (8 de noviembre de 2018). En la música ecuatoriana . La Hora Loja.
- <https://www.pressreader.com/ecuador/la-hora-loja/20180811/282467119723066>
- Kawakami, G. (1975). Arranging popular music: A Practical guide. OTTAWA Nueva Zelanda.
- Klosé, H. (1946). Methodé complétede clarinete. ALPHONSE LEDUC Éditions Musicales.
- LaRue, J. (1989). Análisis del Estilo Musical. Labor.
- Latham, A. (2009). Diccionario Enciclopédico de la Música. Fondo de Cultura Económica.
- López, R. (2014) Investigación artística en música. Esmuc.
- Moro, D. (2020). La música como arte performativo.
- Mullo, J. (2009). Música patrimonial del Ecuador. Fondo Editorial del Ministerio de Cultura.
- Nagore, M. (2005). El Análisis musical:Entre el formalismo y la hermenéutica. Universidad Complutense de Madrid. [https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nagore-Analisis\\_Musical\\_entre\\_formalismo\\_hermeneutica.pdf](https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nagore-Analisis_Musical_entre_formalismo_hermeneutica.pdf)
- Palma, A. (1983). Tratado completo de armonía. RICORDI.

Swarovski, H. (1989). Defensa de la obra. Real Musical.

Zamacois, J. (1979). Curso de formas musicales. Idea Books.

## Anexos

Anexo 1. Sonatina Litoral para clarinete y piano por Diana Gallegos

Anexo 2: Grabación de la obra Sonatina Litoral propuesta por Carlos Vinueza, autor de este trabajo

Anexo 3: Partituras y Partichelas

Anexo 4: Videos

Anexo 5. Catálogo completo de obras

Los anexos se encuentran disponibles en el siguiente código QR

